

ВАЛЕНТИНА ЗАБОЛОНА

КРОК ЗА КРОКОМ

Київ
АНТИКВАР
2021

УДК 78.034/.035(477)
ББК 85.313(4УКР)4
312

Рекомендовано до друку
Вченою радою Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 7 від 24 вересня 2019 року)

ISBN 978-617-7285-44-0

© В. І. Заболотна, 2021
© Кафедра театрознавства Київського
національного університету театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, 2021
© Оригінал-макет. ВД «Антиквар», 2021

Вийти із затінку генія

Кожна визначна особистість лишає в душах щоразу інший, неповторний слід, у щоразу інший спосіб впливаючи на свідомість, долі людей. Щодо більш як піввікової історії нашого знайомства, то його резонанси все ще спричиняють у мені доволі неочікувані роздуми й переживання.

Коли від учнів Заболотної чую про сильний вплив особистості вчителя, сама на цю думку не пристаю, бо її ученицею не була, ба навіть не пригадую першої зустрічі у стінах Київського театрального інституту імені І. Карпенка-Карого. Радше тоді, наприкінці шістдесятих, вона не змогла нічим нас вразити. Нас — випускний театрознавчий курс самовпевнених дівчаток на п'ять-сім років молодших за педагога-початківця, молоду маму Валю Бошно, якій доручили викладати «обов'язково-необов'язкову» історію театру народів СРСР. Запам'яталася вона хіба що прямою суджень, а особисто мені — єдиною в дипломі четвіркою, а ще розповідями про її родинні зв'язки з Амвросієм Бучмою. О тій порі для мене це означало — з одним із народних артистів і лауреатом якихось там премій, виконавцем ролі Леніна. Все. Про акторський геній найяскравішого представника школи Курбаса, про саму березільську школу я нічого ніколи не знала. І не я одна.

Щодо Валі Бошно, то, попрацювавши з нами один семестр, вона читати курс теорії драми, керувати семінаром театральної критики ще й не починала. Чи не тому у нас спершу з нею «не склалося», що ми її сприймали лише як викладача, а прийдешнім учням молода жінка стала вчителем, примудрившись з багатьма ще й потоваришувати. Досить швидко недавній педагог-новачок посіла особливе місце на кафедрі театрознавства, виховуючи з року в рік найцікавіших молодих українських театральних критиків.

Згадувані події насправді лишалися поза моєю увагою, а тодішня театральна практика видавалася не надто цікавою. По вуха занурившись у творчу історію іншої учениці Курбаса — Любові Гаккебуш, до слова, партнерки Бучми, я своє театральне життя проживала в архівах.

У ті часи помітно посилювалася увага до двадцятих років: з'являлися спогади, наукові розвідки тощо. Втім, особисто я дедалі більше відчувала гостру потребу в «матеріалізації» уявлень про пошуки лідерів театрального авангарду.

І саме тоді нагодився щасливий випадок перших відвідин Бучмівського дому, коли недавня викладачка постала переді мною в несподіваній іпостасі. Я їй завдячую потраплянням туди, де все освячувалося присутністю великого майстра, що сам був найбільшим втіленням головних ознак березільської школи, до якої також належала й Гаккебуш. Я могла торкнутися всього, чого торкався він, збагнути, чим він там, можливо, надихався...

А, власне, чому «можливо»? Про це слід говорити ствердно. Як інакше познати єдину на моїй пам'яті «театральну екскурсію», що її Заболотна нам подарувала, розповідаючи про репетицію Бучмою ролі Макара Діброви? Вона навіть не розповідала, а показувала маршрут його руху від одного кута кімнати до іншого: з усіма паузами, зупинками, поворотами, жестами, мімікою. Усе це коментувалося, пояснювалося із зауваженням мотивів, тих чи інших спонук до дії. Йшлося і про хронометраж, і про розрахунки того, як усе це має впливати на глядачів, які реакції кожна дія може й повинна викликати.

Мало сказати, що це вражало. Заболотна дуже мене надихнула, вплинувши на мої дослідження. А ще завдяки їй я буквально закохалася у цей дім-театр, дім — творчу лабораторію, дім-музей. Музей був особливий — живий, рухливий, емоційно-ональний, і вогонь пам'яті, безкінечної любові до театру в нім підтримувала саме Валентина Ігорівна. Певна: цей дар був успадкований від батька-режисера, матері-актриси, актриси-бабусі. Що вже казати про діда Бучму...

Онука не давала завмерти мистецтву в легендарній оселі, влаштовуючи вистави, творчі зустрічі, спілкування своїх колег, учнів із театральними знаменитостями, які навідували Київ. Мені, приміром, пощастило в такий спосіб познайомитися з Валеріаном Ревуцьким у його перший приїзд з Америки і дізнатися, що він читав мою книжку про Гаккебуш, знайому йому ще з довоєнної доби. Хіба таке забудеш?

У цьому домі, який Заболотна десятиліттями дбайливо берегла, можна було зустрітися і з вітчизняними театральними знаменитостями, здебільшого з учнями чи партнерами Бучми. Отак прийдеш, бувало, у справах, а там у гостинній кухні чаює мама Валентини Ігорівни — завжди усміхнена Ірина Іванівна, а поруч «сама» Нонна Копержинська. Вони з тобою вітаються, пропонують до них приєднатися, а ти, знітившись, щось белькочеш невиразне, насправді шаленіючи від щастя.

Щодо учнів — їх тут завжди було повно. Вони в цьому гостинному домі днювали і ночували, репетирували і сповідалися, відкривали душу і позичали гроші. І не лише учні Валентини Ігорівни. Згодом до них доєдналися підопічні її чоловіка, Олександра Заболотного, «Самсонича», якого вона безмежно любила і за якого хоробро боролася, коли на очолюваний ним Молодіжний театр здійснювалися жорстокі атаки партійних босів, коли йому самому не давали працювати, а потім зовсім вигнали з утвореного ним же колективу. Звичайно, то був не 1937 рік, але знущалися з творчих людей, принижували й нищили їх із такою ж огидною насолодою.

Схожий дім я бачила ще лише раз у житті, в Тбілісі. Варто уваги, що його перша хазяйка — Веріко Анджапарідзе знала і Бучму, і Курбаса. А тоді, в середині

дев'яностих, нас у ній зустрічала дочка великої актриси — знаменита Софіко Чіаурелі. У тбіліському домі також існували музей і театральна сцена, а стіни прикрашали картини грузинських художників. Але й у Києві однією з головних прикрас був скульптурний портрет Бучми, в якому Кавалерідзе зобразив актора в ролі Миколи Задорожного. Схожою була й атмосфера обох домів. Творче спілкування і тут також, вочевидь, ніколи не завмирало.

У домі Бучми завдяки Заболотній не лише безкінечно обговорювали події мистецького життя, принагідно частуючи присутніх улюбленими смаколиками діда — знаменитими «галицькими варениками». Тут шукали способи усунути розриви творчих зв'язків, спричинені ідеологічним тиском. Без найменшої натяжки свідчу: у буремні роки боротьби за вільну театральну Спілку, саме у цій квартирі збирався такий собі «підпільний штаб», де визрівали ідеї побудови нової, «незрядянщеної» театральної організації.

Сучасна сценічна практика повсякчас хвилювала Валентину Ігорівну, яка багато про це писала, регулярно обговорюючи вистави, мистецьке життя загалом. Вона невтомно їздила по всій країні з виступами, відкритими рецензіями, що неабияк збуджувало місцеву театральну спільноту. Її приїзд завжди викликав чимале хвилювання: «Що скаже Заболотна? Як оцінить нашу працю?» А після її від'їзду театри з нетерпінням чекали статей, радіо- та телевізійних виступів. А ще ж були огляди, фестивалі, конкурси. Заболотній, здається, й цього було замало, і тоді вона навчала театральну-критичну майстерності всіх охочих ще й поза театральним інститутом. Самовіддано й невтомно вона разом із чоловіком прищеплювала любов до театру юним вихованцям Київської дитячої академії мистецтв, професійно підтримувала студентів Київського естрадно-циркового училища. Здавалося, її праця ніколи не припиняється. Я сама була свідком того, як під час літнього відпочинку біля моря ця невтомна людина розповідала про стан сучасного театального мистецтва на місцевому телебаченні. Останні роки Заболотна виступала із своєрідними виставами-спогадами, Але ж було й ще багато чого такого, чого я просто не знала...

Її активність вражала, а вплив на театральний процес був незаперечним. Сама ж вона, ставши однією з найпомітніших діячок сучасного українського театру, не полишала дбати про долю творчого спадку свого великого предка, написавши прекрасну книжку про нього, передавши його архів театальному музею, у започаткуванні якого той, до слова, брав безпосередню участь. Нарешті, Валентина Ігорівна створила театральну премію «Бронек», аби ще й у такий спосіб відновлювати виключно важливий для мистецтва живий зв'язок часів.

Неможливо уявити життя Заболотної поза театром, без театру: теперішнього, минулого, прийдешнього. Їй, звичайно, пощастило народитись біля генія. Втім, вона змогла вийти із його затінку, всю себе віддавши театру, як це, власне, зробив і він сам.

Наталя Єрмакова,

кандидат мистецтвознавства, доцент

ШАНОВНИЙ ДРУЖЕ!

Якщо ти відкрив цю книжку — ти вже друг і мені, і театру.

Більш як половину століття я спостерігаю театральний процес в Україні очима професійного театального критика. Чимало вистав були мною відрецензовані в пресі, а ще більше у форматі усної рецензії на трупах театрів, коли критики ще їздили по фестивалях чи бували запрошені або відряджені в ті чи інші театральні колективи (нині це трапляється нечасто). Ці усні виступи здебільшого лишилися незафіксованими, а деякі з переглянутих колись вистав просто зникли в темних закопелках пам'яті.

Те, що пропонується твоїй увазі, друже, писалося і для публікацій, і для службового вжитку, скажімо, як звіти з відряджень до театрів, або для Спільки театральних діячів тощо. Те, що було опубліковано, має посилання на друковане джерело. Деякі тексти супроводжуються коментарями щодо тих цікавих (інколи майже детективних) історій, що з ними пов'язані. Театральна критика (аналітика) не таке вже тихе плесо. І не друкують тебе, і ображаються, і редакції тебе «підставляють», і «ворогів» наживаєш. Та в кожній діяльності є свої небезпеки і труднощі. Варто лише працювати чесно, професійно, вимогливо і гідно. Світової слави режисер Пітер Брук колись сказав, що на театральних критиків не треба ображатись — вони з останніх сил тримають планку...

Тексти скомпоновані не за хронологією (хоч вона позначена), а за тематичними блоками — інтродукція, театральний процес, театри, рецензії, портрети і проблеми. Зберігається мова оригіналу, бо писалося і українською (здебільшого), і російською мовами.

Сподіваюсь, що з усього того у тебе, друже, складеться нехай не повна, але цікава картина театального процесу в Україні від середини ХХ століття.

Отже, крок за кроком почимчикуємо разом театральними стежками. За мною, друже!



ЗУСТРІЧІ З ДИВОМ

Спогади завзятої театралки

Усе своє життя я при театрі. Дід, бабуся, мама — актори. Батько — режисер (згодом телебачення та кіно). Тож обирати професію не довелося — театр. Але театрознавство, бо на носі окуляри, а режисура професія не жіноча, лідерська, вважала я, будучи яскраво вираженим інтровертом. «У Бучми онука така дика», — сказав якимось про мене один з акторів-франківців, буваючи у нас в гостях. Цю свою «закритість», неpubлічність довелося згодом долати більшу частину життя. Перші публікації, замінивши стаж роботи, в десятому класі давали право подати документи до інституту імені І. Карпенка-Карого. Ну і кому й коли був потрібен мій «червоний» диплом? Хіба що для власної гідності, людської та професійної.

Оце нещодавно я порахувала, скільки вистав переглянула на своєму віку. Звичайно, цифри приблизні, але цілком ймовірні — близько шести тисяч. А це практично безперервних цілодобових три роки в глядній залі. Звичайно, не все лишилося в пам'яті. Траплялись вистави недолугі, «провальні», такі, що обурювали непрофесійністю, примітивністю, несмаком. Але були й такі, що не тільки потрясли, а й були подіями в особистому житті. Ось про них і про дещо інше варто згадати на свято Міжнародного дня театру.

Перша вистава. Сорок п'ятий чи сорок шостий рік. Київська кенаса. Театр юного глядача на малесенькій сцені нинішнього Будинку актора. Карло Гоцці, «Ворон» — феєричне перетворення красеня-принца на скульптуру і щасливо назад. На власні очі я, п'ятирічна дитина, побачила реальне диво. І відтоді поняття «диво» навіки пов'язане у мене з театром...

Хіба не диво — «Макар Діброва» Олександра Корнійчука в театрі імені Івана Франка. Мені дев'ять. По сцені ходить, порається в квітнику, клацає кишеньковим годинником мій дід, Амвросій Бучма. Ні, не він. Незнайомий дядько Макар Іванович. Ні, таки він, дедік — вранці снідали разом на кухні, він так само сміявся, як той, на сцені, називав мене мацапурою. Ні, Макар Іванович. Диво перетворення рідного теплого діда на цілком іншу людину. Таке буває лише в театрі.

Потім була студентська курсова робота з театральної критики на тему «Актор в ролі» — Наталя Ужвій у чільній ролі вистави «Філумена Мартуруано» Едуардо де Філіппо. Головне диво — я тоді зрозуміла, що Наталя Михайлівна (тьотя Наташа для мене) зовсім не лірико-героїчна, а гострохарактерна актриса. І згодом я упевнилася в тому, що видатний талант Ужвій був використаний далеко не повністю. З неї ліпили «поетесу української сцени», а вона була «з перцем», схильна до парадоксів і творчих несподіванок.

А одна вистава просто перевернула мою долю, в прямому розумінні цього слова. Скінчено інститут, мене взято на роботу науковим співробітником в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР на чолі з Максимом Рильським. (Якщо читали його новелу «Останнє полювання» про А. Бучму з циклу «Вечірні зустрічі», то я на тому полюванні була, хоч у рядки новели, звичайно, не потрапила).

Десь у листопаді 1962 року бачу по телебаченню мистецькі новини з Росії. Йдеться про нову виставу в ленінградському Великому драматичному театрі — «Лихо з розуму» О. Грибоедова, постановка Г. Товстоногова, в ролях Поліцеймако (Фамусов), Юрський (Чацький), Дороніна (Софья), Лавров і Волков (Молчалін), Басілашвілі (Скалозуб), Копелян (Горіч), Стрельчик (Репетілов)... Все мало знайомі прізвища. Хіба Поліцеймако відомий актор, та Кирила Лаврова і Колю Волкова (Вільфа) знаю по Києву.

Уривок з вистави (Дороніна і Юрський) справляє таке враження, що розумію: це треба бачити. Через Українське театральне товариство оформлюю відрядження (до мене приєднується співробітник УТТ, мій однокурсник, нині відомий драматург Ярослав Верещак, і ми їдемо в Ленінград. (Там нас веде на українську мову і нас приймають за поляків — саме гастролює славетний ансамбль «Мазовше»). Ми потрапляємо на скандальне обговорення вистави в Будинку актора. Веде М. Черкасов. Понаїхали критики з Москви. Місцеві письменники та літературознавці вимагають закриття вистави. Товстоногов мовчить, сидячи верхи на стільці і поклавши голову на кулаки. У перерві молодий Сергій Юрський жаліється нам, киянам, — його лають місцеві критики за те, що в ролі класичного російського романтичного героя Чацького він грає трагедію єврейського народу... Виставу не зняли — Товстоногов пожертвував її епіграфом («Черт догадав мене родиться в России с умом и талантом. Пушкин»), кинув, як кістку собакам. Це був час компартійного розгрому виставки молодих художників у Манежі та поетів-шістдесятників на «нараді» в Кремлі (Вознесенський, Рождественський та ін.).

А вистава «Лихо з розуму» була першою, під час якої у мене від хвилювання, від сильних вражень стукотіли зуби, і після неї практично всю ніч у поїзді на Київ я не спала. У цій виставі я побачила геніальних молодих акторів мого покоління, надзвичайно логічні, але несподівані трактовки персонажів: розумниця Софья, не дурний і тому страшний Скалозуб, Чацький, якому паморочиться в голові, й у фіналі він, тамуючи душевний біль, пече долоню на свічці, а потім втрачає

свідомість, через що майже пошепки просить карету — жодних криків, промов, гасел, тільки роздуми, міркування. Тут була виразна метафоричність: на балу, коли від Чацького всі відсахнулись, він із жахом помітив, що танцюючі заціпенілі пари мертві, на них білі повновиді маски, освітлені зеленим, і крутяться під ними коло сцени, імітуючи вихор кадрилі. Та й фінальний знаменитий монолог Чацький починав тихо, сидячи на білих сходах, лише згодом піднімався, шинеля спадала йому з плечей, і здавалось, він стоїть на дуельному снігу. Тож коли від шепоту він дохотив до крику про божевілья, кинутого не в партер, а в гальорку, з усіх закутків сцени на мить вистромлювались руки в чорних рукавичках, стиснуті «пістолетом» — і Чацький падав непритомний.

Лихо розумному...

Ясно, що в Києві я переказала і розхвалила новаторську виставу Г. Товстоногова де тільки могла. І в інституті мистецтвознавства, і в театральному, і в УТТ. У театральному професор М. Карасьов здивувався — як можна хвалити артиста Юрського, адже у нього мовний дефект. У відділі театру ІМФЕ зі мною обійшлись крутіше. Завідувач відділу театру, де я працювала, доктор мистецтвознавства Микола Кузьмич Йосипенко, особа кримінального ґатибу (є свідки), явно приставлений «органами» до «грішного» Максима Рильського, що національно «завинив» колись перед радянською владою, звинуватив мене у формалізмі, в симпатіях до нереалістичних викрутасів. А надворі вже 1963-ій, ім'я Курбаса вже давно вимовляємо, хоч іще роки зо два тому Микола Кузьмич пояснював нам, студентам-театрознавцям, яким формалістом і ворогом народу був Лесь Степанович. А ще я мала наївну необережність пояснити його дружині, старшому науковому співробітнику (!), кандидату мистецтвознавства (!), колишній милій актрисулі Римі Петрівні Бернацькій, що Пекінська опера це не європейський оперний театр, а жанр класичного старовинного китайського театру — щось схоже на нашу оперету плюс акробатика. Тож не дивно, що мене з тріском вигнали з роботи «за скороченням штатів». І сам Рильський не зміг захистити, та Максим Тадейович мене і не знав — мало в кого є онуки...

Наразі я щиро вдячна за те, що мене витурили з ІМФЕ. Я б там закисла й зогнила в тій академічній науці, яка за багато років мало що по собі залишила. А ті тамтешні науковці, що такі стали авторитетними професіоналами, відбулися в інших мистецьких структурах і вимірах. Щоправда, опісля довелось мені добряче покрутитись — і з заробітками, і з дисертацією, і з побутом.

А фахове становлення я отримувала через сильні враження в 60–70 роки здебільшого в російському театрі, де буяли творчі дива. У Ленінграді театр Товстоногова потрясав витонченістю стилю «Хануми», глибиною шекспірівського «Генріха IV» і пронизливістю «П'яти вечорів». А в театрі ім. Ленради засяяла зірка Аліси Фрейдліх.

У Москві режисер Б. Львов-Анохін наново відкривав акторські таланти Любові Добржанської («Материнське поле» за Ч. Айтматовим) і Нікіщіхіної в «Антигоні».

Борис Олександрович (автор прекрасної і правдивої монографії про А. Бучму і тоді головний режисер Театру ім. Станіславського) звернув мою увагу на диво молодого і надзвичайно музично обдарованого молодого артиста його театру Бориса Гребенщикова, так-так, того самого, тоді тільки перспективного.

До речі, була я свідком «скандалу», що його вчинив артист Євгеній Леонов головному режисеру Львову-Анохіну. Євген Павлович категорично відмовлявся грати в «Антигоні» царя Креонта, вважаючи, що режисер «підставляє» його, такого природного коміка з обмеженими психофізичними даними, штовхаючи в чужу йому сферу трагедії. Але трапилося диво – з того Креонта почався новий Леонов, драматичний, глибокий.

У столиці тоді трапилися й інші дива – народився і розцвів театр талановитої молоді «Современнік», який просто перевернув нашу уяву про те, що таке правда життя людського духу на сцені. О. Єфремов і компанія (Табаков, Кваша, Волчек, Євстигнєєв, Толмачова та інші) поставили дискредитовану на той час систему Станіславського з голови на ноги, вони були живими на кону, недарма їх перша вистава називалась «Вічно живі» (В. Розов). «Современнік» і нині живий.

А ще на початку 60-х гримнув Театр на Таганці – «Доброю людиною з Сезуану» відкрив для нас досі забороненого Бертольда Брехта. Висоцький хрипів душею у надмірі свята трагічного життя Галілея та в гамлетівському питанні «Бути чи не бути?». А що він геніальний актор, особливо засвідчив його закоханий і трагічно авантюрний Лопакін з «Вишневого саду» (режисер А. Ефрос). Таганка не тільки пробуджувала в нас громадянську гідність і енергію спротиву державній системі, а й повернула нам сльози потрясіння від вистави – «А зорі тут тихі» йшли без антракту, на одному диханні й потужності театральної образності. Трагедійно-героїчний пафос тут набирал інших форм – не стало в ньому крику, емоційної натужності, широких жестів і статуарних мизансцен. Пафос виникав із простих, майже побутових речей, звичайної розмови, дівочої тендітності й зорі його були тихими, вражаючи твоє серце.

А до глибин психологізму повернув російський театр шістдесятих-сімдесятих років ще й Анатолій Ефрос. Його режисура – на всі часи. Бо у виставах (називаю тільки ті, що бачила) «Отелло», «Одруження», «Дон Жуан» Мольєра, «Брат Альоша», «Місяць на селі», «Ромео і Джульєтта», «Вишневий сад» він висвічував найпоетичніші закутки людської душі, творив найтонше мереживо виправдань, мотивацій і внутрішніх з'язків вчинків персонажів та подій п'єси. Суть життя Раневської (А. Демидова, «Вишневий сад») розкривалася в одній звичайній фразі: «Нам в Парижі ранком завжди каву подавали». І ставала трагічною постать гоголівської Агаф'ї Тихонівни (арт. Ольга Яковлева), а шекспірівський Отелло (арт. Микола Волков) вбивав Дездемону в останніх подружніх обіймах. У ті часи і в «братніх республіках» буяло театральне життя, оновлювалася сценічна образність. У маленькій Литві дивували європейська (французька) культура і репертуар театру з маленького провінційного містечка Паневежис (режисер Ю. Мільтініс, актори

Баніоніс, Будрайтіс, Вайткус та ін.), свіжість Молодіжного театру з Вільнюса під керівництвом Далі Тамулявічуте, перші вистави режисера Юозаса Някрошюса — довгі, мовчазні, виразно візуальні. У Ризькому художньому театрі ім. Яна Райніса створили шедевр з неспенічної п'єси Г. Ібсена «Брандт». У крихітній Естонії свої дива — в провінційному, але університетському містечку Тарту діяв успішний театр «Ванемуйне» на чолі з Каарелом Ірдом, і в Таллінні — режисер Вольдемар Пансо, актор Юрі Ярвет (зіграв короля Ліра в кіно).

У Грузії зоріють режисерські таланти молодого бунтаря Роберта Стуруа і тонкого Михайла Туманішвілі. Потрясають грузинські актори — Закаріадзе, Мгвінетухуцесі, Чіаурелі та ін. У Білорусі починає свою режисерську пісню Валерій Раєвський (Мінськ, театр ім. Я. Купали). У Молдові сяє молодіжний театр «Лучаферул». Навіть у Туркменії, в Узбекистані, які історично недавно долучилися до театрального мистецтва, знайшлися свої сценічні дива.

Середина минулого сторіччя — всюди гримлять освіжаючі грози оновлення театральної естетики, у повітрі пахне озоном нових форм, стилів, прийомів. Тільки не в Україні. Тут ламають руки, коли в Москві лише трощать пальці. Тут доводять до смерті і до інфарктів режисерів, що відважились ставити давно реабілітованого Куліша (так загинула Рима Степаненко в Херсоні). Тут буяє інквізиція пильного ЦК компартії колоніальної України (В. Маланчук і К⁰). Тут громлять поетичне кіно і Клуб творчої молоді (Л. Танюк, А. Горська та ін.), арештовують і кидають в північні табори інтелектуалів і поетів.

Відповідно тут протягом тридцяти років сценічні дива поодинокі, рідкісні, відносні. Хіба що Львів прокинувся — поетичною режисурою Ади Куниці в Театрі юного глядача, першими виставами Сергія Данченка і когортою акторської молоді з театральної студії театру ім. М. Заньковецької та з Київського театального інституту.

І нині бачу подумки їхні акторські шедеври — потворного красеня Річарда III Б. Ступки і його перелякані ноги в Едмунді («Король Лір»), витончену сецесію Л. Кадирової в драматургії В. Винниченка і її живу скульптурність у ролі Марії Заньковецької, інтелектуальність Б. Козака, емоційність Т. Литвиненко, пронизливість В. Глухого, могутність В. Розстального, характерність В. Аркушенка. Добірна склалася трупа, всіх не перелічиш.

А згодом замайорів у Херсоні (далі в Івано-Франківську) режисерський таланти Анатолія Канцерайла. Нині він очолює український театр у Дніпропетровську. Відроджувався під керівництвом Ігоря Бориса колишній «Березіль» Курбаса — Харківський театр ім. Т. Шевченка.

Сергій Данченко очолив Київський академічний театр ім. І. Франка і вивів його з творчої стагнації. Він сперся на талановитих акторів-одномудців та геній сценографа Данила Лідера і таланти його учнів. Вистави «Украдене щастя», «Дядя Ваня», «Візит старої дами», «Тев'є-Тевель» — знакові в історії українського театру.

А далі знаменними для мене особисто були обнадійливе народження і трагедія руйнації Молодіжного (нині Молодого) театру у Києві. На чолі став мій чоловік – Олександр Самсонович Заболотний. Йому, «гнилому інтелігенту», не вистачило тиранічної сили, аби приборкати гнилий дух закулісся провінційного театру, який принесли з собою в новий колектив деякі артисти, та протистояти «сільським міліціонерам» з міському партії. Ці дві деструктивні сили зірвали новий колектив зсередини й ззовні, та й сучасної української драматургії тоді, на початку 80-х, практично не було. Молодий театр довго хворів, аж поки...

80–90-ті роки дали хвилю студійного руху, з'явилися нові театри – драми і комедії на лівому березі Дніпра (Е. Митницький), на Подолі (В. Малахов), «Колесо» (І. Кліщевська) та інші в Києві, ім. Л. Курбаса (В. Кучинський) у Львові, а ще в Харкові, Одесі, Севастополі, Северодонецьку... о, як багато їх було. Вижили одиниці. Нормально.

А що ж нині дивує, хвилює, вражає? Дивує те, що театри, занедбані мало культурною владою, примудряються виживати, ще й інколи радувати виставами. Але сильних вражень, на взірцях і аналізі яких можна було б закохувати публіку в театр і вчити студентів-театрознавців, вкрай мало. Інколи потрапляєш на таке «диво», що не тільки до мистецтва не має жодного стосунку, а й ображає тебе, твій смак, навіть твою людську гідність. Але дивишся до кінця з професійної етики і обов'язку.

Наразі я щоразу, йдучи на виставу, чекаю дива. І воно часто трапляється. У кожному театрі – кажу з абсолютною певністю – є на диво талановиті актори. У сьогоднішніх виставах починає образно діяти комп'ютерна графіка. У маленькому просторі малих сцен і мікротеатрів актори майже буквально торкаються твого серця. Творчий пошук триває...

Ідіть до театру. Зустріньтесь із дивом.

День. 2011. 25–26 березня

«THE TIME IS OUT OF JOINT»

О современном украинском театре судят-рядят сегодня по-всякому, а он, между тем, верен своей природе – отражает в зеркале сцены общественные процессы сего дня.

А сегодня погода на общественно-культурном горизонте Украины крайне неустойчивая «хмарна з проясненням». Житейское море¹ беспокойно, день и ночь шумит оно, если не жертвоуносящими ураганами (и слава богу), то священной дрожью надвигающейся грозы. Однако пока это только первое движение (Рух)², взбившее в эмоциональную пену словес и митингов кислород надежд, энергию желаний, различные цвета исторических символов, звуки забытых и забытых лозунгов и имен, а равно и злобу, обиды, обоюдный страх, рабское хамство, предсмертные судороги тех, кто сходит с подмостков эволюции. Но в глубинах человеческих масс, особенно в центре и на востоке республики, все еще полусонно и тихо. Шахтерские волнения Донбасса – всего лишь эхо (пусть и грозное) Караганды и Воркуты. Львовские избиения людей на улицах – отголоски Тбилиси. Людские цепочки Киев – Львов – слепок прибалтийских идей. Даже образование новых партий на Украине пока еще едва-едва начинается.

Так и в театре. Есть в нем своя пена и свои сонные застойные омуты. Есть редкие сполохи светлых зарниц и дьявольские гримасы, открытые раны и гангренозный распад. Есть брожение умов, отчаянные попытки небольшой группы театральных деятелей нарушить спокойствие, обновить атмосферу – но их мало, силы их на пределе. А большинство служителей Мельпомены будто играет наяву «актерские» пьесы А. Н. Островского.

Сейчас праведный, а иногда и слепой – гнев народа (а временами охлократии) обрушился на правящую верхушку государства и партии. И на Украине свергаются царствующие секретари обкомов, часто вместе со свитой, многие первички столицы Украины выразили недоверие первому

¹ «Житейское море» – пьеса классика украинской драматургии И. К. Карпенко-Карого (1904).

² Рух (укр.) – движение; общественное движение за перестройку на Украине.

секретарю Киевского горкома партии А. Корниенко, претензии предъявляются и В. Шевченко, бывшей «президентше» республики, ныне ушедшей в политическую тень. Люди требуют суда над теми, кто довел Украину до нищеты духа и живота. Обе стороны — «вчерашние» и «нынешние» — азартно разыгрывают персональную карту. Одни срывают утверждение на Верховном Совете Украины нового министра культуры, интеллигентного, уравновешенного, деятельного умницу, Н. Г. Жулинского, члена-корреспондента АН УССР, литературоведа и культуролога. Одновременно закулисным нажимом на различные рычаги, которые все еще в их руках, они пытаются сохранить прежнего министра, в прошлом актера, Ю. А. Олененко, занимающего этот пост уже много лет и имевшего достаточно возможностей проявить себя на оскудевшей ниве украинского искусства.

Другие, вчера сами гонимые, срывают обиды на львовском корреспонденте «Правды», на памятниках Ленину, на коллеггах-депутатах.

А страдает в этих страстях, рвущихся на сцене жизни, главное — дело. И сама жизнь.

Равно и на театре происходит смещение первых лиц. Только за последнее время до десятка коллективов остались без художественного руководства. И дело не в том, справедливо или незаслуженно это произошло, а в самой реальности процесса. Причем неизвестно, как этот процесс направляется, каким образом перетряхивается макитра с варениками, — ситуация часто неизвестна ни Министерству культуры, ни СТД республики. Ясно лишь, что добрая половина драматических театров Украины либо вовсе не имеет главного режиссера, либо главный режиссер работает в должности не более двух-трех лет. То есть налицо дестабилизация художественно-руководящего корпуса в театрах.

А обновления эстетических принципов почти не происходит. И те, кого по нынешним временам числят в новаторах, — И. Равицкий (Одесса, Украинская драма), С. Моисеев (Ужгород), В. Денисенко (Запорожье, ТЮЗ), И. Борис (Ивано-Франковск) и другие — по гамбургскому счету все же покамест фигуры республиканского масштаба, не более. Их роль в нынешней театральной ситуации на Украине необыкновенно важна и нужна как возмутителей спокойствия, как энергичных «толкачей» одряхлевшего театрального организма республики к формам и уровням средневропейским. Но ни за одним из них нет пока новой театральной идеи или тем более стройной эстетической или философской концепции.

Да и откуда им взяться? С одной стороны, вся наша действительность погружена нынче в плюралистический коктейль различных концепций — поди в них разберись. На собственную же часто не хватает ни знаний, ни навыка думанья, ни сил, ни времени, ни культуры.

С другой стороны, после уничтожения Леся Курбаса и поднадзорного творческого прозябания его учеников (Б. Тягно, Б. Болобан, В. Скляренко и другие), при этих условиях сделавших в искусстве значительно меньше, чем они могли бы,

украинская режиссура потеряла свое самобытное лицо и европейские одежды, вернулась к интуитивности, распалась на отдельные фигуры «умельцев», «умерла» даже не в актере, а в родной драматургии, больной конъюнктивитом конъюнктуры и проказой примитивизма: именно такой театр А. П. Чехов называл «дурной болезнью городов».

«И сел», — можно было бы добавить применительно к Украине, ибо национальный театр питался и питается в основном за счет выездных спектаклей. Как ни больно, как ни странно, но все это неизбежно и обусловлено нашей историей. Интерес зрителя к украинскому театру падал хотя и постепенно, но неуклонно и закономерно, пока не достиг сегодня в областных театрах критических отметок 20–50 зрителей на спектакле.

Причины сложившейся ситуации лежат как по обе стороны рампы, так и за пределами театральных помещений. Достаточно назвать лишь некоторые. Например, постепенное затухание чувства собственного достоинства нации — краеугольного камня любой национальной самобытности и культуры. Ведь периоды государственной самостоятельности (либо ее подобия) на Украине за всю ее историю были архикраткими. Кто на этой территории только не хозяйничал — Орда, Литва, Польша, Турция, Крымское ханство, Австро-Венгрия, Германия. Налетали половцы, французы, англичане, румыны, итальянцы. Превращение указами царей всея Руси, их реальной колониальной политикой, Украины в Малороссию рождало в ее народе как темные (хотя и героические) бунты, так и комплекс неполноценности, второсортности, «малости». Соответственно, возникла и укреплялась психология рабства, развивались компенсаторные тенденции, в том числе добровольная, охотная саморусификация как путь приобщения к великодержавности, допуск к господствующей, к господской (а не мужичьей) силе. И потому каждый, самый малый шаг по стезе национальной культуры вообще и украинского театра в частности требовал от сублиматоров народной духовности экзотерически малых групп творческой интеллигенции и учительства — недюжинного мужества, обостренного прямым запретительством, репрессиями и гонениями.

Неудивительно, что после столь многоатмосферного давления — политического, экономического, психологического, — революционный взрыв 1917 года вызволил мегатонны обжигающей энергии и национального самосознания. Малороссия стремительно превращалась в Украину³, возрождалась фениксом из мелкобуржуазного и колониального пепла. Но менее десятилетия просуществовал впоследствии расстрелянный украинский Ренессанс. Страшным жупелом национализма и сегодня пугающе грозят украинской культуре. Причем чаще свои же республиканские «підпанки», чем столичные «паны».

³ См. статью М. Хвылевого «Україна чи Малороссія» — журнал «Вітчизна», Киев, 1990, №№ 1, 2.

В этом страхе мы растеряли юмор, почти лишились силы смеяться над собой. Так, украиноязычная студия «Кін»⁴ в Киеве под управлением В. Семенцова в спектакле «Мы, чухраинцы» по произведениям Остапа Вишни и В. Симоненко не столько иронизирует и шутит, сколько саркастически «дразнит хохла» почище князя Шаховского и К^о.

Гражданская резня 20-х годов, организованный голод и тотальный террор начала 30-х на Украине, а затем мировая бойня, проутюжившая всю (!) ее территорию, послевоенное братоубийство в западных областях снизили, а подчас и блокировали духовные потребности народа, обескровили и истребили интеллектуальный генофонд нации, отбросили людей к первобытным проблемам физического выживания. Едва-едва на грани 60-х годов поднялась новая поросль молодой, начинающей практически с нуля, от земли, украинской интеллигенции, как по ней снова прошелся суловско-маланчуковский⁵ грейдер, давя, ровняя, вышвыривая на обочину, и в ближние, и в дальние пределы, самых интересных, самобытных, культурных, мыслящих, внутренне свободных и независимых. Их преемникам, и ныне находящимся у партийной власти на Украине, досталась уже легкая работенка — по травиночке выщипывать отдельные особи, возрастающие над стрижено-кошеным газоном украинской культуры. Спасибо, что хоть у кого-то, хоть у десятка, сохранился свой собственный голос. Пусть не самый громкий, но внятный. С культурными интонациями.

Что может дать сейчас зрителю украинская режиссура, с подрубленными корнями, чахлой памятью, в которую только сейчас возвращается славное и горькое прошлое, с деформацией клеточных структур, вызванных геноцидными волнами? А зритель? Что сможет, что захочет взять он от театра, если и у него подрублены корни, сформировано жестокое и циничное деклассированное сознание, если и семья и школа вышнырнули его из тесных квартир и аудиторий в джунгли улиц, а на его наивные «проклятые» вопросы ответить некому. Если все свои физические и духовные силы и время он растрчивает на неадекватно оплачиваемый труд, очереди за самым необходимым, транспортную давку и первобытную охоту за пропитанием. Для такого духовно обездоленного, культурно беспризорного зрителя и работает сегодня украинский (и не только украинский) театр. «Но в нашем бодреньком «искусстве для народа» не слишком ли много социального лицемерия и ханжества?.. — читаю я в студенческом сочинении. — Мы, правда, все измеряем большими количествами и масштабами: людей — массами, мир — политическими системами, литературу — тиражами... Мы наблюдаем, что широким массам театр не нужен, а поскольку это нехорошо, чтобы не был нужен, то виним сам театр: каков театр, таков и зритель. А вдруг наоборот? А вдруг театр таков

⁴ «Кін» (укр.) — «сцена», «подмостки», а также «этап в игре», а также фамилия великого английского трагика — т. е. игра слов.

⁵ В. Е. Маланчук — секретарь ЦК Компартии Украины по идеологии 60–70-х годов.

оттого, что в панической погоне за зрителем утратил и ориентиры, и гордость, и независимость?»⁶

Подождите очередное десятилетие очередной духовной оттепели — третье за семьдесят с лишним лет. И если снова не рухнут на головы леса очередной перестройки, тогда, может быть... может быть...

А пока — промежуток междувластия, когда знамя государственности из одних рук уже выпадает, а другими — руками советов — еще не подхвачено. Этот момент хрупкого равновесия туманен, дымен, фата-морганен — цели неясны, позиции смутны. Большинство практиков театра — от драматургов до актеров — больны растерянностью, связанной с утратой привычных ориентиров, с переоценкой собственных ли, заимствованных ли, навязанных ли, но бывших стабильными ценностей, вплоть до святая святых — социалистического реализма. Хотя никто, как выяснилось, толком и не знал, что это такое.

Сегодня (или совсем скоро) «оковы рухнут, и свобода нас встретит радостно у входа». И что тогда окажется в наших руках? Меч? Это проще простого, это мы умеем — огнем и мечом. Но не менее страшно, если в руках ощутим пустоту. А ведь сейчас, когда значительно ослабили щупальца старого спрута тоталитарной власти, ослабела и энергия сопротивления, бывшая до недавнего времени едва ли не главным источником вдохновения художников. Освобожденные от вериг и привязных ремней, перебитые и вывихнутые руки-ноги украинского театра еще атрофированы и отечны, застой крови не позволяет им двинуться с места. Необходимо постепенно восстановить кровообращение.

И думать в первую очередь приходится о простом. О вечном. О, казалось бы, известном. О том, например, что такое украинский театр. Сейчас он по большей части отнюдь не украинский. В Днепропетровске, на последнем региональном фестивале «Театральное Приднпровье», из двадцати двух показанных спектаклей только четыре шли на украинском языке — и это в местах Запорожской Сечи.

Но театр этот и не русский, хотя очень много спектаклей украинские труппы дома и особенно на гастролях играют в самодеятельном русском переводе. Не русский, потому что суржик, смягченный южным акцентом, на котором разговаривают не слышащие себя артисты, русской речью назвать нельзя. Но главное заключается в способе существования этих метисов на сцене. Происходит криво-зеркальное отражение традиционного лица украинского театрального искусства, которое, как известно, отличают накал глубоких и правдивых чувств, простота, а то и «примитив», обязательные песни и танцы, живописность и обстоятельная обрядность, вплетенная в действие.

Более ста лет назад, да и сегодня, это могло бы быть прекрасно и сверхценно. Искренность непосредственных, глубоких чувств, ну, например, Марии Заньковецкой и всего ансамбля ее партнеров, резко контрастировала с выморочной

⁶ Марина Коновалова (Николаев). «В поисках аксиомы». 1990, март. (Из архива автора.)

фальшью «европеизированного» отечественного театра. Недаром «нашими мейнингенцами» восхищался Станиславский, оценив силу их актерской естественности и унисонности, а Чайковский подарил М. Заньковецкой лавровый венок с надписью «Бессмертной от смертного».

Что «примитив» может быть высоким искусством, уже давно понял мир. О живописной красоте сцены ностальгически страдает сегодня изголодавшийся в пустых пространствах зритель. Народные песни, танцы, обряды были не только настоящим искусством, но и большой политикой. На глазах у царствующей фамилии и широкой публики они самым фактом своей самобытности, оригинальности, особости зачеркивали черные валуевские слова «Никакого отдельного малорусского языка не было, нет и быть не может» (1863), закрепленные полным запретом всего украинского в Эмском указе Александра II (1876)⁷.

Сегодня практически повсеместно на Украине все это выродилось, поблекло, обветшало. Из подлинного, оригинального стало имитацией, подделкой, олеографией, балаганом типа малороссийских «горилчано-гопачных» трупп начала века. На сцене воцарились приблизительность отношений, поверхностность и фальшивость чувств, борьба понарошку, выпренность банальных мыслей. Этим больна и сцена, и драматургия современной Украины. Так подлинно украинское деградирует в аматорскую, любительскую малороссеишину.

Что делать, это факт, что мы превратились в общество дилетантов. Ведь в стране долгими годами последовательно, настойчиво, изощренными методами уничтожалась умелость, мастеровитость, мастерство, профессионализм. На сцене это обернулось ширпотребовским ремесленничеством, уникальность, основа искусства, выродилась в штампы, правда мутировала в клише, в ложь. Приблизительно верно надета смушковая шапка, но не заломлена, как надо (а делалось это по-разному), и вот уже превращается в дурацкий колпак. Бедная невеста (отец-пропойца) может быть одета в роскошную плахту и шаль с люрексом. В хоровых сценах парубки и девчата друг на друга не смотрят, только на дирижера. И так далее, и так далее. Когда эти мелочи не отдельные недостатки, а система, не случайный просчет, а правило, повседневность на сцене, тогда не хочется любить украинский, нет, малороссийский театр.

И тогда душа сияет навстречу редким спектаклям, где всего этого нет или значительно меньше: «Бесталанная» И. Карпенко-Карого во Львовском театре имени М. Заньковецкой или «Тени забытых предков» по М. Коцюбинскому в Ивано-Франковске. И все же недостаточно обнаружить несколько новых поворотов в старой пьесе, вернуть на сцену призабытые самой жизнью обряды. Этого хватит ненадолго. Восторг узнавания быта скоро угаснет в зрителе, ждущем духовных откровений.

⁷ Иван Франко назвал этот указ «сухим пнем», «позорным пятном» на всей «истории отношений между двумя [...] народностями».

Необходимо осмыслить и освоить новые функции, место бытования украинского театра в современном мире – в сознании собственного народа, в контексте других культур, в обновленной политической ситуации. К примеру, прославленный хвалой и хулой украинский этнографизм. Не сыграет ли он снова роль утвердителя национальной «самости», только уже не вовне – против имперских притязаний Центра (в культуре это уже вроде бы гаснет), а внутри – в сознании собственной нации, обессиленной манкуртизмом?..

А презируемая ныне сентиментальность, повышенный лиризм украинского театра? Не помогут ли они в воспитании чувств современного человека, в противостоянии рационализму и прагматизму нынешнего сознания, в очищении между Ним и Ею? Только врать не надо. Особенно в чувствах. Ни в жизни, ни, тем более, на сцене.

А простота? Бывает она, как известно, хуже воровства. Но ведь через нее лежит и путь к мифу. То есть к предельному философскому обобщению в осмыслении мира. До мифа в нашем довольно-таки юном национальном театре⁸ еще не добились. Но, кажется, добираемся. Вечная «Наталка-Полтавка» со своими явными мифологемами, по всей вероятности, обладает такими возможностями. Она же открывает украинскому театру новый, доселе неизвестный уровень, не имеющий аналогов в славянских культурах. Сравнить этот уровень можно с классическим китайским театром, законсервированным на уровне XVIII века. Восприятие его современным китайским зрителем зиждется, как известно, на сравнении предъявляемого сценического зрелища с естественным, с детства впитанным знанием канонического текста и общепринятых правил его воплощения. Зрительское удовольствие возникает от качества «отделки» (по Аристотелю). Нечто подобное в украинском театре приходилось видеть в сельских клубах Хмельницкой и Черкасской областей на выездных спектаклях «Наталки-Полтавки» соответствующих театров еще лет двадцать тому назад.

И, наконец, бессмертный перл И. Котляревского при внимательном режиссерском прочтении, с учетом всех подробностей и обстоятельств, дает также возможности качественно новых, неожиданных и едва ли не противоположных прежним трактовкам отношений героев и их характеров.

Любая из этих потенций (миф, канон, новация), заложенных в вечной «Наталке-Полтавке», имеет свой продолжительный ряд в украинской драматургии.

Естественно, украинскому театру есть смысл развиваться не только вовнутрь, вглубь своих собственных традиций, очищая заилленные источники⁹ животворности. Возможен и плодотворен путь вовне, сближающий украинский современный

⁸ Считаем 1819 год, написание И. Котляревским «Наталки-Полтавки», датой рождения украинского театра, а 1882-й – началом развитого театрального процесса в национальном искусстве.

⁹ «Заилленные источники» («Замулені джерела», укр.) – пьеса классика украинской драматургии М. Кропивницкого (1894).

театр с опытом мировой сцены. В свое время на эту необходимость обращали внимание Иван Франко, Леся Украинка. К немецкому экспрессионизму прибегал Лесь Курбас. Инъекции фрейдизма вводил в украинскую драматургию В. Винниченко. Зачатки абсурдизма, мотивы экзистенциализма встречаются у М. Хвылевого и М. Кулиша. Однако целенаправленно проведенная государственной машиной борьба с «тлетворным влиянием Запада» остановила циркуляцию духовной крови Украины в западном направлении.

Нынче бросились догонять, наверстывать упущенное в свое время. Но «блажен, кто смолоду был молод», «дорога ложка к обеду» и что там еще? Конечно, окунуться пусть в одряхлевший нынче авангард необходимо всем профессионалам-театралам, хотя бы для того, чтобы избавиться от коросты бытовизма, овладеть искусством сверхобщения, связывающего людей через пропасть отчуждения, прожить сценическую судьбу по законам формальной логики и т. п. Но все это цеховые, кухонные проблемы театра. Зрителю же сегодня, как правило, не до них. Поезд жизни ушел и со станции «Диктатура», абстрагировавшей человека, и из абсурдной зоны застоя, отчуждавшей личность. Ушел в подлинные конкретные страсти революционной перестройки страны, волей-неволей задевающей лично каждого.

Поэтому такие любопытные — не более! — «авангардные» спектакли киевских театров, как «Момент» по В. Винниченко на малой сцене франковцев (режиссер А. Жолдак)¹⁰, «Портрет» Мрожека в Камерном театре-студии (режиссер М. Нестантинер), «В открытом море» того же Мрожека и диптих «Я» по М. Хвылевою и Ж. Кокто в студии «Театральный клуб» (режиссер О. Липцын), спектакли театра-студии «Арт» (режиссер И. Талалаевский) по произведениям Бицуяку Минору, Тонино Гуэрра, Люсиль Лаке, Вуди Аллена, оказались пока всего лишь своеобразными лабораторными опытами, из которых впоследствии... Поживем — увидим.

Наверное, немалую профессиональную пользу получили актеры ивано-франковского театра от работы с польской постановочной группой над спектаклем «Пешком» С. Мрожека. Но ведь зритель на него валом не повалил...

Основное же приобщение к европейской культуре пока более доступно украинской сцене на уровне «хорошо сделанных» пьес бульварных театров. Любовь по-французски¹¹ в «Семейном уик-энде» повсеместно играет, как правило, с удовольствием. Но фигуры актрис! (А, говорят, есть нечего, или они с голоду пухнут?) Но интонации актеров! (Сборище пошляков!) Но декорации изначально выездных вариантов! (Чтобы катать по окраинным клубам и райцентрам.) Но примитивная режиссерская разводка, убогий реквизит, чудовищного вкуса костюмы, выдаваемые за экстравагантные, полная партнерская глухота друг к другу,

¹⁰ Вокруг «Момента» создается старая, как мир театра, ситуация: его показ в Киеве, в республике, в Москве, за рубежом искусственно тормозится собственными украинскими силами: зачем нам звезды, пусть уж ночь темней. «Тиха украинская ночь...».

¹¹ И под таким названием широко играют на Украине «Семейный уик-энд» Ж. Пуэрэ.

убивающая главное достоинство этих пьес — блестящий диалог, превращают фейерверк подобной драматургии в тусклый фонарь на кривой улице какой-нибудь Анатовки.

Удивительно ли, что после такого «опыта» спорадически попадающие на украинскую сцену О'Нил («Долгое путешествие в ночь», Театр имени И. Франко, Киев) или А. Чехов («Дядя Ваня», Русский театр имени М. Горького, Симферополь) играют точно так же. Исключения редки, как НЛЮ, и потому особенно волнующи. «Гарольд и Мод» К. Хиггинса и Ж. Карьера (режиссер Р. Мархолиа) в Севастопольском театре имени А. В. Луначарского, «Священные чудовища» Ж. Кокто (режиссер Р. Виктюк) в Киевском театре имени Леси Украинки — оба театра русскоязычные. Вот и получается: раз, два и обчелся. Но ведь это живые искры — возгорится ли пламя?

Из зарубежной классики на сцене Украины лидируют произведения второго или даже третьего ряда — «Декамерон», «ОБЭЖ», «Дамы и гусары», «Марица» с «Сильвой» и, конечно, «Моя прекрасная леди». Бессмысленно искать сегодня на Украине Шекспира или Шиллера¹² — три старых спектакля на всю республику плюс один относительно «свежий» Мольер — «Проделки Скапена» в Ужгороде. Неужели уроки истории совершенно бессмысленны? Ведь, кажется, нетрудно вспомнить, что именно в революционные годы, в ситуации, адекватной сегодняшней, когда вокруг кавардак, душу раздирают страсти, в голове сумбур, новой драматургии, отвечающей времени, нет, и театр и зритель нашли спасение и опору именно в классике. Что ж теперь-то не ищут? Видно, не дошли еще до последней черты, не пришло еще время слушать, смотреть и думать о вечном. Суеты много.

«Суета сует и всяческая суета», — говаривал один из героев комедии И. Карпенко-Карого «Суета» об окружающей его жизни. В суете сует живет нынче украинский театр. Живет одним днем, одним вечером, одним спектаклем.

Отсутствие внятной перспективной концепции жизни в сознании художников порождает и в творчестве сумятицу, погоню за капризами моды, излишнюю закулисную возню, взгляд не вперед, а искоса на старое начальство (на всякий случай) и на соседа — что у него там, не обогнал ли, и мне бы перехватить то же (такой курс называется «лоб в столб»). Соответственно, ни о какой репертуарной политике и речи нет. Конъюнктура, сенсация, «смотрибельность» — вот главные хоругви, под которыми выступают сегодня театры в борьбе за «прихожан». По неполным данным, кочуют по Украине 12 «Детей Арбата», 4 «Интердевочки», 8 «Звезд на утреннем небе», 8 «Кабанчиков», на подходе несколько «Дач Сталина». Афиши театров соревнуются в пошлости названий с афишами видеосалонов: «К вашим услугам, вдовушки!», «Фиктивный брак», «Любовь по-американски»,

¹² В последнее время эти имена включены в репертуарные планы Тернопольского, Ровенского, Херсонского и других театров.

«...по-французски» и «Развод по-варшавски», «Ужасная девчонка», «Быть женщиной» и так до бесконечности. За броской вывеской — соответствующее наполнение.

Мода... мода... мода... Вечный триумф оболочки. Что внутри — не важно, вглубь не заглядываем, главное — силуэт, цветовая гамма. Нынче на Украине в моде желто-голубое, трезубое, для некоторых особый шик — захватанность оногo грязными руками. И вот уже надрывно стонет женщина в белом над желто-голубым веночком (читай: терновым венцом Украины) в финале спектакля «Оргия» Леси Украинки (сюжет пьесы, между прочим, из древнеримской жизни). Как в том анекдоте: «Я не знаю, о чем вы говорите, но... плакать надо».

Надо плакать, надо. Есть над чем. Надо умыться слезами, утонуть в них, совершить ими очищающее омовение, креститься в них к новой жизни — но слезами сердечными, душевными, а не луковыми, не кликушескими. Меньше всего хочу здесь обсуждать национальную или любую другую символику — над ней еще придется потрудиться душе, забыв пролитую во имя нее невинную кровь, вспомнить чистоту первоначального импульса ее рождения. Вообще поменьше бы нам разных символов и знаков, этих языческих атавизмов заклатья. Побольше бы добрых дел, ясного разума, доброты и терпимости. А вот они-то, как ни странно и как известно, не в ходу нынче. Нет, не странно, чему удивляться, ведь долго и успешно воспитывали у одних люмпенское, у других барское сознание. А такие неспособны испытывать сострадание. И потому им недоступен катарсис. Еще Аристотель заметил: «Не сострадают ни совершенно погибшие (полагают, что им нечего больше терпеть, они уже всего натерпелись!) — ни воображающие себя на верху счастья: такие не сострадают, напротив, обижают».

Вот и пошла мода на грязь, жестокость, взаимоаннигиляцию. Так в жизни — так и на сцене. Нынче принято подчеркнуто настойчиво и последовательно внушать человеку, что он скотина, тварь неумытая, подонок и мразь. Эту мысль, например, в программно заявленном стиле китча навязывает зрителю режиссер И. Карасев в «Учителе русского» (Киевский театр-студия «Арена ВК»¹³). Об этом твердит и Экспериментальный театр-студия под руководством В. Пилипенко (Киев). Эту лоботомию ухитряются проделать даже с Чеховым. Совсем недавно образован в Киеве ТЕМ. Нет-нет, эрудированный читатель, не ТИМ, тот — имени Мейерхольда. А ТЕМ — Театр Евгения Морозова. Скромный юноша Женя Морозов (скромность видна из названия — не так ли?) заставил персонажей «Дяди Вани» заниматься свальным грехом, ползать на четвереньках, измываться над профессорским трупом и в финале чавкать, поедая лапшу из общего котла: «Давно я, грешница, лапшицы не ела» — помните? В пересказе все это выглядит, может быть, и забавно, дерзко — а почему бы нет?., а может быть, и так!., во дает! Но лично я не хочу прощ, не хочу на четвереньки и под одну простыню, лучше уж быть профессорским

¹³ «ВК» — «Вечерний Киев», киевская городская газета.

трупом¹⁴. А если шутки в сторону, то во всем этом «андерграунде», или, скорее, его украинской имитации, просматривается, по-моему, несколько важнейших позиции. Первое — потрясает огромное количество злости, грязи и яда, поколениями накопившееся в запуганных душах наших людей. Просто художники в состоянии яснее выразить все это. Второе — огорчает духовная импотенция молодых «рабисов». Ведь только сильная, чистая душа способна пережечь, нейтрализовать этот мусор и яд в себе самой, на собственном огне, не нарушая экологии окружающей среды. Душа слабая либо сама марается и распадается, либо отторгает все это, перекаладывая на других тяжкий груз, деля на многих непосильную ношу. Славянская литературная традиция хорошо знает погружение в потемки человеческого сознания, хотя бы на страницах Достоевского. Но там смятение души всегда сопряжено со страданием и состраданием, состраданием душа обжигается, а очищается муками. Вот этих-то мук, страданий и сострадания и не хватает «подземельным» играм некоторых молодых режиссеров Украины. Ведь и на страдание нужна сила души. А где ее взять, если души эти систематически ровнялись, люди строгались равно-душные. Их сила атрофировалась ничего-неделаньем, освобождалась от принятия решений, от позиций, от выбора. А душа, как известно, обязана трудиться.

Но таким «андерграундом» все же, наверное, надо переболеть, как брюшным тифом, чтобы выработать иммунитет, очиститься. Хотя болезнь эта крайне опасна и чревата летальным исходом. Еще вчера нас, погруженных в «сон разума», наверное, необходимо было тыкать носом в ту мерзость, в которой мы жили и которой не замечали. Шокировать, ударить, оскорбить — только бы вывести зрителя из нравственного оцепенения и примиренческого равновесия — было полезно, было важно. А сегодня, когда зритель не только разбужен, но и перевозбужден, когда на площадях бушуют толпы, а их давят танки, «андерграунд» стал особенно опасен. Его яд в экстремальных условиях превышает медицинскую дозу. Ведь и в толпе, и в броне человеческое существо одинаково легко теряет свой эпитет — человеческое. Сама ситуация революционного перелома, тектонического сдвига государственных платформ провоцирует панику, мутит сознание, отбрасывает к животному состоянию страха и, соответственно, агрессии. Подогревать в человеке животные инстинкты еще и мощнейшими средствами искусства сейчас крайне опасно и, по меньшей мере, безответственно. Не вернее ли напомнить ему о лучшем, что есть или было в его сердце.

Возможно, главная цель искусства сегодня — вернуться к человеку по законам правды и красоты.

Немало надежд в этом возлагалось на бурное студийное движение. Однако и тут неизбежны оговорки. Движение оказалось не столь бурным, сколь

¹⁴ К моменту публикации ТЕМ уже благополучно скончался, а Е. Морозов возглавил один из эротических театров в Киеве. (Прим. ред.)

ожидалось, и явно неравномерным. В десятках областных центров Украины студий нет вообще. В Симферополе, Донецке, Полтаве, Ивано-Франковске, Ужгороде, Днепропетровске успехи отдельных коллективов пока еще весьма скромные. Зато в Киеве студий по одним подсчетам — 54, по другим — 77 или даже больше.

Но, как известно, побеждают не числом, а умением. Только четыре коллектива признаны самобытными и эстетически выразительными на первом Киевском фестивале театров-студий: «Театральный клуб» (руководитель О. Липцын), Театр па Подоле (руководитель В. Малахов), Камерный театр-студия (руководитель М. Нестантинер) и «Гротеск» (руководитель В. Левит). Сквозь туман первых проб и попыток постепенно проясняются интересные черты собственного творческого лица студии «Бенефис» (руководитель М. Народецкий), «Колесо» (руководитель И. Клищевакая), «Коло» (руководитель А. Кочнев), «Арт» (руководитель И. Талаевский). В целом приятных неожиданностей в студийном движении случилось значительно меньше, чем бы хотелось. Но все-таки интересно, что в Одессе Портклуб поставил «Фамиру Кифареда» (!). Николаевский «Гадкий утенок» потчует зрителя «Мандрагорой» Н. Макиавелли, «Блэзом» К. Манье и спектаклем «Любви старинные туманы» по М. Цветаевой. В Харькове последовательно и художественно высоко в тяжелейших условиях (впрочем, всем студиям нелегко) работает студия под управлением П. Бойко. Во Львове интересно вызревает труппа бывших заньковчан под руководством О. Кучинского. Киевский театр-студия «Будьмо!» во главе с талантливым украинским драматургом Ярославом Стельмахом и режиссером Сергеем Проскурней возвращает нас к фольклорно-поэтическим истокам национальной литературы и образности. В Севастополе Театр-студия на Большой Морской (руководитель В. Оршанский) свежо и азартно силами подростков сыграла «Ромео и Джульетту»!

Кстати, собственно идею студийности как «учебности», «соборности» фанатиков-любителей поддерживают на Украине очень немногие — тот же В. Оршанский в Крыму, А. Кочнев, О. Липцын, В. Иващенко (ЭТА — эстрадный театр аматоров при Киевском политехническом институте) в Киеве. Хоть и они опираются в том числе (а иногда и в первую очередь) на профессионалов. Но в большой мере студийное движение на Украине стало прибежищем творчески неудовлетворенных, а иногда и творчески несостоятельных актеров и режиссеров (в том числе и самозванцев обеих профессий).

Впрочем, несостоятельных, самозванных, нищих духом развелось и на профессиональной украинской сцене немало. Вот несколько типов, процветающих на ней, которых породил «сон разума».

Один разваливал театр за театром, но, переходя в следующий в точно выбранный момент, получал очередное почетное звание. Ныне продолжает ставить пафосные «полотна» и по-детски жалуется на критиков.

Другой, обладая выдающимися организаторскими способностями, употребил их на разращение зрительского сознания пошлостью, спекулятивной

конъюнктурщиной, дешевой сенсационностью. Отличается монархическими замашками и страстью коллекционировать награды и должности.

Третий пребывает на таком уровне культуры, на котором собственно культура кончается. И ставит спектакли, и руководит театром. И постоянно жалуется, что другие люди и трудные обстоятельства «довели» театр.

Четвертый — директор. Хваткий, представительный, оборотистый. Подбирает главных режиссеров пусть поплоче, но чтоб чувствовали благодарность, пусть совсем случайных, лишь бы слушались. Когда же те до конца обнаруживают свою несостоятельность (изначально очевидную и для слепого), — вышвыривает их за борт. При нем талантливые, а, следовательно, неудобные покидают театр — он же еще и подтолкнет. Сознательно играет на понижение посещаемости театра — чтобы содрать с государства лишнюю копейку дотации: не закрывать же на Украине один из старейших украинских театров. Вокруг все всё видят, понимают, а он непотопляем...

Пятый — маниакально отождествляет себя со всем украинским театром сразу. Слеп и глух ко всему, кроме собственных изречений. В своих постановках стремится к тому, чтоб на сцене что-нибудь обязательно крутилось, мигало, светилось, прыгало. Глубокими мыслями не озабочен. Принцип правления — разделяй и властвуй. Патологически самовлюблен и злопамятен.

Ряд хоть и не бесконечен, но длинен. Фамилий называть не будем. Зачем фамилии? Эти люди отравлены миазмами распадающегося застоя, они мутанты идеологической радиации, страдающие воспалением сознания и агрессивностью предсмертной агонии. Будем к ним милосердны...

Есть более страшный враг в украинском театре — равнодушие творцов. Вот это и есть путь к смерти. Равнодушного искусства не бывает. Оно или любит, или ненавидит. Но сказано: любовь скрыть легко, ненависть — трудно, равнодушие — невозможно. К равнодушному — мертвому — театру равнодушен и зритель. 40 процентов заполняемости зала — таков отчетный показатель, а реальность какова? Конечно, театру удобнее жить, не привлекая к себе внимания, тяпялая спектакли, которые не снимут, а какой-нибудь колхоз всегда посмотрит. Время от времени тихо, несобытийно, выехать в сопредельную страну, выгодно купить-продать, огородик вскопать артисту как-то сподручнее, чем маяться на тренажерах, подтверждать славу, мучиться творческими поисками, задерживаться на репетициях — чего там выдумывает и чудит молодой режиссер? К ногтю его, чтоб не возник, не поднимал волны в родном омуте.

Вот эту ситуацию как сломать? СТД было задумано и в боях рождено для этой цели тоже. Тогда, на учредительном съезде, на трибуне душа видела новые горизонты. Оказалось, мистика. Через три года снова на трибуне — VII пленум СТД. Тезисы выступления:

— несмотря на немало хороших дел СТД Украины зашел в тупик. Похож на корабль, плывущий в тумане неопределенным курсом, натываясь на рифы;

— главный и важнейший позитивный итог: три года учились думать по-новому, смело, раскованно, экономически, по-государственному. Не у всех, правда, были отличные успехи в учебе;

— нам мешают обстоятельства внешнего и внутреннего порядка. Одряхлевшая государственно-партийная система, которая и сегодня только-только начала поддаваться перестройке на Украине, очень испугалась тогда, в мае 1987-го, что родилась реальная сила, которая будет решать жизнь театра «вместе и наравне». И... умело вписала СТД в себя. А Союз безропотно и даже охотно вписался в нее: жизненный и творческий опыт его руководителей и большинства членов подсказывает, что с системой лучше сотрудничать, чем ей противостоять. Формула деформировалась: «вместе, но не наравне»;

— сами виноваты, наша социальная безграмотность, творческий эгоизм и бездеятельность. Время бурлит общественно-политической активностью, а СТД Украины — как та хата с краю. Ни по одному из горячих вопросов современности Союз не высказался, его гражданская позиция неясна. Нет наших депутатов в Верховных Советах СССР и республики, нас устраивает, наверное, остаточный принцип финансирования культуры, не трогает судьба беженцев, деятельность наших соперников по влиянию на души людей — религий и Церквей — нас не интересует. Юридической, правовой основы деятельности СТД по задуманной модели мы не добились;

— никто из членов правления не бросил на пять лет своего творчества, чтобы все силы отдать Союзу. Отдельный спектакль, роль, статья оказались важнее, чем общее дело. А кто бросил, не устоял перед искусом кое в чем, хоть в мелочи, использовать служебное положение и в личных целях;

— мы оказались Союзом не столько деятелей — их единицы, сколько потребителей. Какая-то общая эпилепсия во всех сферах: дай, дай, дай. И позиция наблюдателей: вы там, в секретариате, покрутитесь, а я посмотрю, понравится ли мне;

— смысл деятельности СТД? Цель? Приоритеты? Стратегия? Тактика? Оргструктуры?

Итак, покамест и Союз театральных деятелей не стал спасательным кругом для украинского театра. Сам встал на пути собственной перестройки.

Надежды на сценическую правду и красоту, на возрождение украинского театра связываются сегодня не столько с процессами, сколько с отдельными именами, правда, редкими. Тонкий, духовный в творчестве Роман Мархолия возглавил ныне Севастопольский театр имени А. В. Луначарского. Не сломаться бы ему на высоком посту — больно интеллигентен. Владимир Болкашинов, перспективный, смело ищущий режиссер, принял Мариупольский театр. В родном Днепропетровске он пророком не стал, хотя там не прекращается чехарда с главными режиссерами и в украинском, и в русском театрах, и в ТЮЗе. Валерий Бильченко поставил в киевском Молодежном ставший уже легендарным спектакль «Археология» А. Шипенко методом «свободного плавания» — внешне бесцельного, несуетного

блуждания в современном социокультурном ералаше. Но творческая судьба этого режиссера на Украине висит на волоске.

Киевскую русскую драму, где издавна не задерживались главные режиссеры, недавно возглавил Владимир Петров. Он заявил сложный, оригинальный репертуар — Л. Андреева, И. Бродского, М. Булгакова («Батум»), Вольтера. И тут же, не успев шагу ступить на новом посту, получил газетную оплеуху от консерваторов Союза писателей Украины — есть и у нас аналогии общесоюзных «неприкасаемых» из памятных объединений «по интересам». Драматург В. Канивец, специализирующийся на «лениниане», обвинил В. Петрова ни больше ни меньше как в отрыве от украинского народа¹⁵, режиссерском самодурстве (не ставит украинских драматургов) и в очумелости от гласности (!). При этом он почему-то особо интересовался национальностью В. Петрова. Пресса не удосужилась напечатать протест театральной общественности. В. Петров ответил спектаклем — «Саввой» Л. Андреева. И пусть в первой творческой встрече режиссера с новыми для него актерами не все поддалось вскрытию в сложнейшем философском рисунке спектакля, основной курс взят ими верно — на высокую культуру и глубину, серьезность мироощущения. Канивцу и иже с ним такое и не снилось.

Нечасто ставит спектакли отягченный высокими государственными и общественными обязанностями Сергей Данченко. Но «Тевье-Тевель» Шолом-Алейхема и Г. Горина в интерпретации главного режиссера главного театра Украины и его молодого коллеги Д. Чирипюка, в исполнении Б. Ступки и оформлении Д. Лидера — это действительно прекрасно. Трагично. Светло. Космично.

Хранит высокую сценическую культуру, бережет живые театральные традиции Украины, воспринятые непосредственно от Марии Заньковецкой, Львовский театр ее имени под руководством Ф. Стригуна. Сегодня, в период распада и переоценки ценностей, это архиважная и благородная миссия. Но пора думать и о том, как распорядиться этим богатством в будущем, — у театра есть на то силы.

Живы и другие искры надежды, разбросанные по Украине. Их немного, но они есть. Только бы не наступила на них чья-нибудь слишком осторожная нога. Только бы не погасли сами. Ибо опоры им мало. Неутешительны пока дела с украинской национальной драматургией. Старые авторитеты рухнули, но место вокруг них за годы основательно вытоптано. Младшие (о молодых говорить практически не приходится) либо оказались той же группы крови, что и рухнувшие, либо живут с надломленными спинами, либо уходят в сторону, в другую деятельность. Трагически разошлись сейчас пути драматургии и театра, обе стороны лелеют душевные раны взаимных обид, обе правы, но обе забывают, что они всего лишь зеркало

¹⁵ Чему удивляться — на мартовском 1990 года пленуме ЦК Компартии Украины нашлись партийные боссы, клеймившие выход поэта Ивана Драча из КПСС в лучших традициях борьбы с врагами народа. И той же фразеологией.

друг друга, что без любви-ненависти им просто не выжить. Конечно, важно, чтобы драматург формировался в театре, рядом с режиссером — только с каким? Вот Василий Босович стал своим человеком у заньковчан во Львове. Отлично! Но хорошо, что не в Ровно, где его пьесу «Заложники» превратили в бульварный детектив шейнинского типа. «Изнасиловал» его пьесу «Железные солдаты» и В. Пилипенко в киевском Экспериментальном театре-студии. Пусть лучше заньковчане поймут В. Босовича. А где другие тандемы?

Проблемки надежд связаны с именами Анатолия Крыма, Альберта Вербеца, Дьяченко, Тимченко, Марии Вертинской, Клименко, Валерия Чепурина. Но им всем необходимы сильные, доброжелательные, чуткие, грамотные соратники в театре. Желательно из того же поколения. А их так мало вокруг.

Мало и пьес, вынутых из заветных ящичков. Оказалось, в ящиках либо практически пусто, либо содержимое их устарело — пьесы пишутся или «для сегодня», или «для всегда». Но для вечности нужен масштаб. А масштабная классика в большинстве своем — в безымянных могилах или на дальних полках мнимой макулатуры. Вынуть эти пьесы на свет Божий совсем не просто — собственного масштаба не хватает. Вот и выбирают, что попроще: из Миколы Кулиша — «Так погиб Гуска», из Леси Украинки — «Оргию» (раздеть можно побольше). Но нет Е. Кротевича, И. Днепровского, Я. Мамонтова, И. Кочерги, О. Олеся. Нет И. Тогобочного, Васильченко, Днепровой Чайки. Нет «Саввы Чалого» И. Карпенко-Карого, «Учителя» и «Рябины» И. Франко, «Руфина и Присциллы» Леси Украинки.

В свете нового дня, нового знания и сознания требует переосмысления, углубленного изучения творчество Шевченко и Гоголя. Но ни прошедший по всем помпезным правилам прежних времен юбилей Кобзаря, ни гоголевская «Ночь перед Рождеством» в Театре имени И. Франко не принесли радости, художественных и концептуальных откровений. Видно, до сих пор кому-то непонятны, а кому-то неудобны наши гении. Или мы сами — «славних прадідів великих правнуки погані».

Итак, украинский театр переживает период распада.

Национальная драматургия еле жива, а украиноязычных драматургов — считанные единицы.

Профессионализм всех театральных деятелей от режиссера до актера, от бутафора до осветителя — неуклонно падает.

Методика подготовки кадров изжила себя, и Киевский театральный институт имени И. Карпенко-Карого на ощупь, лениво ищет новую концепцию обучения, ведь и в старой большинству педагогов уютно. Цельно воспитанные актерские курсы, которые могли бы стать ядром любого театра и послужить его омоложению, как правило, рассыпаются на отдельные единицы, поодиночке перевариваемые старыми театральными организациями.

Театральные здания рушатся. Новые — немногие — построены по концертно-сарайному проекту. Капитальные ремонты ведутся по 8–12 лет. Коллективы

разлагаются без крыши над головой, в аварийных или едва приспособленных помещениях.

Гласность, великое оружие очищения, на Украине звучит под сурдинку. Единственная (еженедельная!) специальная газета «Культура і життя» постепенно превращается в массово-популярное издание, печатающее детективы, а тонкий (но красивый!) журнал «Український театр» адресован вечности, ибо выходит один раз в два месяца.

Наука о театре на Украине бессистемна, спорадична и малопродуктивна. Целые направления ее — дореволюционный, зарубежный театр, теория сценического искусства — просто не обеспечены специалистами.

Прославленная украинская школа сценографии как школа, как процесс рассыпалась — многие ушли в другие сферы изобразительного искусства.

Грамотных административно-управленческих кадров хронически не хватает.

Материальная база театров амортизирована и устарела предельно.

Социальная и творческая незащищенность, мизерная оплата труда изматывают и уводят из театрального дела талантливых людей.

Призрак экономической смерти бродит по Украине и пугает театры своей реальностью. Один процент госбюджета республики, выделенный на всю (!) культуру, в том числе и на театр, угнетающе действует на психику, лишает воли и перспектив.

Но ведь есть закон сохранения энергии? А если он есть, то энергия распада должна уцелеть? И когда все уже распадается совсем, энергия эта должна сохраниться и вызвать к жизни новые силы?

И начнется Возрождение, Оттепель, Весна священная?

Распалась связь времен — пускай? Век расшатался, вышел из суставов — туда ему и дорога? Весь мир театра мы разрушим до основания, а затем?..

Журнал «Театр» (Москва). 1990. № 1

СПРОБА ПРОГНОЗУ

Віщувати, прогнозувати будь-що — справа невдячна і небезпечна. Або доля Кассандри спіткає, або саме життя спростує наївного футуролога. Але ж так кортить зазирнути в майбутнє! Поміркувати над тим, яким шляхом іти у завтрадення. І що з собою у ту прощу брати, а що лишити історії. Зваживши, звісно, на те, що кожний торує власну стежку.

Ми призабули, що предметом театру, основною одиницею виміру всіх речей у ньому, головним його критерієм є *людина*. Є правда життя людського духу — є мистецтво театру. Немає — глядач перестає вірити театрові. І він мертвіє. Таких «живих трупів» сьогодні чимало в Україні.

Правда життя людського духу на сцені може набирати (і набирає) різних форм, висловлюється різними естетичними мовами, передається різними стилями і прийомами. Та без неї театр втрачає сенс. І таких втрат останнім часом побільшало.

Людина в сценічному житті персонажа потребує професіонального відтворення, фахової класності виконавця. Саме з цим нині сутужно. Погано з психологічним здоров'ям акторства (через суспільний стан), з фізичною формою, з професіональною озброєністю. Надто відстала від потреб сьогодення театральна школа. Та зрушити з місця заіржавілий механізм театрального педагогічного досвіду найближчим часом практично неможливо. Тут прогнозується або термінове «перебирання старого двигуна», або поява альтернативних театральних шкіл (що вже з'являються), котрі за принципом конкурентності, дивись, і викинуть старий мотлох на смітник історії.

Жорстока конкуренція у світі, системі, до якої ми простуємо, вимагає високого професіоналізму. Саме рівень його визначатиме долю митців, обумовлюватиме природний відбір.

Професіоналізм — бездоганне володіння технологією своєї справи, що дає свободу думкам і почуттям, розширює можливості. Дає радість від добре і красиво зробленої роботи.

Відчуття своєї єдності з соціумом і довкіллям вирішує не лише чимало побутових і виробничих проблем, а й проблем психологічних та етичних. Поважай ближнього і себе. Тоді прийде відчуття історизму і перспективи — не ти перший, не ти останній; живись корінням попереднього досвіду і будь відповідальним перед

майбутнім. У театрі це приведе до професійної етики, до ансамблю, до володіння стилем кожної вистави, до формування творчого обличчя конкретного театру і до ідеї краси. А краса — це гармонія (хай парадоксальна), узгодженість, урівноваженість, це «збирання каміння».

Справжнє мистецтво (театр зокрема) завжди існувало в певній опозиції до реального життя. Наше колишнє суспільство, стабільне і безтурботно сонне, треба було збудити і розбурхати, бо сон цей породжував чудовиськ. Тоді епатаж так званої «чорнухи», бруд на сцені і в душі персонажів, потворність, некрасивість тривожили глядача, примушували тверезіше ставитись до своїх «золотих снів», безжально аналізувати реалії життя.

Мети було досягнуто. Ідея тотального розпаду всіх і вся реалізувалась, каміння розкидане, мурашник розворушено. Опозиційна природа театру кличе його тепер до збирання каміння, до відновлення гармонії і цілісності людської свідомості, душі і стосунків зі світом. Чистота і вишуканість, елегантність і чарівність тепер у театрі на часі. Через них, виявляється, теж можна відтворити всілякі негаразди світу (мова не про те, що відтворювати, а яким чином це робити). Успішно вдається це Дніпродзержинському театрові у виставі «Священні чудовиська», Р. Віктюку в київській «Дамі без камелій», харківським шевченківцям у «Марусі Чурай». Щоправда, нинішня краса не лакована, не припудрена і не розмальована аніліном. Вона парадоксальна, часом приперчена, загадкова.

Ансамблевість вистави — іпостась гармонії. Вона настроює на спільну емоційну хвилю і акторів, і глядачів, дає особливу насолоду учасникам вистави. Ось чому на фестивалі «Класика сьогодні» (у Дніпродзержинську) відзначена «Дванадцять ніч» Чернігівського молодіжного театру. Саме за ансамблевість.

Нарешті, етика стає сьогодні могутнім творчим началом: від культури закулісних стосунків до професійної етики в самому акті творчості. Це запорака постійного невдоволення собою, а відтак — самовдосконалення і творчого зростання. Це і повага до глядача (обслуговування його в антракті, зручність місць, обладнання гардеробів), і художній рівень вистав.

Думається, що вже завтра, якщо не сьогодні, варто частіше звертатися до казки — і для дітей, і для дорослих: до різних сучасних варіацій Попелюшок і Лицарів, розповідати про красиве життя красивих людей, до якого б тягнулося серце. Адже казка — це модель благополучного виходу з екстремальних ситуацій, це одвічна боротьба добра і зла за торжество справедливості, це надія на здійснення мрій і могутній поклик до кращого. Не випадково кінематограф часів великої депресії у США в тридцять роки пішов саме цим шляхом, відчутно допомагаючи створенню оптимістичних настроїв у суспільстві. Потребу сучасного глядача в казці підтверджує і шалений успіх мексиканських «мільних опер».

Майбутнє також за мелодрамою. Простою, зрозумілою, хвилюючою і правдоподібною драмою почуттів. Від декорацій, гасел, філософствувань, математичних викладок, виробничих проблем суспільство доволі втомилось. *Людина* — це перш

за все *почуття*. Повертаючись до людини, театр неодмінно повернеться до жанру мелодрами, на який така багата наша національна спадщина.

Драматургія часів стабільності або початку загнивання її – виробнича драма – не скоро повернеться в театр. Так само, як і драма документальна: виявилось, що і документи вміють брехати. Та й публіцистика на сцені не цікава сьогодні.

Думається, що і тотальний театр – естетично єдиний для всіх – відійшов назавжди. Оскільки ідея рівності – хибна і брехлива (не може бути абсолютно рівних і однакових людей), а глядач неоднорідний, то й мистецтво театру має бути розмаїтим і багат шаровим. Елітарним і масовим, авангардним і традиційним, різним за «ізмами», множинним за темами і матеріалом. Але глядач повинен мати обширну первинну інформацію про театральний процес, аби здійснити своє право вибору. І якщо сексуальні меншини існують як явище, воно може бути осмислене культурою. Але й глядачі мають бути поінформованими, щоб або щодуху бігти на такі вистави, або вибрати щось інше й уникнути загрози виникнення в собі комплексу неповноцінності через свою статеву нормальність.

І звичайно ж, театр в Україні має бути багатонаціональним – українським, російським, єврейським, угорським, татарським, польським, грецьким... На жаль, ці декларації уряду далеко не завжди підтверджуються реальною матеріальною і правовою підтримкою. А критика доробку цих театрів повинна сприйматися як *мистецька* критика *мистецького* твору, а не як дискримінація національної меншини. Якщо, скажімо, в театрі «Мазлтов» грають антихудожню виставу, спекулюючи на імені Сковороди, то це закид не євреєві Г. Мельському, а художньому керівникові театру Г. Мельському. Бо захищений від критики театр (треба знати історію) мистецьки деградує.

Звичайно, нестача бензину в державі не може виправдати того, що українське село лишилося без театру. Втрачаємо через це значно більше, ніж коштує десятків літрів палива. Отже, село – географічна мета театру майбутнього.

Замало дає сьогодні театр дітям. Дитинство – демографічна мета театру майбутнього. І не тільки треба вести дітей до театру. А грати для них і з ними у школі, в класі, на майданчику, у дворах... Грати спеціалізованими групами і колективами «дорослих» театрів. Хіба не ясно, що отой малий горох людський через десять років прийде (чи не прийде) у великий театр, і приведе (чи не приведе) туди згодом своїх дітей. Поки що у дорослих (у театрів і Міністерства освіти) руки до цього не доходять. А шкода, бо матимемо те, що сьогодні засіємо.

Ми страшенно втомились від перманентної нервової збудженості і агресивності середовища, галасливості мітингів, дискомфортного міського транспорту і шокуючих ринків. Тому в театрі шукаємо затишку, довірчої інтонації, справжньої ширості.

З давніх-давен відомо: «Якщо хочеш, щоб тебе слухали, – не кричи». Тому надзвичайно перспективними видаються малі сцени і зали. (Шість на шість метрів – сцена чернігівського молодіжного, і зала для глядачів на 105 місць).

Граничне зближення глядачів з акторами. Театр у кімнаті і на вулиці (В. Більченко), у фойє (В. Шестопалов, «Записки божевільного»), в музеї, у спортзалі, в ресторани, у бомбосховищі (С. Проскурня), на горищі, у підвалі (О. Ліпцин), на руїнах Херсонеса, глядач на сцені («Крик» у Харківському театрі імені Т. Шевченка), у виставковому залі («Одержима» в галереї «Київ»), у класі за партами (шкільний театр «Київтеатру»)… Камерність, сповідальність, несподіваність, особлива атмосфера, оновлення глядацького сприйняття.

Невдовзі виникне проблема у традиційних театрів із залами на тисячу і більше місць, придатних більше для з'їздів, засідань, конференцій (в Івано-Франківську, Луцьку, Дніпропетровську, Ужгороді, Харкові, Сімферополі...). Їх творче наповнення важко вирішити. Хіба що густонаселена персонажами класика, музична комедія, карколомний детектив, чарівна казка, масштабний за своїм духом матеріал. Так, у Харківському театрі імені Т. Шевченка на великій сцені успішно іде моно-вистава «Маруся Чурай» (режисер І. Борис), де актриса Лідія Стілик, підтримана сценографом Тетяною Медвідь (три високі арки-дзвіниці, складне світло і пандус), одна за всіх читає-грає, проживає-показує першу частину геніальної поеми Ліни Костенко.

Ця вистава, де енергійними, стислими мазками відтворені численні персонажі й безліч епізодів сюжету, віщує певну нову естетику — прихід у театр кліпової свідомості глядача і митця. Мислення коротким завершеним шматком, прискорення змін «кадрів» — сцен, шалений їхній ритм, шокуюча несподівана і парадоксальна образність — один із можливих варіантів театру майбутнього. Із цим пов'язане і нерозривне поєднання в сценічному малюнку слова і руху. В непрякій залежності одне від одного, в карколомній акробатичності і шаленій біганині по колу, в синкопах раптових статурних поз і дивному, наближеному до мелодекламації, голо-соведенні. Заслуга Р. Віктюка, звичайно. Але цей принцип сьогодні-завтра поширюється на різну драматургію, інші театральні системи. А в українську класику він просто-таки від природи закладений — і верлібром її текстів, і драматизованістю обрядів, і дієвістю пісні.

Музикальність — невід'ємна риса сучасної і майбутньої вистави. Але музикальність не ілюстративна, втілена у вставних вокальних чи танцювальних номерах, але в кожній подробиці — від гами кольорів до повороту голови, від характеру пластики до смислового акценту, ритму, тональності.

У театрі майбутнього взагалі не обійтись без стильності, — камертону глядацьких настроїв, без насиченості внутрішнього світу персонажа, що і є сучасною формою патетики. А це вимагає прискіпливої розробки бажань і мотивацій героя, його реакцій і підсвідомих імпульсів. Тобто вияву підтекстів і складності психології персонажа на сцені, навіть коли він — маска, парсуна, ескіз, які приховують чи виражають первинну складність характеру. Без цього в майбутньому (і в теперішньому) театрі просто нецікаво. Ось, наприклад, у виставі «Дім Бернарди Альба» (мала сцена «Березіль» Харківського театру імені Т. Шевченка) сплутані поняття,

і провідна драматична обставина (жінки без мужчин) перетворена на головну проблему (тему). І одразу спростився психологічний малюнок п'єси, став одноманітним і примітивним. А прекрасним актрисам, крім їхньої зовнішньої краси і сильного темпераменту, нічого з професіонального арсеналу не знадобилось.

Однією з домінуючих барв театру майбутнього стане іронія, що опустить з небес і водночас відтінить внутрішню патетику почуттів, а паралельно — перевірить на міцність усі постулати твору. Іронія — риса тверезого аналізу. Самоіронія — ознака сили духу. І важлива особливість українського національного характеру.

Майбутнє, звичайно, за театром концептуальним. За режисерським рішенням кожної окремої вистави і за творчою програмою театру як колективу. Зрозуміло, що нині в театрі з концепціями сутужно. Або режисер не мислить, не володіє жанром, не вибудовує дію, систему конфлікту чи пропонує спрощення, або актори нездатні втілити задум постановника. Має бути виразна позиція з боку театру (не обов'язково рецепти чи вказівки), висловлена на рівні емоцій чи думок, з якою можна зіставити власні почуття і міркування, і щось з того виникне в душі і серці глядача. А з нічого нічого не буває.

Концепція ж театру як певного колективу в певному місті залежить від демографічного складу населення, характеру його діяльності, географічного положення, настроїв людей, традицій і особливостей самого колективу. Так, скажімо, у творчому обличчі Львівського театру імені М. Заньковецької проглядають дві домінуючі риси — просвітительство і творча ревізія класики. Розіграні у виставах про Мазепу і Полуботка картини історії України давали глядачам нову інформацію про невідомі чи спотворені її сторінки. Лінія ця продовжилась нині «Ісусом, сином Бога живого». Тільки тепер це сторінки чотирьох евангелій. Чернігівський молодіжний — це камерність і завжди висока література. Та в більшості театрів України важко нині вловити риси творчого обличчя — розмиті вони, затуманені. Як і наша свідомість?

Завжди театр мав у суспільстві ті чи інші завдання, місії, покликання. Які вони сьогодні і завтра?

Нікуди не подінешся від ідеологічної місії театру. Зовсім не обов'язково пов'язувати її з суто політичними завданнями. Хоча і вони можуть бути. Адже існував політичний театр — антифашистський і фашистський, радянський, колонізаторський тощо. Проте театрові годилося б бути поза суетністю політичної колотнечі, кликати до вічного і людяного. Ці ідеологічні завдання поставлені перед театром ще Аристотелем.

Можливо, у нас попереду християнський театр. У Львові Я. Федоришин здійснив таку спробу. Прилучити людей до християнської моралі, просвітити народ (що є справжній вертеп або колядки, або як святкувати зимового Миколая) — річ корисна. Та проблем тут безліч. Католицький світ театральну традицію від літургійної драми до містерій, міраклів і мораліте має. Православний — майже ні. Далі «Пещного дійства» та «Шествія на осяті» діло не пішло, скоморохів

церква знищувала нещадно. На заході існувала християнська традиція у високій літературі — від Кальдерона до Клоделя. У нас вершина — Феофан Прокопович. Можливо, на уніатській західній Україні такий теологічний театр прийнятий. На східній —?! Начебто і потрібне це. Але сама церква навіщо? — Теж своєрідний театр. Та й класики наші були в складних стосунках з Богом. Досить згадати Лесю Українку. Проблемою є і відтворення на сцені міфологізованих постатей Христа з його апостолами, святими чи зовсім абстрактних понять, як Бог, Сатана та іже з ними. В усякому разі розкланюватись їм із публікою після вистави не личить.

Є у театру і місія культурологічна. Це взірці високої культури, хорошого тону, навіть моди. Коли Марія Бабанова зіграла арбузівську Таню в пухнастій білій шапочці з довгими вухами, такі шапочки надягло мало не все жіноцтво СРСР: в людях дуже сильний інстинкт наслідування взірців.

Український театр мав би повернути вкрай русифікованим українцям їхню національну самосвідомість. Подати взірці української мови в її красі, милозвучності і літературній нормативності. Бо мова — це душа людини і нації.

Необхідно познайомити українців з їхньою історичною обрядовістю, звичаями, мораллю, костюмом, побутом. На жаль, соромно буває за «сценічних» малоросів, які плахти носять короткі, ледь за коліно, волосся з-під очіпка визирає, смушкову шапку одягають не заламуючи, як блазеньський ковпак... Або у гарній виставі Запорізького театру «Сто тисяч» Роман, щойно одержавши згоду на шлюб із Мотрею, завалив її розчепіреними ногами догори. Українці взагалі досить еротична нація. Але до вінчання найбільше — рука хлопця у дівочій пазусі (Довженко, «Земля»). Інакше в шлюбі не буде взаємоповаги. А тут модна «смівливість» — і вишла брехня.

Можливо, на перехресті української обрядності, християнської служби божої і посиленого нині інтересу до східної втаємниченості деякий час існуватиме театр-ритуал, театр медитативного занурення. Та оскільки традиційний європейський театр сам по собі є своєрідним ритуалом, а шаманство і дєрвїштво слов'янської натурї чужі, навряд це захоплення довго протримається. Хоча певний ступінь медитації як підготовка до виходу на сцену в стані концентрованої енергії цілком можливий і технологічно доцільний.

Величезний потенціал є у все ще неосвоєній уповні класичній українській драматургії. Чекає на своє прочитання театр Лесі Українки, новий Карпенко-Карий, недостатньо осмислений Франко, призабуті імена Тогобочного, Грінченка, Старицької-Черняхівської...

Нарешті, третя місія театру — естетична. Дати людям благородну розвагу, відпочинок душі — чи це мало? Та, занурюючись у співпереживання сценічних героїв, аналізуючи ситуації і стосунки, дешифруючи образні знаки і символи, глядач виховує почуття, тренує розум, формує художній смак, розвиває гнучкість сприйняття життя. Театрові слід про цю місію повсякчас пам'ятати.

Нині театр в Україні освоює абсурд і хеппенінг, вуличний театр, східні медитації і знакові системи, кінетику і евритмію. І то все добре. Погано, що пасемо задніх. Та все ж потрібно спробувати на собі все, що є у світі, і взяти з нього те, що дотичне до нас. А ось тут увага! В гонитві за розмаїттям театрального світу дай нам Боже не втратити себе, не втратити подаровану нам природою здатність *пропускати все через серце*. Бо коли «Одержима» звучить німецькою мовою, актриса, не жаліючи себе, мотається в нестямі по площадці, по геніальному камінню в повітрі й по чорній землі сценографа В. Карашевського, а у неї холодні очі і цілком відсутнє особистісне випромінювання, зникає будь-яка цікавість до неї, до твору, до мистецтва, крім так само холодної споглядальності. І значно більше захоплює Лариса Кадирова в «Листі невідомої» тоді, коли ситуація пропущена крізь єство актриси, коли навіть випадковий скрип мостини під ногою вона здатна перетворити на образну деталь життя людського духу. Оцю слов'янську душевність, українську емоційність, оправлені в гнучкий професіоналізм, оце проживання людської долі на сцені, на яке можна накинути будь-яку естетичну систему і режисерську форму, а воно крізь той серпанок світлитиме — оце б зберегти, розвинути і посилити. І будемо тоді гідні самих себе, і пізнавані у світі як самодостатні. І виживемо попри все.

Бо поки житиме жива людина на землі і на сцені — не вмере Театр.

Український театр. 1995. № 4

ТЕАТР У ПОШУКАХ ЛЮДИНИ, ЯКА ЗАБЛУКАЛАСЬ У СВІТІ, ЗАГУБИВШИ СЕНС ЖИТТЯ

Безперечно, що на відміну від попередніх років 1994 вирізнився поживаленням культурного життя. Серед численних виставок, прем'єр і репрезентацій, про які розповідав наш часопис, помітне місце займають мистецькі фестивалі.

З-поміж останніх торік був «Золотий лев», який зібрав чимало труп не тільки з України. І показав, що в театральному житті зароджуються тенденції до оновлення. Наш кореспондент попросила театального критика Валентину Заболотну, кандидата мистецтвознавства, доцента Київського театального інституту ім. І. Карпенка-Карого, заслуженого діяча мистецтв України поділитися своїми роздумами про театр, оскільки протягом минулого року вона побувала ще на кількох фестивалях і подивилась ще близько двох сотень вистав.

Кажуть, що театр в Україні переживає кризу. Думаю, що це нормальне явище, тому що занепад переживає весь світовий театр. Хіба що у нас є своя відмінність: «кризуємо» ще й через брак фінансів. Але криза театру пояснюється ще й тим, що кінець століття накладається на кінець тисячоліття, і це завжди, як засвідчує історія театру, період, коли змінюється театральна мова, йдуть пошуки нових засобів виразності. І таким чином ця криза, наче запланована в природі, є переходом людства на новий виток свідомості, кінець чогось і початок чогось...

Отже, я нормально ставлюся до творчої кризи українських театрів, хоча самі ми переживаємо це досить боляче. Нам би хотілося кращих, сильніших вражень. Нам би хотілось чогось більш авангардового, нас дратує те, що, на наш погляд, застаріле і так далі. Тут важливо не втратити орієнтирів. І мені подобається, що сам фестиваль «Золотий лев» орієнтується на вічне у мистецтві — на людину. Минулого фестивалю мотиви розпаду світу були значно яскравішими. Сьогодні навіть там, де ми можемо не погоджуватись, скажімо, із сексуальною орієнтацією героїв, творців, все одно навіть у цих виставах йде пошук самих себе, пошук людини.

Вона шукає кохання, нехай у такий спосіб. Якщо ми вже торкнулись цієї теми, то я вважаю, що ці люди мають і мусять мати право на власну культуру, на власне мистецтво, але це якось мусить позначатись на афішах блакитним значком чи ще якось, для того, щоб нормальні люди (хоч не знаю, що є нормою, але все-таки

природа запланувала чоловіка й жінку і союз між ними), скажімо так, традиційної орієнтації, були захищені від подібних, на їхній погляд, неподобств...

Таким чином, театри в Україні сьогодні різняться як суто застарілі, традиційні, що зберігають вплив на глядача, працюючи у звичних, але достатньо професійно вишуканих формах, театри пошукові і театри, які у тих пошуках авангарду втрачають самих себе і орієнтири, замикаючись на собі, втрачають глядача, не достукуються ні до свідомості, ні до емоцій, і перестають бути театром.

Вони можуть і не втрачати естетичних критеріїв, висувати свої і працювати в них так, як працював тут на фестивалі бельгійський театр «Практис сіете». Це — своя естетика, цілісна, але зовсім не дотична, як мені здається, до театру в цілому, бо там нема ні видовища, ні дії, ні гри, ні інтонації. А це — основа театру. Таким чином губиться людина й контакт з іншою людиною у залі. Отже, це — не театр.

На фестивалі було багато цікавих театрів, попри кризу. Все-таки в Україні можна знайти цікавих митців і цікаві вистави. Їх не так багато, як хотілось би. Щоправда, сьогодні вони спираються на класичну драматургію, бо сучасної в Україні, я можу твердити, майже не існує. Не існує через багато причин. Не будемо говорити про всі, назвемо лиш одну: нема концепції у державі і це дезорієнтує митців, вони не можуть опертися на власну концепцію, навіть якби вона протистояла державній, якщо б вони цього захотіли, бо вони не знають, кому і чому протистояти. А драматургія — це і є концепція життя.

Можу сказати, є цікаві роботи у київських театрах-студіях, у театральних центрах: у Севастополі в театрі Оршанського, окремі вистави за класикою, в Київському театрі на лівому березі, який приїхав на фестиваль. Мені подобається їхня «Чарівниця» за І. Карпенком-Карим. Це — класика очима молодих.

Відзначаю як один із найцікавіших в Україні Львівський молодіжний театр ім. Л. Курбаса під керівництвом В. Кучинського. Мені здається, що саме цей театр знаходить прорив до нових мистецьких форм, не втрачаючи людини, а розкриваючи її. Він користується колосальною повагою і увагою глядачів. Причому і пересічного глядача з вулиці, й спеціалістів-мистецтвознавців, бо саме йому вдається знайти новий засіб існування актора в ролі, в дії, в грі, не втрачаючи класичних для української акторської ментальності рис: емоційності, заглибленості у душу, пантомімічно-психологічної точності, пластики. Цей театр, який львів'яни й не часто бачать (думаю, це не вина самого театру, а ймовірніше, умова його існування), на жаль, не пошанований як належить у місті. Бо нема пророка на своїй батьківщині. Думаю, Львів не вміє поцінувати, не уявляє собі цінності цього колективу.

Сьогодні, я б сказала, основне навантаження впливу на глядача несуть театри традиційні. Там все зрозуміло у виставах, глядач це цінує надзвичайно, працюють дуже хороші актори і пристойні режисери. У ці театри поступово починає повертатись глядач, який на деякий час відійшов від театру, але все-таки хоче бачити мистецтво, прийнятне для себе. Маю на увазі і Київський театр ім. І. Франка, попри

те, що там бувають відверті мистецькі провали. Є і надзвичайно цікаві акторські роботи і вистави. Я маю на увазі Львівський театр ім. М. Заньковецької, який має пречудову трупу і непогане молоде поповнення з випуску Львівської консерваторії. Я маю на увазі деякі інші театри. Скажімо, є хороші вистави в Івано-Франківську, Тернополі. Тобто і ці колишні обласні театри, безумовно, мають деяку усталеність, уповільненість руху вперед, — вони все одно мають мистецьку активність, цінність поруч з авангардовими пошуками. Без такої альтернативи в мистецтві, яке за природою своєю побудоване на конфлікті, не можуть існувати обидва крила. Ми вже це знаємо з історії, коли ці два крила у 30-ті роки задискутували, маю на увазі Г. Юру та Л. Курбаса, Київський театр ім. І. Франка та Харківський «Березіль», то, відтягнувши ліве крило «Березоля», знищивши цей напрям у мистецтві, Україна як держава дуже потерпіла у своєму мистецькому поступі. Отже, ці уроки треба пам'ятати і врахувати. Всім знайдеться місце під сонцем.

Інше мене дивує: у Львові така діаспора, як польська, має лише аматорський театр. Свого часу польський театр у Львові мав світові імена. На початку століття у Львові працював Людвіг Сольський — це зірка і польського, і світового театру. Але коли були знищені театри національних меншин, був знищений і польський. Тим паче, що славнозвісні події 70–80 років, пов'язані з діяльністю «Солідарності», призвели до того, що в Україні пройшла хвиля знищення будь-якої польської орієнтації. І на тому втратив не тільки львівський польський театр, а й українські, які мали орієнтацію на польську драматургію чи на режисерську школу Єжи Гротовського. Але саме Львів мусив би відродити польський театр, тим більше, що є кому дивитись. Тобто є глядач, а це дуже важливо, і є, в основі своїй, милі аматори, широ віддані цій ідеї і непогано професійно підготовлені. Думаю, серед професійних акторів теж знайшлися б люди, які із задоволенням працювали б у такому театрі.

Щодо фестивалю «Золотий лев», який проводився у Львові. Місто робить величезну справу, організовуючи раз на два роки наші зустрічі. Це дуже важливо і для театральних професіоналів — побачити одне одного у наш час, побачити творчість, зрозуміти мистецький контекст, в якому працюєш. Це надзвичайно важливо і плідно відіб'ється на творчості митців — учасників фестивалю. Мені здається, цього разу трохи більше львів'ян змогли потрапити на вистави, хоча, звичайно, ціна на квитки була висока, але й витрати фестивалю — колосальні. Може, слід було більш прискіпливо вибирати вистави-учасниці, бо не всі вони відповідають рівню високого мистецтва, і глядач, заплативши шалені гроші, потрапляє, скажімо, на відверту невдачу чи творчу безпорадність. З іншого боку, не всі фахівці змогли потрапити на ці вистави і не все змогли побачити, хоча це було найважливіше. Я людина приїжджа, стороння, киянка, і бачила, що фестиваль у місті був помітним: люди питали на вулицях, серед перехожих точилися розмови. Навіть якщо виникало запитання: «Що воно таке?» — це непогано, бо людина шукатиме відповіді. Це велика справа міської адміністрації і тих спонсорів, які вклали гроші. У фестивалю дуже складне фінансове становище, бо кошти витрачено, кредити

взяті, ціни страшенно зросли і невідомо як повертати. Ярослав Федоришин, директор фестивалю, заклав все майно свого театру «Воскресіння» для того, щоб одержати кредити, але якщо вони не будуть списані держадміністрацією або якимсь чином повернуті, то у нас не буде театру «Воскресіння» і не буде цього фестивалю, бо як далі виживати цим людям, які закладають себе на таку справу?

Серед найкращих фестивальных вражень перший номер для мене — актори з Німеччини, з міста Геттінгена, які в хореографії японця Тодаші Ендо показали виставу «Твої тіні їдять». Я, правда, не зрозуміла, хто які тіні їсть і кого вони їдять, та не в тому суть. У цій виставі знайшлася нова театральна мова, вишуканість, пристойність, тому що актори працювали практично оголені і це було надзвичайно цікаво і красиво. Тут було для мене певне мистецьке відкриття.

Надзвичайно цікавими видались мені постановки за класичними творами. Наприклад, «100 тисяч» І. Карпенка-Карого під назвою «Гроші» (це перша назва п'єси, не пропущена колись цензурою) у Харківському театрі ім. Т. Шевченка у постановці колишнього львів'янина Миколи Яремківа. Там була стильовість, там був витриманий жанр, там був той гумор українців щодо себе, який є ознакою сили нації.

Відзначила б виставу Пермського театру «Біля мосту» за М. Гоголем «Одруження». Був знайдений, мені здається, правильний хід до Гоголя через смішну містику, таким чином якусь частину гоголівської природи було вгадано. На відміну від тих двох «Панночок» (за романом М. Гоголя «Вій»), які ми побачили у виконанні Томського ТЮГу і Запорізького молодіжного театру. Мені здається, що там Гоголь не був вгаданий майже зовсім.

Серед сильних вражень від «Золотого лева — 94» треба відзначити виставу театру В. Кучинського. «Забави для Фауста» я вже бачила кілька разів. Вона справляє надзвичайно сильне враження... Йде розповідь тільки про долю Свідрігайлова, але це власна позиція театру: неможливо весь роман вкласти в одну виставу. І вони правильно роблять, що звертаються до роману «Злочин і кара» поетапно, беручи і розкручуючи окремі лінії. Лінія Свідрігайлова, з блискучим виконанням Олега Драча, відкриває мені дуже складний світ людських страждань, у яких винен сам чоловік і суспільство навколо, неспроможність реалізувати себе у кращих своїх рисах і в кращих думках з багатьох причин. І ось ця духовна самотність людини — трагічний момент, який відлунює сьогоденням. Крім того, мені було дуже цікаво спостерігати за театальною мовою вистави, за умовністю, яка веде до правди життя. У цій умовності проростає і моя фантазія як глядача, і я відчуваю себе певною мірою творцем, тобто я активно працюю на цій виставі як реципієнт, як сприймаюча людина... Вистава викликає в мені, звичайній людині, творчий акт. За це я надзвичайно вдячна цьому театру. Вистава «Благородний Еродій» теж мені здалася цікавою, хоча трохи бракувало смислових акцентів і вистава йшла при недостатньому освітленні. Мені здається, що така неакцентованість у словах у цьому випадку не стільки пробуджує мою цікавість, скільки заплутує мене як глядача.

Хоча сама по собі вистава надзвичайно цікава, медитативна, має надзвичайно вишукане голосоведіння, музична у слові своєму, у пластиці своїй — це дуже цікавий творчий експеримент.

Надзвичайно потішили мене білоруси з Альтернативного театру. Тут вони зіграли комедію за фольклорними мотивами так званої батлейки, тобто лялькового народного театру. Це двоактна вистава з мінімумом подій про те, як селянин запродав душу чорту за 301 рубель. Це було настільки смішно, віртуозно акторськи зіграно... Ми скучили за такими засобами виразності театру, як костюм, а там це було зроблено досконало, не кажучи вже про те, наскільки виразними були очі персонажів-акторів, наскільки точними були їхні психологічні реакції, наскільки наповненою була їхня гра. Вони не переживали долі своїх персонажів, але настільки вишукано демонстрували це, що, крім великої радості, з цієї вистави годі було ще щось винести.

Дивилась і чимало львівських вистав. Тут дозвольте бути обережною в оцінках, тому що це заслуговує окремої розмови, дуже цікавої, щоб поговорити з митцями, які заслуговують великої поваги за те, що вони в наш час працюють, не забувають про глядача і намагаються шукати нових шляхів для мистецтва. Дай Боже жити «Золотому леву»! Дай Боже нових зустрічей на цьому фестивалі! Я люблю Львів. І завжди своє серце маю тут, біля родинного кореня.

*За вільну Україну. Львів. 1995. 3 лютого
(Публікацію підготувала Г. Доманська)*

КОМА

Эскиз театрального процесса в Украине

«Кома» по-украински — «запятая». А запятая — это некий вздох посреди фразы, смысловая запинка, эмоциональный жест. Она не столь сильна и окончательна, как точка.

Пока есть запятые, не отмершие в точку, процесс движется, живет, существует.

Конечно, с космической высоты толковых, энциклопедических, философских словарей процесс вечен, необратим и модален, пока жизнь не свернется в эту самую точку.

Ну а если ближе к земле, к конкретному историческому моменту, к бытующей реальности? Тогда в процессе становятся заметны ускорения и торможения, запятые, «комы».

Вот и сейчас представляется несомненным, что сегодняшние художественно-культурные (в том числе театральные) процессы в Украине как бы запнулись, и если еще не коллапсировали, то держатся «на честном слове» самих художников, на запятой, на «коме».

А по-гречески «кома» — глубокий сон. Медицина этим словом определяет крайне тяжелое состояние человека, характеризующееся потерей сознания, расстройством функций всех органов чувств, нарушением кровообращения, дыхания, обмена веществ.

Довольно точный диагноз для театрального процесса в Украине. Театр вроде бы еще существует, еще жив. В каждом областном центре и в некоторых других городах открываются занавесы, звучат аплодисменты, что-то происходит на сцене. Есть театры драматические, музыкально-драматические, оперы и балета, оперетты, юного зрителя, кукольные, пластической драмы, пантомимы, мимики и жеста, театры-студии, одного актера, камерные, экспериментальные; театры украинские, русские, еврейские, венгерские, крымскотатарские, польские и даже иностранные (театр Черноморского Флота в Севастополе принадлежит России).

Ура! Как много! Сколько всего разного! Впору чепчики в воздух бросать (были бы чепчики!). Но увы. Состояние всего этого нажитого десятилетиями (и даже уже

столетиями) духовного богатства Украины крайне тяжелое. И прежде всего характеризуется «потерей сознания».

«Сознание» в театре сублимируется в драматургии, режиссуре и образовании.

Но пьесы о современности, осмысливающие реалии действительности, нынче не пишут. В репертуарной коллегии Министерства культуры и искусств (надо же было такое название придумать — любой филолог запнется) встречаются пьесы-сказочки для детей, инсценизации мировой классики, литературные монтажи и псевдоисторические опусы конъюнктурного характера. Да и того слишком мало, чтобы выглядеть процессом. Не принимать же всерьез эзотерические опыты дилетантской по сути школы драматургов п/у Анатолия Дьяченко. Его ученики упражняются, в основном, в жанре одноактовок, а устраиваемые им «фестивали» проходят за полузакрытыми дверями и не становятся поэтому фактом общественного бытия, что есть обязательным условием принадлежности к художественному процессу. Хотя среди учеников школы встречаются действительно талантливые люди. (Максим Курочкин, переехавший недавно в Москву. Неда Неждана (Мирошниченко), ныне пишущая кандидатскую диссертацию. Лада Лузина, оканчивающая театроведческий факультет. И еще несколько имен, которых что-то не слышно стало в последнее время.)

Естественно, что на «безрыбье» становятся «рыбами» случайные «раки». Их драматические поделки не делают погоды в театральном процессе. И театры за них не хватаются. Впору заскучать за «полотнами» недавнего прошлого и сотворить классиков из А. Коломийца, Н. Зарудного и иже с ними. А ведь театру, играющему спектакль сегодня для сегодняшнего зрителя, туго приходится без современной пьесы, трактующей, объясняющей, отражающей безумное, тревожное, развороченное бурями бытие современного человека. Он же и в театр ходит-то в подсознательном ожидании увидеть в «волшебном» зеркале сцены, куда несет нас «рок событий».

Ситуация, впрочем, с явной закономерностью повторяется на рубеже столетий. И сто лет тому назад потому и взошли звезды А. Чехова, М. Горького, И. Франко, Л. Украинки и др., что они смогли бросить новый камень новых идей, приемов, тем и образов в застойный омут современной им драматургии.

Однако в наше время ситуация обостряется еще и рубежом тысячелетий, смелой зодиакальных эпох, революционной перестройкой социально-политических общественных формаций, планомерным изничтожением в предшествующие времена художественной элиты Украины, мощным асфальтом уравниловки соцреализма, господством в нынешней юной нашей державе дилетантов, панически презирующих профессионалов во всех областях, диктатом бескультурной охлократии, просто не понимающей, зачем вообще существует искусство... «Комы» можно считать дальше.

Увы, мы живем в эпоху больших перемен, которые мудрые древние китайцы желали своим врагам. Но это наше время. И другого у нас не будет. Значит, раскидав

по бревнышку, по кирпичику свой старый дом и получив при этом по голове, до потери сознания, нам всем придется потихоньку приходить в себя. Услышите прямой первозданный смысл этого тропа — «приходить в себя», — придти, вернуться к себе, к своей потерянной памяти, к осознанию себя в этом мире.

И театр, воссоздающий человека в его непосредственной конкретности — великая сила в этом деле. Но драматурги тоже люди. Они пока не поспевают за роком событий. И поэтому им нечего сказать. Кстати, даже первые советские пьесы, чуть лучшие, чем ранние самодеятельные несурзаицы полуграмотных пролетарских графоманов, были написаны только через восемь лет после того, как осенью семнадцатого года мир перевернулся с ног на кухаркину голову. Ясно, что через восемь десятилетий ноги еще нетвердо держат, и язык заплетается, и кровь от головы пока не отхлынула. Значит, время мессий еще не пришло. И новых пьес пристойного уровня нам еще ждать и ждать.

В смутные времена всегда выручают вечные истины. Театр в таких случаях спасала классика. В ней закодированы все ситуации, характеры, идеи человечества на все времена. Прочитанная современными, честными, непредубежденными глазами классическая пьеса особенно будоражит зрителя, в котором вдруг рождается сознание того, что он, с его сегодняшними, сиюминутными проблемами, вписан, оказывается, в контекст вечности. Не он первый и не он последний страдает, плачет, радуется, обманывается, побеждает, ищет украденное счастье.

Основу репертуара театров Украины в последние сезоны составляла классическая (либо близкая к ней) драматургия. «Наймычка» И. Карпенко-Карого и «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони в Ивано-Франковске, «Бесталанная», «Хозяин» И. Карпенко-Карого, «Наталка-Полтавка» И. Котляревского во Львове. «Три сестры» А. Чехова, «Украденное счастье» И. Франко, «Король Лир» В. Шекспира в Харьковском театре им. Т. Шевченко, «Каменный властелин» Л. Украинки в Черниговском молодежном. «Сто тысяч» И. Карпенко-Карого в Запорожье и Чернигове. И в Киеве: «Сны по Кобзарю», «Тевье-Тевель» по Шолом-Алейхему, «Крошка Цахес» по Гофману, «Укрощение строптивой» В. Шекспира в театре им. И. Франко, «Чаровница» («Бесталанная») И. Карпенко-Карого, «Олеся» М. Кропивницкого в Театре драмы и комедии на левом берегу, «Дама-невидимка» П. Кальдерона в «Колесе», «Привидения» Г. Ибсена в «Браво», «Фигаро» П. Бомарше в ТЮЗе на Липках... «Школа скандала» Р. Шеридана в театре им. Леси Украинки. Перечень спектаклей по классической драматургии последних пяти лет далеко не полон. Но это все равно не снимает остроты проблемы современной драматургии на современном материале в современном театре. Не говоря уже о том, что постановка классики требует от режиссуры, актеров и театра в целом соответствующего уровня культуры и профессионализма. А это случается реже, чем хотелось бы. Огорчения по этому поводу особенно сильны. Режиссура у нас нынче почти поголовно в коме. Претенциозные и бескультурные «Три сестры» А. Чехова в Николаевском русском театре адресованы, наверное, тому зрителю, который понятия не имеет

об интеллигентности. Напыщенный, пустой и прямолинейный пафос, сотворенный из шиллеровского «Коварства и любви» в Днепродзержинске и киевском Молодежном театре оскорбляет слух зрителя явной фальшью. Как и «Бригадир» Д. Фонвизина в этом последнем.

Слишком часто классика ставится по старым шаблонам «рассудку вопреки, наперекор стихиям». Такова «Бой-баба» Г. Квитки-Основьяненко в Днепропетровском театре им. Т. Шевченко, «Марица» в Кривом Роге, «Горе от ума» А. Грибоедова в харьковском им. Т. Шевченко. К сожалению, подобных «шедевров» больше, чем творческих удач. Испытание классикой режиссура явно не выдерживает.

В последнее время стало модным расправляться с классической пьесой, насилая текст и эстетику драматурга. Так, более чем храбро обращается с известными и малоизвестными текстами «Театр классической пьесы» и его единственный режиссер Александр Балабан, перекраивая в абракадабру пьесы М. Гиллдероде, Ф. Кроммелинка, Э. Ионеску.

Киевский театр им. И. Франко вывернул наизнанку Лесю Украинку в «Лесной песне» (режиссер Д. Чирипюк) и в «Боярыне» (режиссер В. Опанасенко). В первом случае Лесина драма-феерия превратилась в мрачный безнадежный апокалипсис, в котором погибли и люди, и природа, и философский смысл пьесы. В другом зрителю предлагается урезанный по действию, по событиям текст и так слишком «разговорной» пьесы. Но главная беда в ином — в неграмотно выстроенных мизансценах, в приблизительности отношений героев, в неопределенности и непонятности финала. В результате вместо серьезных размышлений о границах компромисса возникает плоское и огульное обвинение Москвы во всех грехах.

Оказывается, можно разбавлять Р. Шеридана О. Уайльдом, и это не режет слух никому в театре («Школа скандала», реж. М. Резникович, Киевский театр им. Леси Украинки). Можно наматывать мизансценические круги и лихо скользить по самой поверхности текста, словно специально избегая попыток связать и углубить внутреннюю логику отношений героев («Ревность» М. Арцыбашева, реж. А. Бабенко; «Бешенные деньги» А. Островского, реж. Л. Остропольский; «С вами опасно иметь дело» А. Арбузова, реж. И. Барковская там же). Режиссеры все чаще бросают актеров, как щенков в воду пьесы, оставляя их крайними в общении со зрителями. Те и барахтаются — кто лучше, кто хуже — соизмеримо с талантом. Как в «Укрощении строптивой» В. Шекспира в театре им. И. Франко (реж. С. Данченко).

Наблюдая такую режиссерскую беспомощность, некоторые актеры справедливо чувствуют себя и умнее, и мастеровитее, что ли. И рвутся в режиссуру, ибо спасение утопающих — дело рук самих утопающих. Ставят спектакли Н. Батурина, И. Дука, А. Крыжановский (Киев), М. Кондратенко (Севастополь), Ю. Вязовский (Днепропетровск), Ф. Стригун, З. Дехтярева (Львов). А там и театроведы в режиссуру подались (А. Липковская), и сами драматурги (А. Дьяченко), и художники (С. Маслобойщиков, Е. Богатырева). Иногда получается не хуже, чем у других.

А в целом с концепциями мира и человека, с трактовками пьес, со стилевыми решениями в современной режиссуре явно туговато.

Есть сегодня еще одна репертуарная тенденция в театрах Украины — «развлекаловка». В основном западного происхождения. Почему-то бытует мнение, что зритель нынче думать не хочет, а ищет исключительно отдыха и развлечений. Отсюда на сценах засилье «Блэзов», «Последних пылко влюбленных», «Домов, где все кувырком», «Фердинандо», «Белых джазов Каролины Эшли», «Ша-ша-ша-ша-ша!» и прочего, прочего.

Один нюанс. Подобная бульварная драматургия имеет на Западе свою особую географию — Большие Бульвары в Париже или Бродвей в Нью-Йорке. Жаждащие развлечений отправляются туда, где их ждет элегантно красочное зрелище, дуэльно-шпажный блеск диалогов, шуток, забавных ситуаций, виртуозное мастерство актеров. У нас же подобная драматургия играется везде, всеми и чаще всего с грацией коровы под седлом и на льду. Сознания там и искать не нужно.

Лучше поищем его в профессиональном театральном образовании, где работают уважаемые мастера сцены. Но и здесь в последнее время стало как-то скучно и тоскливо. Нынче театральные педагоги в своем подавляющем большинстве и за редчайшими исключениями штампуют актерские и режиссерские кадры по старому испытанному шаблону «делай как я».

Так учили еще корифеи украинского театра зеленую молодежь, пришедшую на сцену «с улицы» подобно Нине Заречной из «Чайки» или Ивану Барыльченко из «Суеты». Учили собственным примером, проверенным опытом. Сегодня у театральных педагогов такого типа под мышкой книги К. Станиславского. Но — заметьте! — даже не Леся Курбаса, не В. Мейерхольда, не говоря уже о Б. Брехте или Е. Гротовском.

В свое время эти наставники театральной молодежи были ведущими актерами лучших театров страны, многое умели и могли. Но то было ИХ время. А сегодня время уже «не их». И все реже на сцене «играющих тренеров» постигают творческие удачи.

Есть в театральной педагогике и другой «мертвый» принцип — «делай, как я хочу». Это рецидивы командно-административной системы, действующей и сегодня, когда старший знает, как надо, и «для добра» младшего, игнорируя его природу и индивидуальность, выворачивает ему руки-ноги, шею и мозги, наставляя «на путь истинный». Вот и шествуют по этому (истинному ли?) пути творческие калеки, разговаривая не своим голосом, двигаясь не в своей пластике, в мощном зажиме профессиональной муштры.

Поэтому самый счастливый для студента театрального вуза вариант — это получение диплома о высшем образовании и «незадетость» школой, нетронутость его природного дара, который сам собой вызреет (если вызреет!) в жестких условиях действующего театра. Как сто лет назад...

Так заполняется театр махровым дилетантизмом.

Но ведь и гегемоном в державе нашей является класс дилетантов. Дилетанты-парламентарии и любители-банкиры, самодеятельные купцы и недоученные «специалисты» — их теперь тьма. У таких людей на первом плане не любимое дело, в котором он мастер и дока, испытывающий радость и гордость от результатов своего труда, а собственный шкурный интерес, стремление урвать побольше в подсознательном страхе скорого разоблачения его профессиональной несостоятельности.

Мастер всегда внутренне спокоен, а поэтому миролюбив и доброжелателен. Он и искусство такое творит и воспринимает — радостное, светлое, оптимистичное, доброе. Дилетант всегда внутренне встревожен, ориентирован на самозащиту, лучший способ которой, как известно, нападение. Поэтому дилетант, как правило, агрессивен и злобен. Он и в искусстве, в театре культивирует грязь, распад, злость, враждебность друг другу. Обратите внимание, как много теперь на сцене кричат по поводу и без повода, как кидаются друг на друга, ругаются и дерутся.

Настоящих профессионалов поубавилось в обществе еще и потому, что их труд и мастерство давно уже не оценивались адекватно их таланту и умению, не оплачивались соответственно.

Нищета — это вообще бич любого дела, человека, семьи, общества. Нищета разрушает здоровье и нервную систему, чувства и связи, сужает возможности и отбирает силы, толкает на все что угодно. Она порождает кому. Органы чувств театра в соответствии с данным диагнозом в расстройстве. Плохо обученные актеры «не видят», «не слышат» друг друга. Об ансамбле в театре почти забыли. Хотя он сохранился во львовском им. М. Заньковецкой, в киевском «Колесе» и еще кое-где. Но хуже всего, что театр «не видит» и «не слышит» своего зрителя, свое время. И тогда на сцене вдруг махрово расцветает эстетика середины века, бродят странные люди, похожие на кого угодно, только не на обычного человека нашего времени.

Опять же, согласно диагнозу, нарушен «обмен веществ» — на сцену никак не пробьются новые приемы, формы и методики. Из-за нищеты театр оказался в изоляции от мирового театрального процесса. Зарубежные коллективы к нам перестали ездить. Увидеть своими глазами театральную Москву, Ленинград (простите, Петербург), Варшаву, Торунь, Авиньон, Париж, Эдинбург, Лондон могут единицы. А рассказать об увиденном и того меньше. Критика перестала выезжать в театры, говорить с коллективами, будоражить их и анализировать. Она тоже бедна и мира не видит, поэтому плохо понимает контекст и писать ей не о чем, кроме как о родном городе.

Нищета нарушила дыхание театра — свободу творчества. Да, нынче можно говорить все обо всем. Но слово театра — это не только колебания воздуха простуженными от холода за кулисами и дома голосами артистов. Слово театра еще и материально. Это декорации, костюмы, грим, свет, музыка. А материалов нужных нет — дороги. Аппаратура устарела. Энергоемкость спектакля влетает в копеечку. И ведь уже два сезона (а кое-где и больше) вообще не отпускаются средства

на новые постановки. То есть премьеры выпускаются без денег вообще! Ибо голь на выдумки хитра. Но в таких условиях материализация творческого замысла натывается на резкое сужение возможностей. Руки у творцов спектаклей связаны нищетой. И вот уже погибла, рухнула прославившая Украину во всем мире школа сценографии во главе с Данилой Лидером. Ей просто нечем и не с кем стало работать.

Финансирование театров государством или муниципалитетами почти три сезона ежегодно сокращается на 20–25 процентов. А пути к спонсорам и меценатам, широко открытые за рубежом, у нас прочно заперты законами и подзаконными актами, указами, указаниями, инструкциями и предписаниями нищенски жадной державы. Система грабительских налогов, запрет на рекламу спонсоров и прочие экономии экономной экономии государства, экономящего прежде всего на «излишествах» — культуре — уложили последнюю на лопатки, под капельницу случайных и мизерных денежных вливаний.

Сегодня большинство театров не в состоянии оплатить коммунальные услуги. Буквальный холод в залах и закулисье отпугивает зрителей и гробит здоровье артистов. Буквальный голод погнал актеров на приусадебные участки, в коммерцию. Недавние кумиры и властители дум превратились в «челноков» и батраков. Такими они и на сцену выходят — вот откуда в спектаклях фальшь высоких слов.

Дошло до того, что театрам стало невыгодно, убыточно играть спектакли! И пошли сценические площадки и театральные помещения под сдачу звездам эстрады, магазинам, ларькам и буфетам, пунктам обмена валюты... Например, киевский Молодежный театр за несколько месяцев сыграл всего 16 спектаклей, зато в его помещениях чего только не встретишь.

Нищета остановила театральное кровообращение — гастроли. Понятие «гастрольное лето» умерло несколько лет назад. Теперь гастроли устраивают «крутые» коммерческие структуры, взвинчивающие цены на билеты, отсекающие подлинно театрального зрителя. Реакция же случайной, сытой и толстокожей публики для театра не показательна, ибо она неадекватна. Однако многие коллективы в погоне за копеечкой пошли на поводу у вкусов нуворишей.

Зарубежные выезды театров Украины часто устраиваются шальным полуслучайным образом. А там, на холодном, расчетливом, рациональном Западе, видом не видывали, слухом не слыхивали ничего подобного украинскому традиционному сентиментализму — чтоб вот так, фонтаном слезы вбрызг, чтоб сердце пополам и душу наизнанку. Даже средненький украинский театрик нынче потрясает Европу и Америку. И победоносно возвращается оттуда гоголем в укор отечественной критике — недооценили, мол, на родине... И невдомек им, сирым, что можно было бы играть и ставить во стократ сильнее, тоньше, внятнее, сложнее и глубже.

Худо-бедно, героическими усилиями отдельных энтузиастов типа Алексея Кужельного, Сергея Проскурни, Ярослава Федоришина, Романа Мархолия, покойного Николая Губенкова и некоторых других деятелей в областях Украины все-таки

случаются время от времени театральные фестивали, эти творческие всхлипы неровнодышащего сценического организма. «Золотой лев» во Львове, фестивали в Донецком, Днепропетровском, Львовском, Крымском, Одесском отделениях Союза театральных деятелей, столичные — «Березілля», «Камерных сцен», одной пьесы, «Киевская парсуна» почти стабильны. Но умерли с эмиграцией Р. Мархолиа в Россию «Херсонесские игры» в Севастополе, и будут ли жить «Киевская пектораль», «Классика на сцене» в Днепродзержинске? Под некую одноразовую акцию чуть легче найти финансовые допинги, чем на процесс в целом.

Так, спазмируя от фестиваля к театральной премии, от случайного выезда за рубеж до очередной рокировки главных режиссеров, и хромает в Украине театральный процесс. Кажется, что вот-вот починет в Бозе...

Выйдя на подобный прогноз, собрались как-то молодые театральные критики и проиграли перспективу сложившейся ситуации. Вводная: современной драматургии нет; финансирование 30 процентов от потребности; профессионализм актеров и режиссеров падает; зритель предпочитает лень и бесплатность телеящика; общее состояние больного — кома. Что дальше?

И пришли к выводу: театр все равно будет жить. В его истории бывали и худшие времена, длившиеся не годами и даже не десятилетиями... Театр будет жить по одной простой причине, заложенной в его природу: он единственное из искусств, основанное на сильнейшем и непосредственном энергообмене между сценой (актерами) и залом (зрителями). И потребность человека в этом энергообмене, в возможности наблюдать себе подобных и себя со стороны, разделить чужие судьбы, прожить с персонажами другие, многие жизни — неиссякаема и вечна.

К тому же есть в грустном театральном процессе Украины «запятые» надежды.

Радуга. 1996. № 7/8

ЧЕКАННЯ

Життя все швидше стремить до кінця століття, до нового тисячоліття — роки так і миготять, так і несуться. Ось ще один промайнув — дев'яносто сьомий. Ця завірюха часу якось дивно поєднується із внутрішнім чеканням, завмерлістю душі перед невідворотністю кардинального зламу, зміни цінностей, форм, орієнтирів, засобів існування в житті і на сцені. Бринить в серці напруга чекання —

Нового світу...
...вого досвітку...
...ого досвіду...
...ГО ДО...

Чекання породжує питання і надії. Вічні питання: «що робити?», «хто винен?», «з ким ви?» і «Камо грядеші?» або «куди іти?». Разом з тим і питання:

яким буде театр (і глядач) через...

як і до якого типу (типів) театру готувати майбутніх акторів,
режисерів...

чи потрібен театр державі, її малокультурним урядовцям...

бути чи не бути... Ні, не театру, він буде завжди, бо закладений у природу homo ludens, а самій державі без отого дзеркала сцени, в яку людство дивиться вже кілька тисячоліть, та, власне, від свого народження.

Є, виявляється, такі диваки, які шукають відповіді на ці та інші питання. А це дає змогу «крізь сльози сміятись» і таки всупереч абсурду дійсності сподіватись. І паростки цієї надії вже мало-помалу, ледь-ледь, але проштрикують асфальт безнадії.

До них належить закон про творчі спілки, прийнятий Верховною Радою 1997 року. Він ще не діє, хоч і записано, що набуває чинності з дня прийняття. Не діє... але надія!

Всупереч усьому з'явилося в Києві цілих три нових театри. Заслужена артистка Людмила Лимар об'єднала друзів-акторів в антрепризу «Срібний острів». Їхня перша постановка «Їх четверо» Габріелі Запольської не претендує на глибини філософії життя, але приваблює акторськими роботами, атмосферою творчої єдності. А сама Лимар у центральній ролі Дружини зіграла чи не найкращу свою роль.

Відомий лялькар Володимир Завальнюк здобув відносну самостійність у власному театрі «Перетворення» (гарний і влучний термін Леся Курбаса). Митця такого класу, автора відомих вистав «Вертеп» і «Саломея» О. Уайльда на «проклятому Заході» вже давно б «розкрутили» і качали валюту для нього, для себе і для держави. А він поки що спирається на власних родичів і Раїсу Недашківську, яка пригріла його у своєму театрі «Під зоряним небом», що в Планетарії. Минулого року Завальнюк показав своєрідне прочитання «На полі крові» Лесі Українки. На його думку, Іуда і Прочанин, що весь час у виставі міняються масками і місцями, існують одночасно в кожній людині, роздираючи їй душу. І надія лише на спокуту і Боже прощення.

Третій новонароджений театр злетів у театральне небо Києва вільною чайкою на ім'я Джонатан завдяки компанії «ФК Сократ», що ініціювала створення і заснувала фонд «М. Арт». АРТур АРТіменьев очолив перший проект фонду «Свободний театр». І поставив першу виставу за відомим твором Річарда Баха «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон». Колись цією «Чайкою» хотів відкриватися в Києві Молодіжний театр. Але у 1980-му це було неможливо... Що особливо стає зрозумілим, коли дивишся виставу сьогодні. Бо вона про свободу. Про свободу вибору, свободу особистості і невідкорення владі, протистояння зграї.

Не вельми оригінальна і дещо претензійна назва «Свободний» (в історії відомі театри з таким найменням вельми крупних режисерів) й цьому випадку цілком відповідає і проблемі першої програмної вистави, і мистецькому кредо колективу, створеного з гурту випускників Київського театального інституту. Балетмейстер Сергій Швидкий не просто «поставив танці». Він створив складну і технічно важку пластичну виставу, сповнену польотів, ширянь, падінь, здолань, злетів, пошуків, гармонії і любові. У поєднанні зі словом (інсценізація А. АРТіменьева, він же сценограф і автор музичного оформлення) ця пластика в стилі балету-модерн драматизованого варіанту створює світле, філософське, ясне видовище, яке тішить око і насичує душу. І хоча слововимовлення молодих акторів ще не досить насичене почуттям і глибиною думки, але заявка на новітній пластично-драматичний театр зроблена серйозна. Жаль, що не українською мовою.

Ще надії — театри одержують власні приміщення! Освоює клуб на вулиці Львівській Експериментальний театр, який так по-материнськи і в старих добрих традиціях прихистила Києво-Могилянська академія. Давно вже театр не бачив в очі свого засновника Валерія Більченка і нині тримається самовідданим талантом Анатолія Петрова, що робить вистави й зі студентами академії, і вуличні дійства (єдиний серйозний артефакт в Україні), і драматичні вистави для дорослих і дітей.

Переїхав до власного дому Дитячий музичний театр, об'єднавшись із театром класичного балету в Музичний театр для дітей і юнацтва (палац культури «Славутич»). На їхнє місце на Михайлівській площі нарешті в'їжджає давно і скандально безпритульне Київське державне училище естрадно-циркового мистецтва — джерело блискучих валютних зірок цирку, популярних майстрів естради.

Освоюється в колишньому кінотеатрі «Ровесник» (метро «Чернігівська») міський театр ляльок. Наразі його старший брат – державний республіканський ляльковий, віддавши свою синагогу первинним господарям, може, дочекається реконструкції кінотеатру «Дніпро» вже в новому тисячолітті.

Між тим безпритульними, по суті, лишаються всі новостворені театри, славетний «Театральний клуб», Центр Леся Курбаса. Не може освоїти свій кінотеатр «Театр класичної п'єси». Невідомо де стоїть «Брама». Щосили тримається за своє унікальне приміщення «Сузір'я». Під загрозою тотальної реконструкції старий хрещатицький квартал з театральним осередком «Бенефіс». Обвалилася-таки від шохвилинних судом метро стеля в Театрі на Подолі (Гостиний двір).

Та нова радість стала, яка не бувала... вже давненько. Серед київських прем'єр 1997 року – дев'ять п'єс сучасних українських авторів! Хоча назви їх виструнчуються в дивний ряд: «Я вбив...» (Т. Іващенко, Театр на Подолі), «Життя простих» («простейших» – рос., Н. Ворожбит, КМТ), «Воскреслий і злий» (Т. Оглоблін, «ДАХ»), «І все-таки я тебе зраджу» (Н. Неждана, Театр-студія на Єреванській), «Помста Снігової королеви» (О. Биструшкін, Театр оперети), «Ошукана» (інсценізація Д. Богомазова), «Пастка для відьми» (в основі лібрето Г. Конькової – стародавній «Івасик-телесик»). Кінець світу, їй-богу! Є ще, правда, версія А. Жолдака «Кармен» і дитяча добра казка «Як залізний вовк зиму врятував» А. Петрова. Але і тут тхне коридою, смертю, вовком і залізом. Апокаліпсис...

Молода і вже «середньовічна» режисура, як і драматурги, виявляють мислення здебільшого некрофільське, хворе, тяжіють до патологій і «чорнухи». Може, молоді краще, точніше, зіркіше бачать життя і не страждають на романтичні аберації «шістдесятників» у сприйнятті світу. Може, вони мужніші в погляді правді в очі?

Ось Дмитро Лазорко, що у виставах '97 все ще не позбувся учнівської вторинності в мистецьких рішеннях своїх вистав у КМТ – «День кохання, день свободи» Г. Клауса і «Войцек» Г. Бюхнера, – над усе оспівує красу і щастя інцесту (коли у п'єсі, на мій погляд, ідеться про розпад особистості в цій ситуації) і велич ревнощів, що ведуть людину до подвигу вбивства (натомість у п'єсі, здається, вибухає вбивством протест маленької людини проти тотального ганьблення її гідності). Що ж, режисер має авторське право на трактовку...

Між тим молодий режисер Ю. Сидоренко трактовкою себе не обтяжує. «Життя простих» (тобто «простейших») амеб людських, інакше кажучи, він намагається зробити ще простішим, ще амебнішим, змушуючи акторів жлуктити воду-горілку літрами. Співчуття до цих людей, намагання зрозуміти, чому вони так деградували, виявити біль до них пробують шукати самі актори, особливо В. Сланко. А у виставах Д. Лазорка – М. Боклан і В. Легін. Та й Діоген колись шукав днем з вогнем людину. Чи знайшов?

Творчим і світоглядним протистоянням режисера і актриси відзначається і давно очікувана прем'єра в Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра – «Ошукана» за новелою Т. Манна. Дмитро Богомазов послідовно в усіх своїх вдалих і

невдалих, але безперечно талановитих виставах розробляє проблему смерті, кінця, людської поразки перед небуттям. І тішиться тим безмірно. У пошуках актриси, яка мала би втілити його некрофілію, режисер перебрав кілька виконавиць, які не впоралися з тим завданням. Мабуть, опиралася їхня животворяща жіночоматеринська природа, що було розцінено як акторська творча поразка і поставило під сумнів їхню профпридатність. Тільки могутня Ада Роговцева прийняла виклик режисера. Але порушила при тому закон підлеглості актриси постановнику вистави. Вона, невинна життєлюбка й оптимістична ідеалістка, грає не ошукану, обдурену коханням і природою жінку, а Жінку, шалено віруючу в могутність любові, у всеперемагаючу силу високих почуттів. І її «крок за кроком» у фіналі по авансцені до смерті під чорним вуалем на фоні цинічно усміхнених гротескових медиків є не поразкою і катастрофою, а зішестям Прозерпіни в Аїд вслід за любов'ю. Але на це спромоглась тільки Роговцева, ніхто інший. Режисерсько-акторське протистояння у виставі є найбільшою його вартістю, найбільшою цікавістю. Але я ніколи не бачила Аду Миколаївну такою смертельно втомленою, як після прем'єри. Двобій зі смертю вимагає всіх сил до останку.

Інші вистави такого похмуро-мізантропічного напрямку менш цікаві. Бо топтання по останніх іскрах людських душ не викликає в глядачах ні зловтіхи (чого, можливо, хочеться режисерам), ні співчуття (так їм і треба, покидькам), ні радості, що хтось гірший за них самих. Хіба що спортивний інтерес, як до боротьби в грязюці — хто кого більше вимаже і затопче. Але то розвага для них.

І було б то терпимо, якби не режисерська претензія на шедевр, на істину, на мистецьку високість, якої пересічному глядачеві не зрозуміти, не досягнути, хоч і заплатив він за таку спробу свої 2–4 гривні. Можливо, останні.

Особливо агресивною претензійністю відзначаються, на мій погляд, дві вистави. Режисера, актора (і всі інші іпостасі) О. Голотюка «Лабіринти шаленого кохання» за Б. Менхоффом, де панує тваринна хтивість при акторській безпорадності. І вистава О. Балабана «Бенефіс Ніни З.» — це щоб ніхто не здогадався, що мається на увазі, можливо, Ніна Заречна періоду її напіваматорського виступу в Єльці. А грає вона одна, Т. З., Т. Захарова, тобто Н. З., Ніна Заречна, всі ролі... «Служниць» Жене-Віктюка. Круто? Ото ж бо. Але майже ніхто і не здогадався. А О. Балабану цього і не треба, щоб здогадувались. Досить, що він сам щось собі метикує і чергова його прима це сліпо виконує. Про майстерність останньої промовчимо.

Як промовчимо і про цілий ряд вистав — на жаль, їх більшість — які можуть бути, а можуть і не бути. Де щось блимає мистецтвом, але головне тут в тумані «невнятності», приблизності, елементарної професійної невинності. Про рівень загальної культури і художнього смаку цих вистав теж промовчимо.

Поговорімо краще про радісне. Про ті театральні події, які бринять надією на те, що ще не вмерли рідна сцена і театр в Україні. А їх, виявляється, немало.

Зірка першої величини (на жаль, практично без театру і без ролей) Тамара Плащенко у моновиставі за новелами Борхеса — філософ, чаклунка, мрія.

Блискучі роботи наших сценографів, яких не зрозуміли, не підтримали режисери. Сергій Маслобойщиков в мольєрівському «Дон Жуані» (КМТ) аскетичний і вишуканий: сепія, мурований надгробок-стела на величезному холсті, який часом коливається і сипле порохом часу, пісочним годинником вічності на суету смертних героїв, на ледь проступаючі літери призабутих, напівстертих імен. Чи були вони на землі? Чи ми є? Чи будуть люде завтра? Сценографічною вишуканою аскезою С. Маслобойщиков висловився більше і значніше, ніж режисер С. Мойсеев і сама вистава. І хоч С. Боклан намагається вписати свого Жуана в певний стиль, але ансамблю страшенно заважає артист О. Вертинський в ролі Лепорелло. Дебютуючи в Києві, досвідчений провінційний актор старанно розважає публіку (комедія ж!) безліччю кунштюків, голосових специфічних фігур, натяканнями, безсоромно «тягне ковдру на себе», самостверджуючись на столичній сцені. Вистава виходить про Лепорелло, а в повітрі повисає безліч питань без відповідей з приводу Мольєра, театру, логіки, життя...

Рятувати цю крупномасштабну виставу допомагає композитор Юрій Шевченко. Його музика підносить до планетарності, крізьчасовості. Вона примушує серце і душу бриніти в резонансі і усвідомлювати невимовлене. І варто подякувати С. Мойсееву за те, що намагається прищепити КМТ високу драматургію і загальну культуру.

Андрій Александрович-Дочевський на франківській сцені вибудував образне і лаконічне середовище для «Короля Ліра». Величезну, майже в площину дзеркала сцени старовинну мапу Лір-Ступка шматує на клапті, роздаючи дочкам. І відкриває собі тим самим шлях на волю — але в пустелю, де сіре грозове небо і залізни кістяки театральних лаштунків. Конфлікт старого романтизму, що шукає і вітає бурю, з жорстоким «техно» молодого прагматизму ясно висловлений сценографом.

Але режисер Сергій Данченко пішов іншим шляхом. Вистава грається про руйнівну, смертельно небезпечну стихію зловісної людської амбітності та зарозумілості, про отруєння безмежністю влади. В безумстві абсолютного можновладця руйнуються особистості, гинуть життя. Богдан Ступка веде свого короля Ліра від блазнювання на троні, через трагедію обманутої довіри, крізь блазеньський безум до упокорення своєю виною, до очищення каяттям, до людської простоти у віднайденому батьківстві і скупій величі в горі і смерті.

Вистава франківців нуртує бурею могутніх пристрастей, шаленством відкритих темпераментів, адекватних шекспірівській «ядерній» енергетиці та катаклізмам нашого часу. І стає однією з найвизначніших подій театрального Києва і України минулого року.

А хто дивився тільки прем'єру і не вірить цьому — ідіть і дивіться. І згадайте, що Данченкові вистави дозрівають на глядачі.

У зв'язку з «невнятною» режисерських рішень, непроясненістю філософсько-творчих позицій більшості київських режисерів, серед яких згадаємо і

«ключову» фігуру М. Резніковича з «Осінніми скрипками» І. Сургучова, постає проблема «концептуальної» і «неконцептуальної» сучасної режисури. Проблема, як на мій погляд, цілком штучна і схоластична. Бо сама професія режисера з'явилася тоді, коли театр як мистецтво доріс до потреби концепції. Крім того, коли ми збираємося «поговорити за життя», розмова неодмінно набирає конкретності проблем, обставин, ситуацій.

Та і в дзеркало сцени глядач дивиться, як правило, запитально, чекаючи варіантів відповідей на «прокляті» питання.

Тому найбільш переконливими видаються вистави, нехай несподівані, шокуючі, але ясні за змістом проблеми. Таким сприймається «Живий труп» Л. Толстого в постановці Е. Митницького в театрі драми і комедії на лівому березі. В долі Феді Протасова, «зайвої людини», що розминулася з реальністю, банальною і жорстокою, особистості, що не стикається зі «здоровим глуздом», який штовхає до брехні, і побачив режисер Е. Митницький співзвучність із нашим часом, зі станом душі сьогоденної порядної людини.

Роботи О. Гетьманського (Федя) і К. Ніколаєвої (Ліза) — безперечно нове слово і в трактовці цих образів (вони грають навіки закохане подружжя), і в творчому доробку цих відомих артистів.

До творчих радостей дев'яносто сьомого року належить також вистава О. Кузьмеліної (режисура, сценографія) «Федра», де в насичених різними, роздираючими душу почуттями монологів Расіна, в плетеві мойрової нитки долі, в пластиці і музиці сфер (композитор В. Ракочі) Жінка проживає свою тернисту долю до кінця, до просвітлення спокути.

Видатною роботою А. Хостікоєва є роль Хозе в жолдаківській версії «Кармен». Щойно актор одержав премію СТД України імені А. Бучми. І в цій ролі він особливо достойний її. Актор веде свого героя через тотальну любов (рідкісна річ на сцені!) до холодної мізантропії і кінчає долю Хозе паралічем паркінсонізму — саме ця хвороба спіткала в кінці життя Бучму.

Порадіємо Ю. Самсонову у «Старому танго» К. Горостіса (ТЮГ), елегантному, легкому і трагічному. Акторському ансамблю вистави російської драми «Повернення в Сорренто», окремим роботам артистів Н. Долі та С. Озиряного («Осінні скрипки»), О. Кульчицької («Ігри на задньому дворі»), Д. Лаленкова («Королівські ігри»). Блискучому філософу-акробату В. Савчуку в ролі Блазня («Король Лір»). Моновиставі П. Миронова «Гамлет» (Театр-студія на Єреванській). Сплеску таланту артистки С. Орліченко в «Ошуканій» за Т. Манном (Театр на лівому березі), непересічній комедійній привабливості Т. Шеліги («Кадриль сімейна», театр «Браво») та усім іншим подвижникам сцени.

Встанемо, помовчимо і вип'ємо гіркою вина на помин душі тих, хто зійшов зі сцени життя в минулому і нинішньому вже році. Алла Бурлюк. Павло Громовенко. Петро Довгаль. Валентин Дуклер. Микола Задніпровський. Віктор Кісін. Георгій Кишко. Радій Коцюбинський. Юрій Крітенко. Ольга Кусенко. Семен Лихоходенко.

Ліля Новоселицька. Валерій Олексієнко. Катерина Осмяловська. Віктор Цимбаліст.... Та інші...

А театральне життя столиці України всупереч всьому борсається і навіть святкує – то бучні ювілеї своїх зірок, то фестивалі, то гастролерів, то власні прем'єри, то – капусником – старий Новий рік. Як у тій простенькій пісеньці: Живи, поки живеться! Навіщо сльози лить? Аж доки серце б'ється, на світі можна жить.

Про все і не скажеш...

Останні роки театального життя в Києві сприймалися як «суета сует», як «кома» в медико-синтаксичному сенсі – так називалися мої статті з цього приводу. І от знову рік позаду. До нового світу лишилося всього три. А може, і нічого. І що ж? Сподіваємось. Чекаємо.

Чого? До чого? Чекаємо.

Чек...

А!..

Є?..

*мо...

Чо... го...до...

Чекаємо Годо.

Український театр. 1998. № 3

ТЕАТРАЛЬНІ СНОВИДІННЯ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ

Межа століть (а ще й тисячоліть) — час тривожних чекань, апокаліптичних настроїв, несміливих сподівань, великих перемін, хаотичної розгубленості, підбиття підсумків, озирання назад, спроби прогнозу на майбутнє і плани, запитання, роздуми...

І, звичайно, це не якась цифра з багатьма нулями. Це і «до», і «після», це тривалий процес якісних змін у суспільно-політичній ситуації людства і, відповідно, в його дзеркалі — мистецтві. Так свідчить історія. Кому цікаво, хай пригадає факти і переконається.

Можливо, злам століть це етап переходу на новий виток спіралі розвитку всесвіту. Або космічний цикл. Або розміщення зірок...

Але саме на межі століть переक्रоюються карти, хвилюються держави, вибухає відкриттями наука. У мистецтві заперечуються визнані авторитети і сталі істини, занепадають старі естетичні системи, в броунівському русі метушаться молекули окремих спроб новітніх естетик, з яких в середині наступного століття зліпляться, збудуються, утвердяться нові еталонні форми, жанри, художні напрями та принципи спілкування із глядачем. Щоб знову колись на межі століть вичерпатись, розпастись, перемонтуватись, зникнути, залишивши свій внесок у вічні духовні цінності людства. Пригадайте історію театру, щоб пересвідчитися.

У такі часи «великих перемін» варто поновити у свідомості незмінне, фундаментальне, те, на що можна спертися у коливаннях творчих пошуків. Скажімо, сформулювати для себе місію театру. Усвідомити його місце в соціумі, в душах людей.

Зрозуміло, що як би не душили театр голодомором, він все одно виживе, це стверджує досвід тисячоліть, адже *Homo sapiens e Homo ludens* — людина, що грає. Отже, театр — це сама природа людського духу. Але природа мінлива. Змінюється і театр. То яким йому бути? Камо грядеші? — куди іти? — одне з вічних запитань людства.

Складність проблеми українського театру на межі ХХ–ХХІ століть у тому, що крізь пилюку руйнації старого світу і державного будівництва важко проглядаються контури самої будови. Ідеологія країни — це становий хребет суспільства, а для мистецтва точка відліку. Або їй служать, її оспівують, нею переконують

і випробовують. Або їй протистоять, опонують, її критикують, підривають, дискредитують, викривають, розвінчують... В обох випадках державна ідеологія це твердь, на якій стоїть або від якої відштовхується театр. А коли замість тверді драговина?..

Тоді спираються на самий предмет мистецтва – на людину, на випробувачі часом цінності – класику. Недарма нині по всіх усюдах так багато класичних п'єс на сцені. Зарозумілий володар, що зазнав повного фіаско, король Лір у Києві Б. Ступка (режисер С. Данченко), Ж. Мельников (режисер В. Пінський) у Дніпропетровську. Чистий і наївний Гамлет в Чернігові Р. Покровський (режисер Г. Касьянов). Чеховські «Три сестри» у київських франківців (режисер А. Жолдак) ... Приклади можна множити.

Тільки чи варто шукати в тій класиці Людину. Людину, яку загубили в рихтуваннях псевдобудови комунізму, затовкли в руїнах перебудови, втоптали її гідність і саме життя в жебрацтво і голодомор розкраденої незалежності... Театру годилося б запалити свій мистецький ліхтар і вдень з вогнем шукати Людину в людині, в сім'ї, в країні. Підносити її дух, очищати серце, омивати душу від бруду, принижень і страждань сьогодення. У тому і реалізується одвічна Місія Театру – місія опозиції реальній дійсності, привнесення в неї громадської доблесті, духовно розвинених особистостей та патріотизму (вислови Арістотеля).

*«Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой».*

Хто сказав, що «золотий сон» це погано? Невже краще бачити кошмари? Що ж, і такі сни пропонує театр на межі століть. У тих снах шлях до свинячого корита, повітря, отруєне трупним гниттям, абсолютна свобода від моралі, гідності, від світла, щастя і взаєморозуміння. Абсолютна свобода від поваги до людини, до автора, глядача, як у жолдаківських (не чеховських!) «Трьох сестрах», у виставах О. Балабана... Абсолютна свобода веде дуже далеко. Дуже. І ми це вже проходили. Не раз. На жаль.

А може, вони мають рацію? По пиці нас, під дих, у пах, по очах. Щоб отямилась, прийшли до пам'яті й захотіли «круто поворотити» в інший бік своє життя? Усе ж, думається, мазохізмом займатися не час. Це не конструктивно і безплідно. Викриваючи хворобу, розтинаючи нарив – не зарізати б людину. Їй би «своїм життям до себе дорівнятись» (Леся Українка), а не зненавидіти саму себе – так і до самогубства недалеко. Усе ж для гуманістичної культури природніше (відповідальніше!) гармонізувати людину, повернути їй себе. А театр це може, як ніхто інший. Хіба тільки церква йому конкурентка. Недарма вони здавна у напружених стосунках між собою.

На шляху до людини театр і глядач невідвратно будуть зближуватись. Навіть просторово. І навіть у грі.

Коли Петро Миронов у своєму моно-Гамлеті торкається вас, вступає з вами в односторонній діалог, це вражає, як вибух. Або дніпропетровські шевченківці

посадили глядача на сцені, закрутили поворотне коло і в такому граничному зближенні зіграли «Автобус» С. Стратієва (режисер А. Канцедайло). І правильно зробили. Адже для подібної форми театру потрібні нові, в чомусь «кінематографічні» (крупний план) засоби акторської виразності. Зокрема, абсолютна правда існування в ролі, до якої цілком готовий лише актор В. Чечот (алдомировець).

Взагалі, поворот до граничної правди акторського життя в ролі, до правди як такої в усьому — ще одна місія театру в цьому світі, що забрехався. Протилежний і не менш виразний полюс театральної мови — маска, личина, знак. Специфічний і прадавній елемент театру. Він вимагає віртуозної акторської техніки, точності, влучності й виразності. В обох випадках приблизність, напівправа, постріли «в молоко», хоч і в напрямку цілі, остаточно дискредитують театр і відвернуть від нього глядача.

У конкуренції з іншими видовищами — а межа XX і XXI століть вперше за всю історію людства так широко оперує саме зоровими, а не вербальними образами — театру варто відшукати свою естетичну нішу. Бо він ніколи не виграє боротьбу за глядача ні у грандіозних спортивних матчів, ні в галасливої велелюдності естрадних шоу, ні у технічних трюків кінематографа. Зате театр має унікальну і неперевершену зброю — безпосередній енергетично-смысловий обмін між індивідуумом в залі і особою на сцені.

Здається, основними принципами театру наступного століття будуть енергетика і віра. Йдеться не про релігійність як таку, хоч і вона, грамотно і культурно подана, може чимало доброго дати через театр глядачеві. Адже пробують це робити львівські театри імені М. Заньковецької («Ісус, син Бога живого») і «Воскресіння» (художній керівник Я. Федоришин). Тільки хай би сценічні янголи обручки знімали, або ще проблема — які ролі і як гратиме завтра актор, що сьогодні так гарно зіграв Месію?

Отже, віра, яку, здається, втратили всі. Тотальна зневіра панує у світі. Не ймуть віри урядам і партіям, державі і начальникам, ближньому й далекому, батькам, дітям, вчителям, лікарям, пророкам, самим собі... Ось тут і місія театру — дати приклад так само тотальної віри. Віри актора в запропоновані обставини, в характер і долю персонажа, в режисерський малюнок і стиль, у доброзичливих глядачів і критиків. Віри режисера — в автора п'єси, актора, розумного глядача, людину як таку, в добро і світло (позитивізм взагалі є рисою української ментальності), в директора і управління культури. Віри театральних управлінців у творців, державу і меценатів. Віра — наріжний камінь життя й мистецтва. Зневіра — причина руйнації, агресії і смерті. Будьмо ж мужніми й сильними. Бо дати людям віру, коли і в тобі вона жевріє на самому денці душі, дуже важко. Але ж як не ми, то хто ж?

Керована енергетика актора, вистави, енергетика простору і часу — могутні засоби впливу на глядача, пробудження і збагачення його власної енергетики. Це давно відомий психофізичний феномен театру, навіть виміряний приладами

петербурзьких вчених. Його бачать і екстрасенси — у когось із акторів еманация творчої енергетики спрямована в зал (і глядач розкриває йому назустріч душу), у когось енергетика впливає просто вгору (і він лишається річчю в собі), а у когось і зовсім відсутня енергетична аура (і він нецікавий нікому). Але то інша велика розмова. Видатні актори минулого користувалися своєю могутньою енергетикою інтуїтивно, але точно. Чимало українських митців, від природи темпераментних, розпоршують свою енергетику куди-будь — в куліси, собі під ноги, господу Богу, на позасценічні інтриги, спляють нею своє здоров'я, а толку катма, як у мавпи з окулярами.

Треба навчитись володіти, маніпулювати енергетичною зброєю, накопичувати її, зберігати, розумно і влучно використовувати. Маніпулювання енергіями зближує нас зі Сходом і його прадавньою культурою. Небезпечно тільки занадто захоплюватись чужим по суті, бо можна легко втратити себе, свою ментальність, професію і саме життя. Але не освоївши енергетичної культури — програємо справу. Енергетична гра між сценою і залом є великим чудом і таїною театру.

Думається, що одним із провідних принципів драматургії і театру ХХІ століття буде метод моделювання, сформульований Б. Брехтом. Життєподібний, ілюзорний театр аристотелівського типу збережеться в камерних формах, де вкрай потрібна буде правда проживання актором долі персонажа. Але в «епоху науки» (Брехт), можливо, ще виразнішим стане випробування людського характеру умовами штучно створеної ситуації, стерильної від зайвих подробиць реальної дійсності. Але такий театр вимагатиме інших засобів акторської виразності, більш гнучкої і рухомої психотехніки, маніпулювання співвідношенням умовного і безумовного тощо.

У прагненні оновити взаємини з глядачем театр, безумовно, засвоїть нові (або призабуті) несподівані, незвичні форми. Скажімо, Чернігівський молодіжний театр (режисер Г. Касьянов) на запрошення городян грає вишукані вистави в приватних квартирах. Київський Експериментальний театр має гурт «Відкрите небо», що успішно освоює сучасний вуличний театр, виразник свободи духу, фантазії, розкутості вільної сміливої людини. Відбуваються прекрасні вистави в тихих ресторанах (Дніпропетровськ, арт. Л. Шкуркіна; Київ, театр «Колесо»), в музеях, на подвір'ях замків і будинків, у підвалах і бомбосховищах, не кажучи вже про театральні фойє і репетиційні зали.

Україні ще доведеться наздогнати ті театральні-ігрові форми, якими світ уже перебродив і від яких нас «врятувала» ідеологічна «залізна завіса». Перформенс, театр абсурду досі ще екзотичні птахи в нашому сценічному курнику. Тим більше, що їх ми розуміємо більше з боку абсурдистської форми, ніж через їхній парадоксальний зміст. Так часом ставлять О. Ліпцин («О, щасливі дні» С. Беккета), Л. Паріс («Голомоза співачка» Е. Іонеско), В. Сечин («Маячня для двох» Е. Іонеско) та інші. Що типово, на жаль, для українського варіанту абсурдизму — чим незрозуміліше, тим, вважається, більше відповідає терміну «абсурд». Абсурд, мовляв, він і є

абсурд. А як же тоді з філософією, цим джерелом мистецтва абсурду? Подумати б над цим уважно, прискіпливо і глибинно.

Що й казати, з філософією взагалі, а з філософським мисленням митців театру зокрема у нас сутужно. Не так щоб зовсім порожньо, проте наявний дефіцит. Через те і з режисурою криза.

Тим часом роль саме режисера (не кажучи вже про драматурга) зростає не-ймовірно. Але не того режисера, який «розводить мізансцени» і тягне з акторів штучний темперамент (це зможе хто завгодно). А режисера-мислителя, лідера, гуру, месії, здатного кинути промінь світла в темне царство суспільного хаосу. У цьому є потреба, історичний запит соціуму. Отже, майбутнє за концептуальною режисурою, здатною через знак, символ, метафору, ігровий образ *«пере-творити»* (Лесь Курбас) дійсність, вибудувати модель життя, прояснити його суть і кинути в зал нитку Аріадни для виходу з лабіринту проблем. Ця місія зобов'язує режисера до наповнення і вдосконалення власної особистості, до високості духу, до усвідомлення своєї тотальної відповідальності за долю народу, за долю світу. І не слід сміятися над пафосними словами. Варто подумати, простежити логічний ланцюжок, і висновок буде саме таким. До речі, конкретним.

Усе сказане упирається в проблему професійної освіти, що сьогодні ледве встигає (а часто і не встигає) за оновленням театральної мови, переозброєнням юних театральних волонтерів. У проблеми організаційно-фінансові, зрештою, у проблеми державотворення і національної самосвідомості.

У поверненні українському народові національної самоповаги, самосвідомості й самодостатності полягає ще одна квазімісія нашого театру на межі століть. Адже багато хто з населення України перебуває в трагічному стані Проні Прокопівни — в ситуації напівкультури. Коли власна, національна культура здається низькою і примітивною, а до іншої, начебто вищої, «не доросли», не допущені або полінувались освоїти. Так і виходить, що і свого цураємось і чуже — не наше.

Свідомість тісно спаяна з мовою. А українська мова на українській сцені (телебаченні, радіо) жахлива! Проніна. Ще й діаспора нав'язує західний діалект. Ось де неозоре поле для театрального месіанства. І процес передбачається тривалий.

Найменш ефективний (щоб не сказати відразливий) шлях «лобового» вбивання в голову народу національної ідеї через жупани, шаблюки, психологічно спрощені сценічні образи гетьманів, козаків і чорнобривих причинних дівчат. Українська театральна сила — в нашій унікальній емоційності (сльози фонтанують діамантами), щирій збудливості (крок на сцену і вже), яскравій декоративності (не стидаймося!), пластичній виразності (постать, хода, жест, ракурс), музикальності як стану душі (не тільки пісня, а й підспівування прозі, ритмізованість руху, модуляції голосу), польоту душ (славнозвісна українська поетичність!). А до цього ще гумор, обов'язковий в житті українця в усіх жанрах аж до трагедії включно. Гумор, що рятує від порожньої патетики і додає сили в скруті.

Дай боже відродити і оновити власні цінності. Освоїти Лесю Українку, що так далеко забігла вперед. Новими очима перечитати І. Карпенка-Карого. Зняти з полиці призабуті та заборонені п'єси. Театралізувати українську поезію (адже зміг Л. Курбас з «Гайдамаків» створити сценічний шедевр). Виплекати молодих драматургів. Оновити переклади світової класики і гідно їх зіграти. Образно використати фольклор, грамотно і культурно наситити українські вистави народною знаковістю і поетикою. Широко і сміливо використати близький сентиментальним, емоційним українцям жанр мелодрами, пам'ятаючи про його підступність і провокаційність.

Забути про своє хуторянство і шукати широких зв'язків з усім світом, шануючи власні здобутки. Розвивати в Україні театри інших націй – угорський, кримськотатарський, єврейський, російський, циганський, грецький...

Підтримувати театри різних форм, напрямків, жанрів, рівнів. Хай би глядач сам обирав потрібне і жадане для себе. Тільки б зорієнтувати його в асортименті цього вибору – це для дітей, а те про історію, тут проблемна психологія, а це для людей нетрадиційної статевої орієнтації.

І вичавлювати, вичавлювати з себе по краплині малороса, раба, совка і Голохвостого.

А ще б дожити до... Щоб побачити, чи справдився прогноз, чи в воду дивилась, чи снила на межі століть Валентина Заболотна.

P.S. А взагалі театр майбутнього буде таким, яким буде його глядач, його суспільство і його держава.

Український театр. 2000. № 12

PRO!*

У сценічному мистецтві провінційні Львів та Дніпропетровськ, їхні театри та митці успішно доводять, що не Києвом єдиним живе Україна. Вони усвідомлюють своє завдання сполучати традиції і пошук нового, творити від імені свого серця і розуму, а може, й самого Творця.

Мистецтво творять провінціали.

Б. Пастернак

Попри весь захват перед подвижництвом і творчими здобутками театральних провінціалів, не все їм вдається. Скрута державницьких ідей та фінансів душить, побутові проблеми розшарпують нерви. Але всупереч обставинам український театр починає виходити із творчої коми, а деякі колективи, як-от заньківчани, вистояли і стоять міцно. Та й дніпропетровські шевченківці поступово оклигують. Чомусь видається, що саме в провінції театральне життя концентрованіше. Чи не кожна прем'єра стає помітною, місцевій владі престижно на ній бувати. А за начальством тягнеться синкліт чиновницького почту, а за ними журналістська братія.

Від влади, місцевої, так багато залежить в житті театру! У Дніпропетровську, наприклад, існує театральна премія «Січеславна» — з вимогливим журі, з фінальним показом переможців. Головне — є з чого вибирати! Вистави, дебюти, події... Скажімо, російський театр ім. Максима Горького очолив молодий режисер Вадим Пінський, який недавно дебютував серйозними виставами «Пристрасті за майором» О'Ніла та «Король Лір» Шекспіра. Театр здобуває нове дихання.

Сягнувши, мабуть, творчого «дна» і відштовхнувшись від нього, починає вирипати український театр імені Т. Шевченка. Вся надія на нещодавно призначеного головним режисером Анатолія Канцедайла. Його весняна прем'єра «Украденого

* Pro (*лат.*) — попереду, замість, на користь, від імені, за.

Provincia — задача, обов'язок.

Vincio — вигадувати, утримувати, зкріпляти, сполучати.

Vinco — перемагати, наочно показувати, успішно довести, перевершити все сподіване.

щастя» Івана Франка відзначалась цього року у кількох номінаціях «Січеславни»: як краща вистава, режисура, сценографія (Іван Шулик), а за виконання ролі Миколи Задорожного Михайло Чернявський одержав гран-прі. Універсальну для будь-яких театральних систем п'єсу І. Франка Анатолій Канцедайло вирішив засобами поетичного театру, максимально звільнивши її від побутових подробиць, поклав діалоги на танцювально-пластичні мізансцени героїв, наситив напівритуальними танцями молоді в білих умовних строях карпатського силуету (балетмейстер В. Грекова). Домінантою простору, злегка розбитого огорожею і столом з лавками, є купа зв'язаних і підвішених дринів, що в момент кульмінації розпадаються, грюкаючи об землю, серед хисткого світу блукає, хитаючись, Микола, а по смерті Михайла дрини збираються до купи, символізуючи відновлення порядку з хаосу.

Вистава шевченківців бринить протестом проти будь-якої руйнації: сум'яття душі, зламаності кохання. Герої «Украденого щастя» у виконанні М. Чернявського (Микола), І. Медяник (Анна) та С. Дрожакова (Михайло) – характери цілісні, глибокі. Ірина Медяник вражає значущістю особистості, тож і її Анна є не просто предметом конфлікту або жертвою, а жінкою, здатною на вчинок. М. Чернявський – гранично правдивий в обороні власної гідності, гідності своєї дружини і свого дому. Важче за інших ведеться Станіславу Дрожакову (Михайло). Маючи могутній красивий голос, «фрачну» статуру і величезний оперетковий та квазіромантичний репертуар, С. Дрожаков намагається повернутися до театру психологічного. В останньому монолозі Михайла це йому вдається. Не всі актори цього театру спроможні очистити свій талант від прилиплих, поганого смаку, але є бажання починати нове.

Львівські театральні враження зосередились на виставах заньківчан. Та навколо них були й інші сценічні твори. Театр «Воскресіння» готував до випуску маловідому і недописану п'єсу Піранделло «Гірські велетні». Ігровий простір «колонного» залу театру перетинали натягнуті металеві троси, по яких акробатично рухались артисти. Режисер Я. Федоришин у черговий раз дивував, як колись байронівською версією «Каїна». Вистава досі живе в репертуарі, мережана світлом, тінями, голосами, алюзіями і променистими очима Алли Федоришиної. Через дорогу, на затишній сцені ТЮГу, театр Бориса Озерова «Гаудеамус» грав «Цирк та й годі!..» Валентина Красногорова. Тоненька Жінка (А. Богатирьова) та потужний цирковий атлет-ваговик Мужчина (В. Шершун) вкотре зустрілись у цьому світі, щоб насторожено не повірити одне одному, врешті з'єднатись у шаленому коханні та й розійтись, зрадивши головне в житті – єднання сердець. Вистава зіграна тактовно і проникливо. Вона позбавлена побутовізму і сповнена гіркою гумору. А грубо зіграна «постільна» сцена, що вибивалася з вишуканого стилю, швидко призабулася. Лишилася асоціація з «Дівчинкою на кулі» Пікассо. Про «Різдвяні мрії» Н. Птушкіної у Львівському драматичному театрі західного оперативного командування (кол. ПРИКВО) говорити боляче і страшно. Все одно що винести вирок смертельно хворому, який мужньо бореться за життя. В неопаленому холодному і якомусь

спустошеному приміщенні, яке ніколи не вирізнялось затишністю, замерзлі зірки театру на чолі з Жанною Тугай грали бенефіс заслужених артистів Кіри Байбакової та Юрія Сатарова. За приблизною режисурою Вадима Тадера вони фальшивими інтонаціями грали поверхню тексту. Послужлива пам'ять нагадує прекрасні ролі цих видатних артистів. Та коле питання — чому так занепав славетний театр? Жертвність В. Щербака та художниці Л. Боярської, які його очолили, успіхів поки що не приносить.

Порятунок потопаючих — справа самих потопаючих? Кожен впливає як може. Ось, наприклад невгамовна Любов Каганова грає у виставі «Гарольд і Мод» К. Хігінса поза межами рідної заньківчанської хати. У своєму поважному віці вона вправно скаче, елегантно танцює і кипить почуттями. Молодого режисера Бондаренка ще не завжди вистачає на все в цій виставі: партнер Л. Каганової Андрій Козак заповнює своєю душею простір бонбоньєрки театру ім. Леся Курбаса. Зворушливе почуття, динаміка розвитку характеру Гарольда, нестандартність його світосприйняття зіграні молодим актором щемливо і переконливо. Цей ліризм особливо помітний на тлі його буфонадно поданих образів в опереті Я. Барнича «Кохання січового стрільця» та у виставі для дітей «Хоробрий півник».

Богдан Миколайович Козак, виявилося, зовсім не родич Андрієві. Просто козаків у нас, слава богу, не перевелось. Богдан Козак, якого принагідно слід привітати з ювілеєм, залагодив з керівництвом Львівського університету справу підготовки на базі філологічного факультету майбутніх акторів та театрознавців — європейська система! Та ще більше вразив він новою акторською роботою. Вдвох із Олегом Стефановим вони зіграли в кімнаті-залі Спілки театральних діячів «Загадкові варіації» Е. Е. Шмідта.

Театральний Львів нині більше тішить акторськими успіхами, ніж режисерськими пошуками. Мудро керований Федором Стригуном, театр ім. М. Заньковецької відзначається гарними акторами. Тут народні і заслужені артисти з повною віддачею бігають у масовках, виспівують чарівно казкову оперу Богдана Янівського «Хоробрий півник» за давньою п'єсою Н. Забіли «Коли зійде місяць».

До режисури взялися самі артисти. Крім Ф. Стригуна, який поставив більшість з вистав діючого репертуару, літературно-драматичну композицію поезій Ліни Костенко «Неповторність» випустила Таїсія Литвиненко. У ній зайнято практично все жіноцтво і єдиний мужчина — Тарас Жирко. І хай у виставі чимало огріхів, та вона захоплює глядача високим ладом поезії.

До акторських удач належить і робота Петра Бенюка в комедії Я. Стельмаха «Коханий нелюб» за мотивами п'єси І. Карпенка-Карого «Паливода XVIII століття». Його псар Онисько, тупий п'янюга, стає зворушливо дитинним у своїй цікавості щодо обміну головами з графом. Потім бенюковий хам стає моторошним у своєму всевладді паном. Та закоханий у прекрасну панну (Оляна — І. Шумейко) м'якшає, починає відчувати смак до вишуканості й тонкощів у вираженні почуттів. І виникає співчуття до Ониська, цієї упослідженої людини, яку поманили

примарою кращого життя і кинули назад у гній. Добре, що в його серці є любов. Хоча б до собак.

Акторським відкриттям заньківчан останнім часом став талант молоді А. Сотникової, що дивним чином нагадує юну Л. Кадирову. Її Поліна («Мачуха» О. Бальзака), Тетяна («У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською) ясніють справжньою майстерністю і темпераментом.

Тішить оновлення почерку Тараса Жирка, що позбувся нарешті ореолу благоденності після виконання ролі Христа, приваблює не втрачена після травми майстерність С. Глови. Його закоханий стоматолог Іван Мотринюк з іронічної мелодрами Надії Ковалик «Тріумфальна жінка» вражає енергетичністю. Заньківчани возяються з недосконалою — але сучасною! — драматургією, наприклад Надії Ковалик, і таки витискають з неї пристойні, осяяні акторськими талантами вистави. Знаходять театральну спадщину Я. Барнича. Чому інші театри України, зокрема театри оперети, не схопилися за їхнє відкриття? Ф. Стригун пише нову, скупку на текст, інсценізацію обсмоктаного театром твору О. Кобилянської і ставить сучасну за пластикою (О. Голдріч) та музикою (І. Небесний) виставу без «циганщини» (сам грає Андронаті). У виставі є могутні акторські роботи Д. Зелізної (Мавра) та молодих Я. Киргача (Гриць) і А. Сотникової (Тетяна).

Заньківчани належать до тих небагатьох українських театрів, які спроможні грати «фрачні» п'єси. Поставлена Аллою Бабенко «Мачуха» Бальзака виглядає вшукано і людяно.

Коли у мистецькому відчаї бачиш такі вистави, як у Дніпропетровську чи Львові, хочеться знову любити театр. Направду, мистецтво творять провінціали.

Кіно-Театр. 2000. № 5

PRO! (продовження)

Фестиваль «Прем'єри сезону» драматичних театрів західного регіону України

Провінціали продовжують прокладати власний шлях до глядачів крізь безлад новобудови української держави. Позбавлені гастрольного кровообігу, вони започаткували цілий ряд театральних фестивалів, премій та оглядів, як правило, на спонсорські та скромні бюджетні кошти місцевих влад, свідомих потреби інституту театру для народу (електорату).

Географія цих акцій регіональна — Дніпропетровськ, Донецьк, Одеса, щось затих Севастополь, призабувши гучні Херсонські ігри та іграшки. Ось і Західна Україна не дремає. Крім вертепного Луцька, лялькового Ужгорода та українсько-класичного Тернополя започаткував свої «Прем'єри сезону» Івано-Франківськ. З 20 по 26 травня двотисячолітнього року Чернівці, Луцьк, Тернопіль, Рівне, Львів (заньківчани та ТЮГ), сам Івано-Франківськ показали сім своїх найостанніших робіт при повному залі глядачів!

Сім вечорів — сім ранкових обговорень — денно/нічне спілкування збагатили душу і розум учасників та глядачів фестивалю. Мистецька картина вийшла строката, як саме життя. І достатньо виразна щодо реалій сучасного театального процесу в Україні.

Спробуємо на прикладі західного регіону поставити мистецький діагноз і визначити шляхи творчої реабілітації нинішнього українського театру.

Отже, в ньому наявні три основні «хвороби»: дефіцит сучасної вітчизняної драматургії, слабкість режисури та заниженість рівня акторської техніки.

ДРАМАТУРГІЯ. У фестивальній афіші була щедро представлена світова класика: Мольєр («Тартюф», львівський ТЮГ), Брехт («Галілео Галілей», Івано-Франківськ), Леся Українка («Камінний господар», Рівне), Ольга Кобилянська («У неділю рано зілля копала», заньківчани). Воно й закономірно — у тьмяні часи революцій (а ми переживаємо саме революційну перебудову суспільного ладу)

класика звертала людську увагу на істини і цінності вічні, понадчасові, позакласові, загальноприйнятні. Інша річ — тлумачення класики, її прочитання...

Перехідним містком від класики до сучасності був римейк Ярослава Стельмаха «Коханий нелюб, або Приборкання непокірливого» (Тернопіль). На жаль, у програмці жодним словом не згадане першоджерело цієї талановитої переробки — «Паливода XVIII століття» І. Карпенка-Карого. Те, що сам Іван Карпович позичав сюжетні ідеї у Шекспіра і Джонсона та мовчав об тім, лишимо на совісті корифея (він, мабуть, небезпідставно гадав, що його глядач добре знав мистецьку кишеню, звідки було брано, а хто про те не знав, то й згадка йому б нічого не сказала).

Таким чином, єдиною українською п'єсою на сучасну тему виявився «Ковчег» («Перед другим пришествям») Василя Босовича у Волинському театрі ім. Т. Шевченка (Луцьк, реж. М. Ілляшенко). На жаль, більш остаточного і гучного провалу, ніж ця вистава, на фестивалі не було. Міну закладено в самій драматургії. Крутий і жорстокий нувориш з біблійним прізвиськом Ной свято увірував у близьке друге пришествя месії і заходився духовно «рятувати» сім'ю і всіх інших, навіть своїх конкурентів. Босович підгледів у житті чимало ситуацій, типів, питань (не скажемо — проблем), наколотив із них міцний коктейль карколомних ситуацій... Але з Богом і Біблією жарти погані. П'єса рясніє алогічними натяжками, фальшем, у ній відсутні переконливі мотивації. І вийшло найстрашніше — глядач мимоволі сміється з Ноя, з його Віри, власне, таким чином сміється з Бога. Репліка негативного персонажа: «Нас не перевиховали!» — одержує схвальні аплодисменти залу.

Можливо, виставу вдалось би врятувати, поставивши в стилі абсурду. Та Михайло Ілляшенко пішов у сатиричну побутову комедію зі страшилками. І вийшла «глибока провінція» у традиційному розумінні поняття «провінція» — пошлість, тотальна штучність і фальш, приблизність для «публіки-дури». Не рятує і те, що актор Анатолій Романюк (Ной) драматичні сцени грає пронизливо щиро, делікатно, з оголеним нервом.

Жаль волинян. Вони наче замкнені в іншому світі, в дивних вимірах, і вітри сучасних мистецьких пошуків їх не торкаються.

Недалеко від них в естетичному плані пішли й чернівчани у виставі іспанського драматурга середини XX століття Алехандро Касони «Терпкий аромат романтичної ночі» (режисер Володимир Грицак). Та вони хоча б відновлюються з руїн. Новому головному режисеру Олегу Мосійчукові відбудовчої роботи вистачить. Бо за попередні роки майже втратили фахову форму навіть такі яскраві і славні актори трупи, як Богдан Яроцький, Людмила Скрипка, Богдан Братко. На сцену поруч з ними виходять також люди просто профнепридатні. Спасибі, що Мирослав Маковійчук у головній ролі письменника Феррана приваблює значимістю особистості, вміє вести діалог темпераментно і невимушено, в нормальному розмовному діапазоні. Та й сценограф зі Львова Олександр Оверчук вибудував елегантну декорацію, щоправда, ніяк не використану режисером.

РЕЖИСУРА... Агов, де ви, панове режисери? Де ваші професіоналізм, концептуальність, культура, художній смак врешті-решт? Про вашу здатність розкрити актора просто не йдеться. У кращому разі вживаєте артиста як «фарбу», типаж або маріонетку. От, скажімо, Олександр Сторожук замахнувся у Рівному на «Камінного господаря» Лесі Українки. Він жбурнув на сцену купу красивих темпераментних артистів у псевдоіспанських жебрацьких костюмах, примусив їх, «вищу аристократію мадридського двору» танцювати щось на зразок народного (плебс!) фламенко і, мабуть, вирішив, що цієї екзотики та геніального Лесиного тексту цілком достатньо.

А текст підступний для втілення, бо це інтелектуальна філософська драматургія, «новітня європейська драма». Вона вимагає не стільки емоцій (із цим у рівнян усе гаразд), а й думки, відповіді. Хоча б на питання — про що п'єса? Тобто яка проблема стоїть і як вирішується? Хто такі, що уособлюють Командор, донна Анна, дон Жуан, Долорес та інші? А тоді — що грати артистам? Без відповіді й задачі режисера актори грають щось своє, інколи навіть усупереч п'єсі.

Прекрасна, «стовідсоткова» Анна — Ніна Ніколаєва — рідкісної чаруючої краси, шаленого темпераменту, природня і вільна, гнучка і сильна. Але з нею нічого не відбувається протягом усієї вистави, насичений емоціями її душевний стан однаковий, «камінності» не виникає. А вона б зіграла, якби знала, щб грати.

Або мила Люся Маланчук — перескиглила, перестраждала свою Долорес, зробила з неї жертву, нещасну покинуту і спалюжену жінку. І це з тої сильної духом весталки, перед якою схиляється сам дон Жуан!

Питань у п'єсі і виставі Рівненського театру багато — відповідей нема. Жодної. О. Сторожука вистачило лише на те, щоб у фіналі вивести на місце Анни нову дівочу постать. І це все?!

Добре, що Мольєр на всі питання відповідав сам, остаточно і до кінця. Тому режисерські старання Володимира Борисюка у Львівському ТЮГу звелися до муштрування артистів у «строгому ошийнику» режисерського малюнку. А він у молодого постановника бідніший, ніж могли б зіграти такі майстри, як Сергій Кустов (Оргон) або Юрій Глушук (Тартюф). Актори і зараз самодостатні, але схожі на ескізи можливих шедеврів. Деякі режисерські «сміливості» викликають інколи здивування, а часом і просто шок. Незрозуміло, навіщо з безпосереднього юного максималіста Даміса (В. Коломієць) робити недоумка. А свідомість втрачаєш, коли пані Пернель (Л. Веніна), що молиться на Тартюфа, тягає за собою його портрет, на якому зображений... сам маєстро Мольєр, що так натерпівся (аж до могили) від тартюфів свого часу. Блюзнірство та й годі! Воїстину — заради красного слівця не пожалію і отця!

Нема діла до автора п'єси, до особливостей його драматургії і режисеру Мирославу Гринишину. Величезну п'єсу Бертольда Брехта про Галілео Галілея він поставив у Івано-Франківську дуже коротко і з точністю до навпаки. Мужній Брехт навжився через бінокляр «відчуження» переглядати, оновлювати і парадоксально

тлумачити світові міфи про матір («Матінка Кураж і її діти»), Жанну д'Арк («Свята Іоанна скотобоєн»), соломонові притчі («Кавказьке крейдяне коло»), Галілею Галілея. У останнього він відібрав легендарну фразу «Все ж таки вона крутиться» (про Землю навколо Сонця) і подав геніального вченого першим відступником істини, зрадником науки, що виміняв цим гріхом страту спаленням на улюбленого смаженого гусака — щоб ти ним подавився! У контексті вибуху першої атомної бомби і «справи Оппенгеймера» п'єса звучала особливо гостро. І звучить. Але вже під дзвони Чорнобиля.

Але що Гринишину Брехт? Він розіп'яв Галілея (Р. Держипільський), як Прометея, зробив з нього страдницьку жертву суспільства і влади, такого собі героя людства! В ультракороткій композиції розірваного на окремі репліки тексту п'єси, який глушиться децибелами музично-шумового (так!) супроводу, касками, масками, каптурами та штучними мовними дефектами артистів, цілковито пропадає думка, її зміст. А вона, власне, і не потрібна режисерові, який відверто творить гастрольно-закордонний сценічний опус.

Адже виставу достатньо сприймати лише зорovo — через квазіталановиту сценографію О. Семенюка. Це залізна рама з квадратом, на якому в «золотому розтині» розіп'ято людську постать. Розп'яття крутиться мало не в усіх площинах, перевертаючи людину сторч головою і обличчям до землі. Дими безкінечного космосу пронизуються гострими лазерними променями. Примарні постаті нагадують грубезні фігури Брейгеля і Босха. О. Семенюк створив окрему самодостатню сценографічну філософську виставу, глибоку за змістом і сильну за емоціями. Тільки Брехт з Гринишиним тут ні до чого.

АКТОРИ. Якщо говорити про їхнє технічне оснащення, то доведеться констатувати, що основи професії багато хто з них або розгубив на творчій дорозі (ці кляті основи так легко губляться без підтримки режисури), або не здобув у фаховій освіті, а дехто й взагалі не мав Божого поцілунку на чолі. Тому ця болюча тема не цікава для журнальних шпальт і є предметом виробничих розмов у вузькому колі артистів конкретних театрів.

То ж чим рятуватись будемо?

А таки будемо.

Молоддю і майстрами.

Фестиваль дав надію. Стабільно і гідно працюючі заньківчани привезли авторську виставу Федора Стригуна за популярним твором О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала». Авторську, бо Федір Миколайович створив нову інсценізацію, по-сучасному стислу і небагатослівну, сам поставив виставу, насичену образними міфологемами, і сам зіграв старого цигана Андронаті, мудреця-скрипаля.

Заньківчани щасливо уникли «циганщини» в костюмах і драматично (а не естрадно) поставлених танцях (О. Голдрич). Сучасні версії гуцульських та циганських мотивів музичного супроводу (І. Небесний), в якому змагаються трембіти і скрипки, фляори і дрімби, натягують тобі душевні струни і виграють

на них трагедію двобою між горами і долом, між високою напруженою дугою і певністю земної конкретики.

Молоді актори В. Копоть (Туркиня) та Я. Киргач (Гриць) блискуче розкривають свої таланти, хоч власний типаж Киргачу доводиться долати. У цій ролі, кажуть, діамантово виблискував молодий Назар Стригун. А Дар'ю Зелізу в ролі Маври хочеться дорівняти до кращих жіночих сценічних творів останнього десятиліття.

Цікаво, що у багатофігурній масовці помічаєш обличчя провідних акторів і актрис театру. Отже, у виставі заньківчан майстри — Ф. Стригун, Т. Литвиненко, Б. Мірус та Д. Зелізна з І. Шумейко — ведуть перед, а талановита молодь, вихованці акторського курсу (Львівська консерваторія), навчена самими заньківчанами, їх надійно підпирає...

Так само і вихованці акторської студії Тернопільського театру, на яких зробив ставку мудрий і далекоглядний художній керівник колективу Михайло Якубович Форгель, яскраво і творчо високо заявили про себе молодіжною виставою «Коханий нелюб» Я. Стельмаха за І. Карпенком-Карим.

Побудувавши виставу на притаманних національному театру відкритих емоціях, молодий режисер (у минулому актор) В'ячеслав Жила домігся від молодих же колег стильності, точного відчуття жанру, шаленого темпоритму, яскраво виявленої дії на сцені. Тернопільська акторська молодь фантастично рухається (танці, акробатика), прекрасно володіє словом (скоромовкою і чіткістю правильної вимови — о! рідкість!), співає (власні пісні, в тому числі, О. Папуша-граф). Технічна оснащеність акторської молоді у Тернополі вища, ніж у Києві.

Провінція, звичайно, різна. Але хто сказав, що це завжди вторинність, низька культура, приблизність і другорядність? Не вірте. Саме провінція живила і живить столицю. Серед київського мистецького бомонду не так уже й багато аборигенів — більшість народжувалась, починала і формувалась у провінції. Може, там ближче до землі, до витоків тих сил, якими Україна наповнює своїх рідних дітей?

Провінція — мати, Київ — батько. Їхньою єдністю і спасемося.

Слава матері!

PRO!

Поїхали!

Колись був такий кінофільм – «Вулиця сповнена несподіванок». На нинішній театральній вулиці України теж повно несподіванок, контрастів і парадоксів. Та все ж це вже рух, а не ступор, не кома (мед.). Рух вперед і назад, ліворуч і праворуч, тихими манівцями і крутими віражами, неторованою цілиною, баюрами, вибоїнами і у виняткових випадках – асфальтом урядових трас.

Тож за мною, шановний читачу! В дорогу! Навідаємо – хай похапцем – театральний простір України. Облишимо столицю до іншої нагоди і рушимо по обласних і районних містах: Макіївка, Маріуполь, Донецьк, Луганськ, Дніпропетровськ, Дніпродзержинськ, Павлоград, Запоріжжя. А по дорозі ще хтось стрінеться, може...

Поїхали!

Донбас. Величезний урбаністично-виробничий мегаполіс із мікрорайонами: Донецьк, Макіївка, Ясинувата, Луганськ, інші та приєднані до них Маріуполь.

Тут подружилися два молодих греки – мери Маріуполя і Макіївки, облаштовують свої міста. У Макіївці виріс величезний собор, і вулична техніка (!) мете пилуку з одного боку тротуару на інший. А водночас подружилися і театри – гостюють один в одного, тішать глядача. Обом сутужно.

Пошматований колись внутрішніми чварами, зоставшись без авторитетної керівної руки нещодавно померлого директора – художнього керівника Олександра Котова, маріупольський театр усе ж радує тонко стилізованою під ретро шістдесятих років (виявляється, це вже ретро!) власною версією «Роману про дівчаток» В. Висоцького (темпераментна, голосиста красуня Тамара Полуєктова (С. Єгорова), гітарний герой Олександр Кулешов (А. Арутюнян), філігранні образні мініатюри акторського ансамблю, впізнаване міське подвір'я з аркою-під'їздом і обличчям Висоцького у вікні (худ. О. Канн) – все об'єднано молодим режисером К. Добруновим у нервовий, гіркий і жорстокий романс про кохання, про людську незапитаність, нереалізованість, неприкаяність, що так відлунює сьогоденню.

Але там, де режисерської руки не видно, маріупольці видають відчайдушний кітч – «Витівки Хануми» Цагарелі / Канчелі, де попри окремі епізоди оку глядача немає на чому зупинитися. Ні логіки, ні психологічних зв'язків, ні реакцій не виникає навіть у талановитих артистів. Контрасти...

Макіївський російськомовний ТЮГ нині ремонтується ззовні (спасибі меру!) і зсередини. Колектив під проводом директора — художнього керівника Леоніда Педана, що кілька років тому взяв і полишив професію режисера, замислюється над своїм майбутнім. Вони відчують творчу бовтанку від хитань між надто різними естетично і не завжди фахово досконалыми режисерами, дитячими казочками і «дорослими» п'єсами, старінням трупи та відсутністю молодого поповнення, надто спрощеними смаками глядачів та фінансовими негараздами, міграцією кращих акторів до «дорослих» театрів і відсутністю місцевої фахової критики (хоча донецька група сильних театрознавців під боком, та, мабуть, немає пророка у власній вітчизні) ... Типові проблеми типових театрів.

Макіївці нині шукають власної дороги. Вони, приміром, мають у творчому активі чарівну виставу «Територія страху» Л. Устинова у постановці В. Московченка, де є точно і тонко прокреслені характери персонажів-тварин, чітко вибудована фабула доброї казки і танцює розкішний балет лісових сил (щоправда, важко зрозуміти, на якому боці конфлікту вони перебувають).

А поруч теж казочки — «Сестра моя русалонька» Л. Разумовської за Г.-Х. Андерсеном (реж. Г. Пименов), мало зрозуміла щодо стосунків і подій, з примітивним мізансценуванням. І «Зайка-вирвихвіст» за мотивами творів С. Михалкова з повним комплектом тьогівських штампів. А ще «Шишок» О. Александрова в постановці гостя з Миколаєва А. Новицького, де чарівно зворушливий лише сам Шишок у виконанні артиста А. Шинкаренка. Решта — «рассудку вопреки, наперекор стихиям».

Те саме і у виставі з чеховськими водевілями «Життя прекрасне» («Ведмідь та «Освідчення»), де засмучує виразно низький рівень режисерської та акторської культури в зображенні нехай провінційного, але дворянства. Хіба що в «Освідченні» актори І. Лаптева, В. Петраков та Л. Ландковський «вхопили», як то кажуть, жанр фарсу і симпатично в'їхали на ньому в щасливу розв'язку чеховського сюжету.

І вже у зовсім несподіваному напрямі хитнуло театр на спробі поставити сучасну українську п'єсу українською мовою. Не знайшли нічого ліпшого, ніж «Гріхотворник» Л. Никоненка. П'єса — цілком антиукраїнська карикатура на дурнуватий «хохляцький» характер з неодмінними горілкою, салом, «скаканням у гречку», замиканням у нужнику і сусідськими чварами. Усе це і виконують добросовісні актори, щиро вірячи в те, що толерантно йдуть назустріч розв'язанню «українського національного питання». Бо й справді у фіналі тепло і душевно прозвучав авансценний монолог головного героя, підстаркуватого сільського донжуана Ілька (В. Кравецький) про дітей. Мораліте. Хепі-енд. Контрасти...

Пишаються макіївці й виставою «Американська комедія» («Чи не пришити стареньку?»). І справді, на основі шлягерної американської п'єси, що пройшла дуже широко ще по сценах СРСР, вони подарували своєму вдячному місту шикарне естрадне шоу з різноманітними екстравагантними костюмами, пристойно виконаними вокальними номерами, сексапільним балетом і біло-святковим настроєм.

Тільки ж ніякі найталановитіші спроби найталановитіших артистів (Т. Котова, О. Арінін, В. Петраков та ін.) психологічно розгорнути і обґрунтувати у виставі трагіфарсову історію чулої, доброї, самотньої старої альтруїстки Памели не спроможні завоювати увагу молодіжної аудиторії. Адже естрадне шоу і психологічний театр існують за різними законами. І в їхньому симбіозі останній невідворотно програє, бо глядач налаштований на інше, на те, що легше йому дається, — на спрощене споживання пісень, ритмів, танців, а не на душевні зусилля, співпереживання і співчуття. Контрасти...

Про одним-одну бачену цього року виставу Донецького драматичного театру — «Витівки Скапена» Мольєра говорити не будемо. Вона дуже мила, весела, яскрава, енергетична, з прекрасним чоловічим складом (від старших до молодших), з трохи гіршим жіночим (але ж красуні!), і якби не дивне, якесь ресторанне балетмейстерське вирішення (знову контрасти), була б зовсім чарівною.

Тут постає інша проблема — кому керувати театром? Чому ми весь час хапаємося за головних режисерів — цей мистецький дефіцит, коли приклад мудрого директора, вже легендарного Марка Бровуна, що витяг рідний театр за вуха з творчої кризи і глядацької відчуженості, переконливо свідчить — була б у людини голова на плечах, ясне бачення ситуації і перспективи, беручка воля, дипломатичність та інші потрібні клепки, і її можна сміливо ставити до театрального керма. Хто б ти не був — директор, театрознавець, режисер, актор чи працівник торгівлі. Позитивних прикладів чимало в світі. І по Україні також — від Миколаєва до Львова, від Тернополя до Макіївки, від Донецька до Херсона. Але це тема окремої розмови.

Луганський український музично-драматичний театр випало бачити на виїздах — у Кривому Розі і Києві. Тому думки про театр в цілому немає. А спостереження є. Вистави «І все-таки я тебе зраджу» Н. Нежданой та «Варрава» М. Гільдерода свідчать про намагання театру включити до репертуарного спектра лінію рафінованої інтелектуальності. Намір благородний. Питання в іншому — чи стає сил?

П'єса Неди Нежданой про Лесю Українку висвітлює суб'єктивним поглядом сучасної молодої жінки постаті трьох мужчин у житті поетеси, в геній якої глядачі мають вірити, зважаючи не на драматургічний текст, а на шкільні підручники. Виявляється, ці чоловіки були або миршавими обивателями, або фанатиками-революціонерами, бо не помітили поруч і не оцінили високого поетичного кохання. Чоловіча корпоративність і пошук складних істин, мабуть, не дуже обтяжували Олександра Мірошниченка, режисера вистави, бо з авторкою він не сперечався щодо змісту, а слухняно надав сценічній версії п'єси театралізованої умовної форми. Тільки чомусь у претензійній естетиці «Кабаре Вольтер», цілковито чужій Лесі Українці.

Зате режисер Валентина Булатова взялася за суто чоловічі проблеми — легендарного євангелістського розбійника Варрави та екзистенційного філософа Гільдерода. П'єса вимагала грандіозних інтелектуальних зусиль від усіх учасників творення вистави. Бо торкалася таких філософських категорій, як самодостатність

особистості, надлюдина, вибір долі, жертвність, самозречення, нарешті, тлумачення останніх днів життя Христа і його воскресіння.

Але В. Булатова приступила до Гільдерода не з хитромудрими кодами і шифрами інтелектуальних сейфів, а з відмичками зломщика-ведмежатника. Тобто філософську європейську драму вона рішуче згвалтувала методами українського побутово-романтичного театру. Шалом емоцій вдарено по кришталю думки. У глядачів намагаються викликати розчуленість, співчуття, вологу в усіх отворах голови, замість того, щоб у тій самій голові розбудити розум, аби заграли в ній здогади, заблищали зіставлення та аналогії. Логіка умоглядних побудов Гільдерода розвалюється у виставі під могутніми струсами грандіозного темпераменту і громового голосу артиста Михайла Голубовича (Варрава) та прямолінійно-ілюстративними прийомами Валентини Булатової. Для більшого ефекту вона і безсловесного (!), замордованого (!) Ісуса вивела на сцену. А величезне червоне полотнище перетворила на революційний прапор в руках розбійника, що розкався (згадався класична охлопковська «Молода гвардія» 1947 року). Були на сцені і свічки, і дітки. І це не все! Наприкінці, коли ожив убитий Варрава і артист М. Голубович заслужено і розчулено прийняв усі належні йому квіти, розкланявся, а глядач, відаплодувавши, потягся до виходу, наш герой, взявши за ручку дитинку з білою стрічкою у волоссячку, пішов з букетами у бік протилежний – углиб сцени, задерши голову до театрального неба з портретом товариша... ні, не лякайтесь, усього-на-всього Ісуса Христа, сина Божого. Контрасти? Зближення? Приїхали...

Поїхали далі. На Наддніпрянщину.

Десять років тому Дніпропетровське відділення СТД започаткувало свою премію – «Січеславну». Цього року її судило-рядило нейтральне щодо місцевих підводних течій журі з Києва. І вийшло так, що «великим» театрам регіону майже нічого не перепало. Чи не є це симптомом того, що найбільш перспективні творчі ідеї народжуються сьогодні саме в «малих» театрах, студіях, мистецьких групах, мобільних і гнучких?

Вражаюче враження (так і скажемо!) справили театри напівпрофесійні по суті: «Вірино!» з Дніпропетровська та ім. Б. Захави з Павлограда. Надто перший. Тут на базі Палацу для дітей та юнацтва режисер Володимир Петренко за десять років виховав (і виховує) молодіжну трупу, яка фантастично рухається (танці, акробатика, пластика персонажа), володіє ритмами (зовнішніми, внутрішніми, їхніми контрастами і сполученнями), має прекрасну культуру виразного слова і вміє глибоко «влізти в шкуру дійової особи», щоб потім ці глибини вихлюпнути на глядача в яскравому енергетичному посилі. Тому й репертуар у них унікальний.

«Кроликів та удавів» Ф. Іскандера вони інсценізували самі і перетворили на пластично-музичну феєрію-трагіфарс. Не дивуйтеся з цього набору слів – вони точні.

«Руфіна і Прісціллу» Лесі Українки мало хто грав і грає. Причиною стає, мабуть, вочевидь критичне ставлення драматурга до християнства і його церковників та її

прихильність до політеїста Руфіна, вірного, люблячого і благородного. А також великий розмовний останній акт, який є відлунням на трибунах Колізею страти і мученицької смерті перших християн. В. Петренко розв'язує цей вузол, затягуючи його ще сильніше. Фрагментами останнього акту він пронизав свій перший. І ще у нього і християни, і олімпійські апологети однаково симпатичні. І в тому, і в іншому таборі є свої герої і свої моральні покручі. Отже, вибір лишається за глядачем. Або роздуми.

І зовсім, здається, неприйнятний сьогодні відкритий, високий пафос ростанівського «Шантеклера» так щиро, з такою вірою, силою і глибиною виправданий молодими непрофесійними акторами (студентами і школярами), що і глядачеву розчаровану душу вони владно піднімають за собою до світла, до сонця, до високості духу.

У всіх трьох виставах особливо вразив Юрій Лісняк. Задумливий кролик, наївний експериментатор, геніальний винахідник, саможертвний шукач істини. Бридкий, якийсь слизький, потворний і злий Парвус в «Руфіні і Прісціллі», що всіх підозрює і все винює, такий собі стародавній кадебіст-фанатик. І чарівної краси романтик-півень Шантеклер, рідня мушкетерам, творець сонця і співець щастя. Все це він, Юрій Лісняк. Просто студент.

Павлоградці мають довший вік. З народного театру вони переросли у професійний, і тепер у них працюють актори зі спеціальною освітою. Один із них, А. Гуржій, в ролі Піросмані зачарував такою граничною природністю, трагічним гумором, процесом мислення і проживання на сцені, що дорівнявся до найславетніших постатей слов'янського акторства. Та й уся постановка вистави режисером А. Ревою тяжіє до образного примітивізму геніального грузина. Режисер не боявся порівнянь із легендарною виставою Е. Някрошюса — він пішов власним шляхом. І здобув свою перемогу.

Виразно-образною, дотепною в пластиці і костюмах була також інша вистава павлоградців — «Обора» («Скотарня») Дж. Оруелла. Та час зіграв з виставою злий жарт. Сьогодні викриття революційної руйнації і тоталітаризму засобами байки і трагедії, як не дивно, вже не має гостроти і не є викликом. Час минув. Або ще не настав. Контрасти...

Уже згаданий Володимир Петренко поставив у Дніпродзержинському театрі ім. Лесі Українки (чомусь усі театри її імені російськомовні) «Кадриль» В. Гуркіна. Із пречудовим квітетом корифеїв театру і без тіні несмаку, яким часто грішать постановки п'єс цього драматурга, а також віднедавна вистави дніпродзержинського театру.

Лесино «Каменного хозяина» (чому не «владелина»?) в цілком достойному перекладі А. Барто на фестивалі в Кривому Розі, присвяченому 125-річчю поетеси, боляче було дивитися. За інтелектуальної та емоційної порожнечі, за низької загальної культури, з претензійними мізансценами (виходи до зали акторів в убогих театральних костюмах іспанських грандів, сидання на рампу і передсмертне

повзання по східцях) вистава аж ніяк не розкривала філософського змісту геніальної п'єси. Не рятував навіть незаперечний талант Наталі Богущ (Анна).

Вона ж грала Кейт, одну з трьох центральних ролей в модній нині «Сільвії» А. Генрі. Але в цю свою дипломну виставу режисер Артем Кірсанов, випускник Національного університету культури і мистецтв, напхав дуже багато зайвого за принципом «зробіть нам красиво». Та не вирішив головного — образу Кейт, дружини в трикутнику з чоловіком і собакою Сільвією. Н. Богущ самотужки борсається в тексті ролі, так само, як і С. Золотко в тій самій п'єсі (прем'єра Київського театру драми і комедії на лівому березі Дніпра). Що питати з вихованця «кулька», коли і зрілий профі О. Лісовець не звернув належної уваги на цей найсуттєвіший момент у драматургічному конфлікті.

Але приємно, що і в «Камінному господарі», і в «Сільвії» промінчиком сценічної правди і розумного таланту бринить Марина Юрченко (Долорес і Сільвія). Контрасти...

Поряд, у тому ж задимленому Дніпродзержинську, працює під орудою театрознавця Людмили Костенко елітарний загальнодоступний камерний театр-студія «Десятий квартал». Його серце — унікальний майстер-постановник пластики і танців хореограф Анатолій Бедичев. Сплітаючи слова і тіла, рух і позу, музику і медитації, молоді актори відтворили зримий образ поезії Максиміліана Волошина у виставі «Два вінки».

Ривок вперед, поворот назад, закладання керма ліворуч, юз праворуч — це театри Запоріжжя. У чарівно відновленому «великому» театрі (колишній ім. Щорса) — припала естетичною пліснявою вистава «Кін IV» Г. Горіна за О. Дюма (режисер О. Король). Знову, як і в столиці, так і біля Дніпрогесу, не домовилися — про що граємо? От і граємо лише текст, королівсько-акторську екзотику. Граємо на підйомі штучних емоцій і все приблизно. Про аристократизм наших акторів пролетарського походження і говорити не доводиться. З хорошою широю ноти почалася вистава, але надто скоро зазвучала фальш. Тішить хіба що Г. Антоненко, який у свої «за сімдесят» вдало трансформується в кількох характерних епізодах і виробляє молоді антраша.

І новина для Запоріжжя — перший місцевий театральний проект! Індустріальний гігант «Мотор-Січ» замовив... російську (!) класику мовою оригіналу — «Ревізора» М. Гоголя. Ставив режисер Віталій Денисенко з акторами різних запорізьких театрів. Удачею виставу не назвеш, хоча в ній зустрічаєш хрестоматійний варіант Городничого (О. Гапон), кумедно-трагічних клоунів Добчинського і Бобчинського (С. Цевельов та М. Махевський), милих дам (О. Денисенко та А. Анзіна), але знову-таки — про що говоримо? Про чиновників у балетних пачках зі сну Хлестакова? Про факірне пиляння його навіпл у тому ж сні? Про що? А ні про що. Про безсмертний текст нашого земляка.

Водночас той самий В. Денисенко у своєму рідному ТЮГові, в шухлядці невеличкої сцени прегарно ставить «Добрі наміри» — водевілі А. Чехова «Освідчення»

та «Ювілей». З точним відчуттям жанру, з елегантними акторськими роботами (зайве, як на мене, лише надмірне роздягання огрядного молодика Ломова в талановитому виконанні Максима Березнера – надто близько публіка). А робота Олександра Виженка в ролі бухгалтера банку Хиріна просто віртуозна – класична постать сучасного абсурдизму.

Та в цьому ж дитячому театрі існує агресивна і зла страшилка «Пригоди в країні МДД, або Повернення КлінеРа». Не дивуйтеся з претензійної назви (режисер Г. Фортус). Це всього-на-всього «Мойдодир». Дивуватися треба з іншого. З того, що тут сам Мойдодир – казково-страшний сучасний мафіозі у супроводі охоронців-качків. Головна мочалка – есесівка із зондеркоманди у військовоподібному костюмі з галіфе. А її підлеглі мочалки – «мочалки», тобто непристойні дівки (відповідна пластика танцю). Усі ганяються за трьома дітьми років по 11–12, які приваблюють лише своєю розкутістю на кону і тим, що добре танцюють брейк. Але добра і чистоти (в усіх аспектах) у цій дивній виставі годі шукати. Зате загравання з молоддю з бруківок та під'їздів – скільки завгодно.

Контрасти.

А поблизу ТЮГу в якомусь будинку якоїсь культури живе диво – Театр авторської пісні. Це не просто барди. Це мініатюрний театр під керівництвом Олени Алексеєвої, який показав філософсько-образну виставу «Знаки зодіаку» за творами Юрія Лореса. У процесі музично-драматичної дії з грубих дощок збирається хрестовина – млин? хрест? карусель? люстра? координати космосу? І грають людьми, з людьми, і підкоряючись людям, світлі канати – на сполох? нерви? струни? меридіани? І все це в ритмі й характері співаної поезії під віртуозний акомпанемент гітари, в тісному оточенні глядачів.

...Чи знаєте ви Хортицю? Ще б пак, хто її не знає? І про те, що запорізький дуб помер. І що тут є різні господарства, бази відпочинку і пам'ятки. А ще тут є театр під назвою «Життя», пробачте, театр «Vie» (фр.). «Се ля ві» – чули? Таке життя... Театр дивний. Він пахне м'ятою, чебрецем і дніпровською хвилею. Він «виростив» у своєму фойє стрічково-свічкове дерево бажань та квітник виставок живопису. Проходячи через цей своєрідний ритуал занурення в красу і фантазію, глядач психологічно готується до сприйняття вистави. Бо театр цей своєрідний, навіть медитативний. Якщо ви піймали ту хвилю звуків, рухів, світла, тексту, якою полоняють вас актори С. Цевельов та М. Махевський (згадайте їхніх Добчинського і Бобчинського) і режисер Віктор Попов, насолоду одержите неймовірну, вишукану, витончену, делікатесну. Якщо не піймали – розчарування, нудьга, сонливість, здивування. Але більшість глядачів ловить. І їде сюди, світ за очі, щоб сприйняти «Ореста» Я. Ріцоса або погратися в «Метаморфози» С. Беккета.

Повертаємось до Дніпропетровська, де, на жаль, розчарував молодий і перспективний головний режисер (тепер уже колишній) російського театру Вадим Пінський нездійсненістю свого талановитого, кажуть, задуму «Солодкоголового

птаха юності» Т. Уільямса. І це після його творчого успіху в «Пристрастях за майором» О'Ніла та у «Королі Лірі» В. Шекспіра.

Мабуть, від творчої безнадії зустріти «свого» режисера талановитий актор Жан Мельников взявся ставити вистави і навіть нині очолив рідний театр. Але «Акомпаніатор» О. Галіна вийшов у нього по-акторськи розпороченим на окремі, хоч і яскраві, епізоди, бо невирішеність постаті Григорія (А. Мельников-молодший) позбавила виставу смислового (тобто режисерського) стрижня.

Контрастами дивує і театр ім. Т. Шевченка. Під керівництвом А. Канцедайла він щойно почав вибиратися з творчого провалля серйозними, глибокими виставами «Украдене щастя», «Автобус», «Хазяїн», аж раптом (сподіваємось, випадково) знову «збив планку». Мюзикл «Моя чарівна леді» Шоу / Лоу (режисер В. Гориславець) треба бачити. Там оркестр на сцені, багато світла і світильників, яскраві костюми і танці, там викинуто із сюжету Фреді, там квітарка Еліза у першій же сцені «під дощем» плигає на груди професору Хіггінсу, обіймаючи його руками за шию, а ногами за... Там професор лягає спати просто у фрак у плексигласову труну (вона ж сходинка). Там багато галасу. Даремно. Щоправда, засвітилася в ролі Елізи юна зірочка Світлана Сушко. Їй би режисера і драматургічний матеріал.

І на цій же величезній, але в цьому разі порожній сцені одним-одна актриса Лідія Кушкова (театр-студія «Воля») в образі Кайдашихи своєю залізною доброзичливою волею, сонячним гумором, вільною грою із залом перетворює натовп тінейджерів на зацікавлених своїх друзів, яким аж кортить прочитати або перецитати «Кайдашеву сім'ю» І. Нечуя-Левицького. Бо актриса від імені літературної героїні легко розмовляє з ними про тяжке життя, про народні звичаї і складності людських стосунків. Справжній мистецький урок не тільки літератури, а й моралі, і розуму, і української ментальності.

Контрасти...

Зустрінеш у Дніпропетровську на театральному терені чимало сподіваних несподіванок. Наприклад, сімейний театр Белових. У ньому тато, мама, доня семи років і синочки (чотири роки та рік і сім місяців!) симпатично розігрують казки для малечі.

А ще криком кричить-викрикує свій природний пафос Михайло Мельник у власному монотеатрі «Крик».

А ще Володимир Мазур репетирує в ляльково-молодіжному театрі «Собор» О. Гончара у дзеркально-кінетичному оформленні Івана Шулика. Але закрадається сумнів: чи не виникне повтору ситуації з павлоградським Оруеллом – відставання від часу. Бо той грандіозний роман сучасного класика нашої літератури, що свого часу збудив українську національну пам'ять і свідомість, відтворює ситуацію минулу, нині обернену з точністю до навпаки. Ситуацію, яка ще не стала історією, але перестала бути сьогоденням.

А ще в Дніпропетровському театральному коледжі закінчує навчання акторський курс, що нещодавно осиротів. Померла їхня творча мама, видатний

театральний педагог Неля Михайлівна Пінська. Її студенти грають дипломну виставу, закінчену її сином Вадимом Пінським. Грають «Одержимих», п'єсу А. Камю за романом Ф. Достоєвського «Біси». Грають з розумінням проблеми, з проникненням у неї. Нехай подеколи ще незграбно і перебільшено, але це витрати росту здорового, добре сформованого на етапі творчого дитинства акторського організму.

Контрасти... Контрасти... Контрасти...

Сьогоднішній український театр намагає дорогу у своє майбутнє. Хтось на цьому шляху змужніє, хтось прозріє, хтось зламає ногу чи шию, а хтось і зірветься з кручі. Усяке буває. Але є головне – рух. «У русі, брат, життя, у русі», – співається у відомій пісні.

Поїхали! Де тут дорога до храму?

Український театр. 2001. № 6

ФЕСТИВАЛЬНІ КЛОПОТИ «ЗОЛОТОГО ГУЦУЛА»

Вистави і проблеми

Театральні фестивалі, як-от «Прем'єри сезону» в Івано-Франківську, гарні не тільки святом сценічного мистецтва для глядачів міста-господаря, а й важливі для їхніх учасників багатьма чинниками. За відсутності нині системи гастролей є можливість показати себе новому глядачу і колегам, почути думку критиків, обмінятися судженнями з друзями, побачити їхні роботи і таким чином зрозуміти контекст, в якому працюєш, врешті, просто поспілкуватися й солодко потеревенити про мистецтво, про театр, про життя з новими людьми й старими знайомими.

Шість конкурсних прем'єрних вистав зі Львова (Національний театр імені М. Заньковецької), Тернополя, Луцька, Чернівців, Рівного і самого Івано-Франківська продемонстрували зріз нинішнього творчого стану театрів західноукраїнського регіону. І картина вималювалась цікава та симптоматична.

З шести вистав тільки дві поставлені за старими п'єсами: добре тиражоване українським театром «Не судилось» М. Старицького (Тернопіль) та цілком невідома п'єса Омеляна Огоновського, видатного діяча україністики та просвітителя, члена-кореспондента Польської Академії та професора Львівського університету кінця ХІХ століття, «Гальшка Острозька» в сучасній сценічній редакції Андрія Батьковського (Рівне). Помітне, таким чином, прагнення театрів ставити сучасну драматургію, нехай навіть не в усьому досконалу. Відомо ж, без сучасної драматургії екзистенція театру неповноцінна, глядач не одержує того дзеркала, заради якого і ходить до театру. Тут самої класики і вічних проблем замало.

Фестивальні вистави виявили чимало проблем, як вузькопрофесійних, так і загальнотеатральних. Скажімо, як ставити українську класику сьогодні, як її грати, що пред'являти публіці. Тернопільський режисер В'ячеслав Жила з пієтетом поставився до драматургії Михайла Старицького, зберігши у виставі «Не судилось» усі сюжетні лінії, тексти і персонажі. Вийшла багатофігурна композиція, де всі почуття переказані ще й словами, а класово-соціальне розшарування суспільства, наче на картинах художників-пуантилістів, прописане крапочками епізодичних постатей та коротких реплік. Режисер намагається передати все це

та мелодраматичну історію Катрі Дзвонарівни, що покохала панича-«демократа», засобами сучасної театральної мови – містичним тіньовим дійством, пластикою зачарованого напівтанцювального кола (пластика С. Андрушка), фактурою справжнього сіна, фаллічністю стовба для його просушування та симультанністю умовного місця дії. Такий прийом і справді полегшує глядачу сприйняття надто мелодраматичного драматургічного матеріалу. Але він же породжує помітні протиріччя і питання.

Скажімо, така візуальна стилістика вимагає відповідного способу існування актора в ролі. Але виконавці класичних образів, особливо молоді і ще мало досвідчені, тримаються класичних принципів квазіемоційного зображення характерів. А відтак виникає приблизність, неточність реакцій, заданість результату, те, що можна назвати «взагалізмом» в окресленні образу. У такий спосіб актору легше втекти від важкого завдання внутрішньої перебудови у начебто правдиве демонстрування темпераменту і «проплакування» тексту – тиск на співчуття глядача. На жаль, не минула цього молода талановита акторка Світлана Прокопова в першій половині центральної ролі. Проте від сцени скандального оприлюднення її ганьби і зрадливі коханого вона продемонструвала таку силу і глибину драматизму, що заслужила відзнаку фестивалю як «Краща виконавиця головної жіночої ролі».

До речі, молодь тернопільської трупі приємно відзначається професійною підготовленістю, яку вони здобули в театральній студії Тернополя. За тим постають інші проблеми – помітної кризи театральної освіти в традиційних її центрах, неможливості забезпечити запрошених фахівців житлом, застарілість бюрократично-кадрового механізму формування трупі.

Поза тим тернопільська вистава загострила і питання пієтетного ставлення до творчого доробку класиків. Повага до корифеїв мусить бути безперечною, це так. Але часи міняються, прискорюються ритми нашого життя, характер спілкування і багато що інше. Доводиться визнати, що багато що в них застаріло, та й не все написане ними конгеніальне. Режисерам варто читати стару п'єсу як нову і під кутом зору власної концепції майбутньої постановки. Єдине що мусить бути категорично заборонене в цьому випадку – переміна на протилежне етично-філософських засад драматурга.

Давні класики будуть тим живіші й сучасніші, чим сміливіше сучасна режисура ставитиметься до їхніх творів не як до мармурових непорушних пам'ятників, а як до співавторів, колег, що піддаються виваженому корегуванню і переосмисленню.

Зважимо – режисер В'ячеслав Жила одержав відзнаку фестивалю. Журі розглядало як номінантів багатьох учасників його вистави: акторів Миколу Бажанова (Дмитро), Ірину Сторчак (Аннушка), Уляну Вільчинську (Зізі), Олександра Папушу (Белохвостов), режисера по пластиці Сергія Андрушко, художника-постановника Григорія Лоїка та художницю по костюмах Дар'ю Зав'ялову. Це свідчить про достатньо високий художній рівень вистави «Не судилось».

А от зі старою п'єсою «Гальшка Острозька» так і вчинили, як сказано вище — твору Омеляна Огоновського надано сучасної редакції. Та оскільки Андрій Батьковський людина іншого, не театрального фаху, він мислить скоріше естрадними кліпами, ніж категоріями теорії драми. П'єса розпадається на короткі епізоди, в яких актори просто не встигають розкрити характери персонажів. Хіба що це і не передбачається. Так і всілися між двох стільців — з одного боку, явна претензія на психологічний театр (вчинки самої героїні, позиція її матері Беати, доля Дмитра князя Сангушко), з другого — безліч епізодичних постатей, однолінійних і пласких, детективно дотичних до життя Гальшки.

Обіцяна програмкою сумнівна щодо справедливості ідея, буцімто «історія — царство сліпого випадку, де законів не існує», і далі в тому ж дусі, на щастя, не прочитується з вистави, яку поставив ще один модний український режисер Мирослав Гринишин. Як і неможливо побачити в нещасній бранці огидних чоловіків видатну історичну особу, яка «зробила неоціненний внесок у розвиток європейської науки» (програмка) — заснувала Острозьку Академію. Навпаки, ціла сцена присвячена тому, як не хоче вчитися і глузує з наставника-ченця юна княжна Острозька.

І тоді виникає питання — навіщо ми відтворюємо історію на сцені театру?

Автори ж рівненської вистави по-дилетантськи наплутали в ній грішне з праведним. Заявлена героїня Гальшка Острозька на центральну особу ніяк не тягне. Бо герой — рушійна сила конфлікту, його двигун, активний діяч, чий вчинки визначають плин драматичної дії. Гальшці ж належить у виставі лише один (!) вчинок — коли вона поділяє втечу від королівського гніву нелюба-чоловіка Сангушка. В усьому іншому вона — жертва, тобто не рушій конфлікту, а його предмет, точка збігу інтересів усіх інших персонажів. Наразі на героїню більше схожа її тиранічна мати, княгиня Беата Острозька, бо саме її вчинки повертають долі багатьох персонажів, з її характером трапляються зміни на протилежне. Та Беаті не вистачає драматургічного матеріалу, щоб посісти у виставі чільне місце.

Та навіть і ті можливості, які дає ця недолуга п'єса, не використані режисером М. Гринишиним повною мірою. Головним чином це стосується задач, які ставить (схоже, що і не ставить) він акторам. В результаті артисти працюють у різних стилях і навіть жанрах, як лебідь, рак і щука. Тут і романтика, і сатира, і карикатура, і псевдогероїка, кривавий детектив, етнографічне пейзажство, мелодрама, пародія на трилер і так далі. Акторів називати не варто — коні не винні. Свого воза вони пруть чесно, старанно і з повною віддачею. А от з візниками, керманичами їм не повезло.

Мабуть, Мирослав Гринишин має могутній талантист... мітотворця. Бо з яких причин вся Україна і фестиваліне зарубіжжя знають його і довіряють йому все нові й нові вистави? Можливо, у нього були якщо не геніальні, то бодай талановиті роботи? То чому вони нікому не відомі? Щодо відомих, то здається, що яскравіли вони талантами інших учасників тої колективної творчості, яка називається театром.

Актори А. Хостікоєв та Б. Бенюк («Швейк», Київ), сценограф Олександр Семенюк («Галілео Галілей», Івано-Франківськ та «Дон Кіхот», Київ), сестри Тельнюк і акторська трупа театру ім. М. Заньковецької («У.Б. Н.», Львів). Усі вони закривали собою амбразуру режисерської порожнечі — актори, бо вони завжди крайні перед глядачем, їм виходити на сцену; сценографія це візуальна режисура, сестри Тельнюк разом з А. Батьковським запропонували гострий драматургічний матеріал, який могутньо наповнив собою перш за все Федір Стригун со товариші. А де ж Гринишин? У Рівному не трапилось йому ні концептуально мислячого сценографа (декорації Ніни Бобришевої не більш ніж дотепно-функціональні), ні акторів-однотумців, ні скандального сучасного матеріалу. А «витагати» виставу пан Мирослав не вміє, професіональним ремеслом володіє слабо.

Хоча нині час дилетантів, вони зараз на гребені хвилі. Дилетанти засідають у Верховній Раді і правлять в уряді, очолюють навчальні заклади, світяться в екранах телевізорів, патякають по радіо, видають газети. На столичній сцені напівхудожник ставить вистави і навіть грає на сцені. Домогосподарки-екстрасенси лікують тіло і долю. Ще хтось вчить чого-небудь і як-небудь, співає в шикарних кліпах, друкує прозу і поезію самовиверження... Та ця піна рясніє там, де не вистачає справжніх міцних професіоналів. Тільки не треба в житті створювати міти.

А от на сцені без них не обійтися. Івано-франківський фестиваль пред'явив їх одразу три. Власне міт, міт як такий — історію біблійного Ноя, його синів, ковчега та потопу («Перед потопом» В. Босовича, Івано-Франківськ, режисер заслужений діяч мистецтв України Володимир Грицак, який віднедавна працює тут, залишивши Дрогобич); сучасний міт, гірко-солодку казку про українських жінок на заробітках в Італії («Неаполь — місто попелюшок» Н. Ковалик, Львів, режисер — народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Федір Стригун, це вже третя п'єса нового драматурга на кону заньківчан). Та міт-пересторогу з трагічним героєм-сучасником в центрі («У.Б. Н.» Г. Тельнюк, Луцьк, теж режисер Ф. Стригун).

Порівнювати вистави загалом безглуздо, бо вони завжди різні, але співставляти їх цікаво — ясніше відкриваються їхні особливості. «Український буржуазний націоналіст» львівського варіанту — артефакт агітаційно-політичного театру. Підсилений вокально-естрадною публіцистикою гурту А. Батьковського вплив сценічної дії на глядача був навальним, ударом межи очі. Режисер М. Гринишин та автори цього проекту організували навколо його реалізації піарівський скандал, в якому ледве не програли всю справу і завдали чималих прикростей творчій базі — театру ім. М. Заньковецької. Ф. Стригун у ролі Зенона творив міт про героя спротиву нашого часу, про людину, якої за великим рахунком життєвої правди не існує, але за рахунком правди міту вона мала б існувати. Та все ж актору, який дисципліновано підкорявся режисерському плакатному малюнку вистави, явно не вистачало того, до чого він звик і чим сильний, — психологізму.

Цю свою творчу спрагу Ф. Стригун реалізував як постановник у виставі волинян. Луцька вистава — артефакт театру поетично-психологічного. Без децибелів ВІА, плакатної карикатурності, зайвого надриву, врівноважене і заглиблене в людину, це сценічне дійство дає можливість глядачу думати, зважувати, приміряти на себе ситуації і вчинки героїв. А це вражає, можливо, сильніше, ніж плакат.

За законами психологічного театру існують на сцені актори. Заслужений артист України Олександр Пуц (відзнака фестивалю) подає свого Зенона людиною начебто пересічною, непоказною, одним з нас, непомітним у натовпі. То ж і його виключні якості трагічного героя — послідовна принциповість, мужність, витримка, пильність і мудрість бодай деякою мірою могли б прокинутися і в нас, звичайних конформістах. Тим сумнівнішим видається фінал вистави (ідентичний львівському варіанту), коли Зенон, підпаливши свою халабуду, схожу на тюремний вагон, і програвши, по суті, двобій з новими владними господарями нашої держави, іде геть з пістолетом у руці. На жаль, це звучить не як пересторога, а як заклик до надто рішучого опору, бо ми всім серцем симпатизуємо цьому герою і готові йти за ним куди поведе. Але куди він покличе нас — у криївку, на барикади, в теракти? В загостреній ситуації п'єси і реальності варто бути обережнішими з мистецькою зброєю і стріляти по вірних цілях.

У стиль сучасного міту вписується й більшість виконавців вистави. З потойбіччя приходять-припливає у спогади Зенона його загибла дружина Олена (заслужена артистка України Л. Зеленова, відзнака фестивалю «Краща жіноча роль другого плану»), їхній пісенний дует і танець без дотиків, просто близьке неспішне кружляння плече до плеча — гімн невмирущому кохання, невідвладному ні часу, ні смерті. А ще проста і щира, як спів соловейка, Сінді, американка з листування Зенона (Т. Холковська). І страшний у своїй впевненій буденності, вічності і владності катюга-психіатр (А. Мельничук, обоє артистів помічені фестивалем). Вони переростають межі звичайних людських характерів і стають поняттями, явищами — уособленням Кохання, вірної Дружби, божевілля влади.

Так Ф. Стригун долав недолугості драматургії «У.Б. Н.», так він боровся і з фальшивістю п'єси Н. Ковалик «Неаполь — місто попелюшок». Треба віддати йому належне — у співпраці з цим режисером Надія Ковалик пише дедалі вправніше. Але напівправа ситуацій перетворює її п'єси на своєрідні казочки для наївних і перестрашених реальністю глядачів. Таке саме міготворення ми спостерігали колись у творчості О. Корнійчука, А. Софронова, О. Левади, інших радянських драматургів. Для них це було соціально-політичним замовленням. А для Ковалик і Стригуна, можливо, прагненням втішити, розрадити, дати надію і запалити світло в кінці тунелю для сучасників.

Так чи інакше, а Ф. Стригун кидає на виправдання драматургічної фальші кращих акторів театру ім. М. Заньковецької. Так свого часу наповнювали порожнечу драматургічних образів своїм артистичним талантом і міццю власної особистості видатні артисти радянського театру — А. Бучма, Н. Ужвій, В. Данченко,

І. Мар'яненко та інші. От і заньківчани стараються. Притаманною їй наделегантністю фарбує свою сеньйору Лючію народна артистка України Т. Литвиненко. Заслужений артист України С. Глова творить зі свого Ніколо не тільки велетня сексу, а просто-таки могутнього племінного жеребця (відзнака фестивалю). Умивається слізьми нещасна сучасна рабиня Марія (Н. Лань), пафосно протестує проти соціального приниження її чоловік Максим (заслужений артист України Я. Мука). Намагається бути тонкою артистичною натурою, своєрідним прекрасним принцем О. Гарда в ролі художника Роберто. Надто гучно, з відкритим сміхом і широкими рухами будує собі долю селючка Галя (Л. Остринська), фальшиво фальшивить багата повія-аристократка Лола (Т. Павелко). Ця тотальна надмірність, цей плюс на плюс, врешті-решт відповідають характеру драматургічного матеріалу, особливо коли не входять у суперечність із запропонованими обставинами (що, на жаль, трапляється у Остринської та Павелко). Та загалом театр угадав потребу сучасного глядача в матеріалі п'єси, у співстражданні з її героїнею, в сміху над проклятими, але симпатичними буржуїнами, і тому вистава користується великим успіхом і попитом у глядача. Погодьмося, що глядач наш мусить сприйматися нами не в уніфікованій однині, а в строкатій множині, і кожний елемент цієї множини має право одержувати те мистецтво, яке відповідає його смакам, рівню мудрості і багатству асоціацій.

Справжній біблійний міт здійснив на своїй сцені театр-господар фестивалю — івано-франківський імені Івана Франка. Драматург Василь Босович вже звертався до євангелістичних сюжетів. «Ісус, син Бога живого» і досі йде у Львові. Нині в центрі його п'єси «Перед потопом» («Ковчег») обраний Господом Ной, його сім'я, його друзі й вороги.

Біблійну історію Босович трактує як конфлікт морально чистої, талановитої, мужньої і стійкої в своїх принципах (вірі) людини (що і є богообраністю, виокремленістю, надзвичайністю) зі світом морального і суспільного хаосу, охлократії, розбещеної влади. Ноя співвітчизники не розуміють, його інакості не сприймають, його добробуту і сімейному щастю заздять, а тому ненавидять і намагаються знищити, спокусити, розтоптати, замучити. Навіть сини з невістками і вірні друзі часом відступаються від нього. А він вірить у свій Богом даний проект, іде до кінця в його реалізації. І віра його не фанатична, не сліпа, це не підкорення вищій силі, а творче послідовне служіння розумній ідеї, відданість правді, яка для більшості є химерою. Так стародавній міт обертається актуальністю, а в чомусь і сповідальністю митця, так само виокремленого у натовпі, страждаючого муками нерозуміння й людського несприйняття.

Цю позицію драматурга поділяє режисер Володимир Грицак. Він визначає жанр вистави як містерію, насичує сценічну дію ритуальною поганською та еротичною пластикою (хореограф Олексій Яриш), протиставляє їй монументальність і красу ноєвої дружини Шуї (Г. Бабинська), цнотливе щире кохання Яфета (Ю. Литвинов) та юної Єдиди (В. Юрців), природність, благородство, вільність і

стриману силу внутрішнього темпераменту самого Ноя (заслужений артист України Р. Іваницький). До речі, Роман Іваницький, талановитий актор і дійовий директор івано-франківського театру, автор фестивалю «Прем'єри сезону», у фестивальному дні очолив Управління культури обласної державної адміністрації.

І хоча у виставі «Перед потопом» є деякі драматургічні та режисерські прорахунки (недостатня прокресленість індивідуальних типів синів Ноя Сима, Хама(!) і Яфета з урахуванням їхньої подальшої поведінки і долі, не завжди ясна мотивація дій жриці Цілли і таке інше), в цілому вона справляє сильне враження. В ній витримано стиль знакового театру, що притаманно жанру містерії, і лише поодинокі моменти дії повертаються до побутовізму. Поєднано в ансамбль акторський склад, у якому ясніють виразні роботи О. Іваницької, Г. Бабінської, Ж. Добряк-Готв'янської, В. Пантелюка, А. Луценка, Я. Поташника, О. Комановської та інших.

Звичайно, неможливо було братися за постановку цієї вистави без образного сценографічного рішення. Як передати сценічними засобами всесвітній потоп? Як одягти біблійних та вигаданих персонажів? Театр довірив ці рішення Сергію та Наталії Ридванецьким. Художники свідомо чи мимоволі перебували під впливом творчості видатного українського сценографа Олександра Семенюка, що працює в івано-франківському театрі й вирізняється масштабністю філософічної образності, високою культурою візуальних асоціацій і парадоксальною гармонійністю елементів сценографічних рішень. Наталія одягла Ноя і його родину в білосніжні хітони й довгі сорочки, одяг плєбсу і його керманічів рясніє дірами і грішним голім тілом, а кровожерна Цілла проколює простір гострими червоними конусами величезних грудей.

На початку порожня сцена вкрита зморшками землістої тканини, з якої вириваються прекрасні оголені тіла Адама і Єви, від танцю яких і з'являється на цій землі рід людський — персонажі вистави. Наприкінці тканина починає поступово підніматися хвилями, що в прострільному світлі з-за куліс здаються водою. В ній бродять, хлюпаються і купаються зраділі після посухи люди. Та поступово хвилі стають усе вищими, піднімаються майже на дві третини висоти сцени, поглинаючи усіх. І довго в повному безлюдді коливається могутня стихія, відблискуючи під світлом. Так і хочеться сказати: і Дух Божий витає над водою... Аж ось «вода» починає спадати, і з глибини безмежного простору по коліно в ній наближаються до нас, сучасників, спасенна родина Ноя та їхні нащадки, наші предки. Аве, людство!

Про цілковиту невдачу Чернівецького театру ім. О. Кобилянської — «Шерше ла фам!» («Блез») К. Маньє говорити не варто. Бо, з одного боку, хочеться вірити, що це випадковість — адже минулого року чернівчани здобули на фестивалі одну з головних відзнак. Хіба що варто було авторам цього видовища знати йому справжню ціну і не ганьбитися на фестивалі. А з другого боку, подібні вистави на потребу низьких запитів недолугого глядача можна зустріти чи не в кожному театрі

України, навіть у театрах столичних і національних. За тим постає дві проблеми, які ще довго, на жаль, не вирішуватимуться. Це вкорінена помилка керівників мистецьких колективів щодо низьких потреб і запитів глядача, відвідина якого визначають фінансовий успіх театру, а також нездатність нинішніх українських акторів та режисерів легко й вишукано грати драматургію французького бульварного типу. Остання аж ніяк не вульгарна і не пошла, як звикли ми вважати (так і граємо), а розважальна, дотепна, гумористична і парадоксальна.

Фестиваль прикрасили дві «гостьові» вистави — «Саломея Русецька» Брестського театру і «Гамлет, принц данський» київського Молодого. Тут без проблем.

«Золотий гуцул», призова статуетка фестивалю роботи О. Семенюка відпочиває до наступного травня...

Proscenium. 2003. № 6

НА СТИКУ

Театральний букет Східної України

Гастролі театрів колись були кровообігом культурного життя країни. Наразі гастрольна діяльність театрів України практично припинилась, і театральне життя від того помітно зблідло. Глядачі не одержували свіжих вражень, театри втрачали творчий адреналін нових площадок і азарт завойовування невідомої публіки. Тоді й народилися театральні фестивалі, ці новітні варіанти перереєстрації мистецьких здобутків, нові форми творчих контактів і духовної поживи народонаселення. Тих фестивалів в Україні дедалі більше, вони відіграють серйозну роль у культурному розвої держави. Серед найстарших із них — «Театральний Донбас». Йому вже 14 років, і цього березня-квітня він відбувся не в Донецьку, а в Маріуполі, місті, яке святкувало 125 років театального мистецтва на своїх теренах.

Десять театрів з України і один зарубіжний сусіда, академічний молодіжний театр із Ростова-на-Дону, показали свої кращі, на їхню думку, прем'єри двох останніх років. До участі в фестивалі були запрошені не тільки колективи східного регіону, а й митці сусідніх областей. Таким чином, на фестиваль приїхали театри з Криму (Український музичний із Сімферополя), Херсона (ім. М. Куліша), Запоріжжя (театр Молоді), Кіровограда (ім. М. Кропивницького). Показувались також обидва луганських (український та російський), макіївський ТЮГ, донецька Опера ім. А. Солов'яненка, донецький український та самі господарі, маріупольці.

Не будемо обговорювати росіян — вони гості, Ростовський театр стабільно високо художній, це всім відомо й приємно. Зазначимо, що не всі українські учасники показали на фестивалі з виставами, які можна було б поцінувати як мистецькі здобутки. Краще розглянемо сценічні успіхи і порушимо кілька проблем.

Серед кращих вистав фестивалю яскравіли «Козацькі забави» херсонців, «Кохання в стилі бароко» донеччан та «Панночка» маріупольців.

«Співочу виставу з танцями і вихилясами», створену херсонцями на основі українських народних прислів'їв, примовок, анекдотів і байок, розіграних сюжетів пісень, жартівливих і героїзованих танців, дехто сприйняв лише як

шоу, як театралізований концерт. І дарма. Це самодостатня вистава музично-драматичного театру. В сучасній діяльності багато що твориться «на стику», на поєднанні цілком різних речей. За таким принципом виникають навіть новітні науки – математична лінгвістика, скажімо, естрада поєднується з телебачення – з'являється новий вид мистецтва, кліпи, кіно відверто використовує театральну умовність. Театр включає у вистави кіно. Тож і херсонське видовище є прекрасним прикладом такого поєднання, новітнім варіантом вистави традиційного для України музично-драматичного театру. Але саме театру, бо пісні тут драматизовано, розіграні як міні-п'єси, що мають поза тим спільну смислову і жанрову єдність, характери персонажів визначені, розроблені й проведені через усю тканину вистави. Можливо, сама ідея створення «Козацьких забав» сягає вистави «Зрима пісня» геніального режисера Георгія Товстоногова середини минулого сторіччя, яка потрясла тодішній театр своїм новаторством і перспективністю.

Не менш, ніж херсонці, захоплювали глядачів донеччани. «Кохання в стилі бароко» Я. Стельмаха поставлене режисером Андрієм Бакіровим в стилі фарсу. Тут молоді герої в джинсових костюмах старовинного фасону карколомно плигають в оркестрову яму, крутнувши сальто в повітрі, синхронно рухаються, тримають шалений темп і весело кепкують одне з одного. Актори, всі без винятку, прекрасно рухаються, відмінно звучать, виправдовують найхимерніші повороти сюжету, витримують жанр і утворюють єдиний ансамбль. Хоча найблискупішим діамантом виблискує в ньому Андрій Романій в ролі слуги Степана.

І лише одне випустив режисер зі своєї уваги – долю псаря-пияка Онисима, живої іграшки графа. Наразі це важливий (якщо не основний) мотив цієї хитрої й неоднозначної п'єси, що є римейком твору І. Карпенка-Карого «Паливода XVIII століття», який, у свою чергу, використав сюжет про Слая з прологу до комедії В. Шекспіра «Приборкання норвовливої». Та все одно вистава донеччан захоплює молодістю, життєрадісністю і тим прикрашає нашу сіру буденність.

У маріупольському театрі плідно працює видатний сценограф Світлана Канн. Її вистави вражають емоційною образністю, прискіпливим відбором не багатьох, але виразних елементів, які створюють своєрідну і неповторну атмосферу вистави «Панночка» Н. Садур за «Вієм» М. Гоголя. Режисер К. Добрунов спроквола веде від жартівливого п'ятякання до пафосу самопожертви людини заради недопущення в білий світ всілякого зла й нечисті.

Хома Брут у тактовному й виразному виконанні артиста Сергія Мусієнка – хитрун і гуморист, темпераментний і саркастичний, відважний і напівмертвий, філософ і характерник – привабливий і переконливий тип молодого українця всіх часів. Він відчайдушно та гідно веде бій з відьмою, а у фіналі стає якимсь просвітленим, серйозним, стриманим і високо-спокійним.

Його світ – це сяче теплом свіже дерево людських осель по боках сцени і темрява старої церкви в її глибині, де ясніє тьмяним холодом опущений до землі

образ Божої матері. Стовп світла захищатиме там Хому, і відьма буде жерти те світло, як тканину. А коли-таки роздере і Брут загине, святий образ підніметься. Засяє небо зірками, засвітяться вогні оглядної зали, свічки в руках білошатного жіночого хору в партері й на сцені. Й глядачі мимоволі встануть зі світлою думкою надії про людину, світ, про всіх нас.

Помітними здобутками у виставах фестивалю стали роботи двох молодих артисток. Анна Усова не тільки гарно виконала складну партію Іоланти в однойменній опері П. Чайковського (Донецький академічний театр опери і балету), а й намагалася зіграти цей образ як драматична артистка. А Олена Лук'янченко була чарівною Лізенькою в спокійній хрестоматійній виставі «Лихо з розуму» О. Грибоедова (Луганський російський театр, режисер Є. Головатюк).

Фестиваль «Театральний Донбас – 2004» порадив оригінальній музиці композитора Сергія Турнеєва до вистави «Свіччине весілля» І. Кочерги у луганському українському театрі (режисер В. Московченко). Роль Меланки (Н. Стародубцева) перетворена ним на вокальну партію. І хоч сама вистава переповнена протиріччями, вона є кроком у пошуках нових засобів українського поетичного театру.

Фестиваль схилився перед непересічною особистістю народного артиста Павла Кльонова, який у свої вісімдесят грав Фамусова з таким темпераментом, силою впливу, гучністю голосу і наповненістю характеру, що лишалось тільки стати перед ним на коліна.

Постали на фестивалі й деякі питання, проблеми, парадокси. Скажімо, макіївський ТЮГ грав «Лісову пісню» Лесі Українки російською мовою, значно скоротивши її морально-філософський зміст (режисер Г. Паменов), наразі макіївські школярі вивчають українську літературу і могли б почути національну поезію в оригіналі. Адже актори театру в своїх фахових навчальних закладах теж вивчали особливості української мови і вимови.

Так само здивував і український театр із Криму, який теж грав свою сумнівного художнього смаку і мистецького рівня виставу «Жінки здатні на все» Н. Птушкіної російською мовою (режисер і виконавець головної ролі Б. Мартинов). А за тим постає проблема місії українського театру в Криму і взагалі культурної (і не тільки культурної) політики нашої неповторної держави на півострові.

Скрутна ситуація нині із сучасними українськими п'єсами, це всім відомо. Хоч дехто з молодих і завзятих драматургів всерйоз вважає, що українські театри зумисне ігнорують їхні шедеври. От і схопився Кіровоградський театр за «Бажання екстриму» Анатолія Крима (режисер М. Ілляшенко). Фальшиву конструкцію п'єси не врятувала природність гри деяких акторів. Але драматургічна пауза в Україні явно затяглася.

І знову про культурну політику держави – тепер із надією і сподіваннями. Мова про статус Донецького українського музично-драматичного театру. Колектив демонструє достатньо високий художній рівень вистав, має власне неповторне

індивідуальне обличчя, талановиту і потенційно насичену трупку. Здобув Шевченківську премію. Має фантастичні для нашої реальності фінансові показники і наповненість залу. Плідно працює на кількох площадках. Ремонтується на ходу. Організовує фестивалі, в тому числі й «Театральний Донбас» (за участю обласної держадміністрації та Спільноти театральних діячів). І головне — проводить принципову послідовну політику популяризації української культури і мови в помітно русифікованому регіоні Східної України. То чи не пора стати йому Національним? І утворилася б культурна вісь в українському театрі: Львів — Київ — Донецьк. Це й була б культурна та політична справедливість.

Рясній театрами, Донбас! Хай живуть твої фестивалі, колективи, митці й зацікавлена публіка. Хай нам всім буде діло до Театру!

День. 2004. 26 травня

ПОНАД ДНІПРОМ

Круїз Україною театральною: Черкаси — Кременчук — Дніпродзержинськ — Дніпропетровськ

Декому дуже подобається стверджувати, що український театр у провінції за-непадає, що пора закривати апріорі погані обласні театри, укрупнювати їх чи щось із ними ще радикальне робити. Та варто проїхатись тією ж провінцією (що наразі означає «передова територія»), аби переконатись — театр живий, активно діючий і не гірший, аніж деякі знамениті столичні. Хіба бідніший. Зате вигадливіший. А що в кожному домі свої миші — так і в окремих київських зустрічаються свої білозубі пацюки. Проте в кожному без винятку театральному домі по всій неньці-Україні можна зустріти талановитих акторів, вдалі (щоправда, буває й не дуже) вистави, унікальних режисерів (хоча їх замало як на таку велику державу). І головне, чим здебільшого відзначаються провінційні театри — творчим завзяттям, горінням, бажанням творити. І творять, люблять свого глядача, працюють для нього, рахуються з ним, виховують, зацікавлюють, хоча й запопадливо догоджають йому часом, потрафляють невибагливим смакам — не без того...

Тож краще не обплывувати театральну провінцію України через столичну губу, а проїхатись її просторами від вугільно-шлакових гір Донбасу до карпатських вершин. Уздовж Дніпра та зі сходу на захід. Про Схід, про «Золотий ключик» Донбасу, цей зворушливий фестиваль вистав для дітей та юнацтва, наша газета вже писала 1 червня. А тепер попливемо Дніпром, інколи відхиляючись трохи вглиб його берегів.

Перший причал — Черкаси та їхній Театр ім. Т. Шевченка під керівництвом Аліма Ситника. Бідний Тарас Григорович — на своєму імені тримає аж вісім українських театрів, хоча саме Черкащина — його батьківщина. (До речі, про імена — в Україні аж два театри носять ім'я Лесі Українки, чомусь обидва російськомовні. Та якраз луцькому личило б ім'я геніальної волинянки Лесі Українки, а київському, скажімо, киянина Михайла Булгакова. Та це репліка апарте, вбій). Останнім часом черкаський театр відзначився сміливим запрошенням на постановки яскравих режисерів зі сторони, а його актори яскраво світяться що в розумових конструкціях Жолдака, що в поетичних візерунках Дзекуна.

Хлюп-хлюп дали. Минаємо Кременчук, де колись активно грали колективи наших корифеїв, а нині професійного театру нема, і ось уже димить індустріальний монстр Дніпродзержинськ (і як би його переназвати?). Той самий Російський театр імені Лесі Українки під керівництвом Сергія Чулкова затишно розмістився на площі 200-річчя міста неподалік від унікального пам'ятника Прометею, музею Брежнєва та меморіальної дошки на честь президента Казахстану Н. Назарбаєва, який навчався тут у профтехучилищі. Чарівна директорка театру Маргарита Кудіна мужньо проводить тут що два роки фестиваль «Класика сьогодні». Та нині розгублене наше Міністерство культуризму (культури і туризму) не спромоглося вчасно почухатись, аби знайти гроші на цей важливий для робітничого міста і всієї України захід, і фестиваль не відбувся. Тож без надії на підтримку рідного краю цей російський театр кинувся куди? — правильно, до Росії, і отримав її від Центру підтримки російського театру за кордоном (!) у межах Програми (!) державної (!) та громадської підтримки російських театрів країн СНД та Балтії під патронатом Президента (!) Російської Федерації — уф, ледве вимовилось... От і приїхав закордонний режисер, заслужений артист Росії Нікіта Ширяєв і поставив зворушливу виставу «Вдовиний пароплав», присвячену 60-річчю Перемоги у Другій світовій війні.

І ширяє в голові думка: а може, так і треба, щоб російські театри в Україні утримувала Росія, польські — Польща, угорські — Угорщина, китайські — Китай. А ми б їм створювали атмосферу гостинності, приязні та глядацької уваги. А то звучить парадоксально — національний (тобто, український, треба так розуміти) театр російської драми. Думка друга майнула — а як же тоді з інтернаціоналізмом бути? Думка третя шугнула: наразі Франції чи, скажімо, Німеччині і в голову не лізе державно утримувати у себе американські чи іспанські театри. Та спробуй і Україні зняти з державного утримування іноземні, по суті, театри — таке виття почнеться... Тьху, хай мошкова кобила тим журиться, вона велику голову має, а мені — аби було багато театрів, цікавих і різних, хай іншомовних, от були ж колись в Україні славетні польські та єврейські трупи... І ще б «толкову» державну програму розвитку театральної справи не завадило б мати за підтримки Президента і його куми...

Отож про Дніпродзержинськ. Тут працює дуже хороша трупа, яка має різнобарвний репертуар, талановиту молодь. Самі виховують її у власній студії. А ще в місті є додаткове місто по той, лівий берег Дніпра — Десятний квартал. І має той квартал манюній, але свій театр під керівництвом Людмили Костенко. І грають у ньому вишукано-інтелектуальний репертуар як професійні актори з берега правого, так і аматори-самородки, що вдень ще стояли біля мартена.

Хлюп-хлюп. Ось і Дніпропетровськ. І йому б ім'ячко оновити. Тут театральне життя не просто існує — буває. Академічний театр опери і балету має міцного і високопрофесійного режисера Юрія Чайку (він же голова Дніпропетровського відділення Спілки театральних діячів), показує оперні вистави, режисурою значно вищі за Національну оперу з її запрошеними італійцями, а за вокалом в усякім разі

не нижчі за столицю. Театр часто гастролює в Італії (!). Тут ідуть на експерименти — вводять драматичного актора в оперну дію, ставлять балет силами артистів-ветеранів. І якщо оперу В. Губаренка «Ніжність» заслужений артист Анатолій Дудка своєю мовчазною дією прикрасив і ускладнив, то експеримент із лірико-драматичним (?) балетом «Це танго в червні» на музику нашого життя (так у програмці) повен суперечностей, надмірної спрощеності й ілюстративності. Бажання ветеранів балету продовжити творче життя на сцені і присвятити виставу Перемозі у війні викликає повагу, але автор ідеї, лібрето і постановки Олег Ніколаєв, що переїхав із Дніпропетровська до Москви, явно не утруднював себе пошуком оригінальних засобів виразності. Проте багатьом глядачам ця вистава дорога як пам'ять про власну молодість, а серед глядачів під ручку з дружиною і за придбаним квитком проходить на своє місце голова Дніпропетровської державної адміністрації Юрій Єхануров (без охорони), який, виявляється, ще й знається на балеті.

Суперечності роздирають у Дніпропетровську і Першу українську держдраму, нині театр ім. Т. Шевченка. У ньому парадоксально співіснують різні естетичні вектори. Головний режисер, заслужений артист України Анатолій Канцедайло ставить вистави психологічно складні, духовно тонкі, засновані на природній українській ментальності, — «Украдене щастя» І. Франка, «Хазяїн» і «Чумаки» І. Карпенка-Карого та інші. А поруч існують вистави інших режисерів, повні несмаку, натужної перебільшеності у грі акторів, дешевих жартів і ефектів. Але диво дивне — артисти театру примудряються зірково працювати в цілком різних естетиках. А зірок у театрі, особливо серед жінок, чимало. Ось хоча б Лідія Кушкова та Наталя Тафі, що достойно зійшлися у психологічному двобої королев Єлизавети і Марії Стюарт у драматургічній версії Дачії Мараїні (режисер С. Чулков).

Російський драматичний театр у Дніпропетровську, що не відмовився від імені Максима Горького (гарний драматург, між іншим), теж вражає контрастами. Ну не вміємо ми легко й жартома грати європейську бульварну комедію, всіх отих Куні, Лабішів etc. Тому натужно, хоч і старанно виконаний «Надто жонатий таксист» явно програвав гіркій, пронизливій, зворушливій виставі «У сутінках» Олексія Дударева про старих героїв Другої світової війни, які розминулися з нинішнім світом, зі своїми дітьми та онуками, а опори, на які вони спираються у самих собі, не витримують зіткнень із реаліями життя. Вистава зіграна легендарними артистами цього театру Людмилою Вершиніною, Жаном Мельниковим, Дмитром Голубченком, а також Людмилою Вороніною та молодим Мельниковим, Андрієм, блискуче, в усіх подробицях людського духу, з наповненням глибокими підтекстами, виразними характерами, ясною трагічною думкою.

А ще плідно працює в Дніпропетровську обласний молодіжний театр «Камерна сцена» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Володимира Мазура. Театр грає вистави для зрілої молоді, для маленьких діточок та лялькові вистави. Лялькові «Троє поросят» (режисер М. Волошин) мали дуже смішно-го і зовсім не страшного вовка, чарівних поросят, а дитяча вистава «Королівська

корова» (режисер Анатолій Дудка) щасливо уникла штампів наївних принцеса та пастушків-принців, радувала яскравими характерами персонажів і темпераментною добротою та молодістю мудрістю Корови.

Наразі знаменита «Овечка» Н. Птушкіної («Я шукала того, кого покохала душа моя...») вразила стильністю біблійного інтонування, акторською самовіддачею і простим, але багатофункціональним оформленням із цупких полотен кольору світлого піску (режисура і сценографія В. Мазура). А тріо Ігор Тітов (Яків), Наталя Коваленко (Рахіль, вона ж королівська королева) та Оксана Войтюк (Лія) чітко пронесли головну думку: скоєний злочин, вкрадене щастя неодмінно повернеться до злочинця ударом вдесьтеро сильнішим, і його власне щастя так само буде вкрадене.

Стабільно працює в Дніпропетровську молодіжний театр-студія «Верим!», який нещодавно став муніципальним. Театр виріс із драматичного гуртка Палацу піонерів, вихований режисером-педагогом Володимиром Петренком. У них завжди повний зал, постійний успіх, і за це трохи страшно — а як із правом на помилку, на творчу невдачу? Але вони практично не знають зривів. «Кролики і удави», «Тепленьке місце», «Шантеклер», «Руфін і Прісцілла», «Рядові», «Панночка» і багато інших — це вистави дивовижні, стильні, високопрофесійні. А таких різнопланових і виразних артистів, як Юрій Лісняк і його товариші, пошукати.

У центрі Дніпропетровська, в Будинку архітектора з колосальним успіхом працює унікальний театр одного... не просто актора — людини. Бо Михайло Мельник, на чиєму творчому і організаторському ентузіазмі, часто просто його фізичними зусиллями побудований цей театр із красномовною назвою «Крик», — і актор, і режисер, і автор сценічних ідей, і мистецький центр театрального осередку, постійно заповненого здебільшого молодим глядачем. Саме молоді серця Мельник уміє потрясти українськими текстами, глибинними філософськими думками, відкритим могутнім темпераментом на художньому матеріалі Шевченка, Гоголя, Достоевського, Коцюбинського...

Нещодавно Дніпропетровськ — місто величезне, розхристане, довге і широке — відсвяткував вхід до ще одного лялькового театру в досить віддаленому житловому районі. «Театр актора і ляльки» під керівництвом сміливого режисера-експериментатора Михайла Овсянникова та за участю видатного художника-лялькаря Віктора Нікітіна тепер радує дітлахів та їхніх батьків унікальними виставами в затишному казковому приміщенні.

Та не можна минути і славетний Дніпропетровський театральний художній коледж, дипломні вистави його драматичного і лялькового відділень. Педагогічні принципи виховання актора, закладені тут талановитим педагогом, прекрасною людиною Неллі Михайлівною Пінською, що не так давно відійшла у кращий світ, принесли коледжу заслужену славу і дали театрам України чимало талановитих акторів. Студентські вистави цього року знову порадували театральний світ — старовинний водевіль «Закохані та дуелянти» Е. Лабіша та сучасна лялькова притча

про віслюка «Дорога до Віфлеєму» С. Ковальова вселяють надію побачити гарно підготовлену акторську молодь на професійних сценах держави.

А ще Дніпропетровське міжобласне відділення Спілки театральних діячів (відповідальний секретар Марина Проценко), якому дав притулок у себе під дахом (в буквальному розумінні цього слова) Театр ім. М. Горького (директор Леонід Фурсенко, художній керівник Жан Мельников), веде величезну роботу, центром якої є щорічний фестиваль-конкурс на вищу нагороду Придніпров'я «Січеславна».

От і ми зазирнемо в ті театри центральної України, які своєю творчістю, прем'єрами сезону виборюють загадкову бронзову постать під покривалом, розвіяним січовими вітрами Славутича. Для того нам доведеться пересісти з пароплава на авто і рушити на лівий берег до шахтарського Павлограда і на правий до Кривого Рогу. Та перед мандрями треба трохи перепочити – хоча б у гостинному Домі артистів Дніпропетровського цирку. А далі поїдемо в наступному номері газети «День».

День. 2005. 20 липня

ПОНАД ДНІПРОМ — 2

*Подорож по Україні театральній:
Кривий Ріг — Павлоград — Запоріжжя
і далі, далі, далі...*

Рушаймо далі автомобілем по берегах Дніпра в гості до театрів Кривого Рогу і Павлограда. Власне, можна було б і плисти, бо тутешні річки впадають у Дніпро, щоправда, значно нижче за течією. Так, у центральному парку Кривого Рогу світла, нещодавно брутально забруднена Саксагань зливається з рудим Інгульцем, а при Павлограді течуть спокійні і трохи мляві Самара (не плутати з «городком») та Вовча, підступна наразі.

Криворізький театр драми і музичної комедії імені Т. Шевченка, започаткований як російськомовний (тільки вдумайтесь у ці протиріччя), таки справді має нині серйозні проблеми творчо-організаційно-фінансового порядку. Та це не означає, що театр треба знищити і лишити величезний промисловий мегаполіс довжиною 120 кілометрів без мистецького осередку. Просто проблеми треба вирішувати. І є з ким — у трупі працюють прекрасні актори, спроможні на видатні вистави («Назар Стодоля», наприклад). Є гарне солідне приміщення між однією з центральних вулиць і розкішним парком над річкою, є погано вихований, але зацікавлений глядач, розумні люди довкола. Допомоги театр потребує, існувати йому складніше, ніж кому іншому, та мистецький потенціал в ньому є чималий і навіть унікальний.

На іншому кінці Кривого Рогу і теж біля парку вже десять років успішно працює «Академія руху», театр музично-пластичних мистецтв під керівництвом Олександра Бельського. Його артисти — діти, підлітки, молодь — виховані самим Олександром Гнатовичем, його дружиною Антоніною Григорівною і їхніми колегами. Виразною пластикою та скульптурними композиціями гнучких тіл, ритмом напівтанцювальних рухів, драматичною дією без жодного слова, переплетеною з музичними текстами класичних і сучасних творів, «Академія руху» творить унікальні вистави філософської глибини, високості емоційної напруги та вишуканої краси...

Є в Кривому Розі і свій Ляльковий театр — милий і затишний, з чарівним музеєм ляльок, з виставами різними, можливо, не завжди геніальними, але обов'язково потрібними, бо добрими і дотепними.

А от чого нема в Кривому Розі, так це розуміння місцевою владою специфіки і потреб театрів, до речі, вельми скромних у порівнянні з потребами «Криворіжстали» або рудодобувного комплексу. Як переконати цю владу в тому, що без вітамінів духовності, таких тендітних і таких могутніх, значно важче вирішуватимуться і проблеми виробництва, і питання життєвого існування людей міста?

На лівому березі Дніпра, у Павлограді, це розуміють трохи краще. Тут проблемами Театру імені Б. Захави потроху займається і місто, і його промислові потужності. Інколи відчутно допомагають. Театр носить ім'я сподвижника геніального режисера Євгенія Вахтангова, одного з фундаторів славетного Московського театру імені Є. Вахтангова, видатного театрального педагога, талановитого актора Бориса Євгеновича Захави. Тут, у провінційній «глибинці», він народився у сім'ї військового (читайте повісті Купріна), тут пройшли його гімназійні роки, сюди залюбки приїжджають сучасні вахтангівці з Москви, зірки російської сцени та екрану. Павлоградський театр очолює Анатолій Рева, тихий скромний інтелігент з сучасними бойовими орденами, вихованець Щукінського (Вахтангівського) училища, подвижник театральної справи, патріот свого міста, так само тихого, скромного, закритого, але часом спроможного на шахтарські походи до Києва у пошуках справедливості.

Не всі актори театру мають спеціальну освіту, дехто і нині працює на шахтах, на військовому виробництві. Але цього року саме А. Рева, саме Павлоград виборов найвищу театральну нагороду Придніпров'я — гран-прі «Січеславни-2005». За виставу «Компенсація» О. Росича. На невеличкій сцені павлоградцям вдалося переконливо показати не тільки низький забій шахти, в якому сучасні без зарплатні шахтарі наміряються імітувати природну аварію і загинути, аби їхні сім'ї одержали хоч якісь гроші за їхнє життя, а й саму жорстоку дійсність сьогодення, повну абсурду, алкоголю, демагогії, бездуховності, тотальної глухоти людей одне до одного, до влади, а влади до людей. Тут навіть діти граються в могилки, хрестики і цвинтарі. І треба бути мужніми митцями, аби заговорити про цю трагедію народу ще влітку минулого року.

Швидше, швидше від тісняви штреків, від страшної задухи людського животіння до свіжого дихання Дніпра, до прекрасного шосе на Крим, до пружної дуги Дніпрогесу, до скелясто-кучерявої Хортиці — до Запоріжжя. Чого тут тільки нема! Величний, нещодавно відремонтований, блискучий від щедрої позолоти Академічний обласний музично-драматичний театр імені В. Магара (нарешті імені талановитого режисера, а був Миколи Щорса, чому?), тут є і Театр молоді, Ляльковий театр, на Хортиці Театр «Vie», Театр авторської пісні, танцювальний колектив «Александровский уезд»... Останній, щоправда, ледь животіє. Унікальний Театр авторської пісні під керівництвом Олени Алексеевої місцева влада помічати не хоче. Театр молоді працює на малій сцені, бо протягом багатьох років привести в порядок приміщення місто не спромоглося — для своєї ж молоді, до речі. Театр на Хортиці працює з фантастично старою апаратурою, що шипить, хрипить,

блимає і вирубується у відповідальний момент. Ляльковий театр має величезне, аж ніяк не для лялькового театру приміщення, приречене на напівпорожнє заповнення. Як відомо, проблема головного болю радикально і просто вирішується відрубанням голови — ставлення міста до своїх театрів (окрім обласного) схоже на цей рецепт. Хоча простіше, здається, поміняти Управління культури — менше буде відрубаних голів. Або поміняти ставлення до театрів і до культури в цілому в усіх структурах влади. Щось на те потилиця чухається. Відрубають?

Ближче до мистецтва. Театр імені В. Магара тяжіє до багатофігурних сценічних «полотен». Вони насичені гучною музикою, збуджують гарно виконаними еротичними танцями, розважають око яскравістю костюмів, фактурністю красенів-виконавців та вражають парадоксами логіки, смаку і здорового глузду. Зате саме грандіозними засобами тут героїзують Нестора Махна (ми ж любляємо крайнощі!) та пройдисвіта Енея. За троянськими ланцями, якщо вірити версії театру, тинялися їхні дружини (подружки) з валізами, ще й встигли понароджувати цим блукачам немовлят. А сцена пекла, перетворена на звабливе еротичне шоу, зриває на ноги і брутальний свист спітнілих підлітків у залі. Комусь смішно? Мені гидко і образливо. Бо такі вистави адресовані тваринним інстинктам і особам з двома звивинами мозку, ще й паралельними. Хочеться думати, що таких глядачів у нас не так багато, а якщо є, то їх треба кликати «своїм життям до себе дорівняйтесь» (Леся Українка), а не потрафляти дикунським забаванкам.

Ой, Дніпро, Дніпро, широкий і могутній. Добре, що у твоїх хвилях можна омитись, налаштуватись на щось велике і чисте. А таки є на що — на Театр «Vie» під керівництвом Віктора Попова на легендарній Хортиці. Вистави його вирізняються дивовижною стильністю, вишуканою красою, глибоким, точним психологізмом акторів, музичністю і дотепністю. У трупі всього кілька акторів, але як виразно, як по-різному, як точно грають вони і Гумільова, і Шізгала, і Ріцоса, і українські народні чоловічі пісні річного циклу. Прив'яжіть шматочок кольорової стрічки на Дерево Бажань у фойє театру серед картин і фотографій чергової виставки, і ваша душа зміцніє надією.

Молодіжний театр Запоріжжя має напрочуд талановиту трупу, де практично кожний з акторів вартий і уваги, і слави. Фріган і Гончаров, Виженко і Швець, Голяк і Єрентюк — їх мусила б знати вся Україна. І неназвані тут — диво дивне. Багаторічний головний режисер театру Віталій Денисенко автор багатьох цікавих вистав, де головна фарба його режисерської палітри — актор. Як-от у нещодавній прем'єрі «Пат, або Гра королів» П. Когоута — сценічно-шаховому етюд для двох королів і ферзя (дами) про ілюзії нашого світу.

А черговий режисер Молодіжного театру Геннадій Фортус залучає до роботи на професійній сцені своїх студентів із Запорізького університету — поставив з ними варіації на теми «Гамлета», де вони досить зріло зіграли принца данського (Г. Широченко), Офелію (М. Нестулій), Горацію (Ю. Драненко) та їхніх молодих товаришів. Вистава побудована на молодіжній естетиці, виразному бурхливому

русі та сучасній хореографії (балетмейстер С. Степанов). У театр молоді приходять молоді — по обидві сторони рампи...

Тече собі Дніпро далі. І згадує сивий Славутич молодий і світлий театральний фестиваль в атомному місті Енергодарі. А ось уже й велична стріла велетенського мосту на краю славного Херсона. Ліворуч — до Олешків, батьківщини Миколи Куліша, класика української драматургії і театру («97», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» та ін.), праворуч до театру його імені. Тут свій фестиваль — «Мельпомена Таврії», про що «День» уже писав у № 124. А ще в Херсоні є Ляльковий театр і театральний ліцей, акторів готують і в місцевому університеті, проректори якого ставлять вистави, а декани грають ролі на професійній сцені, і непогано грають, до речі.

За два кроки по карті від Дніпра і Херсона — Південний Буг і корабельно-алюмінієвий Миколаїв. Тут новосілля відсвяткував відремонтований нарешті Російський театр, а український їх із тим чомусь не привітав. Зате за рівнем вокалу музично-драматичні українці гідно конкурують з оперними майстрами...

Хлюп-хлюп... От і море. Чорне. Таке синє, аж чорне, як кажуть у Одесі. А по його берегах ще чимало театрів — і в Одесі, і в Криму (Севастополь, Сімферополь, Керченський фестиваль античного театру), а завернули до Азовського — тут тобі і Маріуполь з гарним театром, гарним глядачем і гарно виконаним цікавим репертуаром. А там знову в машину і гайда на Донбас — близенько. Театри Макіївки, Донецька, Луганська, Северодонецька... Тут, на Донбасі, сонечко сходить над Україною і котиться собі на захід, освітлюючи фасади театральних будівель, ошатно вбраних глядачів, що поспішають до них, реклами, афіші... Ми за сонечком не поспіємо. Ми за ним почимчикуємо іншим разом.

До зустрічі!

P. S. А театри закривати, укрупнювати, переформовувати і таке інше ми не будемо поспішати.

Аж до фундаментального, фахового, загальнонародного відкритого обговорення державної програми розвитку культури в Україні. До якої ще ніхто і не брався...

День. 2005. 21 липня

НА ВСІ НОМІНАЦІЇ ПРЕТЕНДЕНТІВ... НЕ ВИСТАЧИЛО

*26 березня назвуть переможців
«Київської пекторалі»*

Театральний марафон престижної премії «Київська пектораль» добігає фіналу. Напередодні Міжнародного дня театру, 26 березня, на сцені Національного театру імені І. Франка будуть вручені сяючі символи Пекторалі та солідні грошові винагороди кращим режисерам, акторам, сценографам, музикантам, виставам минулого року. Авторитетні експерти та оргкомітет премії у складі відомих театральних критиків, організаторів театрального процесу, журналістів нарешті визначились із трійками номінантів у кожній з одинадцяти позицій. Лише з одинадцяти, бо, зваживши на конкретну театральну ситуацію в столиці України 2006 року, до традиційних номінацій було внесено зміни — знято премії за режисерський та акторський дебюти, за музичну виставу. Тут, на жаль, не склалося конкуренції бодай із трьох претендентів. Були також уточнені формулювання деяких номінацій. Отже, рахуємо: 11 (номінацій) множимо на 3 (по три претенденти у кожній з них) і одержуємо 33 найкращих театральньо-мистецьких явища минулого року. Плюс іще одна висока нагорода — «за вагомий внесок у театральне мистецтво».

На третину з тих тридцяти трьох явищ так чи інакше претендує Академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. Серед трьох кращих вистав — дві їхні: «Черга» та «Голубчики мої». Серед кращих режисерських робіт — знову дві їхні, режисери цих вистав, відповідно, Д. Богомазов та Ю. Погребнічко. А кращі виконавці чоловічої ролі другого плану всі троє грають на лівому березі: О. Ганноченко (Порфирій Петрович) та В. Лінецький (Керілашвілі) з вистави «Голубчики мої», а також Л. Сомов (Артист) із «Черги». Той же В. Лінецький, який уже завоював Пектораль раніше, претендує ще й на премію за виконання головної чоловічої ролі — Іван Петрович Войницький («26 кімнат»). І серед «головної жіночої ролі» знаходимо лівобережну Л. Самаєву — медсестра Марія («Черга»). Та й серед «жіночої ролі другого плану» зустрінемо Т. Круліковську — Соня («26 кімнат»). Додамо і лівобережного претендента на відзнаку «за кращу музичну концепцію вистави» О. Курія («Голубчики мої»).

Незаперечний успіх театру під керівництвом метра театрального мистецтва України Едуарда Митницького зовсім не затьмарює яскравих, видатних робіт митців і вистав інших столичних колективів. Скажімо, член оргкомітету «Київської пекторалі», керівник Молодого театру Станіслав Мойсеев не буде брати участі у фінальному, вирішальному таємному голосуванні, бо вистава цього театру «Московіада» номінується у трьох позиціях: за режисуру (сам С. Мойсеев), сценографію (А. Александрович-Дочевський) та музичне оформлення (Ю. Шевченко).

Цікаво, що в галузі сценографії змагаються за премію дві просторово неспіввимірні київські сцени: масштабний, традиційний простір франківців («...Посеред раю, на майдані...», художник В. Кауфман) та просто велика кімната Центру імені Леся Курбаса («Голодний гріх», художник В. Карашевський).

Той пронизливий «Голодний гріх» за В. Стефаником включений в номінації Пекторалі ще двічі – як краща вистава камерної (малої) сцени та за краще виконання чоловічої ролі (О. Форманчук, за творчою пропискою франківцеві.)

А франківська актриса Л. Смородіна претендує на відзнаку за краще виконання головної жіночої ролі в рідному театрі. Власне, за дві ролі одночасно в одній виставі, двох королев – Єлизавети Англійської та Марії Шотландської («Віват, королево!»). А конкурує з нею... балерина – О. Кондакова за центральну партію у виставі «Кармен TV» театру Київ Модерн-балет.

Ця перша вистава новоутвореного балетного театру вступила в гідну конкуренцію з драматичними театрами, власне, з театром на лівому березі Дніпра, та виборола місце в номінації «краща вистава» з іншими, високоповажними мистецькими авторитетами, бо називалося в змаганнях першого етапу близько двох десятків столичних театрів. Керівник театру та постановник вистави Р. Поклітару номінується і як кращий балетмейстер у спілці з визнаними майстрами В. Яременком («Весілля Фігаро», Національна опера) та В. Литвиновим («Білосніжка та семеро гномів», Академічний музичний театр для дітей та юнацтва). Участь одразу в трьох номінаціях для новонародженого колективу – великий успіх!

Родзинкою цьогорічної номінації за краще виконання жіночої ролі другого плану є те, що в ній опинився чоловік – М. Міхеев за партію Марцеліни у «Весіллі Фігаро». Колись у такій ситуації опинився В. Легін за роль в «Голомозій співакці». А нині це талановитий соліст балету Національної опери.

Двічі фігурує в номінаціях Пекторалі вистава Академічного театру на Подолі «Передчуття Мینی Мазайла». Композитор І. Небесний за музичну концепцію вистави та актриса А. Сергійко за роль «осколка імперії» Баронової-Козино. Хоч дехто з експертів називав на першому етапі ще й інші елементи та учасників цієї вистави – але ж конкуренція...

Нещодавно в Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки з'явилась... україномовна вистава «Іду за край» за поезіями і долею Василя Стуса. Її ініціатор та виконавець Р. Семисал номінується «за краще

виконання головної чоловічої ролі». Зауважимо, що серед трьох номінантів цієї позиції двоє — Р. Семисал та О. Форманчук — є виконавцями моновистав.

Власне, малі розміри сценічного простору і театральної вистави не заважають народжуватися великому мистецькому явищу. Ось чому до «Голодного гріха» приєднуються ще дві видатні київські вистави. На мініатюрній «Вільній сцені» Д. Богомазова втопимося в піранделлівський абсурд «Трохи вина — 2». А у «Театрі сміху та гріху. Український Декамерон» захлинемося українським трагічним життєстверджуючим гумором під затишним ДАХом В. Троїцького.

І, нарешті, хай дорослі батьки візьмуть за руки своїх дітей і разом з ними «впадуть у дитинство» на кращих виставах, адресованих їхнім нащадкам та їхній дитинній пам'яті. Це корисно для здоров'я і мистецького почуття. Послухайте оперу «Історія Кая та Герди», подивіться балет «Білосніжка та семеро гномів» в Академічному музичному театрі для дітей та юнацтва і не оминіть чарівний і яскравий мюзикл «Кицин дім» у ТЮГу на Липках.

Так гарно, коли театральне небо Києва сяє зірками. Це до лиця столиці України.

День. 2007. 26 березня

ТЕАТР І МИ В НЬОМУ: НА ПОРОЗІ НОВОГО СЕЗОНУ

От і завершився в театрах України черговий сезон 2007/2008 року. Важко охопити одним поглядом увесь театральний простір нашої держави. І все ж деякі примітні його риси не залишилися непоміченими. Звичайно, найближчі до окулярів театрознавчого бінокля виявилися театри столичні. Але і в регіонах можна дещо побачити. Хоча за туманом далечини події або зовсім непомітні, залишаючись «домашньою втіхою», або їхні абриси сприймаються певною мірою викривленими. Спробуємо підбити деякі підсумки – втішні і не дуже. Спочатку поглянемо з висоти «пташиного польоту».

Головне – ніякої творчої кризи не спостерігається. В усякому разі вона помітна не скрізь. Люди подекуять, що «без керма і без вітрил» хитаються мистецьким морем театри в Івано-Франківську, Полтаві, Чернівцях, Сумах, Вінниці й навіть у Харкові. Тобто художня влада в цих театрах або відсутня, або розминулася з життєвими реаліями. Хоча й там трапляються окремі вистави або просто вдалі, або й пошукові, як у Вінниці «Дім Бернарди Альби» Лорки в постановці актриси Т. Славінської.

Наразі в багатьох театрах з'явилися вистави з яскраво вираженими естетичними позиціями. І мене тішить те, що збуваються мої прогнози – театр повертається до глибокого психологізму, наближається до людини як у залі, так і на сцені, не полишаючи ексклюзивних творчих експериментів. Донедавна модний сценічний епатаж, жонглювання символами, знаками, формами, претензія на багатозначність, за якою часто відкривалася порожнеча думки, тепер здає позиції. Глядачу пропонується видовище просте, зрозуміле, де можна відчутти характер і мотивації персонажа, розділити його долю. Але це аж ніяк не спрощене, не примітивне мистецтво, навпаки – виражальні засоби режисера і акторів сповнені образності, парадоксальності, сягають ментального коріння і апелюють до уважної культурної публіки. Вона також є! В театрах більше глядачів!

Декілька вистав цього ряду. У Національному театрі ім. І. Франка тішить українську душу «Кайдашева сім'я» за І. Нечуєм-Левицьким. У постановці П. Ільченка вона перетворюється на своєрідну міфологему українського національного

характеру з усіма його позитивами і вадами. П. Панчук гідно доповнив своїм Кайдашем галерею створених образів українських мужиків, достовірних, як земля. Н. Сумська вигаптувала образ Кайдашихи феєрверком яскравих, пізнаваних, смішних деталей поведінки та інтонацій. У такий спосіб творчо оновилася. Поновому засвітилися і Н. Задніпровський (Лаврін), і Н. Ярошенко (Мотря), і дует бабів Параски і Палажки (Н. Гіляровська та З. Цесаренко). Словом, той рясний фінальний дощ, що загнав під одні ночви Кайдашиху з онуками, нащадками ворогуючих братів, скупав та очистив і мою душу.

У Дніпропетровську той самий шлях проникнення в українську ментальність з усіма її позитивами й негативами вдало пройшов режисер А. Канцедайло і артисти театру імені Т. Шевченка, вивівши на сцену призабуту п'єсу М. Кропивницького «Мамаша» під назвою «Новосельці». Надзвичайно актуальним виявився цей, можливо не найкращий, твір батька українського професійного театру.

Та й у київському «Колесі» відродилася ще одна забута п'єса — лірична комедія В. Васильченка «Не співайте, півні, не вменшайте ночі». Цю свою «Ніч кохання» молоді дебютанти, студенти Київського університету культури, зіграли в жанрі національного лубка — чисто, зворушливо й чарівно.

Психологізм як основний засіб акторської виразності все більше чарує і приваблює акторів та режисерів. От у франківських (Київ) «Маленьких подружніх злочинах» Е.-Е. Шмітта народні артисти І. Дорошенко (Ліза) та О. Богданович (Жіль) зіграли чи не найкращі свої ролі. Вони виявилися спроможними на такі психологічні мережива, такий психологічний двобій кохання й ненависті, почуттів та інтелекту, що хотілося б побажати їм надалі не менш складної і глибокої драматургії. Наразі те, що ці актори демонструють у виставі «Одруження Фігаро» (граф Альмавіва та Марселіна) інакше як акторською забавкою назвати важко — настільки часто режисера Ю. Одинокого в цій модернізованій претензійній виставі полишає артистів без смислової опори, без дійових задач. О. Богдановичу легше — на його графа працює сюжет. А осучаснена бізнес-леді Марселіна просто красиво й порожньо відсиджується на сцені.

Театр юного глядача на Липках поставив на малій сцені шлягер шістдесятих років — «Мій бідолашний Марат» О. Арбузова. Режисер М. Михайличенко подивився на події в п'єсі 1941, 1945 та середини 50-х років як на фантоми часу — костюми, промальовані крейдою по швах, гудзиках, кишнях, орденах, окремі деталі старого побуту і вікно-гойдалка (художник О. Татаринів). А от кризь-часова, вічна проблема відповідальності молоді за своє кохання вирішена засобами сучасного психологічного театру з елементами цирку та дитячої гри. Особливо тонко малюють своїх персонажів О. Гончарова (Ліка), що передає дорослішання жінки від дівчинки до втомленої життям сірої мишки, та Р. Гафуров (Леонід). Слабкодухність його героя, яка викликає жалість друзів і стає козирем Леоніда в боротьбі за власне кохання, змінюється, врешті, внутрішньою силою і мужністю. На жаль, це відбувається запізно, бо підмінювати кохання жалістю,

перетворювати життя на веселу гру в його вирішальні, доленосні моменти — безвідповідально і трагічно.

На великій сцені ТЮГу його художній керівник В. Гирич поставив власний варіант повісті Е. Портер «Поліанна». Як не умитися солодкими слізьми, коли дитина-сирота, нікому не потрібна, зневажена рідною тіткою, позбавлена тепла, ласки й уваги, вчить (і навчає!) дорослих — і вас, глядачу, також — радіти життю. В наших умовах це так важливо, так потрібно, так мудро. Режисер уникає надмірної сентиментальності, натомість у виставі є тепла зворушливість. І приємно бачити творче відродження актриси Н. Заболотної (ні, зовсім не моєї родички) у великій і складній ролі тітки Полі. Колись Наталя грала центральні ролі в новонародженому Молодіжному (тепер Молодому) театрі, а потім десь блукала, та нарешті — новий сплеск її майстерності й таланту. Поруч діамант В. Чайковської — місіс Сноу, яка на наших очах під впливом Поліанни виборсується з хвороби і злої капризності до жіночності й доброти. Та й обидві Марини — Кукліна й Андрощук — у ролі Поліанни приваблюють заразливою сонячністю і щирою мудрою дитинністю.

Нещодавня прем'єра ТЮГу «Ігри вночі» за п'єсою В. Мережка в перекладі й постановці Ю. Кочевенка з того самого ряду психологічних мережив. У центрі цих трагіанекдотичних ігор артист О. Вілков у ролі джаз-трубача Андрющенка — легкий, пластичний, парадоксальний. І. Мірошниченко в монолозі Ганни передала глибоку драму сучасної жінки.

Психологічні парадокси «Лоліти» В. Набокова у сценічних інтерпретаціях, що їх доводилося бачити в різних театрах, найчастіше трактувалися як непоборний фатум, перед яким людина безсила. Нещасну німфетку подавали згн'ябленим янголятком, трагічною жертвою гіперсексуальності чоловічої частки прогнилого буржуазного суспільства. Та ось режисер А. Білоус зробив власну інсценівку відомого роману і поставив її в Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра як «крик самотньої загибелі». Вистава надзвичайно... смішна. Місіс Шарлотта у вигадливому виконанні Л. Самаєвої зваблює Гумберта з усією силою скаженої еротичної жаги. А донечка її, пустотлива Лоліта — яблучко, яке недалеко від яблуні падає. Вона за прикладом мамуні сама наполегливо і фантазійно зваблює дорослого мужчину. Ніяка вона не жертва, а справжнісінька юна хижачка. Особливо цікаво бачити в цій ролі О. Лук'яненко, яка на тій же сцені надзвичайно глибоко і цнотливо грає Джульєтту.

Д. Суржиков у ролі Гумберта веде відчайдушну боротьбу з самим собою, зі своєю біологічною природою і зазнає повного духовного краху. І хоч у виставі чимало відвертостей, вона цікава насамперед тим, що в ній акцентовано психологічну драму всіх учасників цієї історії.

Приємно, що до глибокого психологізму тяжіє мистецька молодь. К. Холоднякова, цьогорічна випускниця режисерського факультету (курс Е. Митницького), поставила в Театрі на лівому березі Дніпра дуетну п'єсу М. Коляди «Дні пролітають зі свистом» («Стара зайчиха») — без режисерських витівок, зате в тонкому

виконанні талановитих акторів А. Яценка та І. Мельник. І в Дніпропетровську керівник театру «Верим!» режисер В. Петренко занунив своїх вихованців-акторів у глибини чеховської «Чайки» – вони вже дозріли до цього гідно витриманого ними творчого іспиту, напоєні першокласною драматургією попередніх успішних вистав.

Психологізм, цікавий глядачам, виникає ще й із ансамблевості акторської гри. У цьому ряду вирізняються вистави київського Молодого театру. «Звичайна історія» колишньої киянки Марії Ладо – п'єса, як кажуть, самогральна (хоча дещо сумнівна в одному з мотивів – самогубець стає янголом). Чітко виписаний конфлікт, виразні характери олюдненої домашньої худоби та її господарів і сусідів, зворушлива мораль про цінність життя й чистоту душі – є що грати акторам. Тож постановник Т. Криворученко нічого дивовижного не вигадував, а просто допоміг акторам знайтися в просторі, в реакціях і стосунках. Поміж волоокої спокійної Корови з вічною жуйкою (С. Бочарова), пухленької і водночас легенької Свині (Т. Стебловська), строкатого амбітного Півня (О. Галафутник) і всюдисущого захеканого Собаки (В. Чигляев) навіть В. Шептекіта, який часто любить «тягти ковдру на себе», створює напрочуд точний фізично і психологічно трагічний образ старого Коня. А Я. Гаврилюк у ролі сусіди-п'яниці проникливо зіграв трагедію втраченого кохання. Та й інші персонажі – люди, відтворені як досвідченими, так і молодими артистами театру, насичують виставу зворушливою правдою.

Молодотеатрівський акторський ансамбль «Голубки» Ж. Ануйя в режисерському диригуванні А. Бакірова теж достатньо цілісний. Хоча в ньому превалюють яскраві таланти метресси Молодого театру Т. Яценко в бенефісній ролі прими-актриси мадам Александри та дебютантки В. Ходос у ролі початкуючої актриси Коломби.

Бездоганним я б назвала ансамбль акторів зрілого покоління у виставі Театру ім. Лесі Українки «Тепленьке місце» О. Островського (режисер А. Кац, Росія). Благородний з виду можновладець Вишневський (В. Шестопапов), хижак у зграї чиновників, в останній сцені – живий мрець, він наче осипався всередину самого себе і йде за лаштунки помирати вже на останньому видиху. Юсов (О. Гетьманський) подібний до скелі, яку лижуть хвилі підлеглих – у шаленому танці він легкий і на злеті, тут він на правду царює. Роль прагматичної мамаші дорослих дочок Кукушкіної чи не найкраща в творчому доробку Т. Назарової на теперішньому етапі – м'якенька кішечка зовні і жорстка хижачка всередині. Крок за кроком за старшими ступають і молодші – Р. Семисал надав своєму Білогубову таку строкату палітру реакцій, мотивацій, пристосувань, що від нього важко відірвати увагу, хоч актор, безперечно, існує в партнерстві з іншими. А молоду І. Борщевську в ролі Юліньки, гідної донечки своєї маменьки, можна було б просто похвалити за добре і грамотно поданий образ, але один її гіркий і заздрісний погляд, кинутий «нешасній» сестриці, розкриває страшну правду її заможного подружнього життя.

Глибоке хвилювання викликає проникливий дует С. Орліченко (Франческа) та А. Яценка (Роберт) у виставі «Рожевий міст» за романом Р. Д. Воллера Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Актори могутньо, цнотливо, відверто і глибоко зіграли шалене коротке кохання своїх героїв так, що глядачам повернулася віра у високе кохання, яке можливе і є найвищою цінністю долі.

Я дуже ціную в житті й мистецтві те, що можна назвати «ненавмисна радість». А таких останнім часом трапилось мені кілька. Театр «Колесо» започаткував мистецький проект «Молода надія», надаючи свою малесеньку сцену (15 кв. м) початківцям. Так народилася вистава «Зоряний хлопчик» за О. Вайльдом молодого режисера А. Суханова, де виконавці дитячих ролей, дванадцятирічні студенти театрального факультету Київської дитячої Академії мистецтв, показали себе цілком професійно. А музика студента Національної музичної академії Сергія Паригіна вразила мелодійністю і прозорістю.

Тут же, в «Колесі», могутньо і щедро працює М. Грунічева у моновиставі «Я чекаю на тебе, коханий!..» Д. Фо та Ф. Раме. Хіба що режисер В. Семенцов, прочитавши п'єсу по поверхні тексту, не допоміг актрисі розподілитися в ролі.

А ще зовсім несподівана радість — не балетний за статурою актор Молодого театру К. Бін у пластичній фантазії С. Швидкого «У полоні КАРМЕН у полоні» легко й вишукано представив мовчазного мандрівного клоуна, що мовою рухів іронічно й трагічно нагадав нам усіх основних персонажів «Кармен» — саму пристрасну Кармен, солдата Хосе, мужнього Ескамільйо і... могутнього бика.

А ще Д. Богомазов, автор театру «Вільна сцена» на 20 глядацьких місць, володар кількох театральних Пекторалей, вразив виставою «Жінка з минулого» за п'єсою Р. Шиммельпфеннінга. В усіх своїх постановках режисер розплутував проблему смерті, кінця життя як такого і завершення людини як такої. А тут Дмитро, лишившись вірним своєму некрофільству, дивиться на проблему наче з протилежного боку, наголошуючи на відповідальності людини за власне життя, на значимості кожного вчинку і кожної зради, бо все відлунюється в нащадках, нагадує про відповідальність кожного з нас за майбутнє інших, усіх.

А ще композиція за «Макбетом» В. Шекспіра в унікальному Театрі маріонеток, де режисер М. Яремчук перемішав світи, часи, іграшки, ляльки, живих людей, пісок, метал, дерево, відьом у пристрасній гонитві людства за владою заради влади.

А ще несподівана радість — «Кавказьке крейдяне коло» в театрі ім. І. Франка таки переконало, що епічна драматургія — модель Б. Брехта може бути достойно інтерпретована театром слов'янського типу. Хіба що для цього знадобився європейський талант режисера Л. Зайкаускаса.

А ще «Річард III» В. Шекспіра, створений режисером І. Волицькою і одноосібно зіграний Л. Данильчук у «Театрі у кошику» (Центр ім. Леся Курбаса). Від того, як безстатєва істота бере в ножі качани капусти (ніби голови) на чорному пластику для загортання трупів, мороз дере по спині — відчувається кінець історії... І нова глибока робота І. Волицької — «Провина» сербського драматурга Н. Ронцевича, де

і Л. Данильчук, і Р. Біль з театру ім. М. Заньковецької виразно працюють у дивному стилі ексцентричної правди.

І велика радість — грандіозний мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит» у Київському театрі ім. І. Франка. Філософські насичені тексти Ю. Рибчинського, шлягерні мелодії молодої композиторки В. Васалатій в режисурі І. Афанасьєва уперше подали образ геніальної паризької співачки як трагічної долі Митця, поставленого перед доленосним вибором — Покликання, Місія, Мистецтво чи Кохання, приватне щастя, родина. У цій виставі актриса Т. Міхіна грає і співає свою Піаф так, що сльози захвату і співчуття часто перехоплюють подих. Наразі й інша виконавиця Едіт, сама авторка музики В. Васалатій гідно дебютує як драматична актриса з рідкісним тембром співучого голосу, схожим на звучання самого горобчика (Піаф).

Різними гранями яскравіє чимало інших київських вистав. Ще кілька радостей. «Оскар — Богу» Е.-Е. Шмітта в театрі «Сузір'я», режисер О. Кужельний, блискучий акторський дует досвідченої В. Чайковської (Рожева пані) та молодого Ст. Голопатюка (Оскар), про дитячу мудрість і мужню просвітленість смерті.

Принципове оновлення Київської оперети поступово набирає обертів. «Містер Ікс» І. Кальмана в постановці Б. Струтинського зіграний без штампів «старої ідіотки-оперетки» (вислів Ю. Тувіма), вистава вийшла помітно драматизованою, віртуозно проспіваною і прикрашеною образно вирішеними танцями та підйомами артистів-співаків на трапеції. Камерні вистави у фойє все більше приваблюють вишукану публіку.

Режисерський пошук В. Мішньової у виставі «Маленький принц» за А. де Сент-Екзюпері в Театрі пластичної драми на Печерську.

Пронизлива вистава «Сволота» за п'єсою І. Вілквіста «Ніч Гельвера» в постановці А. Білоуса і парному виконанні І. Калашникової та О. Тритенка (Творча майстерня «Театр Маріонеток»).

Щасливо відбувся міжнародний фестиваль «Подія», започаткований і проведений маленьким київським театром «Колесо», що під орудою І. Кліщевської святкує своє двадцятиріччя. Його програму склали «подійні» вистави київських театрів, а також два комедійних театри з Болгарії (Габрово та Ловеч). А ще білоруси грали «Синій автомобіль» Я. Стельмаха, і вразили москвичі — артисти С. Расказова та Е. Праудіна в режисурі М. Розовського перевернули наші душі двома монологами з прози В. Гроссмана.

На фестивалі «Подія» нагороду за кращу жіночу роль одержала Тамара Плащенко — Марія Каллас у виставі київського Театру на Подолі «Майстер-клас Марії Каллас». Це робота ВЕЛИКОЇ актриси. Не «большой», а саме «великої». Вишуканої краси тендітна жінка всю дію живе в музиці й мистецтві. Музика пронизує її постань, очі, нерви, породжує інтонації і жести, бринить у широкому діапазоні глибокого голосу, імпульсах реакцій, синкопах темпоритму тривання в ролі. Низький уклін партнерам актриси, які, лишаючись самодостатніми в образах своїх

персонажів, «грають свою королеву». Я особисто нагородила Тамару Плащенко премією «Бронек», заснованою мною на честь Амвросія Бучми.

На жаль, цього театрального року траплялися події та вистави, які викликали запитання, розчарування, незрозуміння. Одна з таких — «Тарас Бульба» за М. Гоголем в муніципальному театрі «Київ». Вистава дає красиву і яскраву «картинку»: молоді артисти акробатично рухаються і танцюють, гарно співають, але п'єса Неди Нежданой з гарними віршами трактує Бульбу як амбітного вояка, що з перепою тільки й шукає, з ким би повоювати і похизуватися синами. А брати, виявляється, обидва закохані в одну панянку і тому чубляться між собою. І Андрія вбиває не батько, а Остап. А матері лишається тільки оплакувати разом з іншими вдовами своїх дурних задержуваних мужчин і невідомо за що і з ким спаленого (чи спаленого?) Бульбу. Щось надто далеко завела Неждану її квазіфантазія...

27 березня — Міжнародний день театру. Майстри сценічного мистецтва столиці України одержали свою нагороду — «Київську пектораль». Я щиро вітаю всіх нагороджених — випадкових серед них немає, їхні творчі здобутки 2007 року безперечні. Хіба що сама підготовча робота з визначення номінантів та переможців пройшла цього разу з грубими порушеннями Положення про цю премію. Зокрема, на першому етапі не було визначено жодної «п'ятірки» претендентів (як годиться), а лише «трійки» та двічі «четвірки», тобто другий етап голосування втратив сенс — адже саме тут мали визначитися «трійки» номінантів. Поза увагою залишилися прекрасні роботи, більшість яких побачили сцену наприкінці року.

Наразі особливо анекдотично виглядають «Витяги з Положення про театральну премію «Київська пектораль», додані до результатів першого етапу, в яких експертів грізно застерігають, щоб не утворювали будь-яких груп (це після того, як дев'ять експертів з вісімнадцяти офіційно звернули увагу Оргкомітету на недолугості першого етапу), що «не допускається участь експертів у зібраннях органів та організацій, не причетних до «Київської пекторалі» (щоб, значить, негайно повиходили з партії регіонів та блоку Юлії Тимошенко абощо), і висловлювати власну думку вони мають «виключно шляхом заповнення експертних листів» (тобто з колегами, знайомими, родичами, своїми студентами, творцями вистав — ані пари з вуст). Та найдивніше те, що в офіційному тексті Положення про «Пектораль» жодного з наведених пунктів немає!

Цього року і славетна театральна премія центральної України «Січеславна», кажуть, була позбавлена традиційного і плідного для митців фахового аналізу творчого процесу. Бо нове керівництво управління культури дніпропетровської влади потреби тої самої культури розуміє погано.

Ледь-ледь жевріє в Україні фестивальний театральний рух. Хоча «божевільні» ентузіасти примудряються так-сяк його тримати на плаву — у Донецьку, Івано-Франківську, Херсоні... От і в Києві шалений В. Троїцький провів-таки «Гогольfest» З ТЕАТРАЛЬНИМ ЕЛЕМЕНТОМ. Але чомусь зник «Київ травневий». Та й взагалі

Україна не має престижного міжнародного фестивалю, що європейській столиці не до лиця.

І ще — мало не головне! — інформація про театральний процес в Україні вкрай обмежена. Фахова газетна преса відсутня. Телевізійний канал «Культура» ледь жевріє. Радіо теж подає обмаль інформації. От і виходить, що театральне мистецтво розбіглося по своїх кутках-регіонах і творчий кровообіг майже зупинився. Ні тобі гастролей, ні фестивалів, ні оперативної інформації немає. А страждає від того і театр, і глядач. Тобто культура в цілому. Ця стагнація стає загрозливою.

І все ж творчий потенціал українського театру і сьогодні потужний та унікальний. Хоча театральні діячі схожі на Мюнхгаузена — самі витягають себе з болю та культурного занепаду за косички пудреної перуки. Надія на нового міністра «культури» — культури і туризму В. Вовкуна. Та чи зможе він подолати... чи встигне... чи дадуть...

Лишається крізь сльози сміятись.

Сезон 2007/2008 помер — хай живе новий сезон! І театр! І ми в ньому!

Український театр. 2008. № 4

ВІРИМО!..

Серед обласних центрів України Дніпропетровськ — одне з найтеатральніших міст. Тут працюють оперний театр, російська та українська драма, два молодіжних, два лялькових, один сімейний театр і театр одного актора. Тут плідно функціонує мистецький коледж з театральним відділенням. Тут щороку відбувається театральний фестиваль «Січеславна», що поширюється на всю область (Дніпро-дзержинськ, Кривий Ріг, Павлоград) та приєднує сусідів — Запоріжжя. Цей фестиваль має підрозділ — «Надію Січеславни» — на підтримку театральної молоді. У Дніпропетровську глядач ходить у театр! І не тільки «організовано», а й за власним індивідуальним бажанням. Тож завітаємо і ми з вами бодай у два театри міста — великий і маленький, в академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка та молодіжний театр «Верим!».

Шевченківці

Один із найстаріших в Україні національних драматичних театрів, нащадок Першої держдрами. Завжди вирізнявся зірковим складом акторів. І сьогодні має талановиту трупку, де яскравих особистостей справді багато. Хіба що не завжди вони складаються у виставі в єдність ансамблю...

Уже чимало років головним режисером шевченківців працює Анатолій Канцадайло. Це один із небагатьох національно свідомих режисерів, який відчуває в українській класичній драматургії невичерпні поклади духовності та вміє віднайти в старих п'єсах і відтворити у виставах сучасними методами вічно актуальні мудрі і влучні думки наших класиків. Так він відкривав В. Винниченка, працюючи в Херсоні, так глибоко зрозумів Карпенка-Карого («Наймичка»), як Набокова в Івано-Франківську. І вже в Дніпропетровську по-новому тлумачив «Хазяїна», «Украдене щастя». Ось і тепер А. Канцадайло поставив маловідому п'єсу М. Кропивницького «Мамаша», яку випустив під назвою «Новосельці».

Сюжетна ситуація, по суті, сьогоденна. Городяни, що нажили грошенят на малому бізнесі (трактир і овочі) купили хутір з чималим шматком землі та стали «фермерами». Але тепер змушені шукати наймитів, яких визискують, погано годують і зневажають. Заправляє усім «мамаша» сімейства Олімпіада Митрівна (І. Медяник) та викоханий нею в жорстокого бовдура синочок Єлисей (В. Олійник). Батько,

чесний трудівник Кузьма Тимофійович, їх тільки дратує своєю «непрактичністю» і тому заважає. Тож син підняв руку на батька і покалічив його до смерті. А кликати лікаря до помираючого родичі відмовляються. Розлючені визиском наймити підпалюють новосельців...

П'єса і справді небездоганна. Головна увага драматурга приділена мамаші та інтригану, волосному писарю Снизці. Усі інші дійові особи мають обмаль драматургічного матеріалу. Режисер і актори талановито розвинули (наскільки дозволяла п'єса) характери похмурого, замкненого в собі Кузьми (М. Чернявський), його нестриманої на язик невістки Варвари (О. Завгородня), гордої своєю майстерністю пекти хліб наймички Векли (Г. Самара). Та інші постаті у М. Кропивницького – просто функції, маленькі епізодики, в яких прекрасним акторам, заслуженим, народним і рядовим тільки й лишається, що бути природними, привабливими, колоритними, і не більше.

Анатолій Канцедайло завжди «розкопує» характери дійових осіб до денця, шукаючи психологічно точних мотивацій їхніх вчинків, враховуючи нюанси їхніх «біографій» і мови. Актори охоче йдуть за ним дорогою психологічної складності, неоднозначності та глибинних протиріч. Так і в «Новосельцях» красуня Ірина Медяник творить зі своєї Олімпіади не просто примітивну й жорстоку визискувачку і скнару без натяку на інтелект, а й матір-самицю, що втратила дітей, тому й обрушила всю свою могутню любов на меншого сина. У тому її відчайдушному материнстві є щось тваринне, вовче. Отож і виріс з Єлисея молодий звір, кусючий хижак. На жаль, у актора Володимира Олійника для такого образу слабка енергетика, хоч і прекрасна зовні фактура.

Волосний писар Іван Іванович Снизка вписаний М. Кропивницьким у типологічний ряд українських дячків, писарчуків з підлою душею, підлабузників та інтриганів. З них наші артисти охоче роблять опереткове посміховище та розвагу для глядачів. Але в «Новосельцях» актор Віктор Гунькін, не уникнувши деяких комічних ефектів, усе ж утримується на рівні психологічної правди. І тому його писар часом стає не смішним, а страшним – так виразно блисне його погляд на намічену жертву.

Театральна вистава – живий організм, залежний від багатьох, інколи несподіваних зовнішніх і внутрішніх факторів, від настрою і здоров'я артистів до погоди і складу глядачів. Наразі саме ці обставини визначають рівень успіху конкретного показу і ступінь втілення творчого задуму вистави. Сьогодні в шевченківців у жахливому стані світлова апаратура, що призводило до несподіваних «ефектів» освітлення. Хрипить-тріщить радіоапаратура. А ще початок вистави – сцена пригощання новосельцями місцевого начальства – вибудована режисером як сучасна «поляна». Гості з хазяями багато і п'ють, і співають, і танцюють. До речі, вся вистава побудована на частих підтанцюнках, дрібушках, гопачках, полечках, які або загострюють стосунки героїв, або свідомо суперечать їм (хореографія В. Івлюшкіна). Але в тій стартовій для вистави сцені гостювання актор Григорій Масляк так довго

і старанно намагався перетворити маленький епізод свого старшини Олексія Даниловича на значний образ, що темпоритм дії розтягнувся і мало не зупинився. Наразі актори – народ чутливий, який ритм їм задаси, так і будуть в ньому існувати. І вистава, яку грали ще й після довгої перерви, йшла мляво, ніби пригасла у силі впливу на глядача.

Та все одно, «Новосельці» будять цікавість до невідомої української класики і вражають мудрою прозорливістю наших попередників. Ще сто років тому вони бачили, на яких почвар перетворить ниці душі багатство, як впаде у них мораль і повага до праці, до інших людей. Наче про наше сьогодні писав Марко Кривницький, про сьогодні поставив тонку, глибоку, хоч і небездоганну виставу Анатолій Канцедайло.

Віруючі

Театр «Верим!» вірить у правду життя людського духу на сцені, у власні сили і в свого керівника і засновника Володимира Євгеновича Петренка. «Верим!» нещодавно став муніципальним театром Дніпропетровська, здобувши протягом кількох років поспіль безліч нагород «Надії Січеславни». Вони вирости з піонерської самодіяльності і продовжують викохувати біля себе талановиту малечу в рідному Палаці для дітей та юнацтва. Вони мають свого глядача і часто виїждять на престижні театральні фестивалі та гастролі за кордон і по Україні. Грають О. Олеся і Е. Ростана, Лесю Українку і О. Островського, О. Дударева, Ф. Іскандера, Й. Друце, Л. Разумовську, А. Соколову, М. Роціна, М. Ладю... І ось – А. Чехов. «Чайка».

Як ставити цю хрестоматійну класику, заяжену світовим театром, без штампів і для сучасної, достатньо іронічної молоді?

Виховані професійно і загальнокультурно на добірній драматургії, «віруючі» вразили психологічною глибиною в більшості ролей. Стримана зовні, але вулканічна всередині Маша (Катерина Слюсар), лікар Дорн, що зарано поставив на собі хрест (Олег Шульга), втомлений життям і письменством Тригорін (Ігор Шульга), тихий, закритий, але шалено закоханий Медведенко (Іван Уличний) тримають на собі увагу глядача.

Особливо зацікавлює молодий актор Тарас Шевченко в ролі Треплева. Він має рідкісний талант «неврастеніка» і ніде не збивається на істерику, існує в образі правдиво і природно, притлумлюючи душевні бурі навіть у сварці з матір'ю, але в останній сцені прощання з Ніною тихо і майже непомітно плаче. Далі з його рук осіннім листом спадають у вогонь рукописи – кінець, постріл.

У цій останній сцені зачіпає душу Ніна Заречна (Надія Петренко), сполучаючи в своїй сповіді й гіркоту втрат, і – несподівано – творчу силу майбутньої великої актриси. Інша актриса цієї п'єси, Аркадіна (Вікторія Чернова), весь час намагається опинитися на підвищенні, на сцені, і сказати репліку як промову, як шматок ролі. Виконавиці доведеться уважніше розподілити по ролі свій чарівний сміх (зараз його забагато), і перед нами постане таки вправна зірка провінційної сцени.

Вистави театру «Верим!» відзначаються чистотою взятої тональності (для кожного автора і п'єси вона окрема, неповторна). На прем'єрному показі «Чайки» ця тональність ще не встановилась. Занадто гучними вигуками її розривають Шамраєв (О. Корниленко), інколи Сорін (В. Косоног), не викликає співчуття пізня закоханість Поліни Андріївни (В. Литвиненко), хоч у своєму комізмі актриса, як правило, не переступає межі.

Взагалі поняття комедії у Чехова надто складне. Це скоріше «божественна комедія» людського життя, в якій сатиричного комізму практично нема, а є сумна посмішка співчуття, іронічне розуміння людських слабкостей і недоліків. Ось цю тональність сумної іронії задає виставі В. Петренка придуманий ним персонаж «тапер» у віртуозному виконанні провідного актора театру Юрія Лісняка. У німому кіно початку століття тапер, імпровізуючи на розбитому піаніно, супроводжував показ стрічок з титрами реплік героїв. Тут актор у канотье і з білим обличчям клоуна, з намальованими очима і ротом від вуха до вуха починає виставу і супроводжує її до останнього акту, в якому зникає. Сидячи збоку за «скелетом» піаніно, тапер не тільки вдає гру — білі молоточки б'ють по невидимих струнах, у хрипкому записі звучать старі фокстроти і танго. Актор гримасами виразного обличчя коментує дію на сцені, апелюючи до залу. Він спілкується з персонажами, подаючи їм воду чи горілку, вітаючись і переморгуючись із ними. Тапер зі своїм іронічним ставленням до драматичної історії на сцені стає містком між молодим глядачем з його іронічним світосприйняттям і старою хрестоматійною драматургією. Мімічними коментарями він поступово призвичаює глядача до все більш серйозного ставлення до драми чеховських героїв, до уважнішого сприйняття їхньої психології й проникнення в їхні душі. Ю. Лісняк, по суті, сам-один толерантно зіграв усю «Чайку» за всіх. І тільки в останньому акті, коли глядач уже підготовлений до віри в правду глибоких почуттів і думок, а «комедія» зірветься у трагічний постріл, тапер стане непотрібним, іронія скінчилась. Треплев ударом ноги перекине «піаніно» — в цьому «камінні» згорять його рукописи, згорить його душа.

Сценографія чеховських вистав давно обросла штампами — білі меблі, гойдалка тощо. У виставі В. Петренка переважають кола, колеса і дроти. Старовинний велосипед з величезним переднім колесом, ще якісь штурвали, крутиться і завішується білою тканиною альтанка — сцена вистави Треплева про світову душу. Замість стільців — іграшкові табуретки у вигляді коней... Художник Марія Ткаченко давно і плідно працює в театрі «Верим!», тут вона втілила образ технократичного початку ХХ століття, образ колеса долі, обертання людського життя. Та й про коней весь час говорять у п'єсі... А розробили і втілили цю складну конструкцію актору театру з інженерною освітою В. Косоног та О. Шульга.

Вистава — живий організм. Народившись на прем'єрі за акушерства глядача, вона поступово і досить швидко доростає до гармонійної зрілості, коли всі її елементи, спочатку, можливо, некоординовані, стають гармонійними, і мова її, слово, адресоване глядачам, стає ясним і розбірливим (внятним — рос.). «Чайка» в театрі

«Верим!» шойно полетіла. І нехай у своєму польоті вона ще не досить певна, але зрозуміло, що в ній закладено те, що обов'язково проросте — гостру проблему всіх часів, а нашого особливо: люди страждають і гинуть тому, що не чують один одного. Щоб була прекрасна література, їй потрібні нові форми Треплева і вправність Тригоріна. Щоб цікавим був театр, необхідна свіжа душа Ніни і досвідченість Аркадіної. Щоб не страждали інші, звичайні люди, їхнє кохання мусить бути почуте, хай і не розділене, але сприйняте. А вони не чують, глухі. А ви, молоді й немолоді люди, чуєте? У сім'ї, на роботі, в парламенті, на вулиці — чуєте? Отож-бо...

Давайте порадіємо з того, що театр, наш, вітчизняний театр, живий. Попри економічні труднощі, в ідеологічному безладі, в жорстоких умовах «дикого капіталізму», в розбраті політичних і місцевих сил, він — жива душа народу. У ньому безліч унікальних талантів, відданих майстрів, що працюють за копійки. Інколи театр зазнає творчих невдач, або напівудач, інколи розмінюється на порожню розважальність, а часом поціляє прямо в душу. Так по всій Україні, так і в Дніпропетровську. Ходімо до театру!

День. 2008. 16 травня

БРЕНДОВА «СІЧЕСЛАВНА»

Роздуми про майбутнє театру, навіяні фестивалем-конкурсом, який відбувся на Дніпропетровщині

Уже 21 рік поспіль фестиваль-конкурс нагороджує театри Центральної України за їхні прем'єри. Майже нікого не обминула щедра «Січеславна-2013». Вистави драматичні, музичні, лялькові, оперні, балетні, пантомімічні, опереткові, камерні, моно- і сценічні «полотна» (усього 32), члени жури подивились, обговорили й вибрали кращих.

Нагороди вручено, хтось радіє, є й засмучені, та говорити хочеться не про відзнаки (річ, наразі, досить умовна). А про тенденції, які висвітила «Січеславна». Тим паче, що вони, по суті, типові для всієї України.

У Дніпропетровську (фестиваль проводить місцеве відділення Спілки театральних діячів), Запоріжжі, Павлограді, Дніпродзержинську, Кривому Розі проблеми однакові. Є вистави пересічні – подивився й забув! Є розважальні, на потіху глядачеві. Добре, що комедійна ексцентрика вистав «Вам ціаністий калій з кавою чи без?» (Дніпропетровськ, Молодіжний театр «Камерна сцена», режисер В'ячеслав Волконський) та «Дайте завісу! Терміново!» (Запоріжжя, Театр юного глядача, режисер Геннадій Фортус) не переходить межі антиестетики й тримається на яскравих акторських роботах. Але розважальні оперети – «Маріца» (Дніпропетровськ, Театр ім. Т. Шевченка), а особливо «Турецька блакитна шаль» (Кривий Ріг) тхнуть заялженими штампами «старої ідіотки-оперетки», як казав польський гуморист Юліан Тувім. Особливо нафталінна «Шаль». А що ви хочете – режисер вистави Тетяна Ветковська непрофесійна особа, клубний керівник із поганим смаком. Так вигулькує типова проблема – режисери, агов! Де ви?

Чарівні вистави для дітей – «Кіт у чоботях» (Запоріжжя, Театр ім. В. Магара, режисер Руслан Проценко) з милим гумором та «Ріккі-Тіккі-Таві» (Дніпродзержинськ, режисер Валерій Клейменов), надзвичайно красивий спектакль, вишукано пластичний і сповнений яскравих акторських робіт. Так приємно «впасти в дитинство» на цих дитячих виставах, так само, як і на лялькових, – про «Вельмишановного Тузіка» (Дніпропетровський «Театр актора і ляльки», режисер Олександр Глузов) або про зворушливу снігову квітку (Дніпропетровський театр

молоді, режисер Олександр Максяков). А от «Мойдодир» Запорізькому театру ляльок не дався (режисер Олег Лубенець) — змінилися реалії життя й дитині важко уявити, що це за жажіття висувається не з ванної кімнати, а з маминої спальні, та яка свічка в яку пічку летить. Та й зі співмасштабністю маленьких ляльок та великих акторів не вгадали.

Як і всюди, є театри, які виживають усупереч жорстокій дійсності й завдяки власному ентузіазму. Так, наприклад, Театр ім. Б. Захави в Павлограді підпирає стелю колодами, але грає вистави. Оце вдало й щемливо поставив «Зграю» за повістю К. Сергієнка (режисер Наталя Рева) про бездомних собак, яких витісняє з останнього притулку, з приміського байраку, з життя безжальна людська цивілізація. Схоже, що грають про себе. А цивілізація в Павлограді виглядає сучасно — розбитими дорогами проїхати можна тільки зі швидкістю пішохода. Оце зняли меморіальну дошку з родинного будинку Бориса Захави, видатного російського актора, режисера й педагога, сподвижника геніального Є. Вахтангова. Зняли, бо в тому будинку буде щось розважальне — казино чи ресторан із караоке. Пам'яттю ми не страждаємо...

Зустрічалися на «Січеславні» вистави, які викликали запитання естетичного й навіть морального характеру. Чомусь неоригінально, хоч і яскраво показався з виставою «Весна. Літо. Осінь. Зима та...» видатний майстер пластичної режисури, завжди неочікуваний Олександр Бельський («Академія руху», Кривий Ріг). Несподівано банально виглядали тут деякі епізоди стилю «комедії дель арте». Або в Запоріжжі перехід Віктора Попова з вишуканого камерного театру «Vie» на Хортиці до «великого» Театру ім. В. Магара давав надію на кардинальне оновлення цього талановитого колективу, що страждає на «великий радянський стиль». Наразі Попов запропонував так само «велике полотно» — виставу «1820». У власну інсценізацію роману Стендаля «Червоне і чорне» він дописав свої тексти, продовжив сюжетні лінії, а персонажам, крім Жульєна Сореля (талановитий молодий актор Михайло Савицький), місця практично не лишилося. Питання, про що вистава, теж з'ясувати важко.

Але найбільше питань викликала вистава Дніпропетровського російського театру ім. М. Горького «Останні». Як відомо, в центрі сюжету цієї чудової п'єси нашого буревісника є моральна потвора — жандарм Іван Коломійцев, розпусник, гравець, боягуз, пихатий і жорстокий кар'єрист, що тягне гроші з помираючого брата, зневажає дружину та молодших дітей-гімназистів. Але режисер В. Саранчук разом із талановитим актором Дудкою з усіх сил намагаються викликати до Коломійцева співчуття та жаль. Він, бачте, самотній у сім'ї, його ніхто не розуміє, він змушений просити грошей, він усіма кинутий, бідаха. То давайте пожаліємо убивць, моральних потвор, негідників усіх мастей. Дивна позиція театру, від природи носія добра та правди. Не кажу вже про претензійне оформлення вистави, неадаптоване, примітивного смаку, з якоюсь світловою конструкцією дискотечного типу вгорі. Це грубо позолочене диво й дивного ж

кольору та крою костюми робила зав. декораційним цехом театру Олена Бабай. Свої люди. Економія.

Серце «Січеславни» відпочило на оперній виставі «Борис Годунов» у постановці Ю. Чайки, особливо на її дійових і рухливих хорах (хормейстер Валентин Пучков-Сорочинський), які створювали могутній образ народу. В оперному театрі йде творчий пошук – удруге поєднуються вокалісти, танцюристи з ляльками («Снігова королева», режисер Михайло Овсянников) – і спромоглися на дійство за участю оркестру, балету, хору, солістів опери «Ісус» на музику Дж. Дебні за євангельськими мотивами (лібрето, постановка, хореографія Олега Ніколаєва).

Героєм цьогорічної «Січеславни» став Дніпродзержинський театр ім. Лесі Українки. Особливо з виставами «Гра в солдатики» (режисер Олександр Варун), де напівоголені красиві молоді хлопці темпераментно розіграли будні американської армії, такі схожі на наші, та «Тартюф» Мольєра (режисер Анатолій Чулков). Неймовірно смішну класичну комедію грають на межі фолу, в гарних костюмах і з глибокими роздумами про тих пройдисвітів, які так вправно перекручують наше життя.

А ще тішить пошукова тенденція. Зібралися в Дніпропетровську молоді актори двох театрів – українського та російського – й під проводом молодого режисера Миколи Мішина (гран-прі торішньої «Січеславни») поставили сценарій Г. Горіна про «Дім Свіфта». Грають на сценічному колі, яке час від часу обертається, повертаючи глядача на потрібний ракурс. Вражає. Спонукає до думання...

А молода режисер, актриса театру «Верим!» Вікторія Чернова поставила власний проект – японську п'єсу «Сан» із чудовим тріо акторів із різних театрів – Людмилою Вороніною, Яковом Ткаченком, Євгеном Звягіним. Стильно, красиво, образно!

Режисер і педагог Володимир Петренко цього року показував не свій театр «Верим!», а своїх студентів третього курсу акторського відділення Дніпропетровського театральнo-художнього коледжу. У чорних трико, поєднавши складний рух із виразно поданим словом, на основі осмисленої, чітко вибудованої дії, молоді люди захопили філософською поезією Олеся «По дорозі в... (Казку)».

А тепер про головне. «Січеславна-2013» виявила помітну тенденцію – тонкопсихологічний театр. Він і раніше існував в Україні, але останнім часом поступився галасливості, зайвій біганині, комікуванню, близькості, гламурності, заграванню з публікою. І раптом – «Поріг» Дударєва в Кривому Розі, моновистава Тетяни Єрентюк «Марина» (поезія М. Цветаєвої) в Запоріжжі та «Home, sweet home» в Дніпропетровському театрі «Верим!».

Стара п'єса «Поріг» про алкоголіка, якого поховали не як безпритульника, бо на замерзлому трупі знайшли його документи, і актуальна, й зворушлива, і хвилююча до сліз. Актор Василь Короленко (Буслай) проникливо живе в ненав'язливій, але точній і образній режисурі Михайла Мельникова.

А молоді актори театру «Верим!» довірилися молодому режисерові, теж актору цього театру – Тарасу Шевченку – і прожили власну версію популярного

американського фільму на хвилі такої тонкої психологічної правди, якої ми не бачили з часів Бучми та Смоктуновського.

І все те симптоматично. Ми знову в мистецтві тягнемось до людини, до її ества, до правди її життя. Це є нашою потребою в людській гідності, в цінності людського духу, що було в нас так надовго потоптано й принижено. Навіть за останні десятиліття ніяк не можемо випростатись і знову поважати себе та іншого. Знаменно, що в бік психологічного театру йде саме творча молодь.

Переможці «Січеславни-2013»:

- у номінації «Краща драматична вистава» – вистава «Тартюф» Ж. Б. Мольєра (режисер-постановник – заслужений діяч мистецтв України Сергій Чулков, художник-постановник – Ірина Кохан, музичне оформлення – Олег Волощенко);
- у номінації «Краща вистава для дітей» – вистава «Ріккі-Тіккі-Таві» О. Михайлова, А. Іванова (режисер-постановник – Валерій Клейменов);
- у номінації «Краща чоловіча роль» – Олег Волощенко за роль Тартюфа у виставі «Тартюф»;
- у номінації «Краща чоловіча роль другого плану» – Артем Лебедев за роль Оргона у виставі «Тартюф»;
- у номінації «Краща жіноча роль у виставі для дітей» – Ірина Долінкіна за роль Чучундри у виставі «Ріккі-Тіккі-Таві»;
- у номінації «Краща сценографія» – Олександр Варун за сценографію до вистави «Білокі-блюз» Н. Саймона.

Спеціальний диплом «За гармонію та єдність у керівництві театром», а також гран-прі «Січеславни-2013» отримали директор Дніпродзержинського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки, заслужена артистка Казахстану Маргаріта Кудіна і художній керівник театру ім. Лесі Українки, заслужений діяч мистецтв України Сергій Чулков.

День. 2013. 12 червня

ПРОВІНЦІЯ ЛАМАЄ СТЕРЕОТИПИ

Усе наше життя потребує оновлення. І театр зокрема.

Політичного, економічного, суспільного, культурного, приватного – всебічного. Наразі театр – так само. Деякі театральні споруди, побудовані здебільшого в повоєнний час не для вистав, а для партконференцій, потребують ремонту. Театральна мова серед естрадних шоу, телебачення та інтернету так само прагне оновлення. Адже ми сьогодні не розмовляємо киеворуською – «не лепо лі не бяше...».

Прикмети такого оновлення поки що поодинокі, схожі на окремі стеблинки трави, що пробивається крізь асфальт. Але ж пробиваються! Асфальтом називаю залишковий принцип фінансування нашої державою театральної галузі, як і культури в цілому. Можна, звичайно, вважати культуру зайвою розкішшю. Проте вихід із економічної кризи 1920–1930 років Сполучені Штати почали зі значних внесків у культуру, зокрема в кіно. Театр, як і кінематограф, ніколи не був дешевою розвагою! Його завжди фінансувала держава – королі, парламенти, радянська влада. Бо зрозуміли його колосальний вплив на свідомість суспільства. Чи олігархи спонсорували театр як свою іграшку чи для власного іміджу. А сьогодні, мабуть, влада не потребує свідомого суспільства. Їй краще – некультурне бидло, ним легше вертати й керувати. Дехто з наших можновладців ніколи в житті не був у театрі! Зате маємо театр (цирк) у Верховній Раді...

Наразі театр жив, вижив і житиме. Бо людина («хомо») не тільки «сапієнс» (мисляча), а й «люденс» (граюча). Має природну потребу в грі. Класичний канон європейського театру народився в Елладі ще до нашої ери. Вижив у Темні часи у вигляді вуличного дійства. Переосмислив себе і світ в епоху Відродження. Бурхливо розвивався в нові часи. Відкрив сучасні можливості і форми у ХХ столітті. А тепер потребує оновлення. Хіба що цілком поклататися на «інстинкт гри» хомо сапієнса не варто. Адже навіть спрагу треба вгамовувати ковтком води.

Від театру-розвалюхи до театру-лялечки

Ці глобальні проблеми прикладемо до практики невеликих міст України. Скажімо, Білої Церкви та Чернігова. Так, В'ячеслав Усков кілька років тому прийняв театр-розвалюху без копійки на рахунок і з рештками трупи. Сьогодні – це

театр-лялечка з омоложеною трупю, оновленим репертуаром і зацікавленим глядачем. Популярний сьогодні в Україні київський режисер Ігор Славінський вдало поставив тут п'єсу свого друга Ігоря Афанасьєва «Самотня леді», де в головній ролі відродилась-оновилася для сцени талановита актриса Світлана Волкова (Солошенко).

Надзвичайно близькою для провінційної Білої Церкви виявилася п'єса Антона Чехова «Три сестри» у прочитанні молодого режисера В'ячеслава Стасенка. Мрія сестер про щастя — «В Москву, в Москву!» — відлунює тут: «У Київ, у Київ!» На програмці вистави театр написав: «Що заважає людям позбутися від «провінційності» духу, зламати стереотипи і зрозуміти, натешті, у чому сенс життя?» Білоцерківський театр мужньо намагається долати «провінційність духу», хоча це — перші кроки на важкому шляху оновлення. Ще багато чого театрові доведеться позбутися. І зайвого «від» у наведеній цитаті, і звички прикрашати образ зайвими емоціями. Але актори чи не вперше у житті вимовляють складний чеховський текст із його недомовками й несподіванками. Це — дорогоцінний досвід.

І нехай білоцерківські «Три сестри» (за великим рахунком) — не шедевр світового рівня, але вистава культурна, з гарними акторськими роботами Анжеліки Кісліциної (Ольга), Олени Калініченко (Маша), Максима Цедзінського (Тузенбах), Ганни Кузьмінової (Наташа), Івана Калініченка (Чебутикін) і славетним парком Александрія за білими стінами-вікнами будинку Прозорових (Станіслав Зайцев). Достойно жити людина може і в Білій Церкві...

Від шароварщини до класики

Старовинний Чернігів останнім часом утратив двох своїх мистецьких керівників і здобув нового лідера — Андрія Бакірова. Уроженець Чернігова, Бакіров чимало поблукав театральними світами. Аж ось повернувся з наміром оновити театр малої батьківщини. І почав не з шароварщини і не з пустопорожньої комедії, а з класичного «Фігаро» Бомарше та інтелектуального «Нашого містечка» Уальдера. Вистави сповнені несподіванок, що активізують увагу і захват глядача.

У «Фігаро» граф Альмавіва (Олександр Куковеров) — худий і весь у чорному, з довгими фалдами і вкрадливою ходюю, схожий на Воланда, а служниця Сюзанна (Діана Лобур) — предмет його хіті та наречена Фігаро — зовсім не традиційна ніжна статуетка, а спокуслива і бойовита пишка. Юний актор Микола Лемешко в ролі пажа Керубіно такий дитинний, зворушливий і смішний, що справді хочеться його по-материнськи цілувати, колисати і вив'язувати стрічками-бантами. Тобто режисер А. Бакіров, наситивши комедію танцями, жартами, музикою і карколомними мізансценами, оперся перш за все на акторів. Це дало йому змогу розв'язати центральну проблему п'єси Бомарше — монолог Фігаро про те, що графам не потрібно трудитись, достатньо докласти зусиль — народитись. А таким як він, Фігаро, доводиться крутитись над міру, щоб вижити в цьому світі. Для режисера цей серйозний

монолог – притика, бо випадає з комедійного вихору сюжету. Бакіров поклався на молодого актора Євгена Бондаря, й вони вирішили цей монолог у жанрі такої гострої драми, що аж шарпнуло за серце.

Американська глибинка у... Чернігові

«Наше містечко» може бути й Черніговом, хоч насправді це – американська глибинка. Несподіванка вистави в тому, що глядач розміщений на сцені спиною до порожньої і темної глядацької зали. А дія відбувається за два кроки від нього, на фоні задньої стіни театру. Актори, відігравши епізод, не йдуть за куліси, а сідають по боках на лавках, щоб у потрібний момент знову включитися в дію. Вони так ще ніколи не працювали, і не всім вистачає для такого прийому акторської техніки, але Валентин Судак, Наталя Максименко (подружжя Гібс), Олександр Куковеров, Оксана Гребенюк (подружжя Уебб), юні Ігор Ліновицький (Джордж), Ірина Юсухно (Емілі) та інші цілком на висоті поставленої режисером надскладної задачі.

У другому акті дія відбувається на кладовищі, де ховають рано померлу Емілі Уебб. Тепер глядачі сидять на сценічному колі обличчям до зали, а в партері де-не-де розташувались знайомі нам померлі мешканці містечка в білому. А коли героїня вимолює один день повернення в щасливий день земного життя, коло з глядачами починає рухатись, обертаючись до знайомої стіни, де і чекає молоду жінку її минуле. В яке не можна повернутись... Тож і вертаємось назад, до цвинтаря, до реального плину життя, в якому варто цінувати кожну хвилину, бо повернути її неможливо.

Вистава хвилює і пропонує думати, а не реготати з показаного пальця. Чернігівський театр запрошує до серйозного осмислення життя (хоч би й через комедію). Він, як театр у Білій Церкві, оновлює себе та свого глядача.

Оновлення – процес неспішний і навіть болісний. Але передбачає оздоровлення і кличе в майбутнє.

День. 2012. 31 липня

Я була колись одним із фундаторів міської театральної премії «Київська пектораль» і багаторічним її експертом. Але з часом в її визначенні і проведенні, на мій погляд, почали прослідковуватися негативні, нечесні моменти. Тоді я підняла бунт і, разом із кількома своїми колегами, демонстративно вийшла з її системи. Тоді разом зі своєю родиною, нащадками Амвросія Бучми я і започаткувала власну театральну премію «Бронек», що вручається щорічно 14 березня, в день народження Артиста. До кожного такого вручення, що проходить у Будинку актора, я щоразу публікую підсумки року, що минув. Для прикладу – наступна стаття.

«БРОНЕК» ВІДКРИВАЄ НОВИХ ЗІРОК

Цьогоріч лауреатами родинної театральної премії стали 12 митців!

Нагадаємо, премію «Бронек», запроваджену нащадками Амвросія Бучми (так звали Амвросія Максиміліановича в колі сім'ї та друзів), відзначають у день народження видатного артиста і вручають за яскраві творчі перемоги на теренах сучасного українського театру. До лауреатів долучається «Коло Бучменків» – акторів, режисерів, що своєрідним сузір'ям своїх мистецьких здобутків попереднього року прикрашають театральний процес в Україні, який таки існує всупереч реаліям державної малокультурної політики.

Цьогорічний «Бронек» відзначився тим, що серед дванадцяти нагороджених лише три жінки! І всі троє пов'язані з рідним містом Бучми – Львовом. Ірина Волицька – театрознавець, автор інформативної книжки про молоді роки Леся Курбаса, вдалася ще й до режисури. П'ятнадцять років тому разом з актрисою Лідією Данильчук вона заснувала «Театр у кошику». У цьому мініатюрному театрі без приміщення, цехів і адміністрації (лише нещодавно їх прихистив Київський центр Леся Курбаса, де вони тепер час від часу грають) що не вистава – маленький шедевр! Це або моновистави Л. Данильчук, або актриса працює в партнерстві із запрошеними львівськими колегами. Приємно було, що саме 14 березня, у день народження А. М. Бучми, відбулося вручення цим талановитим жінкам премії

«Бронек» (вони ввечері грали свій варіант «Украденого щастя», що уславило колись видатного актора).

У «Коло Бучменків» увійшла народна артистка, колишня львів'янка, що нині працює в Національному театрі ім. І. Франка, Лариса Кадирова. Вона була посвячена в це коло за високу майстерність, творчу мужність та людську стійкість, які перетворили її особистість на окрему неповторну сторінку історії українського театру. Колись Л. Кадирова вражаюче зіграла зірку національної сцени Марію Заньковецьку. У Львівському театрі ім. М. Заньковецької вона яскравіла в п'єсах Винниченка, Олесья, Островського. Багато сил віддавала у Києві Національній спільці театральних діячів. Заснувала популярний фестиваль жіночих моновистав «Марія». Енергії, таланту і красі цієї актриси можна тільки дивуватися!

Нині до «Кола Бучменків» долучилися двоє львів'ян — Олег Стефан із Театру ім. Леся Курбаса та Юрій Чеков із Театру ім. М. Заньковецької. Стефан отримав відзнаку за послідовність і самовідданість тернистого творчого поступу, орієнтованого на мистецькі заповіді Леся Курбаса та сучасну сценічну лексику. Ці орієнтири актор визначив для себе ще на світанку свого творчого шляху, в Харкові, де сприймав естетичний пошук Курбаса з рук колишніх «березильців», подружжя Черкащина — Фоміної, які працювали, як і Бучма, разом з Лесем Степановичем. А Чекова було посвячено в «Бучменки» за тонкий психологізм, багатство внутрішнього світу створених образів і тактовну саморежисуру. Таких внутрішніх психологічних мережив, які творить актор у своїх ролях, ще пошукати в сучасному українському театрі! Не завжди він зустрічається з драматургією, яка дає таку можливість, з режисурою, здатною глибоко розплутати людські стосунки персонажів. У таких випадках Юрій Чеков допомагає собі сам, не ламаючи загальний малюнок, запропонований режисером, але додумуючи, відчуваючи свою роль. Бучма чинив так само, зустрічаючись із примітивністю советської драматургії і спрощеністю сучасної йому режисури. Час від часу актора можна спостерігати у виставі «Вогні» за А. Чеховим (вдумлива режисура Алли Бабенко) у київському «Сузір'ї».

Можна сказати, що бучмівської правди життя людського духу на сцені досягає актор Національного театру ім. І. Франка Петро Панчук. За це його посвячено в «коло». У діючому репертуарі франківців він грає ролі мало не протилежні за суттю — зворушливо ліричного Возного («Наталка Полтавка» І. Котляревського), жорстко-експресивного Стальського («Перехресні стежки» за І. Франком), трагічно-смішного Смішного («Сон смішної людини», сам автор інсценізував однойменне оповідання Ф. Достоєвського). Засоби виразності у артиста різні, а основа одна — Правда!

Цього року «Бронек» розпався на дуальні пари. Волицька — Данильчук («Театр у кошику»). Львів'яни Стефан — Чеков. Франківці Кадирова — Панчук. І ще три пари попереду. Спершу двоє партнерів у виставі Нового театру на Печерській «Корабель не прийде» Володимир Кузнецов та Ігор Рубашкін. Оскільки «Бронек» номінацій не має, то вирішили розділити цю пару, визначивши, за що саме відзначається кожен із них. Володимира Кузнецова посвячено в «Коло Бучменків»

за унікальну виразність очей, здатних передати бурхливий внутрішній світ персонажа. Йдеться про роль Лемареса у виставі Київського театру на Подолі «Лист Богу» за оповіданням Анатолія Крима. Колись кінорежисер Сергій Ейзенштейн казав, що Амвросій Бучма може одним очима сказати цілий монолог. Виявилось, що і Володимир Кузнецов це може!

А Ігоря Рубашкіна відзначено за виразну неповторність психологічного та пластичного малюнку створених ним образів, зокрема за роль Сина у виставі «Корабель не прийде».

Однією з творчих проблем сучасного театру в Україні є те, що актори і режисери часто не знаходять спільної мови в роботі над виставою і в мистецтві взагалі! І тому, коли таке взаєморозуміння виникає, трапляється мистецька подія. Таких подій у минулому році відбулося, на думку «Бронек», аж дві. І обидві в Театрі на лівому березі Дніпра (художній керівник Едуард Митницький). Це вистави «Опіскін. Фома!» (інсценізація і режисура Олексія Лісовця) та «Карнавал плоті» за «Войцеком» Бюхнера в постановці Дмитра Богомазова. От і нагороджено творчий тандем режисера Олексія Лісовця за сценічну інтерпретацію повісті Ф. Достоєвського «Село Степанчиково та його мешканці» і актора Льва Сомова, який в успішній спільній роботі з режисером над роллю Фоми розкрив нові грані свого артистичного таланту.

А Дмитра Богомазова, цьогорічного лауреата Шевченківської премії, нагороджено «Бронек» за тонке творче взаєморозуміння з актором Віталієм Лінецьким, що вивело всю виставу «Карнавал плоті» та образ Войцека на рівень мистецької події. А також Віталія Лінецького нагороджено за віртуозне різьблення ролі Войцека та безмежну творчу довіру режисеру.

Цьогоріч «Бронек» мав приємну несподіванку. Дехто з митців вже вдруге претендував на нагороду, бо успішно працював над ролями і виставами. «Бронек» вирішив не комизитися і від душі нагородити яскраві таланти. Таким чином вдруге «Бронек» відзначив Олексія Лісовця, Льва Сомова, Володимира Кузнецова і Ігоря Рубашкіна. Як бачите, поступово складається зіркова еліта українського театру.

Ще одна новина «Бронек» – нагороджених представляли публіці не тільки знані театрознавці Марина Котеленець та Віталій Жежера, а й студенти 3-го курсу театрознавчого відділення Київського національного університету ім. І. Карпенка-Карого Агата Лінець, Сергій Хіленко та Антон Заболотний, праправнук Амвросія Бучми. Нагороджені Л. Кадірова, Л. Данильчук, П. Панчук подарували присутнім яскраві моменти своєї творчості. Акцію «Бронек» прикрасив своїм виступом лауреат міжнародного фестивалю ілюзійністів у Монте-Карло Віталій Горбачевський із партнером Віталієм Лузгарем та юною асистенткою.

У наступному році «Бронек» знову привітає гостей, прихильників театру, колег і знайомих, усіх бажаючих, щоб поговорити про минуле і сьогодення сценічного мистецтва, відзначити театральні події, відмітити нових зірок сцени.

День. 2013. 21 березня

СТРОКАТА КОЗА

У дитинстві день такий довгий, а рік — то просто ціла епоха... Та коли вже «з ярмарку», час збігає з шаленою швидкістю — «чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!» ... Зупинитись та озирнутись ніколи, хіба під Новий рік, здивувавшись: що, вже знову новий?

А за плечима що? А за плечима життя. Один із моїх шістдесяти трьох обертів космічного корабля Земля навколо зірки Сонце. Цей оберт намотав так багато різного — страшного і веселого, тривожного і світлого. Було-таки всерйоз налякалась початком третьої світової війни — коли спалахнуло в Іраку. Зростала я у Велику Вітчизняну і нічого в житті не боюсь, крім війни і втрати близьких. А тут ще згадався Нострадамус, що наврочив про Близький Схід... Минулося. Минулося? Дай боже!

Зате 2003-й дав неймовірний бенкет прекрасного творчого спілкування — театральні фестивалі «Прем'єри сезону» західного регіону в Івано-Франківську, «Січеславна» в центральній Україні, «Мельпомена Таврії» в Херсоні, київські, львівські, маріупольські прем'єри, фестивалі, виїзди на запрошення театрів аналізувати вистави... Щоб ви знали — у провінції безліч дуже цікавих вистав і навіть чимало талановитих режисерів! А які унікальні колективи (свідомо минаю славетні Національні та «великі» театри) — «Академія руху» Олександра Бельського (Кривий Ріг), «Vie» Віктора Попова на острові Хортиця в Запоріжжі, театр «Віримо!» Володимира Петренка (цього року театр із самодіяльно-піонерського став муніципальним!), «Крик» Михайла Мельника та «Люди і ляльки» Михайла Овсянникова в Дніпропетровську, «Десятий квартал» Людмили Костенко в Дніпродзержинську, імені Б. Захави в Павлограді (керівник Олександр Рева), Севастопольський (Володимир Магар), Маріупольський (Костянтин Добрунов), Донецький (Марк Бровун) ... Ожив цього року Криворізький театр, очолений талановитим артистом Володимиром Полубоярцевим, цікавий Дніпродзержинський ім. Лесі Українки. А яка прекрасна оперна режисура Юрія Чайки (Дніпропетровськ), його «Турандот», звичайно, матеріально бідніша за столичну, але постановочо значно цілісніша. У яке прекрасне приміщення нарешті переїхав цього року Криворізький театр ляльок!

Які могутні акторські таланти можна зустріти на великих і малих сценах, причому різних поколінь, від метрів до зовсім юних «сантиметрів». Як цікаво

обговорювати вистави з колегами. Який вдячний і чуйний глядач приходиться до театру. Скільки є мудрих директорів, керівників театру, трапляються навіть розумні чиновники від культури. Переконана – нема нецікавих театрів в Україні. Нехай вони відзначаються творчими контрастами, зазнають творчих успіхів і карколомних мистецьких провалів. Але всупереч сучасній ситуації в кожному з них зустрічається щось прекрасне або несподіване. Знаки оклику можна продовжувати, дякувати богам.

Цього року я мимохіть поставила власний професійний рекорд. Передивилась 164 вистави, і вийшло у мене 35 публікацій. Газетних, журнальних і книжкових. Дякуючи газеті «День» я спромоглася на новий для себе жанр – спогади, про видатного артиста України Амвросія Бучму, мого діда, які протягом вересня – жовтня публікувалися на шпальтах «Дня». Тепер вони переростають у книгу. У процесі її написання я знову спілкуюся з дідусем та дорогими, рідними людьми, які вже переступили той поріг, звідки ще ніхто не вертався, і лише міцніє надія, що, у свою чергу переступивши його, ми зустрінемо там усіх, кого любили і любити не перестали.

Взагалі, на осінь свого віку я звідала чимало нових граней життя – це так цікаво! Скажімо, здійснилась дитяча мрія – я нарешті сіла верхи на коня. Заговорила сімома мовами – мій жарт на 25-річному ювілеї Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра (приємність – театр нагородив мене власною премією «Редкая птица»). Моя фізіономія вийшла на телеекрани – УТ-1 («Четверта влада»), УТ-2 (канал «Культура») та «Гравіс», а голос – у прямий ефір українського радіо. Одержала неймовірне задоволення від «мізкових атак», організованих Спілкою кінематографістів – «Українські альтернативи». Яка розкішна там була компанія високочолих інтелектуалів, культурологів, істориків, психологів, письменників, мистецтвознавців, філософів – збагатилась думками та інформацією, власні мізки закрутились інтенсивніше і по-новому.

Нові і, на жаль, неприємні почуття поселилися в моїй душі стосовно північної родички – Росії. Та й власної неньки – України. І виною тому – Тузла. Глибоко поважаючи грандіозну культуру Росії, маючи російську мову за ще одну рідну, ніколи не думала, що імперські зазіхання, буквально хамська зневага до інших держав і народів, великодержавна зарозумілість так глибоко в'їлися в кров моєї сестри. Талановито розроблена провокація!

А ми, українці, – воїстину чухраїнці! Наше гасло: «Якось буде!» Якось не буде. А буде тільки гірше, якщо й далі чухатимемо потилиці і відкладатимемо невідкладне. Так можна прочухати і протоки, і Крим, і цілі регіони власної землі, а «добре ім'я» наше добряче вже підмочене неповороткістю власної ментальності, приспаністю духу, «совковим» очікуванням – дай! А от Росія, попри власні гріхи і вади, ідеї великодержавності не втрачає, працює на те всерйоз, цілеспрямовано, послідовно, з капіталовкладеннями і провокативними договорами. Працює! А ми чухаємось... Прикро.

Ач, куди мене понесло! Повернемо зіниці у власну душу, до власної хати. Тут вистачає тривоги за третій інфаркт і запалення легенів у чоловіка, який подарував мені шлюбне щастя. За здоров'я матері (87), тітки (94), та й власне. За підростаючих онуків і працю сина. За успіхи моїх студентів і творчість друзів. За оновлений рідний Університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого та Дитячу академію мистецтв, її викладачів і юних студентів, за...

Брикуча була Коза. Якою буде Мавпа? Знак взагалі-то артистичний...

Велике щастя моє в тому, що люди, зустрічаючись, усміхаються мені. Хай вони усміхаються і вам!

День. 2003. 30 грудня

ГРИМАСИ МАВПИ

Дещо з життя театру та театру життя в 2004 році

Людська пам'ять, на щастя, вибіркова. Вона зберігає не все, а вкарбовує лише найбільш важливе, вражаюче, що сколихнуло емоції й відклалося у підсвідомість. Незалежно від того, були то радість і захват чи розчарування та гіркота. Про це й мова.

Сонячними й похмурими, блакитними й помаранчевими, чорними й білими листочками календаря осипався рік Мавпи – 2004. Мавпа – знак артистичний і водночас ненадійний, винахідливий і суперечливий, інтелектуальний і оманливий. Були праві східні мудреці, які стверджували, що від Мавпи можна чекати всього, особливо несподіванок – змін у політиці: революцій, блокад, ризикованих витівок, безладу, анархії. Усе може статися...

Багато чого й сталося в житті театру та в театрі життя. І запам'яталося з того чимало, увійшло в серце та в історію. Перш за все театральні свята та ювілеї.

150 років виповнилося невмирущій зірці українського театру Марії Костянтинівні Заньковецькій. Україна загалом поштиво відзначила цю подію. Ювілейні вечори в Києві та Львові, фестивалі (жіночих моновистав «Марія» в Києві та жіночої творчості у Ніжині), випуск видавництвом «Мистецтво» ґрунтового розкішного альбому «Талан. Життя та творчість Марії Заньковецької», підготовленого науковим колективом київського Музею М. Заньковецької, де пройшов і скромний завершальний вечір. Вийшло чимало газетно-журнальних публікацій про Марію Костянтинівну, проблемно-наукових конференцій і «круглих столів», вистава «Марія Заньковецька» в Ніжинському театрі ім. М. Коцюбинського – тепер усі тамтешні городяни знатимуть, що одухотворена бронзова жінка, яка сидить у центральному сквері міста, – не письменниця і не революціонерка, а Велика Актриса із сусіднього села Заньки.

Гримаси Мавпи – навіть до ювілею всесвітньо (!) відомої артистки не оновилася експозиція музею М. Заньковецької в її рідному селі, де в холоді та неувазі гинуть раритетні артефакти (директор В. Є. Мандрика).

Сторіччя відзначив Київський університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, який у серпні одержав статус Національного. Нагороди, подарунки, феєрверк, костюмовані гості, славетні випускники – ювілейний вечір приймав Театр ім. І. Франка, вся трупа якого практично складається з вихованців цього найстарішого в Україні освітянського закладу мистецтва. Шлях від приватної школи Миколи Лисенка до музично-драматичного інституту (що у тридцятих роках розділився на театральний і консерваторію), а згодом і до університету пройдений гідно та плідно. З інститутом пов'язані імена Леся Курбаса, Амвросія Бучми, О. Кусенка, Н. Копержинської, Тарапуньки та Штепселя (Ю. Тимошенка та Ю. Березіна), Ю. Ткаченка, М. Задніпровського, К. Степанкова, А. Роговцевої, І. Миколайчука, С. Данченка, Е. Митницького, Л. Танюка, Б. Ступки, А. Хостікоева, Б. Бенюка, Т. Назарової, О. Роднянського, О. Саніна та багатьох-багатьох інших видатних акторів, режисерів театру та кіно, театро- та кінознавців, операторів, телеведучих, організаторів театральної справи та кіновиробництва...

Гримаси Мавпи. Оце тільки в її артистичний рік держава спромоглася бодай частково повернути свої борги та скласти шану Мистецькій Школі імені І. Карпенка-Карого, яка в жебрацьких умовах виховала для України цвіт її театру, кіно і телебачення, а нині взялася ще й за цирк, хореографію... І пусткою дивиться на Львівську площу зогнилий під дощами-вітрами погано запроєктований довгобуд інституту, валиться корпус на Хрещатику, 52, а вибратися звідти педагогам і студентам нема куди...

Вісімдесят п'ятий сезон відкрив Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка. Впадає в око, що загальна інтонація вистав цього флагмана української сцени в мавпячому році – істерія. Програмною для франківців стала однойменна вистава про Зигмунда Фрейда в постановці Григорія Гладія та блискучому виконанні Богдана Ступки. Перенасичена режисерськими алюзіями, які практично не прочитуються більшістю глядачів, вистава «Істерія» виявилась претензійним самоствердженням прекрасного українського актора Г. Гладія у статусі закордонного режисера-месії.

Істеричні й персонажі романної вистави «Брати Карамазови», яку створив на франківській сцені пекторальний режисер Юрій Одинокий за власною композицією тексту відомого роману. Тут істерія продиктована самим Федором Достоевським: у нього без істерик не існує жоден герой. А от про що істерикає франківська вистава, поки що сказати? Наразі найбільш виразною і змістовною є істерика Івана Карамазова (з. а. О. Богданович) про заперечення Бога, який допускає в світі «сльозинку дитини».

Здивовані гримаси Мавпи щодо цієї прем'єрної суетності Зосими (П. Панчук), який аж ніяк не тягне на статус старця, ще й Оптиної пустині, педальованої

комедійності з. а. Л. Смородіної в ролі Катерини Хохлакової та явно зайвої кількості епізодичних персонажів, які практично не задіяні в конфлікті.

Так само багато галасу даремно витрачають виконавці вистави «Сентиментальний круїз» за п'єсою французької росіянки Тамари Кандаля. Поширені режисером Петром Ільченком на поверхні тексту без спроби зануритись у внутрішню правду стосунків героїв, актори в творчій паніці зриваються на крик, істерику, біганину. Зате детективна фабула на тлі чарівних білих вітрил (сценограф В. Карашевський) тішить «серіальну» цікавість глядачів, а всіх артистів перегравав своєю широю безпосередністю великий чорний пес у фіналі.

Зворушена гримаса Мавпи: зате після закриття завіси сердечно, без істерик, на щирому пафосі й теплому гуморі відбувся ювілей народного артиста В. Нечипоренка, який у свої 55 так старанно й темпераментно грав у виставі закоханість у молоду хижу красуню (І. Мельник).

Наразі Мавпа сердечно вітає з ювілеєм ще одного славного франківця, народного артиста Леся Задніпровського, який знаменито зіграв у її році Єгуду в «Істерії» та Федора Павловича Карамазова. А також вітає легендарну й нині живу, хвилюючу виставу «Тев'є-Тевель», якій виповнилось аж п'ятнадцять років!

От хто мав повне право на істерику — це героїня твору Г. Маркеса «Посаг кохання», зневажена чоловіком-аристократом його дружина, жінка простого роду, але тонкої душевної організації. Та народна артистка Лариса Кадирова на малій сцені Театру ім. І. Франка піднімається над піною розбурханих емоцій до високої драми морального суду над духовною порожнецю нікчемного мужчини.

Гірко-запитальна гримаса Мавпи — чому видатний акторський талант Кадирової, як, до речі, й Роговцевої, нині практично не запитаний українським театром? І ще на одну загадку розгублено шукає відповідь Мавпа: чи то інтонація істерії, так виразно відтворена франківцями цього року, є їхнім геніальним прозрінням щодо підвищеної емоційності помаранчевої революції, чи свідчення їхньої творчої розгубленості в умовах втрати керманіча (С. Данченко), який не забезпечив театр гідною режисурою?

Ще один ювілей. Своє 60-річчя відзначала Національна спілка театральних діячів України. Показали в Києві кращі вистави різних регіонів нашої землі, поспілкувались із ветеранами сцени, відбулась конференція та ювілейний вечір-«капусник», на якому Кримськотатарський театр талановито зіграв пародію на «Моцарта і Сальєрі» із сучасними політичними підтекстами, а Пушкін і Шевченко, чий імена носять харківські театри, прекрасно порозумілися між собою. Повноважні поважні митці з усіх усюд України були щасливі побачитись, потеревенити, дружно задмухали шістдесят свічок на величезному ювілейному торті.

Та Мавпа криво посміхається на скромний ювілей СТД: щось не чуто про державну масштабність діяльності спілки. Лише окремі регіональні її відділення активно ведуть досить широку за спектром діяльність. І тут, на мій погляд, явний перед веде Дніпропетровське відділення (голова — народний артист Ю. Чайка, відповідальний секретар Марина Проценко). Хоча б для прикладу: їхній щорічний театральний фестиваль «Січеславна» плідно існує всі роки незалежної України й користується великим авторитетом. Саме в результаті перемог на «Січеславні» став муніципальним театром Дніпропетровська колектив «Вірино!», виплеканий Володимиром Петренком із театральної студії Палацу дітей та юнацтва.

Активно підтримує Спілка й дніпропетровський театр Михайла Мельника «Крик», який цього року пробрав до кісток, до підвалин душі моновиставою «Гріх» за творами М. Коцюбинського, де й голос матері, яка ніяк не може померти та просить сина допомогти їй перейти до іншого світу, теж належить Михайлу Мельнику. А вся ця трагічна вистава, власне, про долю України та її синів.

Так само вкотре яскраво засвітився на «Січеславні» унікальний театр із Кривого Рогу «Академія руху» під керівництвом Олександра Бельського, отримавши цього року її гран-прі та висунення на здобуття Державної премії ім. Т. Г. Шевченка. Принагідно привітаємо «Академію руху» з десятирічним ювілеєм.

І ще одна дивовижна вистава «Січеславни» висунута на Шевченківську премію. Це камерна опера Віталія Губаренка «Листи кохання» за новелою Анрі Барбюса «Ніжність». Режисер, народний артист України Юрій Чайка, який так оригінально і високопрофесійно керує Дніпропетровським театром опери і балету, поставив цю оперу як драматичну виставу. Чарівний вокал Олени Бокач вписаний у чітко вибудовану драматичну дію та пов'язаний партнерством із адресатом листів кохання, безсловесним коханим мужчиною у виконанні актора Дніпропетровського молодіжного театру з. а. Анатолія Дудки.

У тому самому регіоні за підтримки СТД вишукано світиться неповторний театр «Vie» з острова Хортиця (м. Запоріжжя) під керівництвом Віктора Попова. Головна прикмета і сила цього театру — єдність стилю у відповідності з драматургічним матеріалом.

Радує «Січеславна» й іншими театрами регіону — Дніпродзержинська, Павлограда, роботами сценографів, лялькарів, дебютами, творчими пошуками.

В Україні, де практично припинився гастрольний рух, його місце посіли театральні фестивалі. І їх наразі чимало: в Харкові, Керчі, по всіх усядах. Але — строїть гримасу Мавпа — Спілка театральних діячів до них, здебільшого, тільки злегка дотична. Головними рушіями фестивалів виступають інші структури, здебільшого місцеві управління культури, або їх ініціюють самі театри.

Власне, саме на таких підставах відбувся «Театральний Донбас – 2004» (від Донецького управління культури ним плідно опікувалась Надія Іжболдіна). Цього року фестиваль відбувся в Маріуполі з поваги до ювілею місцевого театру.

У Херсоні триденний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» концентрується навколо театру ім. Миколи Куліша.

Це яскраве театральне свято для самого міста та для учасників фестивалю. Директор театру Олександр Книга – великий майстер щодо цього.

Кислі гримаси Мавпи стосуються поступового розмивання концепції фестивалю як форуму музичних вистав, скорочення кількості вистав діючого репертуару херсонського театру до п'яти назв, запрошення до постановок вистав режисерів-любителів із високими посадами та відсутності на афіші театру п'єс патрона – Миколи Куліша, таких актуальних нині.

Так само й «Тернопільські театральні вечори» завдячують своїм існуванням директору – художньому керівнику Тернопільського театру Михайлу Фергелю. Івано-франківські «Прем'єри сезону» – колишньому директору театру, нині начальнику обласного управління культури Роману Іваницькому, а Волинський «Вертеп» – директору луцького лялькового театру Данилу Поштаруку.

Ці театральні фестивалі західного регіону надихаються особистою участю в них голови Львівського відділення СТД народного артиста Федора Стригуна, легендарного керівника Національного театру ім. М. Заньковецької, зірки української сцени, що в листопаді відсвяткував свій ювілей, із чим його й вітає Мавпа радісною гримасою.

Та й Київське відділення СТД зосередилось в основному на «Київській пекторалі», навколо якої вирують закулісні пристрасті амбіцій, образ, скептичного гумору. І все ж її цінують, до неї ревниво приглядаються, і вона таки визначає не лише мистецькі успіхи, а й потенціал творчої перспективи, естетичних спрямувань і пошуків.

Здивована гримаса Мавпи стосується подвійної оцінки пекторальних підсумків року – спочатку групою поважних експертів, а потім ще й високим журі. Мавпа вбачає тут пережиток совковості, коли думку фахівців начальство коригувало «по поняттям».

А ще в Київському відділенні СТД змінився гетьман. Відійшов від справ народний артист Микола Рушковський, що кілька десятиріч плідно головував тут. Мавпа бажає відомому артисту й видатному театральному педагогу відносного відпочинку, талановитих учнів і нових ролей на його рідній сцені російського театру ім. Лесі Українки.

Перти Київського СТДєвського плуга взявся заслужений артист Олексій Богданович, провідний артист українського Театру ім. І. Франка. Граючи з успі-

хом провідні ролі, Богданович давно вже заслужив звання «народного». Мавпа дивиться на нього з надією.

Із сумом поглядає вона на голову центрального, всеукраїнського СТД, шановного Леся Танюка. Скільки велетенських справ на плечах цього чоловіка! Народне депутатство у Верховній Раді, красне письменство та видання серйозних книжок, театральна педагогіка, новоутворений із учнів театр «Ательє-16», представництво на численних ювілеях, презентаціях, конференціях, науково-творчий центр Леся Курбаса й багато чого іншого. От тільки проблеми Національної спілки театральних діячів України в Леся Степановича десь далеко: Спілка майже повністю втратила свою матеріальну базу та жебракує по спонсорах, практично згорнуто активну творчу, наукову, критично-аналітичну діяльність. Спілка живе-виживає за традиційним українським принципом «якось буде».

А таки буде. Помітно набирає обертів естетичний напрямок поетичного театру в Україні. Поетичність — родова риса нашої національної сцени, мистецтва вільних, духовно багатих людей (митців і глядачів). У цьому напрямі яскраво вирізняються асоціативно-образні вистави Олександра Дзекуна («Великий льох» у Черкасах та «Духів день» у Київському молодому), музично-гумористичне тепле «Древо-перетворення» М. Гумільова в індійському стилі (театр «Vie», Хортиця), сценічні мініатюри львівського театру «У кошику» (керівник Ірина Волицька), музично-поетична сценічна версія поеми Ліни Костенко «Циганська муза» (Театр авторської пісні, Запоріжжя), «Украдене щастя» І. Франка в постановці І. Бориса в Івано-Франківську, музично-драматичні вистави акторського дуету Ірини Калашнікової та Сергія Мельника — «У Барабанному провулку» за Б. Окуджавою, «Жінка в пісках» Кобо Абе, «Смак черешні» А. Осецької... Ряд поетичних вистав вибудовується досить рясний.

А про ро Мавпи: «Смак черешні» — вдалий режисерський дебют відомого артиста Валентина Шестопалова у театрі «Актор».

Гримаса Мавпи — поетичність українського театру — давно потребує теоретичного осмислення на допомогу інтуїтивним практикам театру, щоб не підмінялися поняття, як-от у франківській фантазії «Ех, мушкетери, мушкетери...» або в «Лісовій пісні» у Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка.

Мавпа з цікавістю спостерігала за творчим доробком у Києві запрошених режисерів-варягів. Із Польщі завітав до Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра литовець Лінас Зайкаускас. Він поставив тут дві вистави. Мереживне, тонке й несподівано тихе «Наше містечко» Т. Вайльдера та шокуєче-експресивний, на відкритих емоціях і психологічному загостренні — «Вишневий сад» А. Чехова.

В яких є режисерська й акторська уважна розробленість психологічних вузликів, петельок і гачечків, що дають глядачам можливість «зупинитись-озирнутись», проникнути в глибини людської душі й зустріти там себе, свої болі та проблеми, свої почуття та думки.

Натомість грандіозне сценічне театральне полотно «Маскараду» в Театрі російської драми ім. Лесі Українки настільки грандіозне, величне й титанічне, що в ньому губиться і знецінюється людина — й сам скорочений у тексті автор, Михайло Юрійович Лермонтов, і трагічний Арбенін, і безневинна Ніна, і всі інші персонажі. Людина як така зникає, розчиняється, губиться в строкатості арлекінної шахівниці, величезних декоративних площин і незрозумілих труб, в багатофігурності замаскованої масовки, безупинній біганині артистів і балету, децибелах музики. Важко в однакових костюмах і масках розрізнити Ніну і баронесу Штраль (хіба вони ідентичні?), прослідкувати за філософською думкою страждаючих особистостей і навіть вхопити елементарний сюжет.

Наразі в центрі цього масштабного художнього проекту опинився його постановник Ігор Селін зі своєю постановочною командою із Санкт-Петербурга, який претензійно вибудовує власну творчу генеалогію від геніїв режисера В. Мейерхольда, художника В. Головіна та інших видатних попередників. Саме його, Селіна, режисерським вигадкам і кунштюкам, фантазійним маренням і туманним шарадам покликаний дивуватися глядач. І ніякі таланти ніяких артистів І. Селіну не потрібні, йому досить себе, коханого.

Гримаса Мавпи — і нащо нам оті петербурзькі старші брати, коли у нас в Україні і свої такі є, ще й крутіші. Андрій Жолдак, наприклад.

До речі, щодо театральних проєктів, то варто помітити дві цікаві київські вистави — «Медея» Євріпіда в постановці Олександра Балабана в Центрі Леся Курбаса та «Про мишей і людей» за повістю Дж. Стейнбека в постановці В. Малахова, де А. Хостікоєв, Б. Бенюк та їхні партнери виявили тонкий психологізм, органічність і піднялися від комедії до трагедійності.

Захоплена гримаса Мавпи: ця вистава вражає ще й високою моральністю акторського братства — у ній мужньо й виразно грає серйозно хворий артист В. Абазопуло, підтриманий своїми товаришами. Мавпа вражена і радіє такій корпоративності і бажає всім здоров'я.

Серед моїх сильних вражень року, що минає, є відкриття terra-incognita театру ім. М. Коцюбинського в Ніжині. Лялечка відновленої будівлі театру, затишного, гарно оздобленого, чистюсінького і всередині, і навіть на задньому дворі, святково освітлена, прикрашає місто і приваблює глядачів. Вони заповнюють невеликий зал аншлагами, люблять своїх артистів і вистави, які часто дивляться по кілька разів. Театр двічі на тиждень виїжджає у найвіддаленіші куточки, глухі села

Чернігівської області, де майже тридцять років взагалі не бачили театру. Розумне, виважене, вимогливе і по-хोхлацькому хитромудре керівництво театром директора Юрія Муквича дає плідні наслідки.

Гримаса Мавпи: труппа театру потребує молодого поповнення, значного удосконалення акторської техніки і серйозної режисури.

Останнє – режисура – надто гостра проблема театру в Україні взагалі. Гострішою видається хіба що проблема сучасної української драматургії. Адже нині практично відсутні українські п'єси сучасної тематики і пристойного художнього рівня, адресовані не тонкому прошарку міської інтелектуальної еліти, а пересічному глядачу, в тому числі й сільському.

А поки що рятуємось вітчизняною класикою. Ось у Дніпропетровську вразила актуальністю і високим виконавським рівнем вистава «Чумаки» І. Карпенка-Карого в постановці Анатолія Канцєдайла. А скільки ще дорогоцінних покладів у творчій спадщині наших класиків!

Сумом і радісними надіями закінчився 2004 рік – рік артистичної примхливої Мавпи.

Сумуємо:

Відійшли від нас назавжди – сподіваємось, у кращий світ – видатні митці, актори, режисери, педагоги і просто рядові служителі Мельпомени. Спустила без них театральна земля. Пам'ятаймо їх – кожного: ця пам'ять збагачує наше серце.

Практично знищено київський Експериментальний театр, а разом і унікальний, пошанований в Європі Вуличний театр на ходулях. Бог суддя тим дурним рукам, що причетні до цього.

Цілком занепав для України театральний фестиваль «Херсонські ігри» в Севастополі. Україна взагалі тринадцять років (і ще більше) хлопала вухами на адресу Криму. І нині опинилась на межі внутрішнього відторгнення його населенням всього українського. Відсутність розумної проукраїнської культурної політики особливо в центрі, на Сході та Півдні нашої держави відгукується мавпячими гримасами нинішніх президентських виборів.

Причини для суму легко віднайдуться в кожному театральному колективі, в кожній вразливій душі митця.

Рятуємось радістю і надіями:

Закладено чарівну цеглину в будову Республіканського театру ляльок в найкращому парку центру столиці.

Повернувся «додому», на верхні поверхи будинку Родзянків на Ярославовому валу в Києві, унікальний театр «Сузір'я», а в Харкові нарешті оновився давно згорілий театр ім. О. Пушкіна.

Театральними діями одержано чимало державних почесних звань, нагород, відзнак. Відсвятковано багато ювілеїв та інших свят.

Успішно пройшли гастролі Донецького театру у Львові, а Театру ім. М. Заньковецької в Донбасі. Гідно приймають українські театри в Канаді, США, Польщі, Великій Британії, Франції.

Сцени театрів України рясніли прем'єрами, мали глядацький успіх. А це — головне покликання театру: дарувати людям естетичну насолоду, хвилювати глядача, нести йому світлу думку, моральну чистоту та й просто радість.

Не все запам'ятала Мавпа, не все осмислила, в чомусь, можливо, помилилась, щось свідомо обминула, не про все, що заслуговує на увагу, спромоглась сказати. І нехай Мавпа корчить гримаси, — це її природа.

Дай боже, щоб наступний Півень-Шантеклер, як у п'єсі Е. Ростана, знаменито grano в театрі «Віримо!», провіщав нам Сонце і Радість!

І про що ми будемо кукурікати завтра?

День. 2005. 12 січня

ЗАСТЬОБНУТИЙ СЕЗОН

*На сценічних підмостках 2004–2005 років
визрів новий мистецький стиль*

Закривається, застібається в театрах України черговий сезон. І найбільш оригінальною та свіжою естетичною ознакою сценічних підмостків буремних 2004–2005 років став «стьоб». Поки що сленгове молодіжне слівце беру у лапки. Та, мабуть, дуже скоро доведеться писати без них. Схоже на те, що на наших очах нарешті вбивається в колодки, тобто визріває і поширюється новий мистецький стиль епохи зламу тисячоліть.

Я, з покоління дітей війни, довго допитувалась у своїх юних студентів, що воно таке — стьоб. Їхні мимрення, гримаси, жести і зойки спробувала перекласти на мову зрозумілих слів і понять. Вийшло, що це особливе світобачення, парадоксальний, скептично-жартівливий ракурс погляду на життя, іронічне осміювання усталених істин, святинь і традицій. Своєрідне опробування будь-яких канонів «на зуб». Якщо вони витримують цей іспит, цей сміховий тест на міцність, вони залишаються святинями, істинами і традиціями, переходячи таким чином у вічність, у скарбницю досвіду і духовних цінностей цивілізації. Якщо мистецький дослід зі стьобними реагентами заперечує і зневажає ті чи інші поняття й застарілі істини — з ним легше розлучитися, скоріше звільнитися від них, оновившись і надихнувшись несподіваними відкриттями досі незнаних, несподіваних фарб у палітрі життя.

Та виникає тривожне і складне питання: як розрізнити «стьоб» оновлюючий — той, що розчищає свідомість від застарілого мотлоху, і «стьоб» руйнівний, цинічний, що навпаки, захаращує душу уламками дійсних святинь, друзками правдивих істин, плідних естетик. Ці «стьобні» уламки ще недавно міцних підмурків не тільки не відкривають душі світла в кінці тунелю, а ще й завалюють вихід, плутають, дезорієнтують свідомість.

Як на мене, рятує в цій ситуації культура, почуття міри, відповідальності та власний позитивізм митця, що заходився «стьобатися» або «приколюватись».

Наразі час тепер такий: багато що треба переглянути, перетрусити, провітрити і в житті, і у власній свідомості. А сміючись, легше розлучитися зі своїм

минулим — мудро сказав колись старий дисидент Карл Маркс. От і заходилася жартувати і сміятися більшість українського люду — вся країна за животи хапалася з наколотих апельсинів і американських валянок перед автобусами з вояками, озброєними бойовими набоями. Від душі стьобався київський Майдан помаранчевої осені-зими — і вистояв, і переміг, і сказав на весь світ по-одеськи: «таки так»! А хто не стьобався, хто похмуро, надто серйозно і навіть загрозово чіплявся за минуле, той програв.

Театр, з притаманною йому чутливістю, ловив цю хвилю народного настрою. Хтось піймав її суть, а хтось тільки форму, та стьобних вистав у театрах України значно побільшало. Ось у Луцьку Мартин Боруля носить кошики-хабарі опудалам-лялькам на ієрархічних чиновницьких сходах, під час антракту в ліжку на авансцені солодко спить п'яний Націєвський, а впритул до Бурулі весь час вештається, винюхуючи, що воно таке — панство, наймит Трохим. У фіналі Націєвський посяде чиновницький верх, а Трохим єдиний з усіх присутніх захоче бути паном, бодай при паханах, заснувши у мріях за величезним письмовим столом Мартина. Знаючи історичну перспективу хама, що таки доліз до пана, стає страшно смішно, навіть смішно-страшно (режисер Петро Ластівка).

Добре згадується недавнє враження — «Любов у стилі бароко» Я. Стельмаха за мотивами того ж Карпенка-Карого у Донецькому музично-драматичному театрі — карколомна клоунадна акробатика, постійні «приколи» у поведінці й деталях, в перипетіях сюжету створювали захоплююче видовище (режисер Андрій Бакіров). Хіба що в наступних виставах — «Дванадцята ніч» В. Шекспіра та «Недоумкуватий Журден» М. Булгакова — актори театру та режисери Андрій Бакіров та Олександр Аркадін-Школьник, відчувши особливий смак до стьобу, трохи передають куті меду, і тому ці вистави дещо втрачають легкість вишуканої іронії, виправдану точність екстравагантності, але все одно належать добротному «стьобу».

Елегантно «стьобався» навіть такий вишукано-медитативний театр, як «Vie» на острові Хортиця (режисер Віктор Попов). Іронічна псевдоіндійська стилізація «Дерева перетворення» М. Гумільова доповнилась уже відвертим драматургічним стьобом французької «Бомби» Мішеля Фора — карикатурою на щасливе сімейне життя фермера, що таки купив на останні гроші ядерну бомбу і після того, як підірвав набридливих сусідів, смачно снідає з дитиною і дружиною, тільки всі вони у протигазах... А втім, популярна в ХХ столітті і ще не вичерпана драматургія абсурду — це не що інше, як тотальний стьоб.

Недарма так досконало звучить п'єса С. Беккета «Чекаючи на Году» у виконанні талановитих акторських залишків київського Експериментально театру під керівництвом Анатолія Петрова і за участю Олексія Вертинського, що приєднався до тих, кому дав притулок на малій сцені Молодий театр. Наразі доля цього, кинутого колись Валерієм Більченком напризволяще, колективу теж абсурдна: їх поєднали з віртуальним, тобто існуючим лише на папері та в амбітній уяві режисера Валерія Пацунова театром «Золоті ворота». Комуś із адміністрації спало

на думку запрягти разом «коня и трепетную лань» — типовий стьоб, тільки життєвий, у стилі діяльності нинішнього Міністерства культури і ще чогось.

Наразі елементи стьобу прослідковуються у виставах багатьох театрів України — Донецька і Маріуполя, Дніпропетровська, Дніпродзержинська, Павлограда, Запоріжжя, Львова, Луцька, Івано-Франківська, Тернополя, Чернівців... Не оминули стьобу «великі кораблі» — Національні театри столиці. Франківці потрясли світ оновленою музично і режисерськи «Наталкою Полтавкою». Я теж, як більшість українців, маю до «Наталки» особливий сентимент. І одержала величезну радість від прикольного оформлення вистави Андрієм Александровичем-Дочевським. І рамочка на всю сцену з квіточками типу «Привіт з Полтави (Києва)», і річечка з пароплавчиком «Котляревський», а качечка з каченятами чимчикує до води під ногами персонажів, і криниця з водою вище землі — нахилився і вже топись, і стріха, ще й тиночки з перелазами, та панський занедбаний лев спить на галявині мрамуровим сном, і зелень дерев нанизана на театральну сітку, як у моєму дитинстві... Отак би й дивилась і мліла, мліла і дивилась, нащо мені ті артисти? Щоправда, Наталка гарно і смішно заспівала-заскиглила хіп-хопну новинку про те, що горе її не минуло — чого тоді, питається, так легко згодилась на Возного?

На жаль, далі зі мною мало не трапилась істерика — добре, мала в руці пляшку «Спрайта», було чим заливати вогонь у душі! Чим я гірша за фанатів Олега Скрипки (вони теж із пляшками), що вихилявся і корчив гримаси, думаючи, що він геніально грає Виборного. А вогонь палав, бо кінці з кінцями у мене на виставі не сходились. Із дріб'язку починаючи — на сцені клубочиться шалений дим від хати, горить, знаця, а ніхто там і не чухався. А мені з залу бігти далеко. Хор (чи мікромасовка) із симпатичних дівчат і хлопців жодного стосунку до дії не мав, але ходили по сцені справно, навіть трохи танцювали і, здається, ще трохи співали. Та потряс мене сам Скрипка (Виборний) з гітарою, з баяном, а Возний (П. Панчук) ще й на трубі — вуха закладало, а ще хлопчик чубатий щось дуже народно-естрадне зіркове представляв. Просто тобі як у театрі, що його Петро у Полтаві бачив.

Тож Скрипка... Спершу думала, що він геніально творить карикатуру на нову владу — на ногах ледве тримається, хода дивна, наче спотикається повсякчас, тіло йому корчиться на всі боки. Ну, думаю, сміливець який, опозиціонер. А потім за народ «обидно стало» — то хто ж ми такі, що отакого Виборного вибрали собі на голову?

Наразі жарти набік. Вистава «Наталка Полтавка» в постановці московського режисера російського виховання Олександра Анурова, родом, щоправда, з Києва, є лише претензією на стьоб. Як на мене — підкреслюю, на моє особисте сприйняття, — вийшла зла сатира на дурнів українців, що легко відмовляються від свого слова, нездатні на опір, корисливі й егоїстичні. Знаєте, сміятися над собою таки треба вміти і сміти — можливо, тільки тоді, коли маєш надійну опору у власній душі, маєш почуття гідності, честі й певності в життєвій силі. Та комусь ця дешева франківська попса сподобалась — на здоров'я, рада за вас.

Мені ж більше до вподоби прем'єра Театру імені Лесі Українки «Весь Шекспір – за один вечір». Режисер Віталій Малахов, здається, аж помолодшав, «приколюючись» на Подолі «Недоумкуватим Журденом» Мольєра-Булгакова (віртуозна імпровізаційна робота дуету М. Сіпливого – С. Бойка в головних ролях) та всім Шекспіром одночасно в центрі Києва. Солідні актори Олександр Гетьманський, Сергій Озиряний, Олександр Бондаренко, Віктор Алдошин та приєднана до них молодь жартували над Шекспіром гамузом, над театром як таким, над нами, глядачами, і над собою так запально, весело і доброзичливо, що в такій обгортці особливо ласо проковтувались мудрі сентенції великого барда. Тут були і дружні шаржі на Майдан, на те, що «Нас багато і нас не подолати» (а таки не подолати), коли ми разом із Шекспіром. Тут було почуття міри в усіх шалених перебільшеннях. Тут на вашу голову падали парадокси, як гвіздки, а ви з того тішились.

Сценографія і костюми Олексія Вакарчука були чимось середнім між середньовічними театральними візками-педжентами і сучасною упаковкою оптових товарів. Театральна «кров» лилася потоком, актори імпровізували текст, читали монологи, гралися з глядачами, а зал відповідав охоче і розкуто, затихаючи на вічних істинах вічних текстів...

Один солідний глядач мого віку скептично запитав: чи не нагадує мені все це дійство КВН? Нагадує, сонечко, нагадує: вони однієї природи, вони всі з родини Стьобу – тобто з волі, зі сміливості, з віри в краще майбутнє.

Посміхаймося, бо ми того варті!

День. 2005. 6 липня

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПІВЕНЬ

Що і як співав протягом року

Півні бувають різними – пишними господарями двору або ошипаними для борщу, третіми, які проганяють нечисту силу, французькими шантеклерами, що радісно провіщають народження сонця в п'есі Ростана на сцені дніпропетровського театру «Віримо!», а бувають і символами року – 2005-го зокрема.

Півні «п'ють» по-різному. Ку-ку-рі-ку – це по нашому, по-українськи. Ку-ка-ре-ку – російською. Кок-а-дудл-ду – англійською. А ще Півень може по-музичному, по-малярському, по-театральному...

Що ж нам накукурікав наш театральний Півень на прощання, про що і як співав протягом року? Якоюсь тьмяною, хриплою, скучною (як на мене) була його пісня...

КУ!

КУ-ди прямував театральний процес 2005 року, сказати важко. Схоже, що тільки розгублено грібся на власному подвір'ї, шукаючи перлів. Інколи знаходив таки поодинокі – «Мартина Борулю» у Луцьку, «Ромео і Джульєтту» на київському лівому березі Дніпра, російську «Просту історію» в Миколаєві, «Навіженого Журдена» на Подолі і в Донецьку, «Овечку», «В сутінках» у Дніпропетровську, «Наркіса» в театрі ім. Курбаса та «Візит старої пані» у заньківчан (Львів), «Записки божевільного» в Центрі Курбаса, і ще кілька вистав у ТЮГах (молодіжних) Києва, Запоріжжя, фестивалі на Донбасі та в центрі України, кілька гарних ювілеїв персоналій і театрів, трохи експериментальних пошуків у ДАХу, на малих і навчальних сценах...

Та з тих перлинок надто важко скласти якийсь візерунок. Потихеньку обмілів струмочок поетичного театру. Мало потужним, обмеженим у кількості та географії виявилось джерельце театального експериментаторства – мистецьких проб такого характеру можна чекати в Києві, Львові, Донецьку, Дніпропетровську, Запоріжжі, ще де?.. Скучно, панове.

КУ!

КУ-ма, здавалось, стала професією, що дає право на міністерське крісло. Золота курочка-міністр культури і туризму уявила себе півнем і спробувала клюнути великого гиндика – один із Національних театрів України. З того, звичайно,

нічого доброго не вийшло ні для кого. Суцільний конфуз. Саме міністерство призначенням нового міністра-музейщика перенацілили на туризм — святе діло, зане-хаяне у нас, але валютно перспективне. Наразі Міністерство «культуризму», крім «гиндичного» скандалу, примудрилося поховати черговий фестиваль «Класика на сцені» в Дніпродзержинську і пропустити повз вуха підтриману культурною елітою держави ідею націоналізації українського музично-драматичного театру в старанно і могутньо русифікованому біло-блакитному Донецьку. Можливо, міністерські функціонери тримають пальця на букві бюрократичного папірця і навіть не пробують мислити державницьки, вести КУЛЬТУРНУ ПОЛІТИКУ в такому геополітично складному утворенні, як Україна. Тобто складається враження, що керманічі та чиновники міністерства не мислять ДЕРЖАВНИЦЬКИ, і навіть не дуже уявляють собі, що то є таке. А це і є найперша функція керівного державного органу, на який покладено відповідальність за всю культуру України, особливо у складний час її становлення як молодої держави. За ВСЮ культуру — за її збереження і розвиток, за всі мистецтва і художні промисли, за запрошення митців інших країн до нас і відрядження наших за кордон. Йдеться не про тотальний контроль за процесом (не дай боже повернутись до цього!), а через пріоритетне спрямування фінансових потоків (мізерних, звичайно, але все-таки...), через низку акцій, моральних та громадських заохочень сприяти культурним явищам, які працюють на національну ідею України. Хоч її ще ніхто як слід не сформулював, і тому одні за неї агресивно воюють, а інші її бояться, як чорт ладану. Поза тим за 15 років незалежності, через відсутність ясності у цьому питанні і повну недолугість культурної національної політики, ми практично втратили національну самосвідомість населення в Криму, на Донбасі та Півдні, навіть на Слобожанщині і частково у центрі — що яскраво виявили президентські вибори. Там героїчно борсаються поодинокі національно свідомі митці і діячі, а Міністерство їх не чує, тиче пальчик в папірець. Скучно, панове.

А ще під орудою Міністерства лишилось всього чотири театри — Національні. Три з них у Києві. Всі інші — близько ста по всій Україні — муніципальні, обласні, приватні, антрепризні тощо. Так і в Національних київських, під боком у себе, Міністерство щось не може дати ради. Ні, на перший погляд, про людське око, тут усе гаразд. От «Наталка Полтавка» у франківців сподобалась Президентові — щастя, що Віктор Андрійович нормальний, звичайний, пересічний наївний глядач, а не театрознавець-аналітик, він має право на власні уподобання і смак, як і всі інші, тільки не треба з його глядацької думки робити абсолютну істину. Леніну колись подобалась «Апасіоната», а Андропову джаз — і що з того? Фраківський театральний півень, головний на обійсті українського театру, грібся-грібся, старанно шукаючи у себе в афіші мистецькі перли — та як те зерно попадало під сонце рампи, ставало зрозуміло, що то не перли, а полова.

Театр російської драми, стабільний і респектабельний, має свого глядача, міцні закордонні зв'язки на Заході, Півночі та Півдні. Не має він тільки фахового

критичного аналізу. І парадоксом звучить в Україні його статус Національного — явний реверанс могутнім проросійським векторам попередніх керівників держави, для яких, напевне, незалежність України була красивим словом, а в кишені у них були зовсім інші дулі. Статус «Національного» високохудожній (якщо хтось так вважає) російський академічний театр в столиці України мусив би мати від уряду Росії — це було б логічно і вписувалось у могутню (!) державну (!) програму (!) підтримки російської культури за рубежем, яка активно діє за підтримки президента Росії. Досвідчені російські державці знають, куди і навіщо вкладати гроші...

Національна опера теж має підстави пишатися і зарубіжними гастроллями, і видатними оркестром і хором, диригентами і хормейстерами, солістами балету і вокалістами. В затишно-розкішному приміщенні відбуваються віденські та інші бали, різні урочистості, сюди вчащає дипломатичний корпус, запрацював «рухомий рядок» перекладу над сценою (тільки не треба його читати, бо інколи буде сміятись недоречно). От і нещодавно відбувся цикл оперної музики Дж.Верді із запрошенням вокалістів з батьківщини композитора. Дивує комплекс меншовартості й «запопадливості перед Заходом». Самі потішені запрошенням італійські вокалісти визнавали, що наші кращі. А оперна режисура пана Корраді, який вже зліпив аж три грандіозні постановки у Києві (так добре пригріли тут цього пересічного іноземця?), заслуговує хіба що на фельетон. Хоча б через те, що Фауст із майбутнього, куди перенесено дію, є наркоманом, в храмі Божому цілком вільно діє диявол Мефістофель, а голісінський Ісус сходить із розп'яття і благословляє грішницю Маргариту. Добре хоч актриса категорично відмовилась імітувати пологи на сцені, як того прагнув пан режисер. Усе це мотлох застарілої європейської моди. А от те, що в Національній опері нема сучасних віянь ні в опері, ні в балеті, практично відсутня власна мисляча режисура, українська музика (ще послухаємо майбутню прем'єру «Моїсея» за І. Франком, але ж його трактувати треба!), — це факт. І взагалі, незважаючи на грандіозні декорації та безліч сяючого металу на сцені, тут тхне пилюкою позаминулого століття. Де камерна сцена? (Спасибі, легендарна Євгенія Мірошніченко збирається відкривати Малий оперний театр). Чому балетмейстер Раду Поклітару експериментує з оперою і балетом не тут? Чому в стороні від режисерських проблем Національної опери і всього оперного мистецтва України опинилась Національна консерваторія, де підготовлені нею режисери музичного театру?

Чому б з усіх цих проблем — а їх значно більше, ніж написано, — Міністерству культури не порадитись із відповідними фахівцями, невже корона спаде? Невже тамтешні спеціалісти такі мудрі й непогрішimi? І краще знають як мусить бути? Ні, тут інше — тут базовий РАДЯНСЬКИЙ синдром: ми тут, нагорі, над вами, тими, що копірсаються в багнюці щоденної практики, покликані і поставлені панувати і перечікувати на державні пенсії, а ви там, внизу, не дуже колотіться, не порушуйте наш спокій.

PI!

Річ у тім, як любить повторювати сучасний український гуморист Ян Таксюр, що за оцінками авторитетних фахівців театральне мистецтво України 2005 року перебувало в колапсі. Але продовжимо цікаву тему — чому? Виносимо за дужки вічне: мізерний рівень фінансування, недосконалість фахової освіти, відсутність сучасної національної драматургії пристойного художнього рівня, слабкість режисури, бо це професія концептуальна, а з концепціями будь-якого змісту і рівня у нас напруженість. Півень вважає, що на терені театру його обципало саме життя. Театр життя 2005 року витіснив із суспільної свідомості театр мистецтва. Скільки жанрів, конфліктів, зіткнень характерів, діалогів і монологів, несподіваних колізій, емоційних зривів і передчасних тріумфів запропонувало населенню реальне життя. Трагедія відставки уряду — просто «Король Лір» (у Шекспіра Корделія повертається), фарс приїзду майора Мельниченка, детектив продажу Криворіжсталі, водевільний стиль Рибачука, комедія інтриги партії регіонів, діалоги «на шпагах», як у Лопе де Вега, на тему газу, пастораль весілля Тимошенко-молодшої, мелодрама розриву з друзями і сподвижниками в супроводі істерик. Отруєння, вбивства — і все на правду, а не театральна імітація... А ще була казка. Самі творили її на Майдані рік тому. І витворили. І була ейфорія інавгурації. І більшість була щаслива і за законами казки чекала миттєвого здійснення всіх бажань, мрій і планів... Ми, українці, схильні до чарівної мрійливості — так, щоб горілиць під яблуною, бджоли гудуть, дівчата співають, хмарки пливуть і галушки самі у сметану і до тебе в рот... Нажаль, таке буває тільки в казках, а у житті треба поплювати на долоні й заходитись щось робить, а поки те діло зробиться... Тож природньо частина товариства впала в апатію розчарування, а відцентрові сили на тих розчаруваннях спекулюють... Скучно, панове.

KY!

КУди ж далі? А вперед. Більше нема куди. Дурна Сердючка мудро закликає, що все буде добре. А таки буде. У 2006-му зустріне нас друг людини Собака. А собака — це сторож, мисливець, пастух, шукач. Дай боже, знайде щось нове і путне, вполює злого вовка, гречно пастиме отару наших мрій, охоронить від напасті і дзвінко гавкатиме назустріч сонцю. І не буде скучно, панове!

День. 2005. 29 грудня

Грудневі тези (театрально-песимістичні)

Добіг кінця одинадцятий рік нового тисячоліття, а святкового настрою як не було, так і нема. І зими нема, і грошей нема, і здоров'я нема, і порядку нема... Щось принципове і важливе втрачено. Що? Думай, голово моя, думай. А можеш ти думати перш за все про театр, в якому твоє життя почалось, в якому волочиться, де і закінчиться.

Спочатку спостереження. Впадає в око дефіцит двох головних чинників театру — сучасних драматургії та режисури. Театр починається не з вішалки, а з п'єси. З історії, яку трактує, читаючи, режисер і відтворюють для глядачів артисти. Може, десь у глибинах України і народився драматургічний шедевр, нехай такий скромний, як у Чехова, де люди лишень п'ють чай, а в цей час руйнуються їхні долі. Невже вся сотня українських театрів його прогавила? Не вірю. Натомість маємо аматора Прогнімака, депутата, що подався в драматургію, як колись радянський генерал Зайцев (Рачада). І ще бізнесмена Марданя з явною відсутністю художнього смаку і почуття міри. І претензійну Неду Неждану, яка у своїй версії «Тараса Бульби» звитягу запорожців пояснила їхнім алкоголізмом, а Остап і Андрій по-бивали одне одного через елітну дівку.

Тож і хапаються за клавіатуру комп'ютера самі актори — їм же треба щось грати. Так у Львові актор з театру ім. М. Заньковецької Орест Огородник народив уже дві п'єси — «Криза» й «Останній гречкосій». Вони дуже нагадують опуси радянської драматургії кінця сорокових — початку п'ятдесятих років. Пласкі характери, спрощені до А і Б ситуації, хіба що тут депутата Верховної Ради з охоронцем кавказької національності, які відбирають у селянина землю, той гречкосій порішив вилами.

Але ж який задоволений глядач, яким попитом користуються вистави! Заньківчани і раніше задовольняли своїх земляків п'єсами на сучасну тематику пані Ковалик. Що ж, на безриб'ї і Огородник Корнійчук (хоча б).

У пустелі сучасної української драматургії засихає і професія режисера. Є постановники, а є режисери. Постановники ставлять акторів на сцені так, щоб забавна картинка вийшла, щоб не стукались лобами і гарно звучав поверховий текст.

Режисер це інше, це обов'язково філософ, він тлумачить історію і характери п'єси так, щоб ми в залі зрозуміли щось важливе про життя, про себе, про інших. Тому ті режисери-розумники, яким несолодко живеться в рідних театрах (а кому сьогодні потрібні розумники), охоче й мудро хапаються за класику, вітчизняну і російську. Тоді й радіємо жорстким «Трьом сестрам» Е. Митницького, деталізованому «Одруженню» А. Бабенко, земним і поетичним «Ста тисячам» В. Малахова, виставам А. Канцедайла, П. Ластівки, В. Гірича, А. Бакірова... та десятиох пальців вистачить.

А чи виправдають сподівання Театру студенти режисерських відділень театральних університетів-інститутів, ці милі юні дівчатка, розгублені в житейському морі хлопчики — жди, поки вони подорослішають і матимуть що сказати «місту і світові».

Тож і беруться за режисуру артисти — вони ж «крайні», це їм виходити на сцену. Власне, сама професія режисера з'явилась колись із лона акторського цеху. Але сьогодні мало кому з акторів-режисерів вдається поставити гідну виставу. Виявляється, що сценічного досвіду і акторського таланту недостатньо. Навіть видатні, яскраві актриси Таїсія Литвиненко (Львів, театр ім. М. Заньковецької), Лідія Кушкова (Дніпропетровськ, театр ім. Т. Шевченка) терплять поразки на цьому ґрунті. Добре, що керманіч заньківчан Федір Стригун має геніальну інтуїцію мудрої людини, яка виводить його на філософські, психологічно виправдані рішення вистав.

За рукописом, 2011?

ГОЙДАЛКА НА КОЗИ

Якщо розібрати ту купу театральної гречки, яку довелось спожити у році, що минає, то її можна було б поділити на три частини – вистави-враження, вистави-очімої-б-не-бачили та вистави-жуйки, подивились, посмакували і виплюнули з голови. Отак і гойдалися на тій «козі» – то злітали духом догори, то гепалися донизу. Наразі спираючись на ті «жуйки». В них можна зустріти кілька успішних акторських робіт або дотепну сценографію чи культурно розіграний милий сюжет. Порадіти і скоро забути.

До таких приємних, але не сильних вражень належить симпатична «Ревізія-шмавізія» А. Крима в Театрі на Подолі з чарівною Т. Плашенко в ролі бухгалтера, «Іграшка для мам» в театрі «Актор» із симпатичним ансамблем жінок на чолі з Л. Варпаховською. А ще ґрунтовний «Ревізор» у ТЮГу на Липках із яскравими акторськими роботами і вирізьбленим Городничим – М. Михайличенком. «Новаченто» на мікросцені «Сузір'я» в постановці і вигадливій сценографії О. Кужельного. Милими «жуйками» розважають і інші театри – на лівому березі («Жіноча логіка», «З коханими не розслабляйтесь»), «Золоті ворота» («Яма»), «Колесо» («Мишоловка») etc.

Але є театральні події, які засмучують. Не дозволяю собі завчасно іти з вистави, хай би там що. Але з «Меланхолійного вальсу» в ТЮГу пішла. Не витримала режисерської та сценографічної (В. Дубинін) претензійності, штучності акторської гри. За перший акт так і не зрозуміла, про що йдеться, хоч і читала О. Кобилянську.

Або «Вічно живі» В. Розова в Театрі на Подолі. Влучний вибір старої, але не застарілої п'єси. Але вистава (реж. В. Малахов) без режисерських задач акторам, з приблизними мізансценами. Та сама режисерська приблизність і претензійність руйнує тонку п'єсу В. Гібсона «Двоє на гойдалці» в Театрі на лівому березі (реж. А. Попов).

Та сама режисерська «невнятність» заплутує глядача у виставі театру ім. І. Франка «Ерік XIV» (реж. С. Мойсеев). Грандіозні декорації А. Александровича-Дочевського (величезний міст), на які вкрай незручно і поза логікою вибираються артисти, потрібен лише для того, щоб у фіналі утворити прірву між героями. Талановитий Євген Нищук у заголовній ролі демонструє шалений темперамент, але існує на одній, хоч і високій ноті. Хіба О. Богданович «внятно» вибудував собі роль, його Йорана Перссона хоч зрозуміти можна.

Здається, заблукав у «Лісі» і режисер Д. Богомазов. Вистава за п'єсою О. Островського має кілька дотепних рішень, скажімо, виявлено лінію кохання в молодості поміщиці Гурмижської (Н. Сумська) та артиста Нещасливцева (А. Хостікоєв), подвоєні фігури сусідів-поміщиків. Але жанрово і стильово вистава не в'яжеться, деякі сюжетні лінії втрачають логіку. Дуєт Нещасливцев / Щасливцев (В. Баша) у блискучому виконанні стає естрадним номером тощо.

Попри висловлені зауваження, ці «помилки» (якщо це помилки), створені талановитими людьми з мистецькими категоріями, які вписуються в парадигму культури. А от вистава «Звірі» за творами Л. Подерев'янського, яку довелось бачити в шикарному приміщенні «Caribbean Club», з формату культури випадає. І справа навіть не в ненормативній лексиці, яка щедро летить зі сцени. Ведмідь, Кіт, Білка змішані тут з Ворошиловим, Сталіним, Гітлером і утворюють таким чином кон'юнктурний коктейль, приперчений матюками. Дешево і не смішно. Навіть «мажорна» публіка реагує не бурхливо. Зате грошей у постановку, декорації, костюми, анімацію вгачено чимало.

Та вгорі на гойдалці цікавіше. Доземний уклін викликає моновистава Петра Миронова про долю і поезію В. Стуса — емко, стримано гірко і філософськи. Лариса Кадирова у моновиставі «Не плачте за мною ніколи» за М. Матіос (режисура і сценографія С. Павлюка) перетворює белькотіння старої буковинки про смерть на квітуче свято вічного життя. На тому ж майданчику камерної сцени театру ім. І. Франка вдало дебютувала молода режисер Ольга Турутя-Прасолова у виставі «Ножі в курках» за п'єсою Девіда Гарровера. Будучи художницею театру ляльок, вона не тільки образно, просто і динамічно організувала ігровий простір, а й повела за собою акторське тріо, спаявши його у смислову єдність. Там же прозвучав док-театр (документальний театр нині набирає обертів популярності) — «Щоденники майдану» на основі правдивих свідчень учасників, де щирість дала змогу уникнути кон'юнктури.

Там же відбулася і ще одна дивовижна «щоденникова» вистава. Актор і режисер Тарас Жирко поставив «Останній вагон» на основі сповідей колишніх наркоманів про шлях до падіння і повернення до самих себе. Виконавці — ті самі колишні наркомани. Такий собі терапевтично-психологічний театр. Зачіпає душу.

А ще є театр музейний. У меморіальній квартирі Павла Тичини Є. Нищук словами щоденників, споминів і листів поета веде нас по кімнатах, як по життю. Хвилює надзвичайно. Оживають час та історія.

Ви давно плакали на виставі в... опереті? Отож бо. А сходіть на «Звуки музики». Старий фільм, відомий бродвейський мюзикл-довгожителю нині віродився в Київській опереті. Сентиментальна історія про чисту любов на фоні фашистського аншлюсу Австрії дивовижно відлунує російському аншлюсу Криму. І у сценічну фразу «Я австрієць, я не хочу бути німцем!» так і хочеться підставити сучасні українські реалії. А діти барона Трампа на сцені дійсно діти, учні студії театру. Отут і заплачеш, бо талановиті й до біса співучі, хоч і зовсім маленькі.

У жанрі мюзиклу конкурує з Оперетою і Театр на лівому березі виставою «Співай, Лоло, співай!». І знову фільм покладено в основу п'єси О. Чепалова – «Блакитний янгол» з Марлен Дитріх. Фільм і роман Г. Манна «Вчитель Гнус». Режисер Д. Богомазов, спираючись на музично професійних акторів драматичного театру створив трагікомедію, де кожна постать несе свою історію, свій біль, свою унікальність.

Можна ще довго гойдатись на тій театральній гойдалці Кози. Дивуватись режисерській сміливості режисера Андрія Білоуса в його версії «Безталанної» («Захарований»). І визнавати право на власне бачення молодого режисера Сергія Корнієнка, який спростив конфлікт плебейського нутра і аристократичної свободи духу з п'єси А. Стріндберга «Фрекен Жюлі», де крайнощі обох позицій ведуть до руйнації особистості і самого життя, до боріння сексуального лібідо, якому нема меж і моральної вузди.

Вірю колегам, які хвалять вистави «Оскар і Рожева пані» в муніципальному театрі ляльок і «Блез» в Новому театрі на Печерську. Сперечаюся із колегами, яким подобається «специфічна комедія» «Сталкери» П. Ар'є режисера С. Жиркова, а я там бачу надмірний крик та «мерзость духа», хіба в кінці, коли перестали кричати, з'явилось в акторах і персонажах щось людяне, хоч і гірке.

А щоб не обмежувати нашу театральну гойдалку Києвом, скажу, що по всій Україні вона така сама. Поза межами всякої культури вистава львівського театру ім. М. Заньковецької «Блазні мимоволі» (п'єса і режисура О. Огородника) про те, яка ница українська інтелігенція, вона варта того знуцання, що їй час підкинув. Спасибі фінальний монолог «генерала» Леонтія у виконанні Петра Бенюка крає серце.

Наразі вражаюча вистава «Пер Гюнт» за філософською драмою Г. Ібсена у виконанні криворізького театру «Академія руху» (постановка О. та С. Бельських). Де без жодного слова розумієш кожен смисл, кожен емоційний стан, кожную долю і глибину кожної думки.

А ще в Кіровограді у пам'ятника Наталці Полтавці відра вкрали...

День. 2015. 18 грудня

ФЛАГМАН УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Ювілейний портрет франківців у театральному інтер'єрі

Театри схожі на людей. Вони теж народжуються, вбираючи в себе генетичний код батьків, спинаються на рівні ноги, часом хворіють, потім видужують і розквітають, сиротіють, мудрішають, та вік їхній буває довший за людський, можливо вони знають безсмертя...

Київський театр імені І. Франка, що народився у Вінниці 28 січня 1920 року, мав хорошу спадковість. В його організації взяла участь група «молодотеатрівців» на чолі з Гнатом Юрою, яка знала щастя започаткованих Курбасом пошуків нової театральної мови на Україні, а сам Юра певний час провів у МХТі в тісному контакті з його фундаторами і майстрами. «Новий Львівський театр», очолюваний Амвросієм Бучмою, який і дав новоствореному колективу ім'я Великого Каменяра, був нащадком львівської «Руської бесіди», її школи синтетичного актора, смаку до європейської театральної культури, високохудожнього репертуару.

Основний напрям мистецького почерку цього колективу обумовили система роботи актора над собою і над образом, сприйнята театром безпосередньо від Станіславського, досвід акторів-львів'ян, що вільно почувались і в драмі, і в опері, і в опереті, домінанта в трупі франківців міцного акторського голосу над першим, ще несміливим словом молодої режисури. Театр ім. І. Франка був, є і, мабуть, лишиться театром акторським. Сюди ходили глядачі «на Бучму», «на Ужвій», «на Шумського», хоч театр справедливо уславився досконалим акторським ансамблем. Драматурги спеціально писали ролі для акторів театру: Яків Баш професора Буйка для Шумського, Олександр Левада роль матері в «Фаусті й смерті» для Ужвій. Вистави тут ставили режисери, які вибудовували всю концепцію твору на акторських індивідуальностях і охоче «помирали в акторі». Варто назвати хоча б В. Вільнера, К. Хохлова, Б. Норда, Ю. Брилля, а згодом В. Оглобліна, Б. Мешкіса та інших. І сьогодні на чолі театру стоїть народний артист УРСР Сергій Данченко, який цілком програмно тяжіє до актора і здобуває перемогу тоді, коли покладає надзавдання вистави на певного виконавця, коли конкретний актор стає в центр сценічного образу твору. Спробуйте виїняти Б. Ступку з ролі Миколи Задорожного в «Украденому щасті» І. Франка,

поставленому С. Данченком в 1979 році, і зміниться вся вистава. Так само, як вона набирає помітних варіацій концепції в залежності від того, хто грає Анну — М. Герасименко, Л. Хоролець, В. Плотнікова — і чи в ролі Михайла сьогодні С. Олексенко або В. Розстальний.

І природно, не живалися з театром режисерські таланти інших творчих спрямувань, попри всю обопільну прихильність. Так, скажімо, учень Курбаса Б. Болобан, залюблений в гостроту сценічної форми, графіку мізансцен, театральну гіперболу, знайшов себе тут тільки у виставах сатиричного жанру — «Човен хитається» Я. Галана, «Д-р філософії» Б. Нушича. У цілому ж його парадоксальний, гострий режисерський стиль лишився екзотичною квіткою в букеті франківців.

Друзями були, друзями розлучились, друзями й zostалися театр ім. І. Франка і грузинський режисер Додо Алексідзе. І все ж тяжіння Дмитра Олександровича до видовищності, масштабності не принесло театру беззаперечного успіху у виставах «День народження Терези» Г. Мдівані або «Патетична соната» М. Куліша. Зате довговічною, життєздатною лишилась вистава «Пам'ять серця» О. Корнійчука, в якій Д. Алексідзе, керуючись глибоко психологічною драматургією, вивів на перший план актора. Вивів і мізансценічно на авансцену В. Дальського — Кирила Сергійовича з монологом про померлого друга, Є. Пономаренка — Террачіні і Ю. Ткаченко — Катерину в діалозі про війну, їхнє невмируще кохання. Укрупнив актора і за внутрішнім змістом, допомігши М. Задніпровському (Максим Максимович), П. Куманченко (Галина Романівна), П. Сергієнку (Генерал) досягти особливої значущості в строгих і простих малюнках ролей.

Мабуть, що й творчий почерк режисера С. Сміяна, який до недавнього часу очолював театр, не вповні збігся з акторським почерком франківців. С. Сміян — майстер багатопігурних композицій, здатний у складному русі великих мас на сцені, в зміні ритмів, у грі світла висловити напругу атмосфери, зміст подій і головну думку твору, він прямий нащадок і продовжувач традицій М. Старицького в цьому напрямі. Та відносність успіху його «Макбета» пояснюється, мабуть, насамперед тим, що режисер, вірний своїм творчим принципам, вирішував виставу перш за все зорово, через могутні склепіння конструкцій художника Й. Сумбаташвілі, через мізансценічне протиставлення героїв, рух солдатів, проходи Леді Макбет по вузьких містках-стежинках над прірвою висоти. І все це притлумило актора, безпосереднього творця життя людського духу на сцені.

Не дивно, що, спираючись на актора, театр ім. І. Франка охоче звертався до режисури своїх артистів. Гнат Юра, який від дня народження театру провів його по хвилях майже сорока сезонів, був не тільки видатним режисером, а й уславленим актором. З акторської професії прийшов у режисуру Кость Кошевський. Сполучав акторську творчість з постановкою вистав Амвросій Бучма. Глядачі охоче відвідували вистави франківців, поставлені актором театру Анатолієм Скибенком. Останнім часом звернулись до режисури В. Дальський, О. Шаварський, має нахил до неї В. Івченко.

Отже, в естетиці театру ім. І. Франка панує співдружність акторів і режисури, яка спирається на значиму особу обдарованого артиста, головного виразника авторських і режисерських ідей, головного збуджувача глядацьких емоцій. Цей актор вписується в ансамбль інших талантів, які всі разом звучать в унісон і в тому прекрасному акорді посилюють одне одного. Режисура найчастіше клопочеться тим, щоб створити акторові найзручніші умови існування в образі. Тому Г. Юра, скажімо, так прислухався до акторів, так їм довіряв. Наприклад, у відповідальній ювілейній, до двадцятиріччя Жовтневої революції, постановці «Правди» О. Корнійчука Гнат Петрович розробив для А. Бучми, який працював над образом В.І. Леніна, певний малюнок мізансцен. Але актор, вийшовши на сцену, запропонував свій, і постановник прийняв його, звірившись на талант митця.

Г. П. Юра умів бачити акторські таланти, цінувати їх, хазяйновито до них ставитись. Він був справжнім збирачем акторських індивідуальностей, їх державним колекціонером. Це завдяки зусиллям Гната Петровича повернувся на Україну заблуканий на манівцях громадянської війни Микола Садовський. Це в театрі ім. І. Франка встигли чимало й плідно попрацювати для радянського народу корифеї українського театру П. Саксаганський та Г. Борисоглібська. У середині тридцятих років, коли київський театр став столичним, Г. П. Юра зібрав у ньому кращі акторські сили з усієї України. Так повернувся до франківців А. Бучма, почали працювати тут Н. Ужвій, Є. Пономаренко, Д. Мілютенко, В. Добровольський, П. Нятко. Через двадцять років, коли в театрі гостро стала проблема зміни поколінь, Г. Юра пішов випробуваним шляхом. Тоді стали франківцями П. Куманченко, В. Дальський, М. Шутько, Г. Яблонська, К. Литвиненко, С. Станкевич, повернувся до театру один із його фундаторів М. Крушельницький, прийшли з театрального інституту молоді М. Задніпровський і Ю. Ткаченко. І згодом франківці лишилися вірними позиції «збирачів талантів». Обдарування Н. Лотоцької, В. Плотнікової, Б. Ставицького дали перші бруньки на сценах Львова і Харкова, а розквітли на франківській сцені. І зараз картина схожа — лише другий сезон носять ім'я франківців львів'яни Б. Ступка та В. Розстальний, харків'янин В. Івченко. Чи продовжиться ця традиція і в майбутньому? Певне, що так — адже головну сцену столиці України мають прикрашати таланти всієї республіки. Та все ж не полишає думка про те, що головний режисер театру Сергій Данченко уславився тим, що не стільки зібрав, скільки виховав у Львові з зеленої молоді та студійців цілу когорту акторських талантів і вивів театр ім. М. Заньковецької в найпередовіші колективи республіки. Хочеться сподіватися, що разом із С. Данченком до франківців прийде нова традиція, за якою театр і сам дбатиме про вирощення своєї молоді. Внаслідок принципово поліпшиться виховання акторів у франківській студії і виросте в справжніх майстрів група початківців, яка рік-два тому прийшла в театр зі стін театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого. І тоді глядачі будуть пишатися ними так, як пишались нині тим, що пережили душевне потрясіння від глибинної правди Амвросія Бучми, розуміли хитрувату мудрість образів, створених Гнатом Юрою, були

підхоплені могутньою силою романтичного піднесення Юрія Шумського, стежили за процесом мислення героїв Мар'яна Крушельницького, від душі сміялися, звеселені добрим талантом Миколи Яковченка, дивувалися контрастам трагікомізму Дмитра Мілютенка, захоплювалися внутрішньою значущістю Віктора Добровольського, милувалися привабливістю Катрусі Осмяловської. Актриса театру полонила глядача різнобарв'ям своїх обдарувань. І досі пам'ятаються благородна гідність Федосії Барвінської, ювелірні сценічні мініатюри Валентини Бжеської, ліризм Антоніни Дринівни, соковита сила Поліни Нятко, задержувата безпосередність Ольги Рубчаківни, земна достовірність Варвари Чайки. Актори театру, різнопланові, яскраво індивідуальні, назавжди лишилися у пам'яті тих, хто бачив їх. Запам'ятався масштабний драматизм Олексія Ватулі, виразна характерність Костя Кульчицького, простота Івана Маркевича, сонячний гумор Михайла Пилипенка, цілісність героїв Петра Сергієнка, приваблива вайлуватість Терентія Юри.

Театр ім. І. Франка був започаткований сузір'ям блискучих акторських талантів: А. Бучма, Г. Юра, О. Ватуля, Т. Демчук, О. Добровольська, В. Калин, К. Кошевський, М. Крушельницький, О. Рубчаківна, П. Самійленко та інші. І сьогодні театр пишається унікальним за яскравістю і різноманітністю барв колективом акторських індивідуальностей.

Невтомна Наталія Ужвій, актриса виняткової професійної культури, працездатності, внутрішньої молодості. Її легендарний голос – співучий і прозорий – увійшов у скарбницю радянського мистецтва як дзвіночки Бабанової чи орган Коонен. Як жаль, що нечастими в репертуарі актриси були образи комедійні, в яких так іскристо виблискував її талант, та сподіваємось ще побачити гордість української сцени в нових ролях, можливо, навіть трагікомічних.

Уславлений Євген Пономаренко, актор виняткової сценічної привабливості, інтелігентності, шарму. Як хочеться зустрітися з ним зараз у значущих, мудрих образах, освітлених м'яким гумором, повних невідомого драматизму.

Ольга Кусенко, актриса виняткової емоційності, відкритого темпераменту. Її очі – темні, глибокі, вологі, пристрасні – хто їх не запам'ятає назавжди? І хоч багато сил покладає вона на головування в Українському театральному товаристві, все ж однієї ролі в сезон замало для такої актриси.

Аркадій Гашинський – як неспіливо, навіть спочатку скуто починав він у «Маркарі Діброві» (Артем), в якого орла української сцени виріс! Як вміє поєднати гостру характерність з трагізмом і масштабністю. Та після низки ролей «костюмних», «історичних» кортить побачити його в різнопланових образах наших сучасників.

Поліна Куманченко вміє сполучати на сцені мудрість зрілості з дитячою безпосередністю і наївністю (спадковість травестійної молодості). Це і висвітлює створені нею образи веселою дзвінкістю й спокійною глибиною.

Володимира Дальського глядачі люблять за зосереджену серйозність його комічних образів. За достовірність сценічної поведінки, за прихований в глибині серця ліризм.

Нонна Копержинська теж актриса комедійна. Театр, кіно, радіо і телебачення щедро використовують цю найбільш відшліфовану грань її таланту. А сьогодні хочеться нагадати іншу грань хисту артистки, яка хвилювала нас в героїчному фейерверку Любки Шевцової, в ледь чутному шепоті Насті («Патетична соната»), яким солдатка рахувала краплі зі стелі, чекаючи жаданого чоловіка, — грань трагізму.

Діамантами в акторському вінку франківців виблискують сьогодні внутрішнє і зовнішнє благородство палітри Михайла Задніпровського, точний відбір комедійних деталей Миколою Панасьєвим, вибуховий темперамент Станіслава Станкевича, глибока переконаність і самовіддача героїнь Юлії Ткаченко.

Та й молодше, як умовно кажуть, середнє покоління у франківців міцне, і в тому одна із запорок його мистецького здоров'я. Жіноцтво за характером талантів різне — ось, скажімо, три Анни з нової версії «Украденого щастя». Лариса Хоролець зворушує ліризмом, Валентина Плотнікова хвилює бринінням драматизму, Маріна Герасименко — нуртуванням пристрастей.

Чоловіча частина цього покоління франківців прекрасно володіє сучасними інтонаціями театральної мови. Обдарування Бориса Ставицького випромінює доброту і щирість. Гострота синкопуючих ритмів Миколи Задніпровського відбиває нервовість наших днів. Степан Олексенко вміє захопити глядача неоднозначністю, стриманою значущістю і глибиною своїх сценічних образів. Валерій Івченко володіє рідкісним у наш час даром перевтілення і щирістю сповідальних інтонацій. Глибини філософічності вкладає у витончений малюнок ролі Богдан Ступка.

Намагаючись змалювати груповий портрет сьогоднішніх франківців, хочеш розгледіти всі риси, всі дорогі зморшки і світлі промені їхнього рідного обличчя, та, виявляється, здійснити це не так просто у порівняно невеликій статті до шістдесятирічного ювілею. Тому, мабуть, доцільніше відступити і спробувати розгледіти загальний абрис. Отже, франківці, попри всю різноманітність акторських індивідуальностей, які складають цей колектив, виявляють схильність до глибокого психологізму, якому підпорядковують як барви романтичних злетів, так і нещадність сатири. Вони ніколи не йшли до філософії через акробатику, але вміють бути пластичними, змістовними і виразними в русі. Франківці кохаються в гарних голосах, вирощують із консерваторців прекрасних драматичних акторів (В. Цимбаліст, Г. Семененко), підтримують і розвивають культуру української мови. І кому ж, як не їм, належить дбати про це й далі — і не тільки на виставах чи репетиціях, а й у побуті театральному і особистому.

А ще у франківців є давня пристрась, схожа на мисливську (вполювати рідкісну птицю), або на копацьку (видобути з-під землі дорогоцінний скарб). Це пристрась відкривати драматургічні таланти. Років десь п'ятдесят тому на їхній сцені мала відбутися чергова прем'єра. Ставили п'єсу автора-початківця. Та раптом поділися кудись робітники сцени. Що вдієш — сам автор, молодий і завзятий, головний режисер Гнат Юра і головний адміністратор спустилися в трюм і взялися тягати поворотне коло. Тоді саме автор і зрозумів, що не варто писати багатокартинні

п'єси (і більше справді таких не писав), а головний режисер упевнився, що театр знайшов свого драматурга — працюючого, гарячого, самовідданого, залюбленого не тільки в сцену, а й у те, що під сценою, не кажучи вже про безперечний літературний талант цього студента. Театр знайшов Олександра Корнійчука.

Театр ім. І. Франка від народження дружив з літературою високого художнього гатунку. В ті роки, коли ще тільки виникала радянська драматургія, франківці сперлись на інсценізації Шевченкових творів — «Єретик», «Великий льох», «Лілея», «Заповіт», згодом «Гайдамаки». Та й потім звертались до цієї форми драматургії в пошуках цікавого матеріалу і значних тем. «Заколот» Дмитра Фурманова, «Петербурзька осінь» Олександра Ільченка, «Молодість» Олександра Бойченка (вистава «Кров'ю серця»), «Пригоди бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека, «Правда і кривда» Михайла Стельмаха, «Для домашнього огнища» Івана Франка стали основою для визначних вистав театру, дали можливість акторам створити крупні характери, складні й глибокі. Варто згадати Г. Юру — Швейка, Є. Пономаренка і Д. Мілютенка — Тараса Шевченка, М. Задніпровського — Марка Безсмертного, О. Кусенку і С. Станкевича — подружжя Ангаровичів.

І все ж театр живе і дихає на повні груди лише тоді, коли звертається до нових п'єс сучасних йому драматургів, відкриває нові імена, шукає і знаходить драматургів-однодумців у художніх позиціях і в розумінні проблем часу.

Гнат Петрович Юра умів знайти в широкому потоці сучасної йому культури золотоносні жили, розгледіти в кострубатому неограненому камінці майбутній діамант. Він один з перших на Україні почав ставити п'єси Миколи Куліша та Івана Микитенка. Це він, відомий режисер, не погребував розшукати десь у студентських колах нікому не відомого тоді Олександра Корнійчука, ризикнув поставити його явно не досконалу п'єсу і тим заохотив початківця до театру, до драматургії. Ризик виправдався — наступною п'єсою Корнійчука була тріумфальна «Загибель ескадри». Не без допомоги Г. Юри до франківців прийшли Микола Зарудний, Олекса Коломієць, нині відомі драматурги України.

Театр ім. І. Франка завжди поважав автора, шукав з ним співдружності. І в цьому була запорука змістовності його афіші, передових мистецьких позицій. Щоправда, останнім часом театр обмежив свій пошук у цьому напрямі, більше того, складається враження, ніби такий пошук зовсім не ведеться, нових авторських імен щось надто довго не чути тут. А шкода. Адже міцний колектив академічного театру здатен вдихнути життя в перші, хай не у всьому досконалі спроби молодого таланту, прикрасити їх творчими особистостями акторських індивідуальностей, поглибити режисерською фантазією і тим заохотити автора на нові творчі подвиги.

Театру ім. І. Франка не випадає зупинитися на досягнутих, хай і високих, вершинах. З точки зору нових часів він має переглядати свої надбання і йти далі, продовжуючи опановані шляхи чи прокладаючи новий курс. Дві прем'єри театру в передовілейному сезоні 1978/79 років вселяють надію. «Дикий ангел» О. Коломійця (реж. В. Оглоблін) повернув відому тему «людина — хазяїн життя» цілком новим

аспектом. Зі сцени заговорили про ставлення радянської людини до грошей, про її відповідальність перед близькими людьми, про її совість, про вірність справі, якій вона служить. Спектакль викликає різні, часом протилежні думки, судження — що ж, тим краще. Найстрашніше — байдужість глядача.

Другою виставою — «Украденим щастям» І. Франка — театр відважився посперечатись із самим собою, з шедевром 1940 року, удостоєним Державної премії. Філософська поема А. Бучми, Н. Ужвій і В. Добровольського про визрівання людської самосвідомості в постановці Г. Юри стала символом театру, його «Чайкою». І театр намагався творчими «ін'єкціями» будь-що затримати її в діючому репертуарі. Прийшло нове покоління майстрів, у виставі заграли О. Кусенко, М. Задніпровський, замість А. Бучми в ролі Миколи на сцену виходили Д. Мілютенко, П. Вєскляров, М. Шутько. Та вистава вмирала на очах, незважаючи на беззаперечні таланти нових виконавців. Надходили нові часи, виникали нові проблеми, новий зміст епохи невмолимо вимагав нових форм. С. Данченко поставив «Украдене щастя» в цілком іншій концепції: про відповідальність кожної людини за свою любов, за щастя іншого. Б. Ступка відважився продовжити справу свого кумира, Амвросія Бучми. Знаючи напам'ять весь малюнок Бучмового Миколи, Ступка свідомо уникнув будь-яких ремінісценцій. І, підтриманий режисурою С. Данченка, зовсім інакше глумачив зміст образу.

Театр ім. І. Франка — театр-громадянин. Він завжди обернений обличчям до глядача, починаючи з славетних, тривалих гастролей по Донбасу в 1923 році до сьогоднішніх шефських вистав і концертів на промислових підприємствах, в колгоспах і частинах Радянської Армії. В роки Великої Вітчизняної — це театр-боєць, який висилає на фронт чотири фронтові бригади, очолювані кращими своїми артистами Г. Юрою, А. Бучмою, О. Ватулею, Д. Мілютенком. Це театр-трудівник, який особливо уважний до сільського глядача, цілком позбавлений «академічного снобізму» і не цурається колгоспних клубів чи й польових станів. Це театр-інтернаціоналіст, який грав глядачам Грузії, Білорусії, Татарії, Узбекистану, Казахстану, Росії, Польщі; він ставив твори башкира Мустая Каріма, молдаванина Йона Друце, білоруса Андрія Макайонка, туркмена Гусейна Мухтарова, естонця Августа Якобсона, болгарина Орліна Васильєва, поляка Олександра Фредро; він запрошував до роботи над виставами режисерів, художників, композиторів, акторів з братніх республік, народної Польщі і Болгарії. Це чудово. Але, розвиваючи і далі цю прекрасну традицію, ювіляр, повторюю, має, зобов'язаний зробити вагомий внесок і в подальший розвиток теперішньої української радянської драматургії.

Театр іде генеральним курсом всього радянського мистецтва — курсом соціалістичного реалізму. Він постійно прагне взаєморозуміння з глядачем на основі глибокої ідейності і художньої досконалості своїх вистав. Будемо сподіватися, що в рік свого шістдесятиріччя франківці стоять на порозі нового злету.

ЗВИЧАЙНИЙ СЕЗОН ФРАНКІВЦІВ

Після бурхливих років творчого одужання Київського академічного театру ім. І. Франка, відзначеного високими державними нагородами, минулий сезон 1984/85 року видався небагатим на сценічні події. Звичайний сезон з успіхами в економіці і шефській роботі, у виконанні і взятті соціалістичних зобов'язань і в інших славних справах. Що ж, можливо, часом треба «зупинитись, озирнутись» і розібратись у творчих тенденціях і потенціальних можливостях колективу в перспективі дальшого курсу флагмана українського театру в мистецькому морі.

Тематично сезон пройшов під знаком 40-річчя Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні. Усі без винятку прем'єри так чи інакше були присвячені цій події. Франківці розглядали її детективно («Мата Харі» Н. Йорданова, реж. Х. Кричмаров, Болгарія), побутово («Трибунал» А. Макайонка, реж. В. Оглоблін), філософськи («Вибір» за Ю. Бондаревим, реж. С. Данченко), героїко-патетично («Фронт» О. Корнійчука, реж. І. Афанасьєв). Видатні драматурги, літературний матеріал майже завжди високих художніх якостей.

Та впадає в око, що нової української п'єси належного сучасного мистецького рівня до 40-річчя Перемоги так і не з'явилося. Ця тема потребує окремої ґрунтовної розмови, а в ситуації, що склалася, франківці гідно вийшли із становища, звернувшись до української радянської класики. Вони взяли в роботу «Фронт» О. Корнійчука, п'єсу, яка воювала в Сталінграді в серпні 1942-го і пройшла тоді у всіх провідних театрах країни, в тому числі й у франківців. П'єси О. Корнійчука взагалі міцно пов'язані з часом, в якому були народжені. «Фронт» у цьому сенсі чи не найгостріший і найбойовитіший з його творів. Пройшли роки, і стали виднішими драматургічні складності цієї п'єси. Такі, наприклад, як її жанрова двомірність — співіснування сатири і героїки, що надзвичайно важко зливаються на сцені в художню єдність. Або директивність розв'язання конфлікту, одномірність образів, «кабінетність» війни, інтермедійність сцени в окопі. Ці складності могла б вирішити лише принципово нова, смілива режисерська концепція. Необхідно було також врахувати, що асоціативний ряд більшості сьогоднішніх глядачів, що народились і зросли у мирний час, не спирається на конкретний досвід війни. І кому як не молодій режисурі шукати і знаходити нові мистецькі рішення вічно святої для радянських людей теми Великої Вітчизняної від імені свого покоління. Та, здається, що молодий режисер І. Афанасьєв і не ставив перед собою

подібних задач, спираючись, в основному, на досвід попередників. Винахідливий, образно мислячий сценічними формами постановник талановито віднайшов пролог і епілог вистави. У величезному туманному просторі (худ. А. Лечик) – просторі людської пам'яті – народжуються звуки воєнного маршу, і, наче з глибин історії, виникає в примарному світлі колона солдат сорок першого. Вони наближаються до нас вічно живі, монолітні, щоб пройти шляхами війни, смерті і нашої пам'яті, і застигнути у фіналі під колонами Рейхстагу на поворотному колі історії. І тоді ми запам'ятаємо обличчя всіх – від рядового солдата до командуючого фронтом...

Режисер спробував, слідом за вахтангівцями, перетворити цей марш і солдатську сцену п'єси на рефрен вистави. Та не врахував, що у напівтемряві, в русі, майже пропадає соковите слово драматурга. Не знайшлося і мізансценічного рішення солдатської сцени – виконавців погано видно в «окопі» оркестрової ями. У другому варіанті низько опущені штанкети, що умовно позначають бруствер, надто сильно нагадують ляльковий театр. Треба шукати далі...

Прагнути жанрової єдності, І. Афанасьєв спробував відмовитись від сатири і перевести виставу в пласт героїко-патетичний. Та не витримав драматургічний матеріал. Позбавлені комедійних загострень, поблякли образи Удівительного (Р. Коцюбинський), Хрипуна (В. Дудник), Грустного (С. Семенов, О. Яшук), Местного (В. Дальський, М. Крамар, А. Помилуйко) та інших.

Але й героїка у виставі звучить лише тоді, коли акторам вистачає на те особистого людського і громадянського темпераменту. Як-от М. Задніпровському в ролі Мирона Горлова, А. Хостікоєву в Огнєві, В. Нечипоренку в Сергії Горлові, В. Мазуру в Остапенку і ще декому. Та й то це трапляється тільки в окремі моменти вистави. У цілому ж атмосфери смертельного двобою з ворогом, тривоги миті між смертю і життям так і не виникає. Натомість існує розважливий спокій традиційних крісел в кабінеті Горлова, статуарність поз офіцерів над картою в штабі Огнєва, неквапний рух по сцені бійців і командирів і повна відсутність образного рішення сцени бою. Світло, таке виразне в пролозі, тут не працює, мізансцени одноманітні (перебіжки), неінтонований крик акторів губиться в музичному супроводі, тембрально надто полегшеному струнними (композитор В. Назаров). Єдине, що повертає глядача в образну стихію, це монументальна поява загиблих під прямовисним світлом у супроводі простенької щипучої музичної фрази. (Незрозуміло тільки, чому ця тема смерті виникає і на зустрічах братів Горлових.)

Позбавлені стрижня режисерської концепції, виконавці у виставі полишені на самих себе. От і виходять на сцену не актори «в шкурі дійової особи», а персонажі в подобі акторів.

Так, наприклад, член військової ради Гайдар у виконанні В. Гончарова і А. Гашинського різний не з принципово-художніх міркувань, а тому, що Володимир Петрович інтелігентно м'який, а Аркадій Євгенович внутрішньо сильний. Від такої невирішеності позиції лишилися по-людськи незрозумілими Тихий (Б. Лук'янов), вся акторська бригада (через це на одній виставі їх може бути четверо, на другій менше чи більше – все одно), Благонравов (Ю. Критенко) та інші. Та чи варто

винуватити акторів? Хтось із них все ж спромігся самотужки знайти для себе бодай маленьке зернятко ролі. В. Коляда (Орлик) грає веселого комісара. Є. Шах (ад'ютант Горлова) творить із службової фігури живу людину, смертельно втомлену, але підтягнуту і точну, хронічно невиспану, але завжди зібрану і уважну.

На жаль, виходить так, що про ад'ютанта Горлова хочеться говорити більше, ніж про самого командуючого фронтом. Це природно, бо якщо не існує концепції загальної, то першим страждає герой. Постановник придумав для нього одну виразну мізансцену – фігура навіть могутнього В. Розстального в глибині, на фоні величезної, на всю височінь сцени аерофотозйомної карти, здорово різьчене зменшується, Горлов скидається на пігмея, гнома, мурашку. Знову вдалий постановочний образ. Та в людському, духовному вимірі це пігмейство Горлова і С. Станкевичем, і В. Розстальним через режисерську нерозробленість передається спрощено і поверхово. А це виключає будь-який серйоз і складність боротьби з «горлівщиною».

Вистава «Фронт» наочно виявила найбільш характерні слабкості сьогоднішньої молоді української режисури – невміння бачити твір у цілому, вирішувати концепцію і надзавдання вистави, зайве покладання на постановочні ефекти на протигагу роботі з актором, непевне самовідчуття в жанровій природі п'єси, суб'єктивізм образних рішень, коли принцип «я так бачу» превалює над об'єктивним врахуванням сприйняття сценічних метафор глядачем. Театр ім. І. Франка, який поступово стає експериментальною лабораторією молоді української режисури, безсумнівно, бачить ці й інші помилки молодих. Важливо, щоб їх бачили і враховували самі молоді...

А від помилок не застраховані не лише молоді, а й самі майстри. Час іде, естетика рухається, зміна мистецьких ідей відбувається що п'ять-сім років, можна часом і не встигнути. І тоді старим ключем починають відкривати нові замки. Та ключ – не відмичка. Тоді докладаються вольових зусиль, і... замок ламається, так і не відкривши п'єсу. Таке трапилося в цьому сезоні з досвідченим режисером В. Оглобліним, якого вже варто, мабуть, зарахувати до корифеїв сучасної сцени. Та й боги, бува, помиляються. В. Оглоблін відомий як «міцний професіонал», а найбільших успіхів він досягав на ниві «психологічного побутовізму» в найпозитивнішому звучанні цього виразу. Психологічна достовірність у розкритті нашого повсякдення завжди цікава глядачам. Саме цим випробуваним ключем і намагався режисер відкрити таку хитру п'єсу, як «Трибунал» А. Макайонка.

Років двадцять тому ця п'єса допомогла зрозуміти природу трагікомедії як єдності трагічного змісту і комедійної форми. А. Макайонк у всіх своїх творах (крім «Лявонихи») користувався брехтівським методом моделювання конфліктної ситуації, хоч у цілому і не сповідав мистецької віри епічного театру. Та в «епоху науки» ігнорувати художні відкриття Б. Брехта неможливо, бо вони переросли рамки власне його театральної системи. Оскільки ані трагедія як жанр, ані метод моделювання (а не відтворення) життя не витримували побуту за своєю природою, «Трибунал» не піддавався достовірній психологізації. Режисер наполягав, актори старалися (майже всі), і вистава, врешті-решт, вийшла скаліченою.

Зламаний механізм «Трибуналу» розсипався на самоцінні деталі. Милує око декораційне оформлення Я. Нірода, світле, затишне, вільне від образу. Сумлінно працюють актори, гаптуючи багатющу канву драматургічного матеріалу. Та «когда в товарищах согласья нет, на лад дело их не пойдет». От і тягне Є. Слуцька (Галья) в бік української класичної мелодрами. Л. Руснак (Зіна) сміливо і органічно занурюється в стихію шаржу. Щоправда, виходить, що Зіна улюблениця батька, бо убога розумом і потворна зовні. Б. Ставицький в ролі Коменданта шаржує фашиста натуралістичними прийомами. М. Герасименко (Поліна) коливається між побутовізмом і античною трагедією. О. Шкребтієнко в ролі підлітка Володьки мужньо долає свою дорослу статуру. І лише В. Нечипоренко малює поліція Сиродоева фарбами брехтівськими (далася взнаки робота в «Кар'єрі Артуро Уї»).

У призначенні молодого Б. Бенюка на головну роль Колобка, батька багатьох дорослих дітей, В. Оглоблін покладався, мабуть, на вдалий експеримент з виконанням В. Івченком старого Платона в «Дикому Ангелі». Б. Бенюк достатньо достовірний у відтворенні віку свого героя, але, в душі загального рішення, грає лише побутовий натуралізм, перший шар почуттів. Добре грає. Але тільки це. Хоча актор здатен на більше – на парадокс, на внутрішнє виправдання будь-яких ситуацій, на яскравий гумор. Якості, які в природі саме макайонківського Терешка Колобка. Та актор дисципліновано грає інше...

Ще Дідро заперечував п'єси, «в яких однаково водять за ніс і персонажів, і глядачів». Через порушення естетичної структури п'єси і спрощення психології героїв у виставі «Трибунал» вийшло саме так. Що Колобок не зрадник, а партизан, з'ясовується лише в кінці і так раптово, що глядач майже не встигає на це відреагувати, в цю несподіванку йому важко повірити.

Так само й у виставі «Мата Харі» підводна течія детективної фабули лишилась прихованою від глядачів. Головна подія так і не з'ясована. Хто є хто – незрозуміло. Власне, конфлікт вирішується на приватному рівні конкретних людей – не більше. Тільки в кількох випадках за тією чи іншою особою постає і «друге дно», і певний соціальний тип. Тоді з'являється психологічна глибина, прокидається глядацька цікавість – є за чим слідкувати, що розгадувати. Це вдається Б. Ступці в Равлику-Павлику, який говорить одне, пусте і легковажне, а думає інше, гірке і глибоке – тому його трансформація зі слимачка на героя цілком логічна і переконлива. Це виходить у А. Хостікоєва (Іван Попов), що пластично виростає із солдата-дезертира на народного месника. І у Н. Лотоцької (Кичка), яка вміє через ліричну тонку комедійність піднести чистоту народу і від імені Болгарії оплакати свого брата, свого захисника.

На жаль, і «Вибір» за Ю. Бондаревим в постановці С. Данченка теж не став творчою перемогою колективу. Але це той випадок, коли варто придивитися до того, що постає за напівуспіхом. А вимальовується досить складна картина. Є режисер, художник, який мислить крупно і глибоко. Він шукає, шукає і не знаходить драматургічний матеріал, який би дав йому можливість висловитись про цінність людського буття, про відповідальність людини перед своїм життям, перед

Батьківщиною. Драматургія мовчить, філософських п'єс давно вже не зустрічалось не тільки на Україні. Митець звертається до прози. Велика література традиційно допомагала театру пережити різні «проміжки» і «паузи». Сергій Данченко знаходить Юрія Бондарева. «Вибір» вже іде на сценах, але режисера не задовольняє інсценізація, позбавлена воєнних епізодів. Бо витoki людських доль покоління, до молодшого пагону якого належить і сам С. Данченко, — там, у Великій Вітчизняній. Режисер пише свій варіант. Ставить, намагаючись уникнути штампованих рішень. На роль Іллі Рамзіна, що збився на манівці дрібних образ і великих зрад, призначив Степана Олексенка, актора органічної привабливості. Партію художника Володимира Васильєва, очима якого і сам дивиться на світ, доручив Богдану Ступці, чия особистість так крупно звучить зі сцени. Чарівник Данило Лідер створив дивовижну концептуальну сценографічну конструкцію — заґрунтоване світлом полотно тієї картини, що виникає в уяві героя. Рамки цього полотна змінюють розміри, розширюючись майже до дзеркала сцени, вбираючи в себе минуле давнє і недавнє, людські долі і душі, укрупнюючи момент вибору.

І все ж — напівудача... Чому? Хто розгадає ці таємничі загадки? Може, тому, що надто наблизився режисер до матеріалу, зникла та відстань, яку художник утворює, ступаючи крок-другий назад, щоб ототожнити своє око з точкою сприйняття глядача. У такому максимальному напруженні і поблякла сценічна виразність — авторів вона хвилює більше, ніж глядача.

Небездоганим виявився і сам літературний матеріал. Філософічність Ю. Бондарева в останніх творах (чому доказ його «Гра») дедалі більше набуває штучної ускладненості, манірності, претензійності. Через це зі сцени звучить надто багато словесних мережив, поки що не прожитих акторами до дна. Лінія подій сьогодення часом тоне в туманних натяках. Жіноцтво у виставі (все без винятку) так і не спромоглося донести другий план, конкретність глибинного драматизму, збиваючись на мелодраматичність, гру «взагалі», порожню багатозначність тощо. Тільки молода І. Дорошенко в першій сцені з батьком вносить в події справжній нерв, та її стосунки з Рамзіним лишаються загадкою.

Щоправда, не будемо поспішати. Вистави, поставлені С. Данченком, мають тенденцію до поступового визрівання. Головне і найдорогоцінніше у франківському «Виборі» те, що тут народилися цікаві акторські роботи С. Олексенка, Б. Ступки, В. Сікорського, В. Гончарова, що у виставі наявний справжній, глибокий змістовний пошук і творчий ризик. Є незгасний порив до філософських роздумів, до «високої планки». А це не на кожному кроці зустрічається. Такі тенденції варто підтримувати. Нехай сьогодні не все вдалося, навіть далеко не все. Та завтра на цьому ґрунті, можливо, зросте диво.

А поки не все вдається, живеться театрові важко. Першою страждає загальна культура, розміняна на закулісні бурчання, нервові невдоволення, необов'язковість, недбалість і приблизність. І от вже можна вийти на сцену без фляги, яка текстово обігрується в солдатському епізоді. Можна сплутати, пробовтати текст. Сцена і одяг можуть припасти пилюкою і потім потішати цим глядачів. Можна одягти

іноземця (Рамзін) і художника (Васильєв) у погано зшитий костюм, а актрису (Толшева) в потворне плаття. Можна плигати в окоп, наче з пагорбка в парку культури (Маруся). Можна шарпати конструкцію картини («Вибір») так, що ніякий образ не витримає, розвалиться, і гриміти залізними ящиками з порожніми пляшками в буфеті так, що за зачиненими дверима ложі не захочеш слухати філософствування якихось там художників.

Поки не все вдається, найважче живеться в театрі акторам. Часом дезорієнтовані в естетичній природі драматургічного матеріалу, позбавлені чітких режисерських задач, вони змушені експлуатувати власні особистості, покладатися на свій досвід (штампи), культуру (смак), інтуїцію (нутро). Та відомо, що і серед дуже талановитих є актори, які конче потребують режисера, без нього блякнуть і стають нецікавими. Так, наприклад, разючий контраст існує між роботами С. Станкевича цього і минулого сезонів.

Добре, коли дехто з акторів намагається працювати самотужки — так поступово зростає І. Дорошенко, яка в ролі Райни у «Мата Харі» позбулася фізіологізму фінальної істерики, а в ролі Вікторії («Вибір») виявила нервовість і внутрішній біль героїні. Молодій актрисі варто було б приділити особливу увагу голосу.

Та не всі актори витримують випробування. Дехто, не обтяжений режисерським задумом і відчуваючи творчу розгубленість, «сплив на поверхню», віддавшись волі хвиль. Так зблякла Н. Сумська, яка стала одноманітною, нецікавою і байдужою. О. Шаварський працює в ролі лікаря Стаматова як холодний хронометр. Потішають публіку Р. Теплова (Кичка), Р. Коцюбинський, А. Помилуйко, Я. Козлов, В. Дальський, М. Крамар у «Фронті». Не без того і Б. Бенюк у «Трибуналі». Робить ласку О. Биструшкін, виходячи на сцену в ролі художника в «Мата Харі», хоча мужньо і зібрано грає мікроскопічний епізод у «Фронті». З'явилися на академічній сцені франківців якісь зовсім випадкові люди, яких важко оцінити мірками мистецтва, настільки вони в цьому сезоні поза його межами. Це, наприклад, В. Левицький, штучний, скутий, без-темпераментний, але помітно закоханий у себе (особливо в ролі композитора в «Мата Харі»). А поруч можна поставити щонайменше ще з десяток прізвищ — і стане гірко від того, як захарашена трупа провідного театру акторами і актрисами, які б, може, і знайшли собі цікаву долю в іншому місці.

Отже, сезон як сезон — звичайний. Нехай важкий і не дуже радісний, нехай були в ньому тривоги і помилки, та не втрачено найважливішого — пошуку. В науці звикли до того, що і негативний результат дослідження важливий. А в мистецтві нам чомусь подавай самі шедеври. Мабуть, важливіші все ж таки висновки, а не паніка, самокритичні роздуми, а не зловтіха чи образа. Коли людина робить крок уперед, то в певній фазі руху вона теж буває і незграбна, і некрасива. Та поступ її безупинний. Хоч і не завжди по прямій висхідній...

За рукописом, 1985?

Вони обрали Березіль

У «Березолі» – вистава. Головний режисер Ігор Борис, який очолює його другий сезон, віднедавна змушений виходити на сцену перед початком як приборкувач на арену. Режисер – врівноважений і серйозний поборник національної ідеї. Він служить їй без істерично-націоналістичного екстремізму і без цинічної кон'юнктурності. Тому в Івано-Франківську, де нещодавно очолював театр, йому перепало з одного боку, а тепер у Харкові перепадає з іншого.

Як колись і в ранньому «Березолі», це строката за складом труппа. Є актори мугутнього нутра, з традиціями від М. Садовського – Л. Тарабаринів, В. Шестопапов, В. Висовень, А. Дзвонарчук та інші. Є емоційно сильні інтелектуали, родоводом від Л. Гаккебуш – В. Маляр, І. Кобзар, С. Бережко. Є «ексцентрики», нащадки М. Крушельницького та Й. Гірняка – Р. Кіріна, О. Качан, О. Стефанов. Талановита молодь, яка скніла без режисури, шукає творчого порятунку власними силами (щось на зразок старого режлабу, тільки самотужки).

При всій акцентованій актуалізації своєї творчості Лесь Курбас високо цінував необхідну для загальної культури театру і глядача драматургічну класику. Хіба що прочитану свіжим неупередженим оком. «Березіль» ставив «Макбета» В. Шекспіра, «Гайдамаків» за Т. Шевченком, «Жакерію» за П. Меріме, «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, репетирував «Войцека» Г. Бюхнера. Класика неодмінно виводить до вічних, загальнолюдських проблем та істин, що особливо важливо в епоху загальної розхитаності й розгубленості. Ще й відсутності пристойних сучасних п'єс в репертуарному портфелі України...

І. Борис теж зробив ставку на класику в репертуарній лінії шевченківців. Останнім часом вийшли «Король Лір» В. Шекспіра, «Украдене щастя» І. Франка (режисура І. Бориса), «За двома зайцями» М. Старицького, «Таємниця» та «Чорна пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка, «Антігона» Ж. Ануїя.

Постановки головного режисера діаметрально протилежні й принципово схожі одночасно. «Король Лір» – це розрахована конструкція, де почуттям місця майже нема, і тому такими сильними протуберанцями прориваються вони в залишені для них постановником шпарини. А «Украдене щастя», навпаки, – містеріальне, чуттєве, де замість думки – прозріння, замість усвідомленого бажання – імпульс душі.

Та еднаються вони в принципі «постановочної» режисури, костюмною, широко мізансценованою, з димами і грою світла, з розгорнутою музичною партитурою. Обидві, художньо принципові для головного режисера і театру, заявляють про певну мистецьку позицію.

Перша постановка Ігоря Бориса в театрі імені Т. Шевченка — «Король Лір» — лежить в руслі прямих традицій «Березоля» — перетворення. Конструктивістська сценографія Т. Медвідь відображає ніби механізм химерної світобудови. Роздаючи дочкам державу, Лір наділяє їх залізними супермаркетними возиками з металевим бруктом. Персонажі вбрані у праодяг — ряднинні довгі сорочки і хламиди, де-не-де перехоплені шкірою з металом. І широкий поміст вірізається в партер, наче в шекспірівському театрі «Глобус».

Уся вистава побудована на ритмо-пластичних мімодрамах, що і сучасно, і простає з курбасівського коріння. Бурхливий рух актора в різних варіантах смертельного протиборства, — в гонитві, в ловах, у церемоніальних плетивах — виявляє стан душі персонажів. І зледачілим нашим акторам доводиться «прокинутись» тілом, їм просто нема коли зупинитись «попереживати» і «погризти куліси» (це вдається хіба що В. Висовню-Глостеру). Вистава набирає пружності, жорстокої конфліктності, окріпного вирування. І тоді синкопа дуету Ліра і Блазня на першому плані, коли вони, спустивши ноги в зал, сидять у нерухомості споглядання світу і власної душі, тихо розмовляючи про вічне, посилюється контрастом її статичності до невпинної динаміки на сцені... А над брязкотом безконечного життєвого бойовища на кону історії маятником Дані і Часу інколи прилітає на лонжі Блазень (В. Маляр). В «Березолі» теж колись полюбляли цирк, крутили сальто, гасали на роликах, літали на трапеціях...

Березільським «акцентованим впливом», без пірнання в психологічні глибини характерів і нутро пристрастей, прокреслені у цій виставі конфлікти, постаті і взаємозв'язки персонажів. Актори-шевченківці, як і всі інші, давно ВІДВИКЛИ від тонкощів психологізму на мілінній українській драматургії останніх десятиріч і звикли до приблизності у своїх сценічних витворах. У І. Бориса ж вони освоюють нові для себе способи існування на сцені, їм цікаво і вони стараються. Це дає втішні плоди — вистава виходить гармонійною і несподіваною.

І. Борис вільний від диктату чотирьохсотлітніх традицій постановок «Ліра». Він немов читає нову п'єсу новими очима і знаходить в ній чимало нових ходів. У нього Кент (Ю. Головін) і Корделія (Т. Грінік) кохають одне одного, а шлюб принцеси з французьким королем всього лиш династичний. Лір (Л. Тарабаринов) зовсім не божеволіє — просто звичайна «історична» людина забажала нормальних речей, на які сподівається кожний: любові дітей, вдячності і елементарної поваги. Але світ, у якому живе Лір, ненормальний, і на наших очах людина втрачає зв'язок з реальністю (на нього полюють його ж благодійники) і з власним «я». Леонід Тарабаринов дискретно, задушевно і без зайвого максималізму грає цю просту й беззахисну звичайну людину, прекрасну і зворушливу саме у своїй звичайності.

Філософське начало в цій сценічній версії трагедії віддане Блазню (В. Маляр), який починає виставу, подзвонюючи дзвіночком попереду містеріальної процесії людей у глибоких капюшонах. Він прокреслений через весь її масив і завершує сценічну дію, розхитуючи великий дзвін світу. По кому він дзвонить?

Колись Л. Курбас так само прокреслював Воротарем-Бучмою шекспірівського «Макбета» з тими самими функціями Долі і Часу. Інколи цей персонаж ставав Блазнем... І. Борис уважно вивчає історію театру.

Можливо, саме через це він старанно уникає будь-яких порівнянь своєї версії «Украденого щастя» І. Франка з класичними (давніми і недавніми) взірцями. І. Борис взагалі переводить п'єсу в інший регістр — з психологічної драми (мелодрами) в ритуал, у ворожбу, в містерію. Для цього йому знадобилась літературна редакція тексту. Він вдався до ранніх франківських варіантів, до перекладу бойківського діалекту на слобожанський норматив. Зміст, таким чином, піднявся з підтексту до слів, якими все сказано між людьми. Вистава тяжіє до народного примітиву, до фольклорних міфологем. Але ритуал режисер вигадує свій, власний, змішуючи в ньому християнство з язичництвом, бойківщину з полтавщиною, життя з театром. Із Карпат прийшов у цю виставу Мольфар — всесильний господар світу і людських доль, величний, волохато-страшний, інфернально-принадний, він грається героями, краде у них щастя, спокушує гріхом і любов'ю, вбиває, карає...

У такій режисерській системі виставі не потрібен актор-гаптувальник психологічних візерунків. Л. Тарабаринов (Микола), В. Маляр (Михайло), А. Дзвонарчук (Анна) потрібні постановникові для пред'явлення своїх могутніх особистостей. Харківську версію «Украденого щастя» (як і «Короля Ліра») треба приймати цілком або не приймати зовсім. Настільки вони самодостатні і гармонійні. Усе ж краще прийняти, повернувши мистецтві право на самовияв і судячи його ним самим вигаданими законами власної естетики. Цілісний, послідовний режисерський почерк не часто подибуємо взагалі, а тим більше сьогодні, серед загальної розгубленості і руйнації.

Ігор Борис руйнацією не займається. Принипово. Це важливо зрозуміти і оцінити. Навпаки, він будівничий. Він намагається роздмухати в театрі імені Т. Шевченка вогник творчого життя і мистецького неспокою, припалий попелом заскнелих «традицій», акторських штампів, злої долі і жебрацької рутини.

Активно працює мала сцена театру під родовою назвою «Березіль». Ігор Борис, не боячись конкуренції, дає можливість ставити спектаклі іншим, здебільшого молодим режисерам.

Минулого сезону тут здійснила свою дипломну роботу Ганна Воротченко, випускниця Київського інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого. Це була вишукано елегантна «Антігона» Ануйя, в якій у духмяному коктейлі з'єдналися всі стилі міфу про людину, що насмілилася бути сама собою, — античність, декаданс, французький вуличний шансон, прекрасне опукле українське слово (переклад К. Квітницької-Рижової), європейська культурна традиція і Його

Величність Театр як такий. Це ритмічно-пластичне дійство дало нове дихання всім акторам, особливо Олександрю Тартишникову (Креонт), Олені Качан (Міра-Мойра), яка у виставі є ще й дволиким чорно-білим Янусом, богом дверей Театру, єдиним жіночо-чоловічим духом Мистецтва, його Інь та Янь одночасно, та Ірині Кобзар, яка дивним чином нагадала березільську легенду Риту Нещадименко (дай тільки, Боже, Ірині іншої долі). На цій же малій сцені актори театру Степан Пасічник і Сергій Бережко за мотивами оповідань В. Винниченка «Чудний епізод», «Таємна пригода» і «Тайна» створили (написали, поставили, зіграли) заворожуючу виставу «Таємниця», зіткану з прозорих серпанків, легких нюансів, присмеркових настроїв та імпульсів підсвідомості.

У цьому ж малому «Березолі» ще один В. Винниченко – «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Львів'янка Алла Бабенко не повторила тут своєї постановки в театрі імені М. Заньковецької. Славетна п'єса з новими виконавцями непересічного таланту, в аскетично-філософській сценографії Т. Медвідь (де тільки запнута за слоною порожня рама на мольберті, в глибині якої лише раз блимнув невлотимий вогник, та рухливий станок для натур), у граничному наближенні акторів до глядача забриніла новими обертонами – могутніми і своєрідними. У Львові вийшло так, що дві жінки – Рита (Л. Кадірова) і Сніжинка (Л. Боровська) боролися за невідомо чим цікавого Корнія. У Харкові відбувся саме Винниченковий шалений дует-двобій Пантери і Ведмеда (І. Кобзар та Ю. Головін), Чорного і Білого, Життя і Мистецтва, Кохання і Смерті.

Пишно-руда великоока Ірина Кобзар (Рита) любила й ненавиділа одночасно і однаково безмежно. А Юрій Головін (Корній) затаився на словах, бо шал його мистецького генія не мав вербальної сили вислову. Лишалось благати тембром голосу, захищатися ведмежими обіймами, кидатись під занесений над мольбертом ніж і померти тихо і вичерпно.

Молодий режисер Микола Яремків поставив у театрі імені Т. Шевченка дві вистави – «Largo desolato» В. Гавела на малій сцені та «За двома зайцями» М. Старицького на великій. Стажер Р. Віктюка Микола Яремків не повторює метра, а використовує його мистецький інструмент для перетворення (чуєте «Березіль»?) драматургічного матеріалу в сценічне життя.

Вистава «Largo desolato» існує за законами цирку: яскрава арена, манежні ампула – маски клоунів, ексцентриків, дресирувальниць, акробаток і рух, рух, рух по колу, по колу, по колу. А в центрі в контрасті психологічного занурення в глибини підсвідомості, практично на одному місці, на стільці з високою спинкою живе, страждає, захищається, намагається любити і вистояти філософ-дисидент Леопольд (Сергій Бережко). У виставі безліч промовистих метафор, які породжують не одну – низку асоціацій. Скажімо, огороження міні-арени життєвого простору героя паперовим бар'єром рукописів. Чи на прохання дати плед його загортають у прозорий пластик, і він перетворюється на труп, на гусінь, на сповиту дитину.

У виставі М. Яремківа «За двома зайцями» роздвоєння Голохвостого на С. Бережка та О. Стефанова апелює до пам'яті про подвійного березільського Куксу («Пошились у дурні») М. Крушельницького та Й. Гірняка. Ця вистава взагалі вийшла дуалістичною. В загострено-гротесковій сучасній манері працюють молоді актори – обидва Голохвостих, Т. Грінік (Проня) та О. Приступ (Галя). А старшим – В. Шестопалову (Сірко), Р. Кіріній (Сірчиха), всім цим Секлитам, бублейникам, черниціям, гостям і сусідам важче струсити з себе звичні прийоми традиційного музично-драматичного театру. Ось і не стикуються між собою два протилежні стилі – Садовського і Курбаса, що не входило, ясна річ, у режисерський задум. Це як у краплі води відбиває естетичне роздоріжжя, на якому нині стоїть, обираючи дальшу путь, Харківський театр імені Т. Шевченка.

І все ж тенденція його поступу простежується цілком виразно. У роботі «Горбань» С. Мрожека, «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Маклена Граса» М. Куліша.

Театру, звичайно, потрібна матеріальна допомога – де 45-та дивізія, де 12-та армія, які колись підтримували театральні починання Леся Курбаса? Може, Міністерство культури України придивиться уважніше до «Березоля» і подумає над тим, що театр гідний статусу національного – і своїм минулим, і своїм сьогоденням. А ще про те, що театрів святого імені Кобзаря на Україні вісім, а «Березіль» був і лишається єдиним. То чи не повернути йому справжнє ім'я, дане при народженні і відібране при розгромі, аби пам'ять саму знищити про «курбалесію»?

А прекрасна, плідна, творча КУРБАСаЛЕСіЯ жива! Проростає новими пагінцями сучасності. «Миною Мазайлом» Миколи Куліша, що у ювілейний вечір 100-річчя драматурга вийшов на велику сцену. Режисерськими дерзаннями. Акторськими талантами. Театральним фестивалем «Березіль». Полярними судженнями про театр критики. Розбіжністю думок глядачів. Орієнтацією «від хутора – до Європи». Криком серця – заради України! Поверненням до внутрішньої свободи, вільного театального пошуку, до сценічної культури, до творчої спадщини і святої пам'яті про попередників, нарешті, до генотипу українського національного мистецтва європейського зразка.

І. Борисом теж обраний березіль, тому що він буря, тому що він сміх, тому що в ньому сила, тому що він переворот, з якого – дай боже – народиться нове творче літо харків'ян.

Доброї роботи!

ДІМ, ДЕ ЗБЕРІГАЮТЬСЯ СЕРЦЯ

Харків завжди був для українського театру важким містом. Хоч і виступали тут славетні труппи, проростала Квіткою Основа, мали успіхи видатні актори, комедою сяяв «Березіль», орали мистецьку ниву шевченківці і гастролери. Та проблема глядача в українському театрі стояла тут завжди. І навіть на славетній «Маклені Грасі» Куліша-Курбаса, такій принциповій для розвитку усього українського театру, зал на Сумській стояв порожнечами.

Українська еліта Харкова була свого часу розгромлена і винищена, вчителі зражені, учні залякані, колективи розпорошені, навіть мова українська зведена до гріха націоналізму. Чи дивуватися тепер трагічній духовній аурі міста, наче обтяженого долями жертв збанкрутілої нині ідеології. Та й не дуже вона там і сьогодні відступила з авансцени історії, та ідеологія люмпенів і куховарок.

От і доводиться сьогодні українському театрові імені Т. Шевченка шукати свого місця в складній ситуації здавна зрусифікованого, технологізованого, духовно обікраденого міста.

У минулому сезоні театр у цих пошуках сперся на класику — західноєвропейську (Ібсен, Лорка, Гольдоні) та російську (Грибоедов, Островський). А перед тим була і лишається в діючому репертуарі класика українська (Карпенко-Карий, Старицький, Франко, Винниченко). Із сучасної української літератури, яка в жанрі драматургії впала в летаргію, шевченківці поставили «Марусю Чурай» за першою частиною геніальної поеми Ліни Костенко та — на малій сцені — «Набережну Круазет» харків'янина В. Салагова, написану кілька років тому, але значно поліпшену театром нині. Отже, репертуарна політика шевченківців начебто оптимальна. При тому, що майже всі провідні актори одержали значні ролі.

Ганна Плохотнюк до зліз пройняла молитвою-сповіддю своєї героїні, «офіційної» радянської актриси в «Набережній Круазет», Ірина Кобзар у «Гедді Габлер» хвилювала напруженою нервовістю і прекрасною стильністю своєї неоднозначної героїні. Агнеса Дзвонарчук продемонструвала вулканічний темперамент і нев'янучу красу в «Бернарді Альбі». Лідія Стілик у «Марусі Чурай» одна-однісінька на великій сцені змалювала численну галерею виразних міні-портретів героїв поеми. Досвідчена актриса тактовно не перевтілювалася ані в молоду красуню Марусю, ані в гетьмана, ані в Гриця, а точними пластичними деталями та інтонаційними

барвами віртуозно позначала характери, стани, настрої безлічі різних людей. Ці виразні ескізи збуджували глядацьку увагу, створювали простір для співтворчості з актрисою і поетесою.

Минулий сезон був плідним і для Римми Кіріної, яка, як завжди ексцентрично, зіграла дві несхожі ролі самотніх жінок — зворушливу у своїй наївній доброті, земну і конкретну поміщицю Пряжкіну («Холостяк» І. Тургенева) та напівбожевільну жертву насильства над природою людини, наче злітаючу в небо Марію Хосеву з «Дому Бернарди Альби» Ф.-Г. Лорки.

Та й жіночі ансамблі в цілому справляють у виставах шевченківців сильне враження обдарованістю і яскравістю акторських індивідуальностей. І не винні актриси, зайняті у виставі «Дім Бернарди Альби», що розрізнити дочок Альби можа лише і саме за зовнішніми ознаками — одна тонка і чорнява, друга — наймолодша, третя — з великим носом, а четверта удає горбату. Режисер М. Яремків провідну драматичну обставину п'єси — зрілі жінки позбавлені природних контактів з чоловіками — зробив провідною проблемою вистави. Та заявлена ситуація не має розвитку, дія тупцює на місці, і в залі зависає нудьга, хоч як не рвуть пристрасті на шмаття талановиті актриси, намагаючись «розшевелити» глядачів...

Чоловічий склад театру імені Т. Шевченка в останньому сезоні теж мав хорошу роботу. Леонід Тарабаринов несподівано виблиснув комедійністю в ролі судді Ісідоро («Колотнеча в Кьоджі» К. Гольдоні). Валентин Шестопалов зіграв, як кажуть, бенефісну роль — Мошкіна в «Холостяку» І. Тургенева. Всю силу свого могутнього таланту вклав актор у цю роботу. Бурхливо емоційний і ніжно стриманий, зворушливий і гнівний, страждаючий і щасливий, Мошкін зіграний Шестопаловим у кращих національних традиціях українського театру, які, виявляється, не тільки не застаріли, а й можуть хвилювати силою почуттів, яскравістю акторських барв. Хіба що все це мистецьке багатство досить недбало використано режисером В. Голіковим із Санкт-Петербурга — бо вистава загалом невідомо про що, навіщо і в якому жанрі.

Дві гарні головні ролі одержав у сезоні і Володимир Маляр: Падрона Тоні у «Колотнеча в Кьоджі» К. Гольдоні та Фамусова в славетній комедії О. Грибоедова «Лихо з розуму». В обох виставах кожен його вихід на сцену — значущий. Перед глядачем постає справжній чоловік — сильний, гарний, привабливий, розумний. Та драма актора-майстра в цих комедійних ролях полягає в тому, що більшого, ніж пред'явити сою особистість, від нього ніхто не вимигає. Між тим в очах актора світився не феєрверк комедії, а лампада прихованого смутку. Отже, ролей, ролей Маляру, і режисури, режисури!

Так само і Сергій Бережко лише себе і пред'явив зі сцени у двох своїх — і яких! — прем'єрних роботах минулого сезону. Не жарт в акторській долі — зіграти Чацького. Або класичного неврастеніка Левборга в «Гедді Габлер». На честь С. Бережка і не в образі його партнерам буде сказати, що саме з появою актора на сцені й починається справжня вистава, прокидається цікавість глядача. Але ж його герої приїздять у дорогі їм родини не на самому початку п'єси.

Звернула на себе увагу у минулому сезоні і молодь театру. Справді радує, що вона є в колективі, хоча, звичайно, виявляє себе по різному. Молодим акторам ще є над чим попрацювати — насамперед над собою. Скажімо, Олені Плюшко треба розвивати художній смак і почуття міри (Магдалена «Дім Бернарди Альби»). Оксані Стеценко (Теа «Гедда Габлер») не вистачає поки що темпераменту, в ній немає рішучості боротьби за Левборга, а є лише зображення на милому личку тривоги і страждання. Олегу Савкіну (Молчалін «Лихо з розуму», Тітта-Нане в «Колотнечі в Кьоджі») варто, мабуть, згадати, що, окрім дарованої природою багатющої фактури, для актора важливі й уміння діяти, сприймати, проживати і виражати суть персонажа. Ну що ж, не все відразу в усіх виходить. Головне — працювати.

А діамантами серед молоді засяяли двоє — Тетяна Грінік та Едуард Безродний, у минулому сезоні ще студент Харківського інституту мистецтв. Хлопець зіграв дві маленькі ролі слуг, але по-різному і надзвичайно точно. Буфетник Петруша у виставі «Лихо з розуму», відірваний режисером Миколою Яремківим від конкретики побуту, перетворився на своєрідне бісеня з табакерки, що диригує всіма подіями вистави, вискочивши з оркестрової ями. У «грибоєдовських» окулярах, білій шовковій сорочці-бебе він у Е. Безродного схожий то на ангела Ертебіза з вистави Віктюка за Кокто, то на рніфля-вітерця, то на шекспірівського ельфа Пека, то на юного баламута — самого Олександра Сергійовича Грибоєдова, творця п'єси і відомого свого часу жартуна.

А хлопчик на побігеньках Стратілат з «Холостяка» І. Тургенєва, здається, весь придуманий Едуардом. Такий собі малописьменний тугодум з носом у книжці. При тому актор прекрасно вписує свого героя в ситуацію і точно імпровізує в її рамках.

А на Тетяну Грінік відразу звалилися три величезні ролі в сезоні. Вона зіграла Соф'ю Фамусову, бідну безприданницю Машу Белову в «Холостяку» і Амелію в «Домі Бернарди Альби». Звичайно, молода, струнка красуня-героїня, темпераментна і мисляча на сцені — справжня рідкість і подарунок долі театрові. Та побійтеся Бога, люди добрі! Виснажлива експлуатація природних даних і таланту до добра не веде. У становленні майстерності актриси, крім гарної драматургії, потрібна ще й режисура з ясною постановкою завдять і виразною думкою. Особливо в центральних ролях. Це не епізод, який можна придумати і розцяцькувати самотужки. Тут потрібен малюнок ролі, запропонований режисером. А власне цього і бракує Тетяні Грінік. Ось вона — сирота-приймачка в «Холостяку». Виразно і гідно страждає, почуття б'ють у ній через край, і вона тамує їх зусиллями душі. Але чим закінчується її доля і вистава взагалі? Чи втопилася вона, чи пішла світ за очі, чи повернулася до благодійника-холостяка скласти його щастя — питання до режисера В. Голікова. Але ж актрисі треба щось грати. Вона і грає. Страждання взагалі. А це найкоротший шлях до штампів.

Цей «взагалізм» заважає Т. Грінік і в інших виставах. Поки що актрису рятує багатющий талант. За нею цікаво спостерігати, її ширості та органічності можна

вірити, а почуття поділяти. Та й молодість, краса і привабливість зачаровують. Але все це — лише базис. Якою буде надбудова майстерності?

І тут, як відомо, потрібен будівничий. Тобто режисер. Бо саме в його руках розквітають чи в'януть ці екзотичні квіти мистецтва — артисти.

Сім прем'єрних вистав минулого сезону в Харківському театрі імені Т. Шевченка поставили п'ять режисерів. Про роботу запрошеного з Санкт-Петербурга на постановку «Холостяка» В. Голікова вже йшлося. До режисера більше запитань, ніж є на них відповідей. Та й славетний сценограф Е. Кочергін, здається, відбувся тут випадковим контактом із провінційним театром. Вистава полишена на акторів, які залежно від ступеню свого професіоналізму (а рівень його строкатий) «оживляють» текст п'єси.

Запрошений на «Набережну Круазет» Борис Варакін не вперше ставить вистави у шевченківців. Та прем'єру «витають» на собі насамперед актриси — Галина Євсюкова, яку захльостує темперамент і зайва нервовість, та вже згадана Ганна Плахотнюк. Художник В. Шапошніков вигородив простір малої сцени незграбними станками-стінками, здається, спеціально, аби заважати актрисам.

Черговий режисер Ігор Шнейдерман весело, красиво і дотепно поставив комедію Карло Гольдоні «Колотнеча в Кьоджі». Оздоблена рибальськими сітками сцена (художник Т. Шигимага) несе певну образність — мережив, сільців, рибальства, ловів, моря, хитросплетінь тощо. Гарно організована власне колотнеча. У виставі чимало ексцентріади на грані фолу, біганини, галасу... І в тому гармидері губиться основна тема — маленької людини (Тоффоло — О. Стефанов), що цілком випадково потрапила зернятком між могутніми жорнами долі. Олег Стефанов уміє бути в ексцентричному малюнку пронизливо щирим і навіть глибоким. Та в постановках Миколи Яремківа, де актор зазнав найбільшого успіху, а тепер і І. Шнейдермана, дедалі більше експлуатується цей його рідкісний дар, що корінням своїм сягає постатей Гірянця і Крушельницького. Олега заганяють у моторику, в крик, в не завжди виправдану буфонаду. І дедалі частіше в актора трапляються самоповтори, зайве «плюсування», поверховість, позначення рис характеру, приблизність мотивацій. Варто опікнутися такими виключними талантами, як Т. Грінк, О. Стефанов, Е. Безродний та ін., обережно їх плекати, а не розбазарювати в повторях і звичних межах.

Ще один черговий режисер шевченківців — добре відомий в Україні Микола Яремків. Хоча б виставами «Гроші» («Сто тисяч») І. Карпенка-Карого та «Largo desolato» В. Гавела. М. Яремків ставить багато, охоче, вдома і на виїздах. Чи не заганяє тим себе? В усякому разі дві його «домашні» вистави минулого сезону — «Дім Бернарди Альби» та «Лихо з розуму» — викликають занепокоєння творчою долею режисера. Особливо після відомих і незаперечних попередніх його успіхів. У них панує претензійність, порожня багатозначність, необов'язковість, приблизність, невиправданість, а часом і надто велика цитатність чужих мистецьких ідей (здебільшого Віктюка і Любимова). Обидві вистави надміру насичені еротикою, особливо «Лихо з розуму»(!). Чомусь тут всі персонажі танцюють італійську тарантелу,

залазять на величезні балетні рами-фурки, одна з них — спальня Софії, через яку потім вештаються всі, хто хоче. Незрозумілий жанр постановки. Сатирична комедія? То що ж висміюємо? Деякі персонажі тут зі «старої ідіотки-оперетки», як казав Станіслав Лем: Горіч (О. Гава, страшенно схожий на свого ж Калитку), Скалозуб (П. Рачинський) весь розхристаний, ніколи не знімає шинелі і треуголки, Репетілов (І. Арнаутов), що не загубив по дорозі до Фамусова серветки з-за коміра, аби ніхто не мав сумніву в його шойній вечері і пиятиці. С. Бережко та В. Маляр грають знаючу драму. Афганський хорт грає шпіца. Багато загального галасу... даремно. Хіба що фінал гарний. З повтором отого славнозвісного «що ж буде говорить княгиня Мар'я Олексівна» основні персонажі спускаються в оркестрову яму, на краєчку якої сумно сидить... ангел? Бісиня? Автор?

І все ж, беручи до постановки хрестоматійний твір, треба мати чітку уяву про те, що хочеш сповісти через нього людству такого, чого до тебе не помічав у ньому ніхто.

Тривога за подальший творчий шлях М. Яремківа має підстави. Може, йому треба зупинитись і озирнутися? На себе, на світ, на людей? Бо схожий на нього І. Шнейдерман зі своїм «Кьоджі» хіба що добріший, сонячніший, людяніший... То де ж його, Яремківа, нині шлях у мистецтві?

Творче обличчя театру визначає, як відомо, позиція його головного режисера. Ігор Борис сам ставить не часто. Зате, як кажуть, «полотна». Минулого сезону вишло дві його прем'єри, та обидві не з його ініціативи «Гедду Габлер» — виставу вже «одягну» і «обставлену», але кинуту Аллою Бабенко напризволяще, І. Борис рятував. «Маруся Чурай» виросла із самостійної роботи Л. Стілик. Та не був би Ігор Олександрович професіоналом, якби не зробив з обох стильні масштабні вистави.

Не все в цих виставах бездоганне. Скажімо, в «Гедді Габлер», може, найбільш суперечливий і злий п'єси Ібсена, лишилися невиявленими важливі моменти — мотиви трагічного пострілу героїні, постаті асесора Бракка (Г. Чумаченко) та фрокен Юліане (Л. Погорєлова). Поза тим у виставі режисером створено чарівну і таємничу атмосферу перманентної гри — з накидуванням кілець, з брелоками, з візками, з танцями, квітами, ворожінням і чаклуванням. Гри в життя, з життям, гри кохання і випадку, гри життя і смерті. Оречевлений підтекст слова, ситуації, вчинку розроблений І. Борисом вигадливо і виразно. Хіба що на рівні одного слова, окремої ситуації, конкретного вчинку, а не історії (сюжету) в цілому.

Вистава надзвичайно красива і вирішена художником Тетяною Медвідь у стилі сецесії. Вишукані костюми, чорні силуети персонажів на контражурі, звивисті лінії сходів і каміну, мережива одягу сцени — все тішить естетичне почуття, з плином подій на біле тло поволі наповзають чорні напівпрозорі патьоки — прийом доречний і вишуканий

Тільки вистава якась надто загальмована, повільна Може, це грається північний холодний темперамент? Але уповільненість реплік, реакцій, проходів, пауз явно надмірна як на наш український внутрішній ритм.

«Маруся Чурай» — це, звичайно, програмовий сьогодні твір театру. Саме такими глибокими, філософськими, емоційними, інтелігентними, красивими виставами і можна привернути увагу сучасного глядача до української культури, до духовного світу України. У чому й полягає, зокрема, місія національного театру сьогодні.

Ігор Борис разом із художницею Тетяною Медвідь вписав могутню актрису Лідію Стілик у широкий простір українського космосу. Увінчаний високими арками дзвіниць пандус-хрест — перехрестя доріг-доль увібрав у себе безліч персонажів поеми Ліни Костенко і долю Марусі Чураївни — жінки-України.

У цій виставі всі її компоненти (попри деякі зайві дрібниці) склалися в єдиний енергетичний посыл. Джерело його — сильне внутрішнє проживання актрисою Лідією Стілик проблеми і всього матеріалу поеми Ліни Костенко. Дарма, що потім те проживання опущене творцями у фундамент вистави, а натомість з'явилися штрихові шкіци численних постатей дійових осіб. Важливо, що це проживання, ця невідстороненість, ця первинна зануреність у почуття і думки відчуваються залом і резонують у ньому. Цю природу українського театру, нехай прикрашену будь-якими сучасними системами і експериментами, варто зберегти як основу національного театру, родову рису слов'янського світосприйняття.

Саме таку енергетику вміє видобувати Ігор Борис. Тому дивно, що в «Гедді Габлер» вона слабка, млява. Так само, як і в «Холостяку». Хоч провідні актори цих вистав — І. Кобзар, С. Бережко, С. Пасічник, В. Шестопапов, Р. Кіріна, Т. Грінюк, В. Висовень — працюють із сильним і справжнім внутрішнім збудженням. Та, мабуть, їхні зусилля не резонують поміж собою та із залом. Можливо, саме для того і потрібна чіткість режисерської об'єднуючої концепції, щоб вивести творчі імпульси різних акторів на єдину частоту, єдину хвилю, здатну зруйнувати нашу, глядацьку, споглядальність, відстороненість, недовіру і скепсис і вивести глядачів таким чином на співпереживання, на співчуття героям п'єси.

Вистави Миколи Яремківа енергетично сильні. Та ця енергетика народжується не з душі акторів, не з їхніх серця і нервів, а з їхньої зовнішньої моторики. Недарма в його виставах так багато руху і тотального крику. Механістичність енергетики «Лиха з розуму» і «Дому Бернарди Альби» наче склом розділяє сцену і зал. І тільки окремі енергетичні протуберанці окремих акторів пробивають цю ізоляцію та призводять нарешті до очікуваного напруженого діалогу із глядачем.

Подібна механістичність і «заскленість» сцени спостерігалася і в «Колотнечі в Кьоджі». Хоч згодом актори, яким, мабуть, подобається ця вистава, відчули одне одного, почали працювати в унісон, і «шкло» «четвертої стіни» розтануло, як наморозь на вікні від гарячого дихання.

Така ж штучність, імітація енергетики відзначає і «Набережну Круазет». У першому акті Галина Євсюкова, актриса справжньої, щирої нервовості, раптом із перших же реплік бере неприродно високу ноту й мужньо тримає її впродовж усєї дії, що призводить до монотонності. Гарячковість актриси породжує поспіх,

поспіх — приблизність, приблизність — фальш, в якому тоне сама проблема радянського дисидентства. Заради справедливості треба пам'ятати, що цей фальш, поспіх і приблизність існують у самій п'єсі В. Сагалова, загалом досить цікавій. У другому акті актриса Ганна Плахотнюк, явно сильніша внутрішньо, менше піддається штучній істеричності драматургічного матеріалу, більше сама веде події за собою, хоч теж не вільна від механістичної «накачаної» енергетики. Та у фінальному монолозі-молитві, де нарешті збіглися думки, почуття, пристрасті і ставлення героїні, актриси, драматурга і глядачів, трапився той енергетичний сплеск, який у мистецтві називають катарсисом.

Харківський театр імені Т. Шевченка попри все зберіг свою загальну культуру. В основному її планку тримають актори добре зібраної трупі, в якій є різні, приязні між собою, покоління, пам'ять про традиції і свобода творчого пошуку. У шевченківців є акторська дисципліна у виконанні режисерських завдань, якими б вони не були. Є партнерство, ансамблевість, давно загублені в багатьох інших театрах. У більшості акторів є відчуття стилю, здатність до сильного нервового збудження і те, що називається особистістю. Тут збережено смак до маленьких ролей, епізодів і виходів, які не формально виконуються, а придумуються і проживаються в єдиному стилі вистави.

Гірше з культурою постановочної частини, обладнанням сцени. Коли штанкети спускаються не плавно, а ривками, коли щось горить, а інше не запалюється, те не рухається, а тут ганчірка замість дверей... Коли можливий сторонній галас у кулісах і ходіння монтувальників та реквізиторів по освітленій вже сцені, а штучні квіти в ролі живих із брязкотом і шерехом грюкають об підлогу. Все це не дрібниці — в театрі дрібниць не буває. Усе це руйнує враження глядача, а отже, і сам театр.

Контрастами культури і безкультур'я вражає і глядацька частина чарівної театральної будови на Сумській. Прекрасна виставка скульптури і фотопаншети, присвячені театру, його історії і майстрам (спасибі ветерану «Березоля» Юлії Фоміній та її співробітницям), але на них неточно, з помилками виконані художником-шрифтовиком тексти пояснень. Слабке світло в залі, обдерте, обшарпане фойє другого поверху з бідним і незручним буфетом, вичовгана підлога і погані туалети засмучують і ображають. Це ж усе-таки Театр. Та ще й український. Та ще й у Харкові.

Добре, що хоч люди в ньому працюють здебільшого талановиті і прекрасно божевільні.

Дай їм, Боже, волі, щастя і здоров'я. Їм, Харківському академічному драматичному національному театру України «Березіль» імені Т. Г. Шевченка. Так їх хотілося б називати.

Культура і життя. 1995. 23 серпня

НА ПОРОЗИ

Гастролі в Києві Севастопольського театру імені А. Луначарського

Якщо спробувати одним словом передати враження від гастролей у Києві Севастопольського російського драматичного театру імені А. Луначарського, то, мабуть, найближче до істини буде — строкатість. На одних виставах — радість зустрічі з непересічними талантами, мистецтвом сучасного філософського рівня. На інших — занижений рівень художнього смаку, спрощеність проблем, поверховість характерів. Де ж вони, справжні луначарці — в еkleктичному «Прийде корабель російський» Б. Ескіна чи «Приїжджих» — оригінальній композиції оповідань В. Шукшина з художніми відкриттями і чуттям стилю?

Сьогоднішнє обличчя цього театру вимальовується контрастними світлотінями. Перед колективом постала необхідність переглянути естетичну зброю, домовитися про єдність мистецьких уподобань, вибір художньої віри. У таких критичних ситуаціях театральні організми або гинуть, або відроджуються. Будемо оптимістами: севастопольці багаті на акторські таланти.

Від кого ж завтра залежатиме творче здоров'я театру? Це Валерій Юрченко, який тяжіє до поетичної філософічності, точної образної деталі, вміє на сцені думати і любити. Саме завдяки його Буслаю п'єса «Поріг» О. Дударєва набрала глибини, психологічної неоднозначності. Це Борис Черкасов: його рідкісне «амплуа» неврастеніка виявлене в образі химерно-ламаного Гані Іволгіна в «Ідіоті». Якщо актор у своїй палітрі відшукає світло і доброту, йому будуть доступні не лише негативні ролі.

Пластичний, співучий Віктор Оршанський легко трансформується зовні навіть без гриму (скупчили за цим у театрі), але потребує режисерського спрямування. Він сьогодні найрепертуарніший із молодих. А завтра?

Михайло Кондратенко, навпаки, майже не трансформується зовні та вміє щоразу повернути себе таким ракурсом, що виявляється новим і цікавим. Мужньо відмовляється користуватися тим, що лежить на поверхні: у Намгаладзе («Оборона» Б. Ескіна) не грає грузина, хоч, здається, більше там і грати нічого, а прагне заглибитись в особистість свого героя. У Леоніді («Ретро» О. Галіна) не поспішає викривати негідника. У класному керівникові («Батьківські збори» О. Гришина) не ховається за авторитет вчителя. Про його князя Мишкіна мова далі.

Людмила Шестакова добре володіє своїм вибуховим темпераментом: може бути шаленою в Настасії Пилипівні Ф. Достоєвського і лірично-рвучкою в Настенці («Чужий дім» М. Зарудного).

Георгій Шестаков зацікавив буянням молодих пристрастей у Рогожині та стриманою гідністю ранньої зрілості першого секретаря Севастопольського міськкому партії Борисова («Оборона»).

Тетяна Шеліга різна, несхожа: нестримана в «Ідіоті» (Варя) і сонно заквашніла в «Батьківських зборах» (Лариса). Дивно, що ми не побачили її, таку природно російську, в шукшинських оповіданнях.

Актори старшого покоління: «м'яка» майстерність В. Єфимова, темпераментна яскравість А. Підлісного, неметушлива значущість Б. Ступіна лишаються нев'янучими.

Відкриттям для нас став Євген Смирнов. Бісером точних подробиць гаптований його Шаргаєв («Поріг»), просвітлений, розумний і значний Суворов (всупереч драматургічній нісенітниці шлюбних ревнощів – «Прийде корабель російський»). Дві цілком різні особистості відтворює актор у «Приїжджих»: веселого, з м'яким серцем Пашку («Любов Пашки Холманського»), готового кохати весь світ, і одержимого гіпертрофованою мрією удосконалення державного устрою Князева («Штрихи до портрета»). Глядачі щедро сміються над тиском його пристрасті. Та ось виконавець виходить на авансцену з монологом, і зал вшухає, вражений силою його громадянської позиції. Так різко і переконливо перевести стрілки емоцій глядача мало кому щастить. За яскравою комедійністю в таланті Євгена Смирнова вгадується глибокий драматизм.

Отже, театр відповідальний за те, що молоді обдарування «відбулися» в мистецтві, щоб творчі сили колективу розподілялися якнайдоцільніше, і старші актори – К. Волкова, С. Рунцова, і представники інших поколінь. Хотілося б частіше зустрічати на сцені таких митців, як З. Семашко, Л. Степанова, В. Сенчиков, Л. Манкевич та інші. Театр має надати можливість акторам шукати себе (наприклад, ліричний Ю. Нестранській добре було б спробувати себе в ролях гострохарактерних, бо саме такі блискітки можна розгледіти в її Насті з «Любові Пашки Холманського»). Звичайно, для цього потрібна повноцінна драматургія, гідна сучасних вимог концептуальна режисура.

А саме режисура в Севастопольському театрі викликає найбільше занепокоєння. Така вже це небезпечна професія – відповідати за все. Недарма займаються нею мужні люди. Та саме на її рахунку чимало помилок: це й спрощення завдань, які ставляться перед актором, і не завжди чітко продумана концепція вистави, і непослідовність у втіленні образного вирішення. Доводиться визнати, що із місцевим драматургом (Б. Ескін) режисура працює недостатньо вимогливо і послідовно. Внаслідок цього «візитні картки» театру – спектаклі «Прийде корабель російський» (постановка В. Кисельова) і «Оборона» (постановка В. Ясногородського), присвячені 200-річчю Севастополя, важко піддаються мистецькому аналізу.

У першій із них драматург, а за ним і театр, не визначили чітко, що саме пропонується увазі глядачів (сімейні чвари царських і шахських дворів?), друга

обмежується штабними зведеннями ворогуючих сторін, ілюстрацією історії рідного міста. Історичний факт, конфліктність політичних позицій, пристрасність боротьби умів, тобто можливості жанру документальної драми, не використані. Театр тяжіє до публіцистики: окуляри бінокля з кадрами кінохроніки, голос Ю. Левітана, записаний спеціально до вистави. Але фронтальність мізансцен, підвищена умовність у зміні місця дії призводять до одноманітності. Спрощеність постатей фашистів – вони або сибарити (Манштейн – В. Тішаєв), або блазні (Начальник штабу – С. Зеленюк), або дурні (Ад'ютант Манштейна – М. Савицький). А режисер В. Ясногородський уміє ж бути послідовним: міцно витримує публіцистичну тональність в іншій своїй виставі – «Батьківські збори», яка йде при повному світлі в залі, і глядачі відчувають себе батьками на цих зборах.

В «Ідіоті» В. Ясногородський мав намір розкрити ницість того суспільства, в якому нормальна людина вважається неповноцінною. Заперечити проти такого вирішення важко, бо ця думка є у Ф. Достоевського. Та чи одна вона? Підкреслено викривальний пафос вистави спрощує відносини героїв, призводить до зайвого акцентування фабули. Актори здебільшого вирішують локальні завдання, поставлені режисером, не досягають складності, неоднозначності образів роману. Залежно від виконавців головної ролі спектакль набуває різних змістових відтінків.

Ось у ролі Князя Мишкіна В. Сенчиков: прозора блідість, нервова крива усмішка постійно нагадують про хворобу, ізолюють героя від оточуючих. Центр тяжіння у виставі – фабульні оплески.

У виконанні М. Кондратенка Мишкін зовні цілком здоровий, спрямований на інших людей, їхній біль, страждання. І думка спектаклю починає поглиблюватися, з'являється другий шар змісту. А ще О. Котельников у ролі Фердищенка додає характерної для Ф. Достоевського фантазмагорійності, і тоді севастопольці наближаються до літературного першоджерела. І все ж режисура хибує на претензійну умовність, наслідок – багато незрозумілих місць, внутрішньо не виправданих поворотів сюжету, надто розпливчастий фінал: сміх Рогожина і Мишкіна, яких осяває свічкою біла постать загиблої Настасії Пилипівни.

Досить високий рівень сценічної культури акторів Севастопольського театру виявився у прем'єрі «Чужий дім» М. Зарудного (режисер В. Ясногородський), показаній у Києві. Колектив дав нове життя п'єсі, і вистава здобула заслужене визнання.

Трупі треба подбати про культуру сценічної мови: якщо в «Ідіоті» не чути більшої частини тексту, то як можна мріяти про філософське тлумачення проблеми?

Гостре питання сценографії. Часто декорація – лише фон: не несе образної думки, не вступає у взаємодію з актором. У молодій художниці Г. Бубнової зараз – період творчого учнівства. Звідси, мабуть, вторинність оформлення «Ідіота» – ганки-інтер'єри, підвишені стільці, перекинуті годинники. Щось подібне нам уже зустрічалося.

Сьогодні севастопольці – на порозі переходу в нову якість. Тож їм варто замислитися, що залишають, а що візьмуть із собою.

Культура і життя. 1983. 9 жовтня

МІЙ ЗАНЬКІВЧАНСЬКИЙ СЕНТИМЕНТ

(майже мемуари)

Часом мені, правдивій киянці, здається, наче народилась я у Львові, десь біля собору святого Юра. А відтак і заньківчан вважаю своїми з дитинства. Мовби вилосла за кулісами саме у них, а не у франківців.

А втім, може, це тому, що вивчала історію театру, і мені бринить, що бачила Романицького-Отелло й Доценко — Анну Задорожну, «вій-вітерцевого» Данченка-Улдиса, Яременка-Яго...

А може, «родичаюсь» із заньківчанами через актрису Лесю Кривицьку, чарівну сиву паню зі сріблястим сміхом. Саме в нашому київському домі (де я була самотна на господарстві влітку) наздогнала її звістка про присудження звання народної артистки, й ми пили з тієї нагоди шампанське за довгим обіднім білосніжним столом.

Ще пам'ятаю при тому столі високу й ставну Стадникову, біля якої, наче біля матері, схилявся мій дід, Амвросій Бучма. Вона тоді приїздила визволяти з тюрми Йосипа Стадника, і Бучма докладав усіх зусиль, щоб допомогти їй. А я, семирічна, вдила пані Стадникову гуляти в київські парки.

У такій самій справі, що й Стадникова, бував у нас і Ярослав Геляс з ляльковою Стефцею Стадниківною. (Вони теж свого часу — заньківчани).

То, може, й справді ми родичі із заньківчанами — нехай далекі? Колись, на гастрольях театру в Києві, пощастило мені привести до нашого дому молодого Богдана Ступку. Бабуся, Валентина Бжеська, прощаючись із гостем, сказала, що він страшенно нагадає їй молодого Бронька Бучму — ось звідси (показала вона трохи нижче очей) і до верхньої губи. А нещодавно Богдан Ступка дізнався від своєї мами, що в їхньому роду ведуться якісь Бучми...

Понад сорок вистав дивилась я в театрі ім. Марії Заньковецької. Як на те, що існує в різних містах, це, мабуть, не так мало. І кожна з них — кожна! — була подією, сильним враженням попри всі мої критичні кпини.

Пам'ять фотоспалахами вихоплює яскраві фрагменти сцен і акторських образів.

...Цегляна стіна «Маклени Граси», відродженої тоді для української сцени. І на її тлі величний Романицький-Граса й великоголова чарівна Міносян-Маклена.

І нещодавня «студентська» версія «Маклени», де юний Назар Стригун у ролі Зброжека, як на мене, найкраще втрапив у своє, дароване йому природою, амплу — гострохарактерного трагікоміка.

Величезна монета-сонце, яку поставив на ребро й закрутив нею виставу «Король Лір» художник Мирон Кипріян, сам весь затягнутий у чорний шкіряний костюм, гнучкий, як лозина. А на тлі цієї монети двоє братів Глостерів — лицарські прекрасний Федір Стригун і роздвоєний Богдан Ступка: виклична хоробрість у торсі, руках, голові — й приречено боягузливий у напівзгнутих ногах.

Несподівано ліричні «Прапорonoсці» за Олесем Гончаром з малим тріо променистого Брянського (Б. Козак), рвучкого Черниша (початківець А. Хостікоєв) і піднесеної Шури Ясногорської (Л. Кадирова).

Дві версії шевченківських «Гайдамаків» — перша ближча до кузбасівського малюнка, друга — до театральної-літературної композиції.

«Піднята цілина», яку за Шолоховим поставив Сергій Данченко до XXV з'їзду КПРС, де Ф. Стригун у ролі Давидова з захальною нагайкою був чомусь схожий на плантатора... Зате Володимир Глухий у ролі діда Щукаря не стільки змішив, скільки зворушував, викликав співчуття і пронизливу жалість.

Ще довга низка прекрасних декадентсько-модернових вистав (про деякі порушення стилю сьогодні забудемо), з особливою атмосферою, мережаними візерунковими мізансценами й примхливим плетивом складних психологічних ходів — світла «Блакитна троянда» Лесі Українки (унікальна в історії українського театру постановка), похмура «Гедда Габлер» Генріка Ібсена, відкритий нарешті для нашого сучасника Володимир Винниченко з його «Чорною Пантерою і Білим Ведмедем» та «Брехнею».

Заньківчан моєї пам'яті завжди відзначала добірно складена трупя. Найкрасивіші жінки сцени — у них. Нехай не ображаються інші театри: заньківчанські красуні досконало співають, стрункі, мають етнічно-характерну українську зовнішність, вражають розумом, стильністю, інтелігентністю й незаперечною культурою. І довгі сукні носять елегантно і природно. Чимало літ працювала із заньківчанами Лариса Кадирова. Саме вона втілила на сцені образ патронеси театру — Марії Заньковецької. Пам'ятаю її статуарну позу в цій ролі, наче з Серовського портрету Єрмолової. Чую дзвінкий, але вимучений сміх у «Брехні» (Надія Павлівна). Бачу звивисту чорну постать Рити («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»).

Проти Чорної Пантери — Біла Сніжинка, Люба Боровська. Висока, струнка, з припухлими устами й великими блакитними очима, вона пам'ятається контрастом холодного внутрішнього вогню аристократки Гедди Габлер і теплого сонячного кохання селянки Софії («Безталанна»). А ще була зловісна диригентка життя королів, держав і звичайних людей відьма Геката, що тінню бриніла за спиною Макбета.

І, звичайно, Таїсія Литвиненко — гаряча, «з перцем» і усміхом, з рясною сльозою і напівспівучими переливами багаторегістрового голосу. Від недавніх молодих

героїнь актриса перейшла через Філумену Мартурано до характерних молодичь і тепер купається в бризках гумору Терпелихи, завзятості Мамки Джульєтти.

Про чоловіків-заньківчан мені говорити важко. Бо закохана в усіх поіменно. Починаючи від Олександра Гая, про Гамлета якого писала ще студентську роботу, а потім співпрацювала з ним на театральному фестивалі в Дніпродзержинську. І милий Боніфатійович — Олександр Гринько — майже родич. Молоденьким солдатиком у Москві, за десять днів до війни, бачив творчий вечір Амвросія Бучми і Наталії Ужвій.

А хіба українське жіноцтво встоїть перед Федором Стригуном! Ось хто герой національних романів! Природжений князь і гетьман України — був і Данилом Галицьким, і Павлом Полуботком, і Іваном Мазепою. Він давно вже мудро гетьманує в театрі і у Львівському відділенні СТД, вдало взявся до режисури. Від Дон Жуана до Виборного, від Доменіко Соріано до Малахія Стаканчика — Стригун і на сцені царює в ролях усіх жанрів, форм і змістів.

Богдан Козак — темпераментний, стрункий, молодий, з виразними глибокими очима, антично ліпленою головою. А в тій прекрасній голові стільки ерудиції, стільки власних думок! Його Возний зворушив щирістю й відкритістю наївного, якогось хлоп'ячого кохання. Його Ленін був радше не вождем світового пролетаріату, а романтиком; Макбет — не так підступним вбивцею, як жертвою фата-морганної підсвідомої жаги влади.

Юного Ступку примітила ще в його дебюті — в Механтропі з «Фауста і Смерті» О. Левади. Вразив незвичайністю пластики і металевим голосом. Потім був захват його Річардом III, де актор ховав під вовчу шкіру плаща скоцюрблену руку з пальцями-«пазурами» і наперед вимовляв-передбачав німими губами фрази загнаного в пастку лондонського мера. Ступка вже тоді вражав віртуозним поєднанням відточеного, пластичного малюнка ролі з парадоксально-глибинною психологічною правдою образу.

Спеціально їздила в Житомир, коли там гастролювали заньківчани, щоб подивитися Ступку в ролі Миколи Задорожного в «Украденому щасті». Бучмівський варіант образу Богдан знав до поруху пальців напам'ять. І ні в чому, ні на мить не повторив свого кумира. Російський актор І. Москвін відмовлявся свого часу від образу Задорожного, сказавши про Бучму: «Миколу можна зіграти інакше, але неможливо зіграти краще». Ступка зіграв інакше. І виграв.

Можу називати і називати мужчин-заньківчан, дорогих серцю. Співучі Біль і Мука, Роман і Ярослав, які вміють лірику поєднувати з гумором. Рідкісної тонкості «неврастеник» Вадим Яковенко. Завжди несподіваний Януш Юхницький. Ніжний велетень Степан Глова. Моторний характерник і герой Іван Бернацький. Стриманий, якийсь занурений у глибину власної душі і «виринаючий» звідти розумник Гриць Шумейко. Вєсь у злеті над землею Тарас Жирко.

А які люди у заньківчан за кулісами, абисте знали! Адміністратори, костюмери, теслі й слюсарі, господині славетної закулісної кав'ярні «Комарик», радисти, освітлювачі-чаклуни.

Завмуз Володимир Льорчак – правдивий львівський пан з вухами й руками Паганіні. Завліт Мирослава Оверчук – по-львівськи зашнурована і при тому привітно-іронічна. Ерудитка, класний фахівець. Можливо, не завжди «зручна», бо тримає планку.

Театр ім. Марії Заньковецької завжди відзначався оригінальністю й неповторністю репертуару. Мабуть, не отримавши ролі «офіційного» театру республіки, міг боронити свою самодостатність. Та й загальної культури, навіть у чиновництва, а тим паче у публіки, Львів має більше, ніж хтось деінде в Україні. Місто таке – орієнтоване на Європу і на самого себе.

Таланило театрові на мудрих і висококультурних керівників. Творчий нащадок корифеїв Борис Романицький. Фундатор, учень Леся Курбаса Борис Тягно. Інтелегентний Гілярівський. «Син театру» (як бували «сини полку») Сергій Данченко, і ось тепер наддніпрянець і заньківчанський патріот Федір Стригун. Хоч хапалися за театральне стерно «чужинці», та заньківчани вистояли, спираючись на власну культуру, генетичну пам'ять про «Руську бесіду» і театр корифеїв, про духовне, родинне коріння, яким проросли в кам'янисту, благословенну, багатостраждальну землю Західної України.

Шануймося, бо ми того варті!

Шайнуймо заньківчанських режисерів – до їх переліку додамо Олексія Ріпка, Аллу Бабенко, виокремленого творчого пошуковця Володимира Кучинського – та й режисерську молодь.

Шануймо тих митців, які служили цьому театрові. Шануймо його будівлю, унікальну стару споруду, яка не нітиться поруч з віденською бонбоньеркою оперного.

Шануймо легенди, таємниці, перекази, дива й загадки цього театру, яким нема пояснення, але які є дух його.

Шануймо тих, хто нині тримає театр на своїх плечах – сущих і живущих, нинішніх і прийдешніх, мертвих і живих, і ненароджених ще ЗАНЬКІВЧАН!

Уклінно до вас усіх, завжди сердечно і широко вірна вам

Театральна бесіда. Львів. 1998. № 3

ЇМ НЕ ОДНАКОВО

*... не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні її,
Окраденую, збудять...
Ох, не однаково мені.*

Т. Шевченко

Заньківчанам теж не однаково. Це читалося на їхньому творчому обличчі здавна, ще з радянських часів. Коли молодий Федір Стригун в ролі комуніста Давидова («Піднята цілина», присвячена XXV з'їзду КПРС) ходив з нагайкою за халявою — такий собі більшовицький плантатор. Коли ставили блаженку п'єсу Рябокляча «Марія Заньковецька» на захист своєї національної гідності. Коли творили римейк курбасових «Гайдамаків» у часи «закручування гайок». Можна й продовжувати...

Львівський театр ім. М. Заньковецької у своїй генезі мав цю органічну і відповідальну національну свідомість, прийняту безпосередньо з рук корифеїв — засновників театру Панаса Саксаганського та Марії Заньковецької, — продовжену багатрічним художнім керівником, вихованцем Л. Курбаса Борисом Тягном, батьком і сином Данченками і підхоплену в скрутний час Федором Стригуном.

Федір Миколайович Стригун, нині народний артист, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, уроджений селом центральної України, вихований столичним театральним інститутом ім. І. Карпенка-Карого, був і лишається Актором від Бога. Про режисуру або художнє керівництво зроду-віку не думав. Чманів від щастя акторського творення інших життів на сцені. Такого щастя йому цілком вистачало. Але коли почав валитися рідний дім — театр Заньковецької — Стригун підставив руки, плечі, голову (що там ще підставляють) і впасти не дав, взявся перти театрального плуга в повному обсязі і різнобіччі цієї каторжної праці.

Мало того, намотавши на свої міцні кулаки віжки і художнього керівництва, і режисури, і адміністраторства, Федір Миколайович несподівано легко, як для стороннього ока, всім цим опанував. Його людська і творча особистість укрупнилася, поглибшала і осміліла. Яюсь вивільнилась і випросталась.

Стригунові режисура відкрила несподівані, але цілком логічні і сліпуче різючі своєю яскравістю грані й барви таких п'єс, як «Безталанна» і «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Народний Малахій» М. Куліша, «Наталка Полтавка» І. Котляревського (перелік можна продовжувати).

Театр ім. М. Заньковецької під орудою Ф. Стригуна вже багато років чітко і послідовно тримається певних мистецьких принципів, серед яких переважають художня неповторність, гранична ширість, професіональна досконалість, врівноважена гідність. Вони зцементовані вже згаданою національною свідомістю і генетичним чуттєвим шалом.

Театр задовольняє смаки будь-якої публіки — її окремих прошарків, вікових груп і загалу. І це не упадання перед натовпом, а повага до співгромадян і турбота про них. Тут вистави для дітей грають провідні майстри сцени. Тут на високому музикально-вокальному рівні йдуть вистави музичні, які сприймаються радісно і захоплено, краще від кондової оперети: «Шаріка» і «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, видобутого з небуття театром, «Ханума» А. Цагарелі / Г. Канчелі. Тут ставить свої вишукано-інтелектуальні психологічні драми режисер Алла Бабенко: «Мачуха» О. де Бальзака, «Для домашнього вогнища» за І. Франком, «Дядя Ваня» А. Чехова та «Ідіот» за Ф. Достоєвським. А її незабутні постановки В. Шекспіра, Г. Ібсена, В. Винниченка...

Режисер В. Сікорський намагається дати глядачам свято або світлу сльозу. Хоча, як на мене, акторський талант Вадима значно вищий.

Одна з генеральних місій театру ім. М. Заньковецької, якої вони послідовно дотримуються, — просвітництво. Ще як не знали наші люди своєї справжньої історії, заньківчани вже грали «гетьманіану». На їхньому кону ожили Богдан Хмельницький, Павло Полуботок, Іван Мазепа (трилогія за романом І. Лепкого). Вистави, попри їхні великі й дрібні недоліки, будили у глядачів історичну пам'ять, людську й національну гідність, обдирали полуду ярликів і звинувачень з правди історії, затоптані в ідеологічне багно, відновлювали порваний зв'язок часів.

І сьогодні заньківчани вірні собі. Їм не однаково, що і як думає українська громада про свого легендарного сина Романа Шептицького, митрополита греко-католицької церкви на Західній Україні Андрея.

Ф. Стригун взяв у роботу віршовану п'єсу «Андрей» драматурга-неофіта, вчителя з Київщини Валерія Герасимчука. Поставив як реквієм у велично-строгому просторі Мирона Кипріяна із пронизливо-нервовим піднесеним музичним оформленням Івана Небесного. Сам зіграв центральну роль — усі дві з гаком години майже непорушно сидячи в кріслі, схожому на саркофаг. Тільки руки, розкинуті в мить висвячення на святе служіння, були хрестом, взятим на себе, і прощанням з батьками. Тільки інтонаційні модуляції креслили життєвий шлях і страждання Андрея. Тільки в хвилину смерті монументом випросталась могутня постать, до якої притулилась Доля-ангел (Н. Шепетюк). За такої аскези виражальних засобів Ф. Стригун зумів окреслити головне — подвиг Романа Шептицького (Андрея), що в ім'я захисту

свого народу намагався порозумітися з будь-якою владою, що панувала на його землі: польською, російською, німецькою, радянською. І кожна його тортувала, утискала, переслідувала. А він усе стукав і стукав у владні двері, у людські серця...

В аскезі працюють і всі інші актори, творячи при цьому маленькі шедеври зі своїх епізодів. Т. Литвиненко (графиня Софія Шептицька) – мати, що віддає Сина Богові, людям. Є. Федорченко (граф Іван Шептицький) – батько, що бажає синові чоловічого щастя і світського успіху. Б. Козак (Енкаведист), страшний у своїй вишуканій зовні інтелігентності, що прикриває хижацьке єство. Він кружляє навколо Андрея, як акула біля жертви. Він нагадує kota, що грається в життя-смерть з мишею. Тільки не миша перед ним – лев. Я. Кіргач (радянський офіцер), безпardonний господар світу, переможно регоче, перемотуючи онучі. С. Глова (брат Атанасій, що доглядає Андрея на смертному одрі) зумів утриматись від конкретики побутовізму і передати саме поняття Турботи. А ще збентежений близькою смертю Андрея і тим, що далі буде, античний хор прихожан, буквально розкладений на голоси у своїх репліках...

Так виростає понадпобутова, велична вистава про могутність Людини, зіграна і осяяна крупними особистостями заньківчан. У ній немає пафосу (що завжди штучно), в ній велич, природність, правда. Простий вірш Валерія Герасимчука передбачуваністю своїх рим, спокійною розлогістю ритму, ясністю думки втягує глядача в себе, зближує з героєм, втаємничує у велич, робить причетним до подвигу. І чуєш, як тобі проростають крила... Щоб бути тут-таки обскубаними, підрізаними, обірваними і поламаними.

Обплювала заньківчан львівська преса, потоптала, побила, зганьбила дощенту. Це про них писано: «примітивний рівень», «безсоромність», «психічна неповноцінність», «корозія цілковитої деструктивності» (?), «протиституційність», «пляма ганьби» і навіть «чужі національному духові митці» («вороги народу» чи що?). Люди старші пізнають лексику погромної радянської преси епохи більшовицького тоталітаризму, привид якого блукає нині в Україні, привид комунізму. Тільки лається той мрець (чи не мрець, а вурдалак?) не пашеками комуняк, а вустами нещодавніх дисидентів, «в'язнів совісті», депутатів Верховної Ради, українських поетів і національно заангажованих екстремістів.

Привид цей викликала інша вистава театру ім. М. Заньковецької – «У.Б.Н.» Для непосвячених – це абревіатура «український буржуазний націоналіст», позначка, штамп, який ще недавно ставили на карних справах українців, заарештованих за інакомислення або й просто за те, що українець, як акгорів-заньківчан О. Гринька, Б. Міруса. Б. Коха, як багатьох інших.

Цей спонсорований міжнародним фондом «Відродження» проект принесли в театр режисер Мирослав Гринишин, рок-група «Всяк випадок» під керівництвом Андрія Батьковського та сестри-вокалістки, дочки українського письменника С. Тельнюка, Галина (автор сценарію) та Леся (автор музики).

У центрі драматургічної конструкції – колишній «в'язень совісті», переконаний націоналіст Зенон (Ф. Стригун), нині пенсіонер, живе самотником у будиночку

біля залізничної колії, пустивши до себе квартирантів-музикантів, яким немає де репетирувати свій «рок». Борець і страдник за національну ідею, Зенон тепер, на десятому році незалежності України, відійшов від боротьби, бо не знає, що з тією незалежністю, з тією волею робити далі. Болить йому душа, бо

— *Доборолась Україна до самого краю.
Свої діти гірше ляхів її розпинають.*

Ох, правий батько Тарас. І недарма у виставі неодноразово виникають його вірші. Болить душа за Україну і у Ф. Стригуна, і в сестер Тельнюк, і, сподіваюсь, у читача цих рядків. Зі сцени в зал могутньою енергетичною хвилею, породженою серцями і душами виконавців, летиться той біль, затоплюючи і нас, глядачів, так само розгублених і зацікавлених перед обличчям державної ганьби, над прахом національної ідеї.

Тим часом до Зенона, своєрідного «Прометейя прикутого», один за одним ідуть спокусники. Просити повернутись у політику, у боротьбу, осяяти своїм святим ім'ям нинішню ситуацію. Просить рідний син (Я. Кіргач), що повернувся до батькових колін після тривалого розриву з ним. Кличе його до себе жити і разом діяти. Бо син тепер депутат, а без батька валиться його кар'єра. Просить за сина з потойбіччя загибла (вбита?) дружина (Т. Литвиненко). Яка мати не просила б за сина, тим паче, що для неї такий далекий і незрозумілий цей, живий світ. Просить вірний друг (П. Бенюк), випробуваний стражданнями ув'язнень і таборів, нині благополучний депутат з таким-сяким бізнесом, що забезпечує йому небідне існування. Усі вони хочуть проштовхнути до влади Генерала, колишнього голову КДБ. Хто служачи йому, хто боячись за себе, прагне завчасно стати «своїм», бо невідворотність «сильної руки» для них очевидна...

Але Прометей-Зенон не буде в їхній команді (компанії? кодлі? банді?). Підпаливши свою халупу-вертеп, накинувши на плечі ліжника і запаливши люльку-файку, Зенон іде геть. Куди? Через зал, повз нас... куди? Світ за очі.

Жорстоку правду про наше сьогодні сказано заньківчанами у виставі «У. Б. Н.». У зверненні до глядачі вони пишуть: «...В суспільстві, де більшість людей не наважуються називати речі своїми іменами, а чинять словоблудство, там ніколи не позбудуться казнокрадів, нахаб, авантюристів та інших негідників у владних структурах»...

Театр назвав речі своїми іменами. Бо не однаково йому. За те його і топчуть, і б'ють по голові, по обличчю, по серцю, по доброму імені, по честі і гідності. Хто б'є? Сліпі й глухі. Ті, що не чують ні заповітів Шептицького, ні пересторог Шевченка. Ті, хто не бачить справжнього обличчя театру ім. М. Заньковецької зі шрамами більшовицьких ляпасів, зморшками болю за Україну, хитромудрим прижмуром зірких на правду очей.

У своїй нинішній боротьбі за національну ідею ці колишні герої впадають в істеріку екстремізму, у страшний гріх дорівняння себе до Бога, бо вважаються Творцями України, бездоганними і недоторканими, закритими для критики. Вони мислять себе істиною в останній інстанції.

Те, що інші думають інакше, сприймають і тлумачать світ по-своєму, мають відмінну від їхньої точку зору, викликає у них шалену лють — до обплывування, рукоприкладства, брутальної лайки, бійки і надсадного крику.

Де ж демократія, панове? Чи ви забули, що самі страждали за те саме — за інакомислення, за власну точку зору, за відмінне від офіційного світосприйняття. А нині ви нав'язуєте людям той самий тоталітаризм, тільки ваш. І ті самі засоби знищення опонента, які вживалися і до вас — брехню, облуду, психічний натиск, приниження і адміністративні переслідування...

У результаті ваших дій театр ім. М. Заньковецької вже півроку не отримує зарплати. Ви зриваєте йому гастролі до Канади і США. Це ваш донос (знайомі форми!) ліг на стіл Президента держави, і зависла його рука над указом про надання цьому театру статусу Національного. Не кажучи вже про кількомісячну хвилю звинувачень і бруду у засобах масової інформації. Невже незрозуміло, що нетерпимість до будь-якої іншої думки, крім власної, це те саме рабство?

А може, ви й справді маєте рацію? І гнів ваш справедливий? Може, вистава «У.Б.Н.» є ляпасом нації, Україні, героям?

Спробуємо розібратися спокійно. Виберемо з купи гною, виваленої на театр, зерна конкретних звинувачень. Їх виявляється не так багато. Це:

спаплюжено, мовляв, образи реальних «героїв опору» Зіновія Красівського та Олени Антонів, подано їх зрадниками національної ідеї, викривлено їхні характери; головний герой (Ф. Стригун) схожий на бомжа, пияк, що скніє в халупі-розвалюсі;

вистава є еkleктичним сполученням несумісних елементів;
пласка однозначність і схематичність образів...

Усе.

Далі шукати конкретних закидів марно. Далі або суцільна лайка, або дивна аберация зору, як, скажімо, звинувачення в «малоросійстві» (не можуть забути Стригуніві його наддніпрянського походження, а ініціаторам проекту — їхньої київської прописки?). Воістину правий Дмитро Стус у своїх епістолярних посиленнях до газети «Дзеркало тижня» (24.02.2001 р.): «бійниця злого погляду вихоплює з цілого лише те місце, яке треба атакувати». Тільки ж, Дмитрику, ви про себе це написали і про своїх львівських поплічників.

Бо немає у виставі бомжа-пияка. Стригун грає в білосніжній крохмальній сорочці, наймоднішому сірому блейзері, брюки акуратно заправлені у високі начищені (!) буті, на голові по-гуцульському вбраний капелюх з крисами, у вустах файка, на плечах ліжник, а вино пригублює лише раз — при зустрічі з сином. Хоч пляшка «Гетьмана» на столі стоїть. Принесена другом. Не відкоркована.

Щодо халупи-розвалюхи. А що ж тут поганого — скільки хороших українців скніють нині по таких розвалюхах. Але заповзятливі критики вистави і захисники української ментальності, виявляється, не читають сценічних образів, не сприймають театральних метафор. Адже художник Валерій Бортяков вибудував

справжнісінький вертеп, де на самому горіщі, як солодкоголосий небесний птах, вуркоче свої ліричні послання герою юна мрія Сінді з американської української діаспори.

В інших сценах вона гойдається на кріслі у вікні, як зозулька в годиннику, відраховуючи секунди життя, що спливає.

Другий поверх — світ легенд. Тут висить портрет Василя Стуса. Тут з'являється покійна Олена, щоб допомогти сину і мужу. А внизу — реальний світ нашого сьогодні. Вертеп та й годі.

Звинувачення у недосконалості драматургії справедливі, хоча не ті, що відповідають дійсності. Образи персонажів тут не можуть бути глибокими і обертонними. Жанр не той, задачі інші. Адже грається не конкретний характер, навіть не тип, а поняття, постать — Друг, Син, Кат, Мати. І дія не відсутня, як дехто вважає, — просто вона інша, незвична. На дію перетворено спокушання, прийняття рішення і відсторонення. Сьогодні це вимагає від людини надсильної енергетики і рішучого вчинку.

Та й чи правомірно закидати недосконалість драматургії Галині Тельнюк, що взагалі вперше пробує себе на цьому терені, а театр їй допомагає, як може, своїми засобами. Чи комусь відомий сучасний український Шекспір? Або Леся Українка чи І. Карпенко-Карий? Чом би Дмитру Стусу або Ірині чи Ігорю Калинцям самим не написати щось досконаліше? А може, ще хтось вміє тримати перо або клацати на комп'ютері? Агов! З'явіться! Мовчать. А театру ім. М. Заньковецької не однаково, чи є українська сучасна драматургія, чи її немає. І бере в роботу недосконали, але по-своєму цікаві п'єси-сценарії Надії Ковалик, Валерія Герасимчука, Галини Тельнюк. Ви інший такий театр-опікун сучасних драматургів в Україні знаєте? Отож-бо.

Доведеться погодитись із закидом щодо еkleктизму. Вистава й справді режисерськи розхристана, актори працюють хоч і виразно, гостро у своїх малюнках та імпровізаціях, але в різних естетичних тональностях. Режисер М. Гринишин свідомо до цього йшов, називаючи це пост-модернізмом та вважаючи сучасною домінантною інтонацією театральної мови. З цим важко погодитись. Бо сумнівно, чи був модернізм у мистецтві театру України кінця ХХ сторіччя, щоб з'явитися постмодернізму. Опріч того, постмодернізм це деструкція, руйнація зв'язків, парадокси зіткнень. А чи на часі нині «розкидати каміння»? Виставі «У.Б. Н.» цілком вистачає співіснування: акторського академізму і молодіжної культури рок-групи «Всяк випадок», власної щирості болю за Україну і бруталного войовничого заперечення цієї щирості тими, хто привласнив собі, і тільки собі, ексклюзивне право на висловлення цього болю. А де ж ви були, панове вболівальники, десять років — чому не позбавили Україну цього болю, а ятрите рани своєї неньки? Бо вмієте тільки руйнувати (корисні в певній ситуації навички), а будувати неспроможні, ненавчені, хіба що для себе такий собі маленький (маленький?) бізнес. «Той буде, той руйнує, той неситим оком за край світу зазирає...» Знову Пророк.

Попервах думалось, що даремне названо героїв вистави іменами Зенон і Олена, близькими до імен Зіновія Красівського та Олени Антонів. Мовляв, звались би вони інакше, не було б фотографії Красівського на першому варіанті програмки – не збурилась би шалена хвиля звинувачувальних інсинуацій, що захлеснула нині театр. Бо численні «свідки звинувачення» (від колишніх подружок до шанованої професури) мимоволі сприйняли виставу як документальну драму, як розіграні на кону біографії Красівського та Антонів, першої, розлученої дружини Вячеслава Чорновола. Тоді і в синові побачили Тараса Чорновола. І постали на захист, як їм здалося, «принижених і ображених», хоч вистава використала лише деякі мотиви їхніх доль і листування, подавши типи, а не портрети.

Помилка. Все одно здійснюється б цей шторм. З двох причин. По-перше, «на злодії шапка горить», – пізнали себе, сердешні... в тому, про кого мовчать, аби за руку не схопили: в другові (блискуче трагікомедійне виконання П. Бенюка), що зручно влаштувався у цьому житті, стрижучи купони з героїчного минулого, власного або своїх батьків.

З іншого боку, скандал навколо «У.Б.Н.» був спричинений, мабуть, і свідомою провокаційною позицією режисера М. Гринишина і його команди. Мабуть, непевна щодо успіху свого проекту та сподіваючись викликати додатковий інтерес до вистави, постановочна група (не театр!) – випустила неприпустимо нетактовну програмку з антипрезидентськими матеріалами та роздала чимало попередніх інтерв'ю і прес-конференцій з брутальними випадками на різні боки. Вони повели себе «по-модньому», як на Заході – підігрівали інтерес до себе скандалом (бо чим іще?), живилися його енергетикою (особливо М. Гринишин). Від ситого, сонного Заходу, який у такий спосіб розважається, ця мода, як бачимо, просочується до нас, де рани душі, серця ще кровоточать. Ці рани митець, як оголений нерв, мусить відчувати і враховувати. «З художника питається!» – казав класик режисури.

Ось і спиталось. За повного програмою, ще й із надлишком.

Не стверджую, але відчуваю, що за цим скандалом навколо театру стоять чийсь хворобливі амбіції і комплекси неповноцінності, цинічна кон'юнктурність, елементарна заздрість.

Відчуваю душевний біль сестер Галини і Лесі Тельнюк, заньківчанського керманіча Федора Стригуна і його акторів. Театр аж кричить зі сцени про свій біль за Україну, за її долю, її людей. У кожній ноті діалогу і музики бринить цей біль, і багато хто з глядачів чує цей крик, аплодує довго і стоячи. Плаче. Приїздять з інших міст побачити, послухати, розібратися самостійно, а не з газетного гвалту. Пишуть на захист. Бо і їм не однаково –...як Україну злії люде присплять, лукаві, і в огні її, окрадену, збудять.

Ох, не однаково...

Мені.

А вам?

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ

(у творчості Національного театру імені М. Заньковецької)

Часом корисно починати осмислювати проблему з постановки простих і, можливо, наївних питань.

Що таке «національна ідея»? Це самоусвідомлення нації, її повноліття і самодостатність, її самоповага і розвинене почуття гідності на протигагу меншовартості. Національна ідея спонукає людей діяти з метою побудови добробуту народонаселення, достатнього рівня цивілізаційної розвиненості держави і культури народу (внутрішньої і зовнішньої).

Дорослі діти нації, які мають потребу дбати і дбають про все це, є носіями національної ідеї. Тим часом національна ідея в мистецтві не дорівнює національній темі, славнозвісним рушникам і шароварам, вишневим садкам і трембітам. Вона об'ємніша, ширша, ніж просте звертання до власної історії чи навіть сьогодення.

Якщо погоджуємося, що одним із чинників національної ідеї є повноліття нації, то згадаймо: Олександр Миколайович Островський вважав ознакою повноліття нації театр. Саме театр як мистецька форма через емоції на інтелект, через образні структури і узагальнені взірці, через ефект співпереживання збуджує національну ідею в глядачах, навіює її і переконує, вкладає її у підсвідомість людей.

Театр імені М. Заньковецької національну ідею має в своєму генетичному коді. Вона була закладена фундаторами театру. Згадаймо лише, що Марія Заньковецька відмовилася перейти на сцену імператорську, зоставши служити національному театру в його поневіряннях і піднісши образ української жінки на височінь духовності, визнану світовими авторитетами (П. Чайковський, Л. Толстой).

Панас Саксаганський не тільки високопрофесійно творив різноманітні українські типи і блискуче зіграв вперше на національній сцені світову класику (Міллер, Франц Моор), а й першим серед українських акторів узагальнив фахові основи сценічної творчості, звернувши їх до театральної молоді. Тобто зробив те, що й Станіславський у Росії, хіба раніше за нього і в меншому масштабі.

Спадкоємці та учні Заньковецької і Саксаганського — Борис Романицький, Василь Яременко, Надія Доценко, Варвара Любарт, — мабуть, тому й прожили таке довге життя, що були покликані долею зміцнювати, розвивати і передавати

наступним поколінням цю генетичну національну ідею. І це їм вдалося, про що свідчить сьогоднішня театральна історія імені М. Заньковецької.

Уже говорилося, що національна ідея не дорівнює національній темі. Проблема інтерпретації театром національної тематики, драматургії, історії і ментального українського характеру кличе до окремого дослідження чи навіть досліджень.

Поміркуємо ширше: як заньківчани служили національній ідеї, як її несли, плекали і розвивали вісімдесят п'ять років. Простежимо це (звичайно, побіжно), спираючись на деякі наріжні камені театральної штуки.

Дбаючи про терміновий розвій української сцени, загальмований імперією, заньківчани заходилися штурмувати світові вершини — збираються ставити Шекспіра і запрошують до себе Станіславського. Результат — перший «Отелло української сцени і відмова-порада (цілком спушна, по суті) Костя Сергійовича. Хіба що геніальний росіянин, можливо, не врахував нагальної потреби українського театру якнайшвидше надолужити прогаяне не зі своєї вини.

І далі заньківчани відзначаються оригінальним, неповторним репертуаром, часто першопочитують драматургію (Кочерга та ін.), з радянських п'єс вибирають найкращі — Левада, Розов, Дворецький, грають п'єси маловідомі, зарубіжну класику і драматургію близьких сусідів, не широко вживану на сцені, відкривають забуті й нові імена драматургів.

Тут — Райніс і Бальзак, Ібсен і Фредро, Купала і Макайонок, Чехов і Островський, Брехт і Лорка, Стратієв і Флобер, Достоевський і Сухово-Кобилін. З Лесі Українки беруться не тільки хрестоматійні шедеври, а й «Блакитна троянда».

Як тільки в радянській ідеології з'являлася шпаринка, як тільки почалося українське державотворення, заньківчани виводили на сцену твори не бажаних раніше владі Володимира Винниченка й Миколи Куліша в досконалому відтворенні. З «Пригвождених» Винниченка починалась творчість заньківчан. Вони й були пригвождені до національної ідеї. Та згадаймо, що «Маклена Граса» тут могутньо прозвучала ще за радянських часів. Ще за совітів тут відродилися «Гайдамаки» Шевченка (у підтексті звучав репресований і ще неохоче згадуваний Курбас).

У пошуках власного репертуарного обличчя театр часто і успішно звертається до інсценізацій і сценічних версій прозових і поетичних творів першокласних українських письменників (велика заслуга в тому Богдана Антківа). Ірина Вільде «Сестри Річинські», Олесь Гончар «Прапорносці», Ліна Костенко «Маруся Чурай», Ольга Кобилянська «У неділю рано зілля копала», врешті Богдан Лепкий з його мазепинською трилогією. Ця гетьманіана заньківчан (додамо сюди й зовсім тоді забутого Костя Буревія з його Полуботком, і «Гайдамаків» у новій версії) відіграла, поза тим, надзвичайно важливу і благородну роль — повертала глядачам (тобто народу) його історичну пам'ять у часи, коли ще не були видані історичні праці Грушевського, Субтельного та інших. У часи вибухового розвитку засобів масової інформації ми якось призабули просвітницьку місію театру. Ми призабули, а заньківчани пам'ятали.

А вечори поезій Шевченка, Костенко, Павличка, Рильського, Ольжича, Франка, Сквороди відкривали нечитаючій (або не те читаючій) молоді перлини національної лірики, очищаючи її серця і душі.

Врешті, саме заньківчани розкопали забуті імена того ж Буревія, Олеся або Барнича, за якого чомусь не вхопилися українські театри оперети, перебуваючись невмирущими Маріцями, Сільвами та циганськими баронами.

А ось і нові імена — Босович, Врублевська, Герасимчук, Горак, Ковалик. Нехай п'єси останньої недосконалі й поверхові. Та театр докладає усіх зусиль, щоб вони мали відгук у реаліях українського сьогодення і хвилювали глядача. Театр таким чином намагається триматися вищої планки того низького рівня, на якому нині перебуває українська сучасна драматургія. Чим і сприяє, як тільки може, її розвитку. Бо без сучасної п'єси театру не жити.

Мало того, заньківчани — і це дуже важливо! — відкривають нові теми, пов'язані з національною ідеєю. Вони першими і єдиними в Україні тактовно вивели на сцену образ Ісуса Христа (не враховувати ж, справді, живого манекена у «Варраві» Гільдерода в Луганському театрі чи самодіяльні церковні дійства). Проблема відродження християнських цінностей гостро стоїть у сучасному українському суспільстві.

Вони ж реабілітували на своєму кону грандіозну фігуру Андрія Шептицького, проклятого радянською владою, що і було міцно вбито в наші голови. Могутньо забриніла у виставі «Андрей» проблема святого служіння національній ідеї та сирітства народу без пастирів і вождів такої сили, саможертвності й чистоти.

Зрештою, заньківчани перші заговорили про зраду національній ідеї колишніми її носіями і героями у виставі «У.Б. Н.». І попали в болюче місце, влучили у самісіньке серце реальних її відступників і пристосуванців. У цій виставі відверто вказано на близькі загрози українському народові, нашій незалежності. Як казав Шевченко: «Доборолась Україна до самого краю. Свої діти гірше ляхів її розпинають». Я вважаю цю виставу (попри всі її художні недолугості) подвигом театру на фронті захисту національної ідеї.

Протягом багатьох десятиріч радянської історії заньківчани не мали змоги висловлюватися так широко і правдиво, як в «У.Б. Н.». Часто вони тоді тримали дулю в кишені. Я дуже добре ставлюся до цієї дулі, бо театр не може бути колективним дисидентом. Московська Таганка була єдиним офіційно дозволеним театром-дисидентом для створення ілюзії демократичності державної імперії СРСР. Цю дулю я розумію як останню лінію оборони особистості — значить ще не вмерла в мені власна опозиційна думка, ще я знаю іншу правду, правдивішу. Прикладів море — у виставах «Марія Заньковецька», «В степах України» їх повно. А ще нагайка за халявою у плантатора Давидова-Стригуна в «Піднятій ціліні», а могутній державний інтриган Річард III Ступки! Українська пісня у «Сестрах Річинських».

Розвоєм національній ідеї в творчості заньківчан було й свіже, сучасне, психологічно точне оновлення, звільнення від штампів хрестоматійних творів, які

буквально оживали в їхній інтерпретації. Тут і «Наталка Полтавка», і «Безталанна», і «Хазяїн», і «Макбет», і «Дядя Ваня» — перелік довгий.

Декораційна та сценографічна культура заньківчан завжди образна, вишукана і поєднує в собі український декор з європейськими формами. Зокрема, у кращих роботах легендарного Мирона Кипріяна.

Важливо, що заньківчани прозорливо дбають про духовне насичення майбутнього України, про свого прийдешнього глядача: вистави для дітей тут грають провідні майстри сцени, і звучать вони на високому художньому рівні.

Нарешті, заньківчани є класичним українським музично-драматичним театром сучасного взірця. Тобто вони відповідають самій природі українського театру, ментальності нашого народу. Мало того, що тут трупа співуча і танцююча на заздирість сусідам — театру опери і балету. Ця музичність виявляється в темпоритмах драматичної дії, в голосоведенні діалогів і монологів, у досконалому, «віденському» володінні голосовим апаратом в оперетах.

Ще у заньківчан прекрасна сценічна українська мова літературного зразка. Без галицького акценту, але з його руладами, коли це треба («Украдене щастя»). Вона органічна, життєво ужиткова для акторів театру, на відміну від театрів східної України, та й столиці теж.

Та й просто — це красива акторська трупа, добірно складена з класичних типів української жіночої та чоловічої вроди. Та й симпатичних комедійних характерників теж.

Заньківчани — унікальний український театр, що протягом усіх вісімдесяти п'яти років ніс у собі, розвивав і навіював глядачам національну ідею самодостатності і самозбереження нації. І глядачі щасливо відгукувалися на цю ідею не тільки в якобінському інтелектуальному Львові, а й по всіх усюдах. Без такого глядача, без відлуння у людських душах громадянської та мистецької позиції театру заньківчани не вистояли б. Є такий глядач — значить, ще не вмерла Україна. Такий глядач і надихав театр, і замовляв йому відповідне творче мислення.

Чому не прижився в цьому театрі художнім керівником Анатолій Кравчук? Мистець безумовно талановитий і високопрофесійний. Думається, через те, що не було в його серці, в його генотипі органічної національної ідеї.

А от нинішній керманіч театру Федір Стригун є безумовним носієм цієї ідеї, вкладеної в нього рідною землею шевченкової Черкащини, ограненої високою російською культурою педагога Неллі-Влада, зміцненою енергетикою Запоріжжя і козацької Хортиці й розквітлої на плідному ґрунті театру імені М. Заньковецької та її корифеїв.

Мистецький рівень вистав театру — один із найвищих в Україні і сягає світових параметрів. Попри цілком природні для мистецької творчості невдачі й прорахунки, без яких і вершини не долаються. Цей рівень викликає повагу, отже, додає нашу меншовартість і додає нам національної гідності й гордості. Відповідно, творчість театру імені М. Заньковецької викликає повагу і захват сусідніх народів,

держав і континентів, що сприяє визнанню України як самостійної, самодостатньої, розвиненої і духовно багатой держави серед спільноти світу.

Отже:

володіючи високим рівнем професіоналізму, сценічної, загальної та етичної культури, рідкісним відчуттям стилю;

розкриваючи глядачам духовне багатство української і світової культури;

намагаючись розвивати українську драматургію;

плекаючи артистичну зміну в своїй легендарній акторській (тепер уже університетській) школі;

займаючи гостру, актуальну громадянську позицію;

вписуючи український театр і саму Україну в світовий контекст, Національний академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької правдиво є носієм і активним духовним провідником національної ідеї. І звання «національний» вистраждано колективом цілком справедливо.

З чим я і вітаю заньківчан, перед якими схиляю свою національну, українську, театрознавчу голову.

Український театр. 2003. № 3

ТЕНДІТНЕ ДИВО

Парадокси криворізького театру «Академія руху»

Цьому унікальному театральному організмові важко знайти визначення. Його тіло — музика. Язык — рух. Голова — філософія. Серце — поезія. А суть його — людина в русі і рух в ім'я людини. Образ його думок, пристрастей, смислу його життя.

«Академія руху». Тендітне чудо в жорсткому промисловому місті Кривий Ріг на багатючій землі, побитій виразками циклопічних кар'єрів. Тут залізородні дощі лишають криваві калюжі, в яких купаються червоні горобці. Тут у парку при злитті тихої річки Саксагань та затишного Інгульця стоїть прекрасне музичне училище і кам'яніють древні дольмени. Тут полум'яніє Криворіжсталь. Директор лялькового театру пише чудові вірші, дороги роздובбані, невеликий виставковий зал вражає експозиціями, вічний Шевченко дивиться на колонаду театру драми і музичної комедії свого імені, вистави якого контрастні, наче день і ніч. Пасажирські поїзди зупиняються тут двічі, бо місто тягнеться на 120 км. Місто краси і убозтва, багатства і бідності, поезії і прози, контрастів і парадоксів.

Парадоксальний і сам театр «Академія руху». Це не балет, не просто танець, не пантоміма, не евритмія — це і те, і друге, і десяте, що в своєму синтезі творить могутній насичений емоційний образ глибокого змісту. Танець тут різноманітний — від класичних пуантів до босих ніжок, від народних «голубців» до акробатики брейк-дансу. Рух жорстко зв'язаний ритмом — від різких пробігів до повільного перетікання, від безлічі варіантів кроків до пози, ракурсу, жесту. Дуже важливі співвідношення фігур на сцені, їхні пластичні діалоги, дотики, підтримки, відштовхування і притягнення.

Фундатор, режисер-постановник театру Олександр Бельський мислить філософськими узагальненнями і візуальними метафорами. Його хвилюють проблеми загальнолюдські, вічні. Він трактує їх на матеріалі конкретному, але у виставі збільшує і виразно акцентує головне. Так, режисера привабили легенди і міфи Криворіжжя, знаменитого Степу — і виникла вистава «Голос землі» про боротьбу за виживання, про єдність роду, ворожнечу з чужинцями, про подвиг самопожертви і можливість взаєморозуміння.

Бельський сміливо звертається до найскладнішої світової драматургії — в репертуарі театру М. Гоголь «Сцени з російського життя» («Шинель»

та «Одруження»), «Лісова пісня» Лесі Українки, «маленькі трагедії» О. Пушкіна, «Остання стрічка Креппа» С. Беккета і поезія Ованеса Туманяна («Крапля меду») і Тараса Шевченка («Безсоння»).

У цих виставах нема ілюстративності, буквального наслідування тексту. Передається філософський зміст творів. «Лісова пісня» починається з напівритуального танцю дівчат (русалок? мавок? квітів? весни?). З їхнього гурту вирізняється жінка (мати? Україна? Муза? Доля?), вона обдаровує маленького хлопчика сопілкою (талантом? душею? долею?). Він вчиться грати, вибиваючи ніжками складний ритм і малюнок (торує свій життєвий шлях?). Його сопілка переходить до Лукаша, а зі смертю героя — знову до хлопчика (сина Килини? до наступного покоління?). Коло замикається. Бо життя людства спіральне, і на кожному оберті людина мусять стати трохи вища духовно, своїм життям до себе дорівнятися.

В абсурдистській п'єсі С. Беккета режисер все ж таки вдається до слова — фрагменти тексту у виконанні інтонаційно і пластично виразного артиста драматичного театру В. Короленка необхідні йому як ті камінці, по яких глядач перебіжить через сюжетний потічок смислу парадоксальної п'єси. Дві іпостасі особистості старого Креппа — біла та чорна — і жінка, його трагічна любов, ведуть між собою вишукано ламкий діалог боротьби і єдності суперечностей, що і є, власне, життям.

Олександр Бельський не тільки створює візуальні тексти руху артистів, він сценографічно вирішує простір вистави і костюми персонажів (у співробітництві з художницею Тетяною Бобровою). Як правило, це метафоричні прийоми, які при, здавалось би, зовній простоті насичені й виразні за змістом. Мотузки-павутиння в «Лісовій пісні» (нерви, струни душі, лісові хащі абощо), палиці-списи в руках наших пращурів у «Голосі землі», канцелярські столи в «Креппі», величезні чорні шовкові рухомі фіранки Долі і Фатуму в «Маленьких трагедіях».

Костюми часто умовні і оригінальні. Скіфські ковпачки зі знаменитої пекторалі («Голос землі»), широкі блузи в «Креппі», плащі і маски в пушкінських трагедіях. Особливо полюбляє Бельський білий колір. Артисти в білому особливо виразні у русі на тлі чорних завіс. В українському матеріалі (Леся Українка, Тарас Шевченко) білі костюми ледь стилізовані в національному дусі, але без традиційної вишивки і кольорових плям. Лише Богородиця з'являється відповідно до іконописного канону в блакитному плащі з кривавим шарфом, яким її будуть розпинали люди-небораки. Це біле сяйво створює образ чистоти, піднесеності, ліризму, позачасовості.

Музична драматургія вистав «Академії руху» створюється, як правило, Антоніною Бельською, дружиною і музою Олександра Гнатовича, багаторічним директором театру. Це або інструментальна класика від Баха до С. Прокоф'єва, або сучасний симфонізм А. Шнітке, Є. Станковича, Л. Дичко та інших. Музика у виставах цього театру, здається, сама диктує тілу рух, а рух наче народжує музику.

Режисурою захопився і син Бельських Сергій, баскетбольного зросту юнак із профілем поета Бориса Пастернака. Сергій один із провідних артистів театру

(Лукаш, Альбер – Моцарт – Дон Гуан – Вальсінгам, Амізок «Голос землі»). Він часто допомагає у творчості батькам, уже самостійно ставить окремі сцени і цілі вистави (клоун-мім-шоу «Дзвонить «03», або Шоу «без гальм») і вчиться фаховому уму-розуму в Києві.

В репертуарі «Академії руху» є і дитячі вистави – «Чукоккала», «Буратіно», «Вічна казка», «Лускунчик», «Бісенятко з табакерки». А починалось усе з «Червоних вітрил» 19 травня 1995 року. Отже, скоро ювілей.

Ну, а артисти? Їх де взяти для такого специфічного театру? Обіцяють підготувати в Дніпропетровському театральному коледжі – хай би дотримали слова. А тим часом артистів роблять самі. При театрі працює школа, де підростають юні таланти, здатні не тільки дивовижно гармонійно і складно рухатись, а й розуміти, навіщо і заради чого вони це роблять. Діти-артисти і вже доросла артистична молодь напрочуд музичні, пластичні, відчувають поезію, працьовиті і гармонійні на сцені та в побуті. Як от Лейла Багірова, Вікторія Власова, Андрій Івасіх, Євген Павлов, Катерина Шустрова та інші.

Недарма театр має численні українські та міжнародні нагороди.

Щойно одержали гран-прі театального фестивалю «Січеславна-2004» у Дніпропетровську. Вистава «Безсоння» за мотивами творів Т. Шевченка («Пролог», «Катерина», «Ярема») вразила і глядачів, і журі. Стражденна українська душа паляхкотіла на сцені вогнем кохання і відчаю, боротьби і смирення, надії та віри.

Ось тріо жінок у білих очіпках та фартухах, повних яблук, заламують руки над головою – і покотились від них по землі яблучка-діточки, крихітні паростки життя – піднімаються тендітні рученята, вмирають, виростають, розбігаються... І мертві, і живі, і ненароджені.

Ось кидається на всі боки зраджена Катерина, білий шарф-немовля тріпоче в її руках – і падає вона в чорну безодню. І піднімається з тої темряви велично-спокійна Богородиця, навколо якої врешті-решт збереться весь народ, дорослі й діти, щоб потім вибігти до нас всією своєю красою, енергією і поетичністю.

Покров Богородиці, кажуть, осіняє нашу Україну. Нехай же під тим покровом буде благополучним і театр «Академія руху», хай процвітає, хай творчість його буде невтомною, пошуковою і прекрасною. А місто Кривий Ріг і вся наша держава поцінує діамант духовності й краси у своїй багатющій землі.

День. 2005. 28 липня

*(Передрук у ювілейному буклеті театру
«Академія руху». Кривий Ріг, 2005)*

ДИВНІ ДИВА КРИВОГО РОГУ

Розповідь мовою Руху й Тіла

В Україні є чимало міст, що дивують своїми дивами. Одне з них — Кривий Ріг. Тут водяться червоні горобці, що купуються начебто в калюжах крові — це пилюка багатої на залізо руди осідає на довкілля... Колись Калитка з п'єси «Сто тисяч» мріяв купити стільки земельки, щоб їхати день — чия земля? — Калитчина, їдеш другий — чия земля? — Калитчина. А тут їдеш день — що за місто? — Кривий Ріг, їдеш другий — що за місто? — Кривий Ріг. Їде московський можновладець — коли ж буде той комбінат? — Та ми вже півгодини їдемо по комбінату... Так, чимало дивних див у Кривому Розі — від багатющих покладів землі та мегалітичних кар'єрів із залізницею по схилах до прадавніх «стоунхенджів» та різнокольорових річок Інгулець і Саксагань.

А серед цих див є ще одне, унікальне, — Театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху». Це єдиний такий театр на всю Україну. І важко визначити його мистецьку класифікацію, бо цей театр існує в конгломераті пантоміми, балету, акробатики, евритмії, танцю, ритуалу, філософії, музики, цирку та практично всіх інших мистецтв. Останнім часом з'явився у світі новий термін — Театр Тіла. Ото, мабуть, про них.

«Незгасима свічка»

Автор того театрального дива — Олександр Гнатович Бельський. Він щойно відзначив шістьдесят років життя і сорок — творчості. Син військового (білоруса) і медсестри (українки), з родинних шляхів він обрав медицину і став санітарним лікарем — охороняв здоров'я тих криворіжців, що дихають рудим пилом і випарами сталевих гігантів. Але ще в студентські роки у Дніпропетровську Олександр захопився виразністю людського тіла і прилучився до студентського театру пантоміми Г. Городецького, де і сам виступав, і шукав своє. А в 1968-му трапилася йому щаслива і доленосна зустріч у Києві з Марселем Марсо — легендарним генієм пантоміми. І шлях О. Бельського визначився остаточно.

Одержавши розподіл до Кривого Рогу, молодий лікар прийшов до одного з палаців культури шукати приміщення для занять пантомімою. А мудрий директор запропонував Бельському створити студію. Та прийшли в ту студію не юніори, а діти. Що робити? Вчити. Вчити їх і вчитися самому. Так і до сьогодні — вчить дітей

в «Академії руху», вони виростають у професійних акторів і стають основою трупи або зберігають у приватному житті ту духовність і артистизм, що здобули тут. І вчиться сам. Без упину, повсякденно.

Другу вищу освіту – режисера пластичної драми – Олександр Бельський здобув у Харківському інституті культури. Неодноразово вчився у творчих лабораторіях майстрів цього жанру в Москві та Прибалтиці. Шукав зустрічей з видатними митцями, багато читав і спостерігав, захоплювався філософією, літературою, різними мистецтвами. І досі відкриває для себе духовні скарби людства. От нещодавно його схвилював і вразив Стефанік. Результат – пластична вистава «Камінний хрест», пронизлива, трагічна, лірична.

Взагалі вистави Бельського народжуються тільки з хвилювання власного серця, зі збурення власної душі. Тому в репертуарі його театру Олександр Грін та Ованес Туманян, Андерсен та Гоголь, Пушкін і Беккет, Шекспір, популярні дитячі казки та міфи Великого Степу. Олександр Гнатович політикою не займається, по різних партіях не вештається. Але відчуває себе людиною світу й громадянином України – і тому не байдужий до її долі, історії й культури.

Остання за часом робота Бельського, показана на його ювілеї, – «Незгасима свічка». На програмці написано: «Навесні 1933 в Україні помирало щохвилини – 17, щогодини – 1000, щодоби – 25 000 українців. Даний проект є посвятою пам'яті мільйонів українців, які в 1932–1933 рр. минулого століття мученицьки прийняли голодну смерть. Наше покоління має знати і визнавати це, щоб людство більше ніколи не мало такого страшного досвіду. Хай в душах наших вічно горить НЕЗГАСИМА СВІЧКА ПАМ'ЯТІ!»

Прем'єра відбулася 6 і 7 липня у столиці Швеції Стокгольмі в рамках естафети пам'яті жертв Голодомору, що розпочалася 1 квітня в Австралії, пройде через 33 країни та закінчиться в Україні у листопаді. Але творив Бельський це недовге, щемливо хвилююче дійство аж ніяк не з кон'юнктурних міркувань. У Олександра Гнатовича свій власний, родинний, великий рахунок і до Голодомору, і до сталінських репресій. От він і висловився. Своєю мовою – Руху і Тіла.

Наразі у виставі нема ілюстративного зображення мук і страждань помираючих людей. Її епізоди називаються «Плач Землі», «Дзвони у просторі», «Спрага, або Життя як воно є..», «Чорна хмара», «Де ти, Боже мій?..», «Танок божевілля», «Відкрийтесь, небеса» – шістнадцять дійових блоків на музику фрагментів із творів Є. Станковича, Л. Дичко та інших сучасних композиторів (автор музичного образу цього сценічного дійства – Антоніна Бельська, дружина, муза і співавтор Олександра Гнатовича). І обов'язково «Промінь світла».

Вічна тема щастя і смислу життя

Промінь світла обов'язково зустрінеш у найдраматичніших постановках О. Бельського. Так філософськи він мислить, по-українськи, позитивістськи. Ось його життєве й мистецьке кредо: «Українську ментальність треба шукати

та показувати не в зовнішніх ознаках і стереотипах, а в тому, як людина ставиться до життя, як його сприймає. [...]

Нашій ментальності, що з патріархальної стає раціональною, завжди була властива духовність. Але духовність неможливо сформувати тільки з позиції раціонального мислення. Підтекст через яскраво виражену форму — ось сучасний театр. Він потребує глибинної внутрішньої роботи, щоб створюваний образ та ідея вистави були більш точними і глибокими. Тема наших вистав — вічна тема щастя і смислу життя. І ми завжди будемо розмовляти з глядачем про вічне. [...]

Думаю, сучасний театр ще повернеться до свого покликання: потрясати, очищати. Сьогоднішній глядач буває просто вражений побаченим, але не потрясений. Він не включається, тому що не вихований, не привчений співпереживати з актором і знаходити в ньому відгук на свої переживання. І спектакль не можна дивитися по телевізору — в театр треба ходити».

І ходять. «Академія руху» має «свого» глядача. У Кривому Розі, в Україні (від Донецька до Тернополя, від Керчі до Києва) і у світі (від Москви, Ленінграда і Челябінська до Латвії, Польщі, Данії, Німеччини, Франції, Швеції).

Мистецька мова режисера Олександра Бельського начебто дуже проста. Він любить хвилі великих тканин — білих, чорних, різнокольорово підсвічених. Вони стають сильним емоційним образом фатуму, гортання сторінок книги або чорноземної ріллі — чорний шовк накриває людські тіла, і земля, поховавши мертвих, дихає, живе, проростає хирлявим колоском і полином («Незгасима свічка»). Або такі прості речі — діагональ опертих на одну ногу постатей викликає тривогу, а розкинуті руки дають образ хреста і безліч інших асоціацій. І, звичайно, формотворчу роль відіграє в постановках Бельського ритм — творча спадщина Леся Курбаса. Олександр Гнатович підхопив слушну думку художнього керівника Коломийського театру Дмитра Чеборака: українську літературу треба сприймати не через слово, а через ритм тексту і рух (думок, почуттів, сюжету, переміщень героїв тощо). Так режисер відкрив для себе українську класику: Василя Стефаника, Лесю Українку. Його «Лісова пісня» розкрила філософію п'єси, мабуть, найповніше з усіх її сценічних варіацій. А поезія Тараса Шевченка («Безсоння») піднеслася до міфу, до моделі світоустрою, до суті української душі.

Прадавній грецький мудрець Софокл колись сказав: «Є багато у світі дивних див. Найдивніше з них — людина». Тож знайте, люди добрі, що серед багатьох див Кривого Рогу, Великого Степу й України живе, творить, мислить і нас потрясає, очищує та підносить дивне диво на ім'я Олександр Гнатович Бельський. Живе і дивом виживає унікальний діамант української культури — Театр «Академія руху» всупереч відверто ворожому ставленню до нього місцевої влади. Чи має місцеве чиновництво хоч одну культурну клепку в голові? Отакі-то дива в Кривому Розі. Недарма тут червоні горобці й калюжі, мов кров...

День. 2008. 3 вересня

«СМАЧНІ» ВИСТАВИ

Донецьк ходить у театр масово, святково, попри морози й майдани, подружжями і компаніями. Що він шукає у своєму Національному театрі, що знаходить? Знаходить перш за все видовище. З прекрасним вокалом (гідним опери), запальними танцями, красивими костюмами і добрим кінцем. Як, скажімо, мюзикл «Три мушкетери».

Постановники Василь Маслій (він же хореограф) та Ігор Рибчинський смачно приправили цю популярну романтичну історію гострим перцем іронії. І от уже розкішно вдягнені у химерно сконструйовані костюми придворні на сцені – умовно-шахові фігури. Легковажний король (Олександр Філатов) з пружинами на капелюсі роз'їжджає на велосипеді. Тонкоголосий коротун-коханець Бекінгем (Роман Горових) вставляє знайомі англійські слівця. Королева (Любов Доброноженко) схожа на ляльку з головою на блюді величезного коміру. Монашок наче витягли з вар'єте. А криваво-блискучий кардинал Рішельє (Сергій Банников) у червоних рукавичках-крагах подовженими пальцями-кігтями диригує-розігрує свою шахову партію, власне, сюжет Дюма.

Художник Андрій Романченко тут, як і в інших своїх виставах, грандіозно вибудовує простір. У «Мушкетерах» це три збірні рухливі залізні башти, схожі на будівельні риштування, зі сходишками, місточками. Вони дають можливість безлічі мізансцен, змін місця дії і створюють образ карколомного механізму життя.

Іронічно намагався подати мелодраму Е. де Філіппо «Філумена Мартурано» під назвою «Помри – я одружусь!» молодий режисер Ігор Матіїв. Молоді актори трупи – Зоряна Дибовська, Андрій Афанасьєв,

Максим Шерстюк, Микола Гусейнов разом з досвідченими Ольгою Заворотько та Андрієм Бориславським пішли за ним. А от виконавці головних ролей Олена Хохлаткіна (Філумена) і особливо Віктор Жданов (Доменіко) спиралися на свій попередній досвід «прямоходження» по тексті – що написано, те зіграно, страждання так страждання, замилування так до солодоців. Без підтекстів, парадоксів та іронії. Наразі іронія – зброя сильних людей, одна з основних інтонацій сучасності.

«Прямоходження» по ролі інколи справляє сильне враження. Як-от робота Тетяни Романюк (Шарлотта) у виставі малої сцени «Осіньна соната» І. Бергмана

(київський режисер Ольга Гаврилюк). Сильні почуття аж до рясних сліз не залишають байдужим глядача. Хоча цікавішими здаються різкі контрасти психологічних станів дочки Шарлотти Єви (Світлана Бойко).

Іронією і гумором пронизана й інша вистава малої сцени — «Леді і кларнет» М. Крістофера в постановці режисера Вадима Пінського. Бенефісна роль Еліс виконана Наталією Стефашиною витончено і красиво, але надто серйозно. Наразі формула гумору полягає в умінні говорити смішно про речі серйозні та серйозно про речі смішні, не сприймаючи водночас самого себе всерйоз. Не сприймайте себе всерйоз, панове, легше житимете.

Нині Україна, як відомо, відзначає ювілей Тараса Шевченка. Національний театр у Донецьку присвятив цьому виставу за поемою «Сліпий». За основу взято п'єсу М. Кропивницького «Невольник». Режисер Ігор Матіїв наважився переосмислити класичну спадщину. Схематичну драматургію насичено поетичною образністю. Сценограф Андрій Романенко здибив сцену величезним дерев'яним пандусом з багатьма лядами, які стають то багаттями, то церквами, то могилами, то в'язницями, то дерева з них проростають, то світло з них б'є. І величезне небо (проекція), світле, ласкаве, тривожне, грозове, нічне і сонячне. Земля і небо — і в цьому вічному просторі людина. Не характер — постать. Граничне узагальнення понять, висока поезія.

Звичайно, міг би насмілитись молодий режисер в певних місцях замінити шершаву прозу Кропивницького на відповідні поетичні рядки Шевченка. Не посмів, пішов іншим шляхом. Текст п'єси скорочено, дію насичено масовими сценами — козацькими, військовими, дівочими, пісенно-танцювальними. Ув'язені запорожці, вистромившись по пояс з розчахнутих ляд, перемовляються майже речитативом, відбиваючи ритм кайданами.

Відмовився Матіїв і від пейзажного хепі-енду Шевченкової поеми. У виставі Ярина (Зоряна Дибовська), дочекавшись сліпого коханого Степана (Максим Селіванов) з полону, приголубила його, а потім повернула йому кобзу і благословила на подвиг кобзарства. У фіналі всі учасники на чолі зі Степаном співають величну пісню з опери-думи О. Злотника. Наразі «Молитва за Україну» Миколи Лисенка була б тут сильніша і доречніша, але й цей могутній хор зачіпає небайдуже серце.

Донецьк ходить у театр. Значить, просить душа. І одержує глядач і видовище, і психологізм, і поезію, і вокал, і світло краси й надії.

День. 2014. 18 лютого

ПЕРША МОЯ РЕЦЕНЗІЯ...

Перша моя рецензія вийшла друком у далекому 1957 році у газеті «Вечірній Київ». Мені було сімнадцять, я закінчувала школу і збиралася вступати на театрознавчий факультет Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого. А куди ще? Я виросла в театральній сім'ї. Дід – народний артист Амвросій Бучма (він помер у січні того року), батько – режисер, бабуся і мама – актриси. Запах куліс, гриму був мені рідний...

Виявилося, що документів у вчорашніх школярів не беруть, потрібен дворічний стаж роботи. Хіба як будуть публікації... А театрознавчий відділ закривають, нові набори не плануються. І тоді я написала три рецензії – дві на фільми і одну на прем'єру театру ім. І. Франка «Човен хитається» Я. Галана – і пішла з ними до друга нашої сім'ї письменника Олександра Ільченка за порадою.

Олександр Єлисейович посадив мене поруч і почав правити мої тексти.

Він не зачепив жодної думки, але пояснював, чому не можна ставити близько спільнокореневі слова, чому краще для газети не вживати складнопідрядні речення, як треба «чути» написаний текст тощо. Тобто за три уроки Ільченко «поставив мені руку», як ставлять руку піаністам. І рекомендував редакціям «Вечірки» та «Літературної України» придивитися до дівчинки з бантиками.

Так я вступила на театрознавчий, де моїми однокурсниками стали Галина Довбищенко, Юрій Богдашевський, Ярослав Верещак, Вадим Калашников, Микола Лабінський, Олександр Мірошніченко та інші, що згодом сформувалися у класних фахівців, «широко відомих у вузьких колах». Наш курс настільки успішно закінчив п'ятирічне навчання, що державна екзаменаційна комісія на чолі з народним артистом Данилом Антоновичем визнала доречним продовжити набори на театрознавчий факультет.

Але друкуватись молодим у шістдесяті-сімдесяті роки було вкрай важко.

Тому по-справжньому моя театрознавча публіцистика починається вже в мої тридцять п'ять...

ДИВО ЛЮБОВІ

Прем'єра франківців «Каса маре»

Вперше тоді я зустрілася з виставою, у якій була відсутня режисура. Я не повірила своїм очам. І, щоб заспокоїти свою розгубленість, подзвонила тьоті Олі — Ользі Яківні Кусенко, другові нашої сім'ї, виконавиці головної ролі вистави Васілуци — і напросилася до неї в гості. З букетиком ромашок я потрапила в її затишну квартиру у Пасажі. Сиділи на кухні, щось перекусували, пили чай і багато сміялися. Ольга Яківна розповідала, як Ростислав Григорович Коломієць «ставив» виставу «Каса маре». Всідався за режисерський столик всередині залу, розкладав на ньому годинник, папери і удавав з себе геніального режисера. Жодних задач акторам, жодної думки про основний зміст сюжету від нього ніхто з виконавців не дочекався. «Працюйте, працюйте!» — чулося інколи із залу. Розгублені актори, в першу чергу виконавці головних ролей — О. Кусенко (Васілуца) та С. Олексенко (Павелаке) — збиралися разом і в довгих бесідах між собою вирішували логіку вчинків і почуттів персонажів, підтексти ролей і навіть мізансцени. Р. Коломієць відбирав і затверджував. Є і такий метод роботи режисера над виставою. Мої питання до вистави стали формою відповідної рецензії...

Вдячні оплески залу були нагородою виконавцям. Люди залишали театр, роздумуючи над долями героїв вистави, складністю життєвих перипетій, які інколи потребують високого вміння знайти своє щастя в щасті іншого.

Так сталося, що критику і глядачеві після вистави було по дорозі. І, як це іноді трапляється, між незнайомими людьми зав'язалася розмова:

- Вам сподобалась вистава? — запитав критик.
- Дуже! — відповів глядач.

КРИТИК. Отже, вистава не залишила вас байдужим. Мене теж. Але різних людей вражають різні речі. Що схвилювало вас?

ГЛЯДАЧ. Любов. Краса і могутність того почуття, яке з'єднало героїв спектаклю — Васілуцу і Павелаке. Он, бачите, афіша кінотеатру — «Любов земна». І їхня любов — земна, але головне в ній — поезія стосунків, яка підносить людину над буденністю, надає їй чарівної сили переборювати все дрібне і недостойне в душі, робить кращою, очищає.

КРИТИК (прислухаючись до звуків скрипки з вікна консерваторії). Так. І цю поезію режисер Ростислав Коломієць заявляє на початку дії, вводячи лаутари — молдавських музик, мелодія яких слугує наче заспівом усієї вистави.

ГЛЯДАЧ (здивовано). Знаєте, про музик якось забулося. Вони потім ніде не з'являються, не кінчають тієї пісні, яку почали, і тому виникає запитання — навіщо вони взагалі?

КРИТИК. Мені важко вам відповісти, схоже, що режисер знайшов цікавий прийом, але не продумав його до кінця.

ГЛЯДАЧ. Знаєте, що сподобалось найбільше? Отой великий монолог Васілуци в розореній нею каса маре. Рік тому вона власноручно прикрасила цю кімнату щастя, поселила в ній свою любов. Та минув час, а з ним прийшов сумнів, чи не егоїстичне її кохання, чи має вона, солдатська вдова, право на почуття юнака, у якого життя попереду, на його молодість. Ольга Кусенко в цьому монологі мудро і мужньо говорила про гармонію життя, про те, що молодість повинна належати молодості, а старості лишається збирати роки: все, що ми маємо, принесли вони, і все, що ми загубили, забрали теж вони. І розібрана Васілуцею каса маре глянула на мене не пустою, а будівельним майданчиком, з хаосу якого от-от народиться новий дім.

Так, Васілуца на наших очах переживає віру, надію, любов. В іншому тільки порядку. Спочатку — в ній жевріє надія на щастя, на те, що заповниться в серці порожнеча, в якій винна війна. Потім надія ця переливається в любов — складну, суперечливу, сильну, саможертвонну любов до Павелаке, в нележку, але чисту і щасливу любов жінки. І нарешті — віра. Пережита любов дає людині віру в гармонію і мудрість життя. Саме це і грає актриса. Як стримано і гідно поводить її героїня в складних переплетіннях життєвих ситуацій!

Гідність — визначальна риса характеру Васілуци-Кусенко. Гідність захищає її почуття від бруді і сусідського пересуду. Прикрашає її, примушує до неї дослухатись, облагороджує людей навколо неї — і самого Павелаке, і його друга Франчика, і Елеонору.

Багато в чому погодилась я з моїм співрозмовником у поглядах на виставу. Але де в чому оцінки наші і розійшлися. Наприклад, щодо третьої картини — гулянки в каса маре.

ГЛЯДАЧ. Прекрасна, життєва сцена.

КРИТИК. Не можу поділити вашого захоплення. Ця сцена, на мою думку, вносить деякий дисонанс у виставу і порушує логіку образу героїні. Тут все суперечить поезії, чистоті і красі, які несе Васілуца в життя. Взяти хоча б завішені вікна. Хіба ж Васілуца ховається зі своїм коханням? Це ж не гріх її, це гордість. А неприбраний стіл із зсунутою скатертиною, поваленими пляшками? Навіщо підкреслювати бруд? І запропонована актрисі мізансцена (сидячи на підлозі Васілуца обіймає коханого) — не в характері жінки такого благородства і внутрішнього такту, як Васілуца Ольги Кусенко.

ГЛЯДАЧ. Але актриса робить це надзвичайно! Вона підкреслює в пестошах Васілуци нотки материнства, що надає епізоду особливої краси!

КРИТИК. Приєднуюсь! Це мудре і сміливе рішення актриси. Та, погодьтесь, мізансцена вносить штучну ноту.

ГЛЯДАЧ. Можливо, що так. Але, повертаючись до загальної атмосфери всієї сцени, не можна ж не зважити на тих, хто в ній діє. Як же бути з вульгарністю Елеонори, з дрібною душею Франчика? Саме вони – гості Васілуци – несуть із собою той бруд.

Справді, як бути? Марина Герасименко і Микола Задніпровський, які грають ці ролі, знайшли своє тлумачення образів. Але п'єса, на мою думку, дає можливість і для іншого, не спрощеного розуміння цих характерів. Скажімо, Елеонора. Чому Васілуца спершу її вигнала, а тепер приймає у своєму домі? Може, виконавиці слід замислитись над тим, що саме Васілуца побачила за бравадою Елеонори? А чи не роздивилась вона в дівчині кимось лихим ображену душу і те саме жагуче чекання чистого і високого кохання, яке жило в ній самій? Але тоді актриса має звільнити свою Елеонору від кричущого несмаку і надмірної грубості, можливо, надати їм прихованої беззахисності і цнотливої наївності. Певно, і Миколі Задніпровському слід було б подумати над тим, де саме показати глядачам ті перші моменти зламу в характері легковажного хлопця, які, зокрема, потім пробудять у Франчика почуття батьківства.

Цими думками я поділилася з моїм супутником. Діалог тривав.

ГЛЯДАЧ. Зате важко заперечити щось в грі Степана Олексенка.

В ролі Павелаке він на диво глибокий і проникливий. Гідний і своєї досвідченої партнерші Ольги Кусенко, і високої поезії, якою пройнята п'єса Йона Друце.

КРИТИК. Власне, і Олексенко вже досвідчений актор. Він справді сподобався, особливо в другій половині ролі, де Павелаке, що сприймає від Васілуци гідність і цноту – у владі складних душевних переживань. Хотілося б тільки, щоб юнак був більш вражений переродженням Софійки, її розквітлою дівочістю.

ГЛЯДАЧ. До речі, успіх Н. Гіляровської в ролі Софійки незаперечний.

КРИТИК. Цілком згодна. Хіба що нова Софійка свою дорослу рішучість мала б висвітлювати більшою ніжністю, бринінням вже не закоханої, а люблячої душі.

На цьому ми розсталися з моїм співрозмовником, але, мабуть, як і я, він ще довго перебуватиме під враженням вистави. Вона спонукає багато над чим подумати. Наприклад, над силою акторського перевтілення. Йдеться про Миколу Панасьєва в ролі діда Йона. Улюблений митець порадував тим, що аскетично відмовився від своїх перевірених на публіці комедійних прийомів, знайшов нові барви і незвичний малюнок ролі, створивши образ старого мудрого поета землі. А виконавиці Васілуциних сусідок – П. Куманченко, В. Салтовська, З. Цесаренко. Чимало різних «бабів» зіграли перші дві актриси. І от маємо зовсім нові індивідуальності, різні характери й спільну душу – співчутливу, доброзичливу, беззлобну.

Виникають запитання, звернуті до режисера спектаклю. Наприклад, чому сцена побачення героїв, яка має бути сповнена особливої цнотливості, така затемнена? Якщо режисер задумав цю картину на контражурі, він мав вирішити її пластично, більш точно і виразно, можливо, навіть, при умовному світлі. До речі, складається враження, що не зовсім підготовлена сцена освідчення Павелаке, адже його кохання, як і кохання Васілуци, зародилося не в одну мить, а чимось зумовлене. Ми ж цих тонких нюансів спалаху почуття не відчули.

Іноді здається, що актори не завжди мають точні режисерські завдання, і тоді рветься тканина дії, а зал «розмагнічується». Недостатньо відчутний гумор, яким виблискує п'єса.

Та багато, мабуть, ще прийде: вистава тільки-но народилася, і віриться, що життя її буде довгим і щасливим. Додамо, що сценічна розповідь про подвиг жіночого серця в Міжнародний рік жінки сприймається з особливим хвилюванням.

Культура і життя. 1975. 23 жовтня

ЗДРАСТУЙТЕ!..

Про виставу «Я, бабуся, Іліко та Іларіон» Нодара Думбадзе у Київському російському драматичному театрі імені Лесі Українки хочеться говорити у хвилястих, синкопічних ритмах грузинської мови, спинаючись на вершини сполучених приголосних – Вашеломідзе, Чігогідзе, Сихарулідзе – шерхочучи шерехом гірських осипів – Мревлішвілі, Тактакішвілі...

На російській сцені столиці України ожила Грузія. Без найменшого мовного акценту, лише пульсуючим ритмом мови, наспівною мелодикою звуку, трохи більше, ніж звичайно, підкресленою жестикуляцією, пластикою рухів актори «російської драми» відтворили під керівництвом режисера-постановника Сандро Мревлішвілі національний колорит духовного світу грузинського народу, здавна близького Україні.

Років п'ятдесят тому в пресі часто писали – «культурний актор». В мистецьких здобутках цієї вистави хочеться відзначити саме високий рівень культури виконавців, їхню тактовну поміркованість і точність в доборі виражальних засобів, почуття міри і смаку. І не дарма вони заслужили вдячність студентів-грузинів, що вчать у вишах Києва. «Ми побували вдома», – ці слова після вистави розгримовані «грузини» одержали від грузинів справжніх як найвищу нагороду.

Не випадковий цей синтез національних культур на київській сцені. І тому, що митці різних республік щедро діляться між собою скарбами своєї душі і думок. І тому, що грузинське театральне мистецтво зараз у бурхливому розквіті і має чимало плідних художніх ідей, торкнутися яких корисно митцям інших театральних систем. І тому, що Михайло Резнікович з України і Сандро Мревлішвілі з Грузії вчилися разом у Ленінграді у Георгія Товстоногова, який об'єднав у своїй творчій біографії і Грузію, і Україну, і Росію. Тож чи дивина, що головний режисер одного з київських театрів запросив головного режисера одного з тбіліських театрів до спільної роботи? Тим більше, що театр ім. Лесі Українки згадує добром «своїх грузинів» – Ігадзе з його дипломною роботою «Озирнись у гніві» Дж.Осборна і виставу «Доки гарба не перекинулась» О. Йоселіані в постановці Дмитра Алексідзе, що працював тут певний час.

Як особлива святиня живе в театрі спомин про те, що Київська російська драма як радянський театр починалася, власне, з легендарної «Овечої криниці» («Фуенте

овехуна») Лопе де Вега в постановці Коте Марджанішвілі. Додати сюди залюбленість акторів і режисури театру ім. Лесі Українки, як і всіх нас, в сучасну грузинську прозу, зокрема в Н. Думбадзе, в театральні відкриття Р. Стуруа і руставелівців, у вистави і книги Михайла Туманішвілі, в сміливі пошуки тбіліського Молодіжного, керованого С. Мревлішвілі, і передісторія питання з'ясується остаточно.

А тепер про результат, про виставу «Я, бабуся, Іліко та Іларіон». Власне, про результат говорити ще рано — вистава не у всьому вивірилася остаточно, йде пошук, випробовуються варіанти акторських фарб і пристосувань. Та в головному — в думці своїй, у пристрасі, в загальній атмосфері вистава народилася. І народилася повноцінною, зрілою, цікавою.

Режисер С. Мревлішвілі домовився із виконавцями, що вони гратимуть не грузинську п'єсу, а інтернаціональну. І розмова піде не про грузин, а про людей будь-якої нації, які чують у слові «Здрастуйте!» велич людяності, добра і сердечності.

Таке філософське узагальнення пропонується глядачеві ще до початку дії вистави сценографом, заслуженим діячем мистецтв Грузинської РСР М. Чавчавадзе. Білосніжні площини чи то стін якогось спільного великого дому, чи то вкритих снігом кавказьких гір та урвищ об'єднують три ганки трьох сусідів і ніби включають в цю єдність уявну четверту стіну — глядацький зал — із невеликим умовним ганком посередині.

Нас тактовно запрошують — ні, не в гості — у співжиття з героями. Юний Зуріко звертатиметься і до нас, так само, як і до Іліко, і до Іларіона. На білих площинах — кольорові клапти саморобних ковдр, в аплікаціях яких вгадується абрис грузинського села чи, може, української тополі. Де-не-де приліплено шматок килима з рушницею і патронташем, скромну ікону (чи не Іверської Богоматері?), чорні тарілки радіо, мідні труби духового оркестру, в чорних проміжках стін абажур-дзвони — в тому всьому перш за все читається Грузія, та в чомусь невловимому вбачається мазанкова Україна, біле сонце Середньої Азії і будь-який наш край.

За таким же принципом філософського узагальнення вирішений і весь стиль вистави. Персонажі цікаві не тільки власними індивідуальностями, а тими соціальними ролями, які вони грають у житті — голову колгоспу звать Шалва, а агітатора Вахтанг. Є власні імена і у кербуда, і у бабусі. Та нам і театрові цікаві не Ольга чи Дементій, а Бабуся, Я, Учитель, Сільський лікар, Агітатор, Голова.

Найбільш точними і виразними у цьому засобі існування на сцені видаються народний артист УРСР А. Решетніков (Іліко) та заслужений артист УРСР В. Сівач (Іларіон). Їм вдалося поєднати життєву конкретність яскравих індивідуальностей своїх героїв з епічністю їхніх постатей. У роботі над незвичним стилем виконання відкрились нові грані їхніх талантів. В А. Решетнікова — це комедійна характерність, з якою він не часто виходив на глядача. Пригадується лише його Тоот з п'єси І. Еркена і давні брати-близнюки Антіфоли — Сіракузький та Ефеський з «Комедії помилок» Шекспіра. І ось новий ступінь майстерності — м'яка комедійність. Вона органічно переходить у стриману, але глибоку патетику, велич прекрасної душі,

яка акварельно відтінена смішною вайлуватістю, хитрим примруженням єдиного ока, веселим похихикуванням змовника.

У ролі Іларіона В. Сівач вразив глибиною і благородством душі, внутрішньою силою і значущістю людської особистості свого героя. Органічна стареча пластика, обважнілі плечі, просторі чоботи, поворот голови для позначення одноокості... Усе це потрібно артистові, щоб висвітлити мужність, скромність, тонкість багатого серця Іларіона, який долучає до світу людей і собаку, і kota, і паровоз.

Радіючи витонченому професіоналізмові артистів, їхній філософській мудрості й новим фарбам в їхній палітрі, з особливою гіркотою раптом помічаєш дрібні огріхи, які засмучують тим сильніше, що у цілому перед нами справді рідкісне явище — відкриття нових потенціалів творчої енергії у добре відомих акторів, які, здавалось, уже встигли розкритися повністю. Такою прикрістю в роботі А. Решетнікова прозвучала в сцені зустрічі з осліпим другом нота мелодраматизму — поверхова, не сучасна, чужа образа в цілому.

А В. Сівач у сцені читання «любовного листа», одержаного бабусею, не втримується від плаского загравання із залом. Вимовляючи слова, що прекрасна «вся ти», на одній з вистав він погладив усього себе, позначаючи долонями певні опуклості жіночого тіла, а другого вечора на цих словах і зовсім задер сорочку, блиснувши голим черевом. Жаль, що актор втратив тут міру смаку і логіку створюваного ним самим характеру — адже той душевно тонкий, глибокий, чутливий до краси, розуміючий вірші Іларіон, якого він грав досі і гратиме потім, не може дозволити собі таку вульгарність.

І все ж Іліко А. Решетнікова та Іларіон В. Сівача є у виставі основними носіями тої атмосфери поетичного укрупнення, яка, народжуючись із достовірної, конкретної життєвої правди, надає виставі і грузинського колориту, й інтернаціонального узагальнення.

В дует А. Решетнікова і В. Сівача влітається голос народної артистки УРСР В. Заклунної, яка творить образ Бабусі. Роль взагалі несподівана для красуні в розквіті літ, тим більше для В. Заклунної, яка ніколи не грала ні вікових, ні характерних ролей. Її Бабуся приваблює статною довгоокою красою грузинських жінок з гравюру і картин Тиціана Табідзе. І хоч ця Бабуся пряде, і лущить кукурудзу, щось там просіває на решето, і пригощає онука лозиною, вона сприймається як ідеал усіх бабусь, як пам'ятник Материнству, як фреска старовинного храму. Такий малюнок ролі надзвичайно красивий та епічний, це напрочуд висока вершина поезії, але на ній — холодно. Не вистачає того теплого дихання життєвої правди, яким на повні груди дихають партнери. Особливо цього тепла не вистачає актрисі в сцені смерті Бабусі. Відчуваючи це, актриса на одній із вистав налила очі діамантами сліз. Але зрозуміла — Бабуся в листі онукові заповідає не оплакувати її, тож і сама заплакати не має права. Виправляючи помилкову спробу, іншого вечора В. Заклунна провела сцену смерті на посмішці. Інша крайність — провітленості вона не досягла, а атмосферу трагізму зруйнувала.

Пошук триває. Актриса мужньо випробовує варіант за варіантом. То, може, їй піти іншим шляхом, ніж її партнерам? Вони, здається, були стурбовані тим, щоб укрупнити своїх героїв, відірвати їх від побуту, від приземленості. В. Заклунна ж сама по собі, як жінка, як актриса викликає у глядачів відчуття спілкування з ідеалом, із мрією. Вона чесно намагається виконати задачу, поставлену режисером — створити узагальнений образ Бабусі. Але, суб'єктивно не відчуючи своєї, природою ідеалізованої індивідуальності, В. Заклунна намагається додати Бабусі крупності, поетичної піднесеності. І виходить плюс на плюс. А секрет, може, у зворотності? У тому, щоб розукрупнити образ, приземлюючи його, нарощуючи життєву конкретність і правду. Остаточно розукрупнити себе актриса все одно не зможе — природу таланту не зламаєш — а між тим образ набере того тепла, якого зараз не вистачає. І тоді замість чоловічого дуету зазвучить гармонійне тріо з високою нотою жіночого голосу.

Інша виконавиця ролі Бабусі, народна артистка УРСР А. Ніколаєва, мужньо переборює в собі те, чим вона завжди виблискувала на сцені — соковитість комедійних фарб, життєву пізнаваність, побутовізм інтонацій.

Ще не все вдається актрисі на цьому шляху, але деякі сцени, особливо закінчення школи Зуріко, листи до онука звучать у неї в унісон із партнерами.

У центрі всієї вистави — Я, Зуріко Вашеломідзе, а може, Нодар Думбадзе, а може, Олег Ісаєв. Молодий актор надзвичайно органічний у цій складній ролі. Схожий на задериковатого півника, він передає грузинський колорит не мелодикою мови, а більше вибуховістю реакцій, глибоким серйозом ставлення до дрібниць і веселою легковажністю в переборенні труднощів. А ще в нього грузинські руки — енергійні, рухливі, вони часто простягнуті в бік того, кому адресована його мова. Ці помітно грузинські, але м'яко виражені національні риси, поєднуючись із руським волоссям і гостроносеньким світлооким обличчям російського хлопчика, породжують образ інтернаціональної юності, що відкриває світ навколо і себе як людську особистість у ньому.

Між тим, Олегу Ісаєву справедливо закидають, що його Зуріко внутрішньо не змінюється протягом вистави, що надто формально позначаються ним початок війни і сп'яніння в розмові з кербудом, що повторюються акторські фарби попередньої роботи — Олексія Івановича з «Гравця» Ф. Достоєвського. Можна і на цих сторінках приєднатися до загальної, цілком справедливої думки, констатувати очевидне. Проте корисніше сказати кілька слів про долю молодого актора, про його силу і слабкість, про ті творчі небезпеки, які загрожують його майбутньому.

Зуріко — третя робота Ісаєва у професійному театрі і третя провідна роль.

Головний режисер театру М. Резнікович, він же інститутський педагог Олега, справедливо покладає на талановитого учня найсміливіші надії.

Перша — Льонок у виставі «П'ять днів у червні» М. Зарудного — повністю відповідала особистості Олега і засвідчила неабиякий талант і акторське розкріпачення юного дебютанта..

Друга — Олексій Іванович у «Гравці» Ф. Достоевського — розширила творчий діапазон початківця, примусила відходити від себе, шукати засобів виявити оголені нерви людини сильних пристрастей, контрасти духовної сили і слабкості. Безперечної перемоги тоді не сталося — не володіючи ще достатньою акторською технікою, Ісаєв не спромігся відтворити злети і падіння душі Олексія Івановича і, відчуваючи це, кликав на допомогу всі сили свого нутра. Йому вдавалося на початку вистави взяти високу ноту нервовості і темпераменту. Але далі актор тримався за підкорену з першого злету вершину мертвою хваткою, не послаблюючи зсудомлених м'язів серця ні на мить, боячись зриву і падіння, бо опори в майстерності ще не мав. У результаті — одноманітність, стомлююча монотонність цієї високої ноти. Хоч робота надзвичайно цікава багатообіцяючими творчими потенціями обдарованого актора.

В Зуріко Олег Ісаєв знову потрапив у надзвичайно складні умови. Як і в «Гравці», він майже не виходить зі сцени, ведучи основну дію, коментуючи її своєю оповіддю, звернутою до зали (чи не звідси виникає у декого враження повторення ним пройденого раніше?). Крім того, самі епізоди сценічної композиції часто побудовані за принципом контрасту, так, скажімо, сцена початку війни іде зразу за смішною історією про те, як Іліко піймався у великий глек для вина, мов у пастку. І тут рушниця в руках Зуріко в одну мить мусить перетворитися з жарту на зброю священного опору фашистській навалі, а актор повинен від веселого розіграшу підвестися до патетики і зберегти при цьому щирість і простоту. Грузинські актори спеціально виховані і постійно треновані на такі різкі перепади душевних станів, володіють цією системою віртуозно, переконливо поєднуючи природність і удавання. Тим вони і славні.

І режисер С. Мревлішвілі, і особливості драматургії вимагали від Ісаєва того самого. Але він зустрівся з такими вимогами вперше, вихований був інакше. І, ще не утвердившись у професійних навичках, змушений був себе ламати, перенастроювати на інше. Варто визнати, що фальшивих нот він не припустився, але й запропонований режисером малюнок ролі виконує не завжди так легко і поліфонічно, як, скажімо, Реваз Чхіквадзе.

І все ж Ісаєва не ганити треба, а похвалити — за творчу сміливість, за правдивість сценічних почуттів, за готовність пробувати і дерзати, за довіру партнерам і М. Резніковичу, який для Олега не тільки головний режисер, а й мистецький «батько». І саме до Михайла Юрійовича звернені наші сумніви: це прекрасно, що Ви так сміливо обдаровуєте молодий талант ролями. Зрозуміло, що творчістю переобтяжити не можна, і якщо падати, то з високості. І все ж — чи підвладний неопереному пташеняті далекий політ, навіть якщо це майбутній лебідь? Чи не будуть у дорослого криві ноги, якщо дитину надто рано примушувати ходити, а то й стрибати? Хоча визначити цю межу — рано чи пізно? — дуже важко. Та може, варто було б поберігати такому обдарованому молодому артистові і сили, і серце, і ясний, чіткий професійний почерк, прищеплений йому Вами в інституті? Адже якщо

людину з гарним почерком спонукати писати все швидше і швидше, вона може перейти на каракулі... Вам видніше, Михайле Юрійовичу, і як режисерові, і як педагогові. Наразі загнаних коней пристрілюють...

Повертаючись до вистави «Я, бабуся, Іліко та Іларіон», повертаєшся до радісних вражень. До такої багатющої палітри грузинської народної музики, яка переливається в твори народного артиста СРСР О. Тактакішвілі і навіть глядачам і просвітлений сум, і тиху радість. До тонких, непомітних режисерських переливів життєвих дрібниць у символи і образи — тоді спалена «похоронка» стане вічним вогнем по загиблих солдатах, а глиняна піала з вином у руках вмираючої Бабусі перетвориться на чашу життя, випиту до кінця.

Доброю посмішкою пригадується голомозий Агітатор І. Старикова, переповнений патріотичними почуттями і сором'язливий до недорікуватості. Або життєлюб і гуморист Сільський Лікар Г. Кишко, могутній і ніжний, в кепці-«аеродромі», схожий радше на ветеринара, що може бика з ніг збити. Душевна і затишна Квартирна Хазяйка І. Павлової та В. Предаєвич. Вся як налита брунька Мері Л. Погорелової (І. Подошек, на жаль, не відшукала в цій маленькій ролі ні конкретності, ні поетичного узагальнення). Рудий очкарик Голова Б. Вознюка, кривий на одну ногу і внутрішньо розгублений перед владою, яка у нього в руках. Ромулі В. Задніпровського з лукавою фізіономією бісеняти, що весь бринить очікуванням дива і передчуттям майбутнього кохання.

Крім радісних, вистава дає і дивні враження. Це стосується Кербуда — В. Бесараба і Окуліста — Д. Бабаєва. Виконані ці ролі блискуче — вигадливо, щедро, дотепно. Та який вони мають стосунок до вистави, незрозуміло. Всі інші живуть по законах комедії ліричної, а то й філософської. Вони ж родом із сатири, або й гротеску. У чім тут справа? Мабуть, у тому, що не вистачило доброти як зерна образу Д. Бабаєву. Мабуть, у тому, що у В. Бесараба надто багато необов'язкових деталей, на зразок місцевої «відсебятини» про «далекі вікна» (назва іншої вистави театру) чи фізіологічної потреби відлучитися, в той час як у інших вимогливо відібрано лише те, що так чи інакше розкриває ідею доброти як основи людських стосунків. Ця непідпорядкованість образів Кербуда і Окуліста надзавданню вистави, виключеність їх із наскрізної дії перетворює цих персонажів на своєрідні естрадні номери, що порушують ансамбль вистави. Хто тут винен — композиція літературного матеріалу, режисер чи актори, театрові видніше.

Та придивитись до цього дисонансу варто. Бо вистава «Я, бабуся, Іліко та Іларіон» Н. Думбадзе в театрі ім. Лесі Українки в цілому така світла і добра, така людяна і щира, що після неї виносиш глибоку любов до Грузії, прекрасне відчуття братерства всіх добрих людей і схвильоване бажання частіше говорити зустрічним просте і мудре «Здра — стуй — те!»

За рукописом, 1982?

КРИЗЬ ПРИЗМУ ПАМ'ЯТІ І КРАСИ *«Пам'ять» Б. Олійника на малій сцені* *Київського театру імені І. Франка*

У цій виставі сплелися в мистецьке багатоголосся слово поета, вечірній спів дівчат, стукіт крапель води, що падають із випраної сорочки в ночви, звуки вулиці сучасного міста... Це чи не наймузичніше з усіх театральних видовищ, які мені довелося побачити в нас останнім часом, хоч немає на сцені оркестру, актори не танцюють ані гопака, ні брейку, децибели не роздирають вуха. Тут звучить музика душі, народжена ритмами слова і сценографічної композиції, мерехтливим блиском очей виконавців. Це своєрідне поетичне рондо.

...Вінки з осіннього листя на гіллі крилатого дерева, чи то соняшники, чи гнізда. З таким самим вінком — чи то лавровий вінок шани, чи терновий вінець творчості — виходить Поет. На столі великий таз, по вінця повен води дощової, чистої. А в ній плавають яблука, і її відблиск падає на стелю. Біля глядачів згасле багаття, де чорніють грудки згорілого паперу — зів'яле листя поетичних задумів.

Вінок сонетів — літературна основа спектаклю, в якому час від часу виникає рефрен:

Вір тільки в пам'ять. Зраджують пам'ять. Та пам'ять — ніколи.

На нитку пам'яті Поета нижуться мотиви, що пробуджують і наші спогади — про матір і перше кохання, про війну і жорстокість, про насильство над творчою думкою і стійкість душі, про... Та марно переказувати вірші, їх треба чути та «бачити» у виставі франківців.

Відомо, що Б. Олійник — прекрасний поет. Та коли рядки його віршів зазвучали з вуст Б. Ступки, Л. Хоролець, В. Троцюка, коли «заримувалися» художником В. Карашевським українська сорочка і простирадла із штучного пластику, сучасний костюм і ватянка, стара друкарська машинка і конус лампи на довгому шнурі, коли засвітилися під тією лампою материнські руки, коли закрапали з тонких дівочих пальців діаманти дощових сліз, коли слово втілилося в постаті, рухи, предметний світ, ми ще раз відчули, що автор — поет видатний. Доторк до його рядків, до щирої пам'яті серця укрупнив і акторські особистості: розкрилися глибини досі нами не знані.

Л. Хоролець ще із студентських років була сонячним промінчиком, іскристим, блискучим, але не дуже глибоким, як і саме юне щастя. І раптом тут вона — Мати. І раптом — розчахнута, стражденна душа, по-народному скромно прикрита гідністю і силою духу.

Молодий актор В. Троцюк відзначається гострою характерністю (в невеликих епізодах), чудовим виконанням ролі старої конотопської відьми. Мало хто бачив його збудженого і принципового Колесова у виставі «Прощання в червні» О. Вампілова, життя якої було коротким. А ось тут він — Поет. Звичайна людина з незвичайним серцем. Здається, все сприймає оголеними струнами нервів. В. Троцюк щасливо уникає егоцентризму творця, бо світ, який видобуває його герой зі своєї пам'яті, з глибин душі, для нього цікавіший, важливіший, ніж власне «я».

Б. Ступка, може, як ніхто, володіє магією вірша. Він не виконує, а наче сам народжує мелодію поетичної думки, випромінює тамовану пристрасть почуттів, здатну прорватися криком. Живе змістом і ритмам поезії навіть тоді, коли сидить збоку на стільці, приклавши долоню до вуст, до щок, і слухає партнера. І постать його, і обличчя нерухомі, але як багато можна прочитати у його очах. Чаклунство, та й годі. Але не дарма Б. Ступка грає... ні, не Невідомого, як сказано, а друге «я» Поета, його суть, його талант.

П. Лазова, В. Дудник, В. Коляда, А. Помилуйко вписують у спектакль, наче спалахи узагальнених спогадів, уособлення кохання, скнарості, прислужництва. Так пам'ять зберігає одну-дві деталі, вкарбовані навіки.

Автор літературної композиції та її режисерського вирішення — М. Нестантинер. Його образне мислення у поєднанні з просторовим баченням сценографа В. Карашевського — адекватні поезії Б. Олійника. Контраст штучного і природного з доміантою останнього, протистояння світла і темряви, людяності і ницості, життя і смерті створили неповторну атмосферу вистави. Режисеру пощастило знайти точні символи, багатозарові і водночас легкі для сприймання образи, що розкривають дух поезії Б. Олійника. На жаль, деякі знахідки постановника не дешифруються глядачем. Це приставляння маленьких рамок до обличчя негідників, чорна парасолька в руці Невідомого тощо.

Шкодуєш, що прекрасні, щемливі пісні Б. Янівського звучать у запису. У композитора, мабуть, була спокуса просто покласти на музику поезію Б. Олійника, бо вона внутрішньо музична. Та він обрав інший шлях: музика у виставі контрапунктна — часом вступає в зовнішню суперечність із віршем, часом зливається з ним у складному поєднанні.

Наприкінці спектаклю Поет піднімає важку штору, відчиняє широке вікно і дивиться на вулицю. Ось проїхала машина, промчав хлопчик на велосипеді, пробігло кошеня, пройшла людина. У цій дійсності через хвилину опинимося і ми. Адже тут живемо. А разом з нами живуть митці — поети, актори, режисери, які своєю творчістю допомагають нам побачити наші будні крізь призму пам'яті, любові і краси.

СМІХ НА ПРОЩАННЯ

Різні, часом протилежні відгуки записані в книзі глядацьких вражень на виставу «Конотопська відьма» в обласному театрі імені І. Франка. Звинувачують, відмовляють, хвалять, дякують...

Краще, ніж лаятись, спробуємо розібратися в тому, що ж запропонувала місту театральна молодь, яка підготувала «Відьму» самостійно, понад план (режисером був артист О. Добряк).

Домовимось одразу: хто не любить сучасної естради, хто у виборі між серйозним і жартом віддає перевагу першому, хто йде до театру за потрясінням, а не за розвагою, — не ходіть на «Конотопську відьму», вона не для вас. Для вас театр має інші вистави і ставитиме їх іще.

А це... Ну справді, що вони собі дозволяють? Як поводяться з класикою? На що наважуються? Замість трієстих музик — синтез-група під керівництвом Анатолія Ремезова, що відповідно інструментував нотний текст Ігоря Поклада. Замість недоторканного Квітки-Основ'яненка — сценічний варіант Бориса Жолдака. Замість гопака — суміш канкана з брейк-дансом. І такими жартами насичена вся вистава. Тут наявність відьом доводять «математичними» формулами, палять тютюн з кигаса, на якому вишито напис «Мальборо», п'ють коктейль із глечиків і сулій, тут «крутять» кіно (дозйомки сюжету) і гуркіт реактивного літака супроводжує політ відьми...

Та не всю виставу переповісти можна, на ній не вщухає регіт залу. Тому краще її дивитися і звернути увагу на те, як С. Романюк вигадливо і влучно перчить свого писаря Пістряка, як уїдливо і точно пошив у дурні артист Р. Іваницький сотника Забрьошу, як сміливо і гострозубо викриває безпросвітну грішність попа Чирі артист І. Сташків, як прекрасно рухається стара відьма у виконанні чоловіка, артиста С. Якубовського, які симпатичні куми вийшли у С. Городецького і Г. Григорійчука. І діється все те в преславному Конотопі (чи в Богородчанах? чи в Коломиї?), вигаданому художником М. Даньком. Забрьоханий по самісінькі вуха, той умовний Конотоп такий самий химерний і смішний, як і його жителі. За двері править вікно, у коминах відьми водяться, і з жахом вирячився на все те мальований Ісус, дивно схожий на місцевого сотника.

А як же із класикою? Та ніхто з неї не знущається. Навпаки. Крізь призму старого сюжету, аранжованого сучасним автором, виразніше і яскравіше видно наше

сьогодення, і саме той його бік, з яким треба якнайшвидше прощатись. А людство, як відомо, сміючись розлучається зі своїм минулим.

Не думайте, що вистава бездоганна. Є в ній речі, які заважають сприймати її в повній гармонії. Наприклад, часом не чути зі сцени важливого тексту через недосконалу дикцію акторів чи заглушення слова силою звуку музики. Особливо це пов'язано з використанням мікрофонів – актори ще не встигли оволодіти технікою голосоведіння, якої вимагає мікрофон, та й апаратура в театрі далека від досконалості.

І освітлення у виставі вимагає уточнення – лишаються затемненими окремі частини сцени, не досягає ефекту блимання світла, що розкладає рух людини на фази.

Танці у виставі могли б бути більш синхронними (у хлопців це виходить краще) і більш українізовано-іронічними. А над брейк-дансом треба ще серйозно працювати, врахувавши, що цей стиль анітрохи не пов'язаний із закутістю м'язів, навпаки. Вистава переобтяжена безліччю необов'язкових подробиць і тому часом втомлює. Особливо це помітно в сценах лікування у відьми, де драматична дія «пробуксовує» на одному місці, плутаючись у вигадках, якими театр примушує глядача сміятись. А примус у мистецтві завжди сумнівний як для сцени, так і для залу.

І все ж, попри всі ці огріхи, «Конотопська відьма» чарами щедрого гумору, залюбленості акторів у ролі, їхньої заразливої самовідданості, гарного смаку (майже у всьому) приваблює глядача, настроєного на жарт, на розвагу...

Та чи тільки на розвагу? Із реплік глядачів серед дії (телевізор привчив-таки вголос ділитися думками по ходу сюжету), із власних вражень складається певність, що у виставі прочитуються далеко не смішні думки. Про те, як важко працювати під орудою дурних начальників. Про мстивість дрібних душ.

Про зворотну дію вчиненого хамства й обману. Про те, що коли людина не здатна діло робити, вона завжди вигадає собі якусь відьму.

З тими «відьмами» у реальному житті ми тепер і боремось всією громадою. Всіма засобами. У тому числі і мистецтвом театру.

Прикарпатська правда. 1986. 6 лютого

«АУКЦІОН»

— Раз! Хто більше? Два! Хто ще? Три! Продано!

Продаються вороги: анонімник, хабарник, крадій-співавтор, донощик і просто створіння найпростіше, простіше за амебу.

Позбутися ворога кожен схоче, та який дурень його купить! Адже їх легко придбати задарма. Але купують. Купують трударі, чесні радянські люди — перукар і робітник, товаровознавець з овочевої бази, студент-юрист, кандидат наук (...) Купують за гривеник і за 150 карбованців, відкладених дружині на чобітки, купують, щоб мати конкретного, найбільш ненависного супротивника, щоб у двобої з ним віддати всі свої сили, весь жар серця.

Отакий химерний парадокс Музи Гараєвої поставив на сцені франківців народний артист УРСР Сергій Данченко. Режисер перетворює драматичну дію на дійство, на обряд очищення — посеред сцени-двору герой вистави, елегантний доктор наук (народний артист Б. Ступка) мие бочку. Ту саму, яка служитиме затіяному ним аукціонові: «Гроші на бочку!» А друзі-сусіди, що вместилися навкруги, мовчки спостерігають за цим священнодійством. І перша фраза вистави народжується з довгої тиші, як нота хоралу в храмі.

І тоді простеньке «Що це ви робите, Вячеславе Сергійовичу?» обіцяє таїну і значимість.

Режисера підтримує і продовжує художник А. Чечик. Він оточує арену цієї гладіаторської битви космічним простором зірок і вогнів міста. І бляшаними дахами, лише дахами, без стін, наче зазирнув під них кульгавий біс і побачив гидоту людську, боріння з нею і, можливо, саму смерть.

Актори існують на сцені з граничною пристрасстю ненависті. Ненависті до внутрішніх ворогів нашого суспільства, до тих ракушок, що налипли на днище нашого державного корабля і гальмують його рух уперед.

Вороги відтворені авторами нещадно-викривально, без маскувань, без мімікрії — власне, актори грають не сам пізнаваний життєвий характер, а лише його самісіньку суть. Цей паноптикум, галерею монстрів-хижаків, що полюють на нас із вами, на нашу честь, думку, добробут, на саме наше життя, безжально витягли з темних закапелків під світло рампи і гласності артисти С. Олексенко і В. Горобей (анонімник Дюдя), А. Гашинський, С. Станкевич, Я. Козлов (крадій-співавтор

Алік), В. Коляда і П. Панчук (доношик Гоша), О. Задніпровський і С. Семенов (найпростіше Шутін), В. Розстальний та Є. Свиридюк (ловчий Артамон Піддубін).

Та на їхню нечисту силу знайшлася вища — чиста, тверда, гостра, як лезо хірургічного скальпеля. Така блискуча, іронізуюча крицевість, притаманна Б. Ступці в ролі ініціатора аукціону Вячеслава Сергійовича. Внутрішній міцний стрижень знайшовся навіть у м'якого за природою М. Крамара (Петро Михайлович, товарознавець N з овочевої бази).

Глибокий серйоз відчувається в зовні комедійному Б. Бенюкові (Кость-перукар). Спокійну відвагу і надійну мрію випромінює Я. Сиротенко (робітник Дмитро Іванович). Кандидат наук інтелектуал Сашко (В. Дроцюк) нестримно рветься в бій — так ішли інтелігенти-ополченці під танки, закривали собою амбразури. У цьому загоні звитяжних борців із нечистю лише одна фігура недостатньо виразна — студент-юрист Валера у виконанні молодого актора Т. Оглобліна. Його функція — цитатами зміцнювати позиції «наших», тобто покупців, лишається практично невиконаною — бо більшість його тексту важко розібрати. Та й через скоцюрблену постать, полохливі дрібні рухи його швидше можна зарахувати до розряду монстрів. А от А. Хостікоєв у цій ролі легко підхоплює іронічний тон Б. Ступки, та іронія ця — вбивча для ворогів, бо в її ясності і відкритості бринить запорака перемоги.

Отже, всі, кому накипіло на серці від образ і переслідувань «лицарів темряви», — ідіть до театру ім. І. Франка на аукціон. Потіште душу гласним судом над ними.

Та не полишають мене два сумніви з приводу цієї прем'єри франківців під завісу сезону. Перше — це розмовність п'єси, її багатослів'я. Навіть зігріте громадянською пристрасністю акторів, воно втомлює, заколисує, притупляє напруженість уваги. Так мені здається, принаймні.

І друге, щодо самої ситуації п'єси. Звичайно, це парадокс. Звичайно, умовність. Звичайно, перед нами не саме життя, а його модель. Та чи не відгонить від усього того «аукціону» провокаційністю. Так як, до речі, і від ситуації іншої п'єси М. Гараєвої — «Я, звичайно, людина маленька», що йде в російському драматичному театрі ім. Л. Українки. Звідки у наших героїв право судити інших людей — хай негідників, але людей? Єдине, що надає їм це право, — почуття ненависті, образи, огиди до цих моральних покидьків. Але суд почуттів — річ надзвичайно небезпечна. Бо емоції, навіть найблагородніші, покладені в основу правосуддя, можуть небажано далеко завести. І заводили, як відомо.

Щоправда, у виставі франківців існує рятівний для такої сумнівної ситуації кінець. Знову півколом мовчки сидять сусіди, знову Вячеслав Сергійович, який щойно зазнав інфарктної смерті від своїх ворогів, священнодійствує над бочкою, і знову в тональності хоралу звучить питання:

— Що це ви робите?

І ми можемо припустити, що все бачене відбулося лише в уяві зацькованого монстрами доктора наук. А уява річ хвороблива, примхлива, непевна...

То бути чи не бути аукціону із розпродажу ворогів на сцені франківців? Якщо дивитися на нього як на крик чистої душі, що втомилася терпіти всяку нечисть навколо себе і ще має сили і мужність не відгороджуватись від світу плеєрами чи іншими химерами, то давайте гукнемо вкупі з акторами:

— Раз! Хто більше? Два! Хто ще?..

За рукописом, 1987

Під знаком вічності

Гроза нуртувала над Києвом шалена. Повсталий Перун жбурляв громовиці з-під небесного склепіння і вимітав землю пасками зливи.

Гроза нуртувала і в грудях змученої любов'ю Федри, яку привела Лариса Кадирова під склепіння «Сузір'я», і саме небо розколювалось над усіма.

Статуарна постать цариці ламалася знесиленням, звивалася покликом пристрасті, холола в заціпенінні й вибухала шаленством руху. Федру кидало на підлогу, зривало на ноги, крутило вихором і приклепувало до місця. І вмирала вона, припавши обличчям до землі, в останньому пориві кохання до загиблого пасерба.

Граціозні руки її вихоплювались догори, волаючи до богів і проклинаючи безсмертних, падали на височінь лоба, затуляли зволожені очі, обмацували мертвіюче обличчя, здавлювали в грудях біль, збігали палаючим тілом, жужмом стискали під серцем широку хламиду, пестили меча і безнадійно звисали на його рукояті. А ось розкрила вона свою таїну — і руки злетіли крилами в широких рукавах, легко й пухливо звільняючи гарячу голову від важкої зачіски, розпускаючи хвилю буйного волосся. Варто було Федрі торкнутися Іполита, як руки їй зводило судомою. Вона намагалася бороти її ніжністю, та дарма. Не руки — серце і доля тримали коханого мертво.

Прозріваючи страшне майбуття, цариця часом ворушила німо губами, передрікаючи слова оточуючих, повторюючи за ними луною те, що краяло серце. І коли мовчала, спостерігаючи за тим, чого бачити очима не могла, але зріла душею, лице її жило, страждало, воно мінилось і воно вмирало.

Це мерехтіння роздертої душі чинило з Федрою щось дивовижне. З-під величної краси, прибраної, випещеної, досконалої, помалу проступало обличчя мерця — бліде, безбарвне, зім'яте, стомлене навіки. Актриса не боїться показати себе страшною, бо Федра її вмирає, спопеливши серце. Власними пориваннями зруйнувала вона в собі особистість, знівечила, вбила душу свою, звела на той світ інших людей. І тут уже руки собі не відірвеш і слізьми кров із них не омиєш. Лишається тільки вмерти.

Що таке Кадирова в ролі Федри? Особисто для актриси — творче самовиявлення, хоч якесь вдовolenня творчої жаги. Бо рідний театр полишив її, свою окрасу, в критичний момент життя практично без ролей, без драматургічного матеріалу

для образотворення, для роздумів, пошуків, проживання. От і народжувалась Федра як самостійна робота з допомогою режисера А. Бабенко та незрадливих товаришів по трупі. І стала вона ще одним підтвердженням акторського потенціалу і майстерності народної артистки УРСР Лариси Кадирової. Високий градус емоційності, і голос, багатий на модуляції і силу, і пластика, текуча і ривка, різьблена від повороту голови до лінії жалобного шарфа, і темперамент вируючий, природньо-поганський, і стиль високий, і художній смак, і виразна точність скупих деталей — усе досконало у Федрі-Кадировій, усе на межі уяви.

І ясно, що актриса Л. Кадирова, яка може все і йде в роботі до кінця, потребує більш точного і вимогливого режисерського малюнку ролі. Бо поки що у її Федрі могутньо звучить лише один мотив неподіленої пристрасті. Що й казати, роль всевітньо уславлена своєю трудністю, але Кадирова часом надто переплакує її. І дещо одноманітна у виразі душевних станів — як взяла з першої миті високу, височенну ноту емоційності, так і втримала її до кінця. Та все ж тільки втримала, а не пронесла, майже ніде не затнулася за подію, за перипетію — птахом пролетіла у височині страждань.

Попри все, Федра Кадирової могутньо кличе в понадхмарність і нас, відриваючи од дріб'язків повсякденності. Ми починаємо вірити, що людське серце — і наше власне теж — здатне на могутні почуття, сповнене велетенської сили і високості духу. Заради цього вже варто було грати і дивитись «Федру».

До того ж робота львів'ян — подія історична, бо вперше звучить Жан Расін українськими текстами Максима Рильського. У тих звуках і гімн, і пісня, і громовиці, і стогін, і щастя, і горе, і смерть.

Л. Кадирова у Федрі уособлює найбільш класичні риси української національної акторської школи. Це відкрита сильна емоційність, безстрашна в конечності вияву. Це загострена чуттєвість, коли між душею і тілом вибухають високовольтні розряди. Це органне голосоведіння — звук напливає на звук, народжується з dna душі, наростає, заповнює простір і вмирає не відразу. Це гнучка, белькантова пластика — рух перетікає в рух, статура промовляє, м'язи підвладні складним ритмам. Це смілива і цнотлива відвертість — висловлено, виражено ясно все, що буває з людиною і між двома, але гідність і чистота знають останню межу, не ображають очі. Це природно вишукана краса — краса іконописного рухливого обличчя, стрункої, гордо поставленої фігури, невимушеної живописності поз і жестів.

Може, саме так грала б Федру Марія Заньковецька. Мірки примхливої актуалізованої естетики сьогоднішня до Федри Лариси Кадирової не прикладаються. На ній лежить знак вічності.

Жан Расін. «Федра». Переклад М. Рильського. Худ. Х. Абрагамовська. Реж. А. Бабенко. Федра — н. а. УРСР Л. Кадирова; Тесей — Глова; Іполит — Я. Мука; Арісія — С. Дутка; Енона — з. а. УРСР Л. Каганова; Панопа — О. Бонковська

Прем'єра 16 жовтня 1988 р.

За рукописом, 1988

ПОЛОНЕНИЙ ТОБОЮ

Коли нічого не зрозуміло — це так цікаво! Сидиш і азартно мізкуєш: а що б це означало? Політрук Іванов, надзвичайно м'який інтелігент, він же китайський шпигун Цу Сяо. Кохана з ляльковим червоним бантом на лляному волоссі, вдвічі старша за свого друга-студента. Студент у вічній тужурці і галіфе, мордований чоловічими комплексами. Дівчина, яка з кокона тілогрійки і важких черевиків вилуплюється чарівним екзотичним метеликом у кімоно з ранковим сонцем на рукавах. Пильний армієць, пообвішуваний військовими дрібничками усіх часів — петлицями, погонами, портупелями, лампасами, орденами-значками, пшеничними вусами. В його руках автомат стріляє сам, епілептично трясучи своїм господарем. Радянська «господарка готелю» в буклях і панчохах у рубчик на круглих резинках під шовковою барвистою квітчастою сукнею. І ще якихось троє в кімоно — чорний і білий чоловіки і кольорова жінка-пава.

Де відбувається дія? Кажуть, у Суздаль, в готелі. Але потім нібито й у країнах Крайнього Сходу. Загалом десь там, де ми є. Коли? А коли хочете — до стінки так ставили і шльопали, до того ж даремно, в двадцятих; на шпигуноманію хворіли в тридцятих; помирили, затиснувши червону хустину, в сорокових; важкі піджаки одягали на легкі сукні в п'ятдесятих; пам'ятками старовини захоплювалися в шістдесятих; мораль ослабла в сімдесятих; калькулятор з нагрудної кишеньки витягували у вісімдесятих; театр абсурду обстоюємо в дев'яностих.

Утім, у тексті є пряма вказівка — коли. З 1957-го на сцені йде шостий рік. Саме тоді і була написана п'єса Андрія Амальрика «Схід-Захід», перетворена випускником режисерського факультету Київського театрального інституту нинішнього року Юрієм Одиноким на виставу «Полонений Тобою».

Андрій Амальрик надто добре бачив абсурд нашого з вами життя, надто виразно і смішно відтворював його у своїх творах, і тому змушений був залишити межі радянської держави. А в еміграції він досить швидко й помер зовсім не старим. Його творчість лишень починає повертатися до нас, не минуло й... тридцяти років. От і ця п'єса «Схід-Захід» опублікована поки що тільки в Амстердамі. Фондом імені О. Герцена. Радянський абсурд.

Мистецтво абсурду хвилину прокотилося світом саме тоді — третину століття тому. Але наша «залізна завіса» цю хвилю спинила, ми свого часу на абсурд

не перехворіли, він доходив до нас лише у формі анекдотів, ми в ньому жили, його не помічаючи. Так люди в корзині повітряної кулі, гнаній ураганом, не відчують вітру. І тільки недавно це мистецтво почало потроху докочуватися до нас, надаючи нашому зорові стереоскопічності, загострюючи нашу пильність, розвиваючи нашу кмітливість, збагачуючи почуття гумору, без якого ми просто не вижили б.

Цікаво, що займаються цим мистецтвом, як правило, молоді люди – вони краще, гостріше відчують суперечності життя, різкіше помічають зіткнення несумісного, вони нетерплячі, непримиренні, захоплюються філософією, рухом і фольклором.

Дипломна вистава молодого режисера Юрія Одинокого саме така – проста і філософська, знайома до дрібниць і загадкова до головоломки. Кожний глядач знайде у ній свій інтерес. Хтось упізнає в Адміністраторші свою сусідку, а в Наглядачі – знайомого полковника цивільної оборони. Для одних танець – боротьба чорного і білого ангелів буде вічним поединком добра і зла, мороку і світла, а інші побачать у них вічні начала Інь і Янь. У каркасі балок прочитується і кімната готелю, і ящик Пандори, і чорний куб Кааби, і система всесвіту.

Звичайно, нам треба вчитися цієї нової художньої мови, прагнути збагнути її, відкритися їй. І тоді все проясниться. От лише сила і глибина цього прояснення залежатиме від життєвого досвіду людини, її способу існування, міри її знань і типу мислення. І кожен, таким чином, «прочитає» своє.

А читати не важко. Сцена подає нам знаки, «сигналізує» про зерно сенсу того, що відбувається. Наприклад, Адміністраторша, розгладжуючи на столі скатертину, помічає: «Скатертину недавно поміняли, чиста», – а вона чорна. Але хіба не говоримо про брудну білизну – «чорна»? Або кохана стріляє з автомата у Наглядача. Адже є вислів про несподіване кохання – «вбила наповал»... Та це найпростіше. У виставі багато інших, складніших режисерських прийомів і літературних ходів. Але навіть якщо не всі вони розшифровуються свідомістю, якщо не всі зрозумілі – давайте не будемо нервувати, сердитися і заперечувати. Звикаймо і допускаймо інше сприйняття мистецтва, необов'язково пов'язане з повним проясненням змістового смислу. Хай нам дасть насолоду краса, рух, казка, ритм, колір, музика. Навіщо ми так перевантажуємо свій розум, силуємо здоровий глузд? Довіримося почуттям, настрою, душі.

А театр робить для цього чимало. Похмурий чорний інтер'єр нашої дійсності раптом чудово розквітає світлом і барвами (оформлення самого режисера). Костюми персонажів кумедні і прекрасні (художник А. Александрович, нова «зірка» української сценографії). Пластичні етюди трьох мовчазних східних персонажів, введених режисером, не тільки вишуканими рухами коментують те, що відбувається, виражають його філософію і настрої (постановник А. Рехвіашвілі), а й прекрасно виконані молодими акторами Іриною Комісаровою, Костянтиним Костишиним і Андрієм Соболевим. Музична партитура Олександра Курія заворожує не стільки ритмом, скільки мелодійною вічністю і всесвітньою гармонією.

Та найцікавіше, що буйна і щедра фантазія режисера не тільки не затьмарила акторів, а навпаки, вони засяяли новими гранями, засвітилися веселковими переливами душевних перепадів, феєрверком дрібниць, спалахами справжніх почуттів у загальній карнавальній грі.

Володимир Ільєнко у ролі політрука Іванова (він же Цу Сяо) — зовні повна протилежність нашому уявленню і про політруків, і про китайців. Та водночас він такий, яким мав би бути інженер душ людських і носій надзвичайно давньої культури.

Неоніла Білецька (Кохана) і зворушлива, і жалюгідна, і смішна, і гидка, і викликає глибоке співчуття в ролі старіючої жінки, яка все життя ревно шукала дива кохання, і все життя — марно.

Молоді актори Олег Масленников і Ірина Мазур у ролях Студента та Дівчини значні як особистості, загострено нервові і вміють виразити свій стан ще й тілом, рухом, тембром голосу.

Упізнаваність, соціальна і типологічна точність Маргарити Бондаревої у ролі Адміністраторші абсолютні. Оце вже справді не жінка, а «совок» з цілим букетом відповідних ознак: від зачіски до черевичок, від інтонацій до жестів.

Валерій Потапенко (Наглядач) створює густу сатиру на ту ідіотську частину нашого славного воїнства, яка й підірвала любов країни до своєї армії. Недорікуватість мовлення і тіла, хамське самовдоволення і кураж уседозволеності, патологічна дебільність зібрані актором у дьоготь нищівного презирства до цієї страшної сили, всесильної ще й тепер.

Починаючись сатирою і гротеском, вистава в другому акті переходить до мелодраматичної легенди — так вирішив режисер. «Полонений Тобою» — у цій режисерській назві привертає до себе увагу велика літера в другому слові. Так звертаються до Бога. Усі ми молимося своїм богам — східним, західним, радянським, іншим. Треба лише не помилитися у виборі між чорним і білим богом, — які вічно борються. Або краще обрати те, що складніше, що між ними завжди, що є найвищим божеством, — Любов.

Тим часом я особисто полонена виставою Київського театру драми і комедії. Зичу всім того.

Вечірній Київ. 1991. 22 серпня

Крило надії

Свій погляд на драматургію В. Винниченка обстоюють і заньківчани. Режисер Алла Бабенко і актриса Лариса Кадирова – справжні подвижники практичного освоєння спадщини письменника. Спочатку вони втілили на сцені Львівського театру імені М. Заньковецької «Чорну Пантеру і Білого Ведмеда», а недавно запросили на прем'єру «Брехні».

Режисер не намагається занурюватися у безодню підсвідомості персонажів цього твору, пояснювати самий її феномен і філософський зміст. Вона тільки укрупнює звуковою реверберацією кілька принципових думок автора про брехню і правду в творенні людського щастя. Усе простіше – у виставі відтворюється сірий світ сірих людей, що білками крутяться кожен у своєму колесі. А непересічна натура, справжня Жінка, уособлення одвічного ідеального жіночого абсолюту, бунтує проти буденності і влаштовує свята. Це дає їй відчуття повноти життя, жагучого напруження нервів, обличчя пашиє під штормовим вітром ризику. Адже казав поет про «упоение в бою, у бездны мрачной на краю...». І весь цей «захват» роздарює ця Вічна Жінка коханим людям.

Л. Кадирова в ролі Наталі Павлівни досягла, мабуть, вершині акторського мистецтва. Колись ми говоритимемо про її геніальність. А тепер відзначимо, що вона втілює класичну українську ментальність – зовнішній тип чорноброво-чорноокої високочолої красуні, шалений темперамент, модуляційну співучість голосу, пластичну виразність рук і всього гнучкого тіла. І поєднує це з вишуканим інтелектом, гострою думкою, витонченістю і різноманітністю емоційних реакцій. Її Наталя Павлівна грає з життям, її голос бринить на граничній ноті між правдою і брехнею, і тоді щирість – не щирість, і фальш – не фальш. У цій віртуозній грі вона весь час рухається по сцені, наче фехтуючи, рвучкими кидками – наступає, відступає, пірнає вбік – і раптом припадає до чийогось плеча, до чийхось грудей для миттєвого перепочинку. І знову в поєдинок, знову в гру з життям, з коханням, зі смертю...

А. Бабенко знайшла для актриси і для вистави блискучий несподіваний фінал – подвійний. Отруївшись, Наталя Павлівна, обхопивши стан руками, патетично виходить на сцену і картинно помирає на руках улюблених їй людей... Аж раптом розплющується хитре гаряче око, пружне тіло підхоплюється – все гра, знову брехня, знову вона творить своє життя... і свою смерть. І знову звучить той самий

банальний діалог банальних людей; виходить Наталя Павлівна і буденно говорить, що помилилась, прийнявши замість ліків отруту, і зовсім некрасиво падає десь там в глибині сцени. Гру скінчено...

Заньківчани щасливо переборюють у п'єсах В. Винниченка те, що естетично застаріло. Ось так, у фіналі, вони приперчили відвертий мелодраматизм гумором. Уникли зайвого побуту — все обідання винесли в глибину сцени, куди дійові особи все ніяк не дійдуть, затримані з'ясуванням стосунків. Патетичні монологи Тося (В. Яковенко) перетворили на белькотіння егоцентрованого поета, а то й на вірші, на верлібр. У тоні гумористичного дражніння вимовляє свій багатозначний текст Іван Стратонович (Г. Шумейко). Стримано-дивакуватий Андрій Карпович у Я. Юхницького. Простотою і природністю облагороджують своїх Карпа Федоровича і Пульхеру О. Гринько та Л. Каганова. Не награють панянок, спасибі їм, О. Прийма (Дося) і В. Щербань (Саня), щоправда, місце їхнє в конфлікті вистави не зовсім зрозуміле.

У цьому залагодженому ансамблі все ж варто відзначити В. Яковенка в ролі ета Тося — цікаво стежити за точністю його реакцій, безперервним проживанням ролі в хвилини неакцентованої на ньому уваги, за його спрямованістю на партнерів, особливо на Л. Кадирову.

Натомість Г. Шумейку в ролі Івана Стратоновича не вистачає все-таки діявольщини в натурі. Цей симпатичний «кирпатий мефістофель» — не рівня Наталі Павлівні у роковому двобої сильних натур. Проте і вистава в цілому не претендує на вибудованість за філософськими категоріями, персоніфікованими в героях. А в систему звичайності, з якої «виламується» лише трагічна максималістка Лариси Кадирової, вписуються всі виконавці — що і дає підстави говорити про ансамблевість вистави.

І ніхто не здогадається, що вистава ця іде «на підборі» (художник Л. Боярська). Була б драматургія, режисура, актори, стиль і культура...

У заньківчан сьогодні — два крила. Одне — традиції славних корифеїв, творчі заповіді декоративності, статуарності, укрупненості характерів, пієтету до національної історії, пісні та поезії.

Друге крило — теж традиційне, але заповітів призабутих, ідей своєчасно не розвинутих, культури донедавна малодоступної, світової.

І велика мудрість театру в тому, що обидва крила живі і забезпечують творчий лет...

Культура і життя. 1992. 25 квітня

ФУНТ ЛИХА В «П'ЯТИ ПУДАХ ЛЮБОВІ»

Російський драматичний театр імені Лесі Українки відкрив свій 68-й сезон виставою «...Пять пудов любви» за п'єсою А. П. Чехова «Чайка», поява якої свого часу викликала полярні оцінки театральних критиків і низку скандальних публікацій у пресі. Серйозні рецензії вистави з глибоким аналізом режисерської та акторської роботи ще попереду, а поки що редакція вважає за необхідне надати слово відомому театральному критику Валентині Заболотній, яка зробить спробу нейтралізувати, так би мовити, передчасне формування громадської думки щодо вистави зокрема і мистецтва взагалі. Глядач, на наше глибоке переконання, повинен сам розібратися, що й до чого.

Гільдія театральних критиків «Терези» Центру творчих ініціатив СТД України з глибоким сумом повідомляє, що в незалежній нашій державі спочила в Бозі професійна етика театральної журналістики.

Можна ще вибачити юні театрознавчі обдарування, які ллють гіркі сльози над сценічними останками, як їм здається, Дами без квіточок. Вони повинні вчитися, вчитися і ще раз вчитися. Досвідчені педагоги, сподіватимемось, допоможуть морально безпритульній молоді ввійти в береги інтелігентності і професіоналізму.

Можна як анекдоти згадувати окремі ескапади своєчасно померлої газети «Кур'єр муз» про інтимні стосунки київських акторів, про режисерів, які бездоказово підозрювались у фінансових аферах, про критиків, які тонуть у фонтанах. Врешті-решт, чому б і нам не мати досвіду власної жовтої преси? Все шляхом... Заходу.

Але от зовсім недавно на сторінках деяких «передових» газет була розв'язана непристойна за тоном кампанія проти відомого київського режисера Едуарда Митницького та улюблениці української публіки Ади Роговцевої. І тут уже, як раніше казали, «не можемо мовчати»...

Дістається відомим театральним діячам в основному за зовнішність, вік, габарити і давні гримаси творчої біографії. Докори професійного характеру тонуть у потоках найсправжнішої лайки та образ особи. Газета «Независимость» (25 червня) лає виставу «...Пять пудов любви» (за чеховською «Чайкою») ще ДО виходу і НАПЕРЕДОДНІ (!) прем'єри. Це все одно що плюватися з приводу

недовареного борщу чи недошитої сукні. А «Робітничка газета» (2 липня) злорадно вставляє ликом у рядок цим художникам гріхи соціалістичного реалізму та зруйнованої системи.

Можна, звичайно, вважати, що остання прем'єра театру ім. Лесі Українки небездоганна. Але, як мінімум, вистава і творчість тих, хто її створив, заслуговують аналізу, а не лайки, уваги, а не зневаги, шанобливого ставлення, а не дешевих «вигривань». Пригадаймо загальноприйнятту істину — однозначність оцінки творів мистецтва взагалі зустрічається вкрай рідко. А художник — дозволимо йому це, врешті-решт, — має право не тільки на успіх, а й, уявіть собі, на невдачу і навіть помилки. Дивно, що в цьому праві Е. Митницькому відмовляє навіть шанований президент Українського центру Міжнародної асоціації театральних критиків. У своїй статті Р. Коломієць («Киевские ведомости») схильний бачити в локальному факті неприйняття ним вистави «...Пять пудов любви» ні більш, ні менш як крах усієї російської театральної культури в Україні. Знайомий прийом незабутньої радянської тенденційної критики — з конкретної окремої художньої події робити звинувачувальні політичні висновки. Нове (і сучасне!) у цьому пасажі вельмишановного президента те, що невдачу, на його думку, вистави він схильний пояснити сексуальними невдачами режисера. У пристойному товаристві, навіть якщо так думають, то про це не кажуть у голос. О, так це ж у пристойному товаристві!.. Застаріло.

За припущенням «Терезів», авторами антипрофесійних публікацій у «Независимости» та «Робітничій газеті» є чоловіки. Більшість професійних членів Гільдії театральних критиків «Терези» ЦТІ СТД України рішуче відмежовується від неетичних, грубих, дилетантських публікацій у виданнях «Независимость» та «Робітничка газета», висловлюють здивування з приводу пасажів статті в «Киевских ведомостях», присвячених Київському театру ім. Лесі Українки. Розцінюють їх як образливі для всіх. Припускають, що будуть зроблені публічні вибачення театрові, Е. Митницькому і А. Роговцевій.

Користуючись нагодою, «Терези» та Центр творчих ініціатив Спілки театральних діячів України вітають Едуарда Марковича Митницького з призначенням головним режисером Київського театру ім. Лесі Українки. Бажаємо йому, акторам, глядачам і собі цікавих дискусійних вистав.

Вечірній Київ. 1993. 5 жовтня

«ОРФЕЙ У ПЕКЛІ»

Рецензія на виставу

Київського державного театру оперети

Режисер-постановник вистави, заслужений діяч мистецтв України В. Шулаков задумав, мабуть, постановкою «Орфея в пеклі» сколихнути застою творчу трупу театру оперети, змусити акторів працювати по-новому в запропонованих режисером карколомних обставинах сценічної дії, позбутися штампів «старої ідіотки-оперетки» (Ю. Тувім), освіжити засоби виразності класичної спадщини. Таку позицію художнього керівника театру не можна не привітати. Тим більше, що в основу нової вистави покладено твір Ж. Оффенбаха — відомого епатажника і жартівника своєї епохи.

Інша справа — що з того вийшло. А от у зв'язку із творчим результатом постають питання, проблеми, сумніви. І тут полишимо в спокої неспокійну тінь старого Оффенбаха — від нього мало що лишилось у виставі. Римейк колишнього шлягеру нині створили сам В. Шулаков (автор лібрето, вірші О. Вратарьова) та С. Бедусенко (композитор через кому з автором музики першоджерела).

Не чіпатиму музику. Як звичайний музично малоосвічений глядач скажу тільки, що не зустрілось мені жодної нової мелодії, яка б запам'ятовувалась або якій резонувала б душа. Що, здається, мало не обов'язкове для такого типу театру, як оперета. Про інше.

Як театр починається з вішалки, так вистава починається з драматургії (п'єси, лібрето, сценарію, тексту). Саме в драматургічній основі шулаковського «Орфея» і закладено першу міну, на якій підірвалася вистава. Якщо фабульний хід першої дії — репетиція в сучасному театрі старої оперети — дає прекрасну можливість відсторонення від класичних взірців, то сам принцип перетворення нічного клубу на пекло в другій дії не виправданий реаліями сучасності і фальшивий апіорі. В ненависті до нічних клубів бринить авторська люмпен-пролетарська ворожнеча до багатих, до буржуазії, до тих, хто може собі дозволити розважатися дорого, красиво і екзотично, а не в «корчмах і кабаках» (див. вірші О. Вратарьова на програмці). Питання — а чи відвідали хоч раз автори вистави справжній елітний (а саме туди пішла Еврідіка) нічний клуб? Чи побачили вони, що там, як правило,

показують мистецтво високого гатунку — тільки інше мистецтво. Мабуть, чуже авторам вистави, але не чуже багатьом уже їхнім глядачам. В усякім разі групу «Єврідіка», яка асинхронно тупчиться в другому акті вистави, демонструючи сумнівної краси тіла, в нормальний нічний клуб просто не взяли б.

Фальш із нічним клубом вистави виникає ще й тому, що сама по собі програма цього закладу у виконанні І. Христенюк, Г. Горбонос, А. Наглі, Л. Манилюк, О. Мірсон, О. Ширяєвої та артистів балету не така вже й погана (хоч надто наївно поставлена режисером В. Шулаковим). В усякім разі нашого осуду (як запрограмовано сюжетом) вона не викликає. І не може викликати! Адже тоді весь другий акт мав би не подобатись глядачам вистави! Хто ж це собі таке дозволить? От і стараються артисти. І непогано це у них виходить — хай і не «зірково». І музика звучить не гірша: В. Бистрякова, І. Поклада, того ж С. Бедусенка. Не останні імена, між іншим. І чи перемагає їх «Мелодія» Глюка для сучасно настроєного і далекого від класики вуха — це питання. Тому схиляння естрадників перед цією музикою, яку співає Єврідіка — О. Ширяєва на п'єдесталі (непогано співає!) виглядає схилянням сучасників перед пам'ятником загиблим героям.

В. Шулаков у своєму прагненні оновити оперету як жанр театрального мистецтва спробував прищепити їй дуже важливі речі — самоіронію (шарж на штампи) та правдивість, життєподібність, щирість почуттів та розмовних інтонацій на сцені, правду існування актора в образі. Та це суперечить самій природі оперети як виду театру. Вона сама по суті шарж, іронія на реальну дійсність. А режисер пропонує таким чином шарж на шарж, іронію на іронію... Вищий пілотаж артистизму, якщо таке взагалі можливе. Для цього потрібні актори іншої школи і професійного досвіду, іншого рівня культури та іншої фахової технології. Тобто, іншої системи професійної освіти, ніж та, яку сьогодні дають Консерваторія (класичний оперний вокал) і театральний інститут (важко слабкоголосим драматичним артистам у фігурітах оперети).

Крім того, фальшивість розмовних інтонацій опереткових артистів обумовлена надто активізованим вокальним апаратом (гортань, піднебіння, зв'язки), налаштованим перш за все на спів. Легке і швидке перенастроювання цього апарату з одного типу звуковидобування на інший — це особливе віртуозне вміння і особливий рідкісний дар Божий. Ось чому розмова на затиснутому (активізованому) горлі породжує штучність інтонацій, що стає неодмінною прикметою оперети, її умовністю, якщо хочете. В усякому разі для наших акторів (навіть Т. Шмига так розмовляла, про французів-австрійців — родоначальників жанру — не знаю).

Ось чому основний режисерський хід, покладений В. Шулаковим в підґрунтя лібретто — контраст між правдою і фальшем, — не міг дати плідних наслідків, «спрацювати». Нема кому було цей задум втілювати. Хіба що трохи ближчий до нього був М. Бутковський (Режисер). Та зауважимо, що це актор з ампула «простаків» (Стефан, «Циганський барон», Паннакода, «Ніч у Венеції», Фальк, «Летюча

миша», Вовк, Вінні-Пух у дитячих виставах). А «простаки» в опереткових сюжетах більше розмовляють, а співають «приблизно» і «смішно».

Крім того, запропоноване режисером психологічне проживання ролі акторами в першій половині першої дії (сварка і розрив подружжя) теж суперечить природі оперети як виду театру. Адже там воно ніколи і не вимагалось. Бо діяли (і діють) в опереті не характери, а маски, типи, умовні тонові постаті, чітко розкладені на ампула. А шукати глибоких мотивацій і тонких реакцій в опереті марно. Бо вона «ab ovo» побудована на схемах, штучних конструкціях, а часто і відсутності логіки – в тому її природній шарм, жартівливість і легкість.

Отже, протиприродній для оперети хід режисера-лібретиста – друга міна, що підірвала виставу.

Третя міна спрацювала в другій половині першого акту, де звучав власне Оффенбах. Шаржування шаржу, сатира на сатиру не могли не породити ефект масла масляного – уривок з Оффенбаха якраз і розцвів гіпертрофованими штампами та ідіомами старої оперети, ще й провінційної.

Усе інше, що можна зауважити, – вже дріб'язки. Для прикладу:

Чому Еврідіка повернулась до Орфея-Режисера? Бо він прийшов за нею в нічний клуб? Достатньо того, що руку їй простягнув?

Сказано – не оглядайся! – А Еврідіка озирнулась (нема на що було озиратись), і зал глядачів охнув – що тепер буде? А нічого. Еврідіка кинула коханого (щойно повернутого їй) і пішла від нього (!) назад (!) в клуб (чому?), де вже з'явилися герої Оффенбаха, (яким чином?) і був готовий підмурівок для її співу Глюка... Глюки, так й годі.

Хор виходить стовбичити на сцені. А на Глюка вишикувався вже явно на поклон.

В кінці першого акту раптом танцюють канкан. Ні сіло ні впало – дія скінчилась, вже глядач піднімається на антракт до буфету, а його затримують канканом. Для чого?

Крику, гамору на сцені – як на вокзалі. Чи на ярмарку. Ще один штамп оперети.

«Танго» в другому акті у виконанні солістів балету Н. Ясницької та В. Цуркан. Без зазначення композитора в програмці. Але ця музика (а відповідно, і хореографія) ритмами танго і не пахне. Недарма друге «Танго» (О. Пестрякова, Б. Агояров), теж анонімне, але яскраво виражене, здобуло великий успіх у глядачів.

Низькопробні (вибачте за різкість) тексти О. Вратарьова. Незграбні, грубі вірші на програмці. Грубе «Врєшь!», яке кричить із залу режисер (в тонку, чутливу натуру якого ми мусимо вірити) коханій дружині. А далі можна пройтися по тексті з олівцем...

Навіщо у виставі діти – амурчики? Але ж можна було і без них. Необов'язково...

І таких необов'язковостей, приблизностей, невиправданих мистецтвом претензій аж занадто багато у виставі.

Прикро.

Після вистави експериментальної, «новаторської», замішаної на запереченні штамів класичної оперети, цікаво було подивитись іншу виставу режисера В. Шулакова — «Циганський барон» Й. Штрауса, ту саму класичну оперету.

Після «Орфея» всі умовності і прийоми класичного жанру у виконанні пристойних акторів, які почувалися як риби у воді, купаючись в наївностях, приблизностях і штучностях сюжету і характерів, були ковтоком свіжого повітря... Були б...

Якби не похмура, зловісна атмосфера вистави, нагнічена режисером. Декорації Л. Чернової краще, мабуть, підійшли б до «Ріголетто» або «Сільської честі» (перший акт). Стрімкі гори-скелі списані, мабуть, з пейзажів Шпіцбергена, а не благословенної Угорщини, котра ближче до Карпат (другий акт).

Час від часу (закономірність вловити важко) сцена затемнюється майже зовсім, героїв вихоплює промінь мертво-блакитного тону... а співають вони в цей час про кохання, розмовляють про світанкову зорю, схід сонця.

Свято (!) посвячення Барінка в циганські барони відбувається в темряві, при факелах, вогнищах і з хлистами (цілий танець такий зловісний). Жах! Якийсь сатанинський ритуал.

І виникає крамольне питання — як би це акуратніше висловитись... Режисер із таким злим, темним, претензійним, жорстким світовідчуттям — чи розуміє, чи сприймає він природу оперети — наївної, легкої, яскравої, завжди щасливої казки для дорослих дітей?

А може, між ними природна несумісність? І ніхто в тому не винен. Просто вони різні. І світи їхні не перетинаються. Хіба що на Червоноармійській вулиці у Києві (метро «Республіканський стадіон») ...

P. S. Треба привітати вступне слово до вистав, що звучить по радіо. Історія цього будинку, прізвища знаменитих акторів, чимне звертання до сучасників... Але ж інтонації жахливо-старомодні, навіть не від Садовського, а від Колесніченка і К⁰ — з придикуванням, підспівуванням слів, штучним пафосом... І художній керівник театру, заслужений діяч мистецтв України режисер Віктор Шулаков цієї фальші не чує? Хоча вставив же він у Штрауса шматок пісні (а capella) про того, що в красній рубашоночке... загулял. Ну, загулял. Бывает.

За рукописом, 4–11 лютого 2000 р.

«УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»

Рецензія на виставу

Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка

П'єса І. Франка «Украдене щастя» — твір універсальний, піддається будь-яким трактуванням і естетичним рішенням через свою багатовимірність і психологічно-філософську глибину.

Режисер Анатолій Канцедайло у своєму трактуванні відштовхнувся, мабуть, від першооснови п'єси — «Пісні про шандаря». Вистава максимально звільнена від побутових подробиць, вирішена засобами поетичного театру, насичена музикою (оформлення А. Ремезова), танцями молоді в білих умовних вбраннях карпатського силуету. На танцях, пластично-образних діалогах по-сучасному побудовано драматичну дію вистави (балетмейстер В. Грекова).

Домінантою сценографії вистави (І. Шулик) є купа зв'язаних і підвішених у чорному просторі дринів, що в кульмінації розпадаються, опускаються до планшета, між ними бродить зневажений Микола, а по смерті Михайла вони знову збираються до купи, відновлюючи порядок із хаосу. Порожній простір вистави, злегка обмежений тинами та столом із лавками, з одного боку, надає дії трагізму і гнітючості, але і з другого — вимагає дуже широких мізансцен, біганини (не завжди виправданої), що інколи затягує темпоритм. Зайвим видається і виведення персонажів на авансцену з порталів, на тлі ліпнини яких герої втрачають зв'язок з атмосферою середовища вистави.

Виконавці-актори гідні вітання й поваги за творчий пошук, за намагання зламати в собі напрацьовані роками штампи. Особливо цікавою є робота заслуженого артиста М. Чернявського (Микола Задорожний). Хоч поки що у виставі взагалі багато зайвого крику (особливості сцени театру і сценографії вистави), у М. Чернявського є пронизливі ліричні моменти глибокого психологізму і щирої правди, що особливо складно, але й важливо у поетично-узагальненому стилі сценічного дійства.

Ірина Медяник в ролі Анни — не тільки унікально красива жінка з глибоким сильним темпераментом, а й значуща особистість, що допомагає їй вирішити з успіхом складну задачу — зіграти предмет конфлікту.

Тяжіє до психологічної правди і артист С. Дрожаков у ролі Михайла. Особливо в останньому монолозі. Та поки що актору заважає надто активізований голосовий апарат, призвичасний до вокалу. Але сам малюнок ролі витримується С. Дрожаковим точно.

Не дуже переконливим видається визначення жанру вистави як «епічна комедія». В зайвий комізм, порушуючи атмосферу і стиль дії, впадають таким чином І. Кривошапов (Війт), В. Мойсеєнко (Бабич) та П. Дерев'янко (Калинич). Невиразним, гальмуючим дію був у виставі А. Кузьменко (Шльома).

Але в цілому вистава «Украдене щастя» є етапною і важливою у творчому відродженні Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка.

За рукописом, 28 березня 2000 р.

«ЦАРСТВО НЕБЕСНЕ»

Відгук на виставу

єврейського музично-драматичного театру (м. Київ)

Столиця України давно потребує єврейського драматичного або музично-драматичного театру. Були часи (перед Другою світовою війною), коли такий театр у Києві був і успішно працював. Ним опікувався геніальний Соломон Міхоелс. Тут працювала видатна актриса Клара Юнг, перед якою ставав на коліна славетний українець Амвросій Бучма. Після сталінського розгрому єврейських (так само як і латиських, вірменських та інших театрів, що працювали за межами національних республік та країн), актори цих театрів прикрасили собою сцени українських та російських театрів. Багато з них були просто знищені.

Отже, поновлення в Києві єврейського театру — це відповідальна акція історичного покаяння, спокути минулих гріхів (нехай не своїх, але наших попередників). Це відгук на актуальне сьогодні, на демографічну і політичну ситуацію в Україні, вияв міжнародної злагоди і взаємоповаги між народами, це, врешті, розширення і збагачення мистецького спектру в Україні та її столиці.

На жаль, перша спроба новоутворення в Києві єврейського театру під керівництвом пана Мельського виявилася невдалою — не будемо зараз аналізувати причини цього провалу. Нині маємо другу спробу, ініціатором якої виступає пан Авігдор Фрейдліс, що і запропонував увазі громадськості виставу «Царство небесне», музичний фарс на лібрето Михайла Шаєвича у власній постановці.

На мій погляд, виставу цю аж ніяк не можна вважати ані професійною, ані єврейською, ані музичною.

Щоб бути музичною — мало заспівати кілька вставних номерів і станцювати у фіналі щось погано поставлене з натяками (лише!) на рухи національної пластики. Вистава мала б бути просякнута музичною драматургією, щільно пов'язаною з дією і душевним станом героїв. Софія Павленко, що сидить протягом усієї вистави за піаніно, безпідставно, хоча й гучно, названа композитором вистави, бо вона не створила тієї музичної аури, яка б просякнула собою всю дію. Не кажучи вже й про неоригінальність тоніки тих пісень, що звучали, і відсутність у ній національних інтонацій (крім славнозвісної «Тум-балалайки», але то не її твір).

С. Павленко добре володіє інструментом, але її сидіння на сцені ніяк не виправдане режисером і безвідносно до дії. Тоді навіщо було її розвертати обличчям до дійових осіб?

Вистава не була вповні і єврейською. Більшість акторів явно слов'янського походження грають її поганою російською мовою із вкрапленням буквально кількох єврейських (якою мовою?) слів і деяких англійських зворотів. Головне — у акторів нема генетичного зв'язку, а отже, і відчуття єврейського національного характеру, яке є практично у одного Віктора Ванюкевича, заслуженого діяча мистецтв України (дядя Ізя), хоча вік артиста і позначається часом на звучанні його голосу. Але його ледь помітний порух плечима, погляд, ракурс тіла, рука в повітрі, легкий крок — і одне задоволення пізнаваності єврейського національного типу, поданого без натиску, органічно і широко.

Темпераментно і самовіддано працює Мирослав Павлюченко в ролі головного героя Квочки. Але більше про нього сказати майже нічого, хоч треба, мабуть, подякувати, що він (як і його партнери) не намагається награвати єврейський колорит, а існує в своїй власній природі.

Хоч природа ця сильно спотворена «режисурою» самого А. Фрейдліса. Беру слово в лапки, бо, по суті, режисура у виставі відсутня. Грається поверховий текст, щоб прослідкувати за детективною лінією афери Квочки. Ані тобі підтексту, другого плану, ані знаменитого єврейського гумору і самоіронії, які так прикрашають цей мужній народ. Актори явно не мають режисерських задач по лінії внутрішньої дії. А тому існують на рівні спрощених реакцій і махрових штампів — морщить лоба, мотає врізнобіч розкішним рудим волоссям, страждаючи від згадок про минуле, пані Черкес (Оксана Міреон), закидають ногу на ногу, палять, п'ють дві шльондри (Жанна Зіневич і??). А от у другій дії О. Міреон робити нічого. Ритуал продажу шматка царства небесного режисером розроблений нецікаво, без вигадки — а це ж аналог мольєрівського турецького мамамуші з «Міщанина-шляхтича», море можливостей для режисерської вигадки!

Мізансцени розроблені так, аби не стукалися лобами персонажі. Сідати на стіл Квочці і Черкесу явно не обов'язково (і не обґрунтовано!).

Зовсім незрозумілий старший лахмітник (Сергій Пряшин?), «повисає в повітрі». Режисер не відчув, що саме в цій фігурі закладений трагічний контраст зі світом багатіїв, що його можна трактувати як завгодно філософськи, але ж трактувати, думати над цим, вирішувати. А в цій виставі можна легко обійтися без нього — що він є, що його нема. Не кажучи вже про те, що на справжніх — тих, реальних, повоєнних — лахмітників він не схожий. І на сучасних бомжів теж.

Такою ж «зайвою» є секретарка (Аліна Медведева) і Алекс (заслужений артист України Борис Мазур). Останній потрібен хіба що для того, щоб вдавати молитву. До речі, чому в чалмі і халаті? Наче джин зі східної казки.

Сценографія Богдана Синька (він же примітивно виконаний багатій Черкес) претензійна. Дві білі колони (?) і янголятко (?) на задньому плані (царство

небесне?) і два дракони (рік дракона? пекло?) праворуч і ліворуч на передньому (!) ніяк не обігруються режисером.

Усе сказане вище наводить на думку, що перед нами звичайна самодіяльність за всіма параметрами — режисура, сценографія, акторське виконання, музика, танець. Якщо серед виконавців є дипломовані артисти (а вони, здається, є), то вони забули, чого їх учили. Існувати на сцені вільно і говорити голосно — це ще не значить творити образ, що і є акторським фахом. Як і режисерським фахом є образне, смислове перетворення (за Курбасом) п'єси на сценічне видовище, а не просто його організація сяк-так.

І справа не у відсутності грошей. Можна зіграти на двох стільцях високе мистецтво. Справа у відсутності професіоналізму у тих, хто претендує на створення єврейського театру в Києві. Пану А. Фрейдлісу, на мій погляд, цієї справи довіряти не можна. Його колеги щиро тішаться своєю роботою на сцені. Хай тішаться далі — для того і є художня самодіяльність. Але ж ідеться про відповідальну і високу справу!

Чому б не залучити до неї справжніх фахівців? Чому б цю справу не взяти під опіку національному театру російської драми? Там є прекрасні професіонали, які фахом володіють і відчують національний єврейський дух. Скажімо, народний артист України Давид Бабаєв прекрасно володіє єврейською мовою.

Зібрати б національно свідомих митців-євреїв з усіх театрів Києва і порадитись з ними, що можна зробити для відродження єврейського театру в столиці України. І — головне — залучити до цього діла єврейську громаду!

І єврейський театр буде!

За рукописом, 26 червня — 4 липня 2000 р.

ПРЕЛЕСТНО. НАИВНО. ПРОФЕССИОНАЛЬНО?

Удивительным подарком порадовала зрителей Национальная опера — балетом «Венский вальс». Очень интересный замысел — из отдельных небольших творений семейства Штраусов (отца, сына и... брата) сочинить сквозной сюжет романтического плана и станцевать его средствами классического балета. Смелая идея принадлежит широко известной в узких кругах Анико Рехвишвили, хореографу, заслуженной артистке Украины, заведующей кафедрой современной хореографии Национального университета культуры и искусства.

Ожидалось чудо. Классически легкомысленная, праздничная музыка позапрошлого века, трактованная суперсовременным балетмейстером Анико, которая умела удивлять пластическими решениями драматических спектаклей и собственным созвездием, обещали зрелище необыкновенное, парадоксальное, авангардное, этакий пьянящий коктейль. Тем более что Анико сама сочинила сюжет, над ней не тяготели гениальные решения великих предшественников, она была свободна в полете творческой фантазии на крыльях очаровательной музыки. Музыкальный текст балета щедро, весьма остроумно, а иногда и неожиданно скомпоновал дирижер Алексей Баклан. А он знает толк в хореографическом искусстве, будучи сыном знаменитого киевского танцовщика, светлой памяти Фёдора Баклана, идеального принца всех классических балетов.

Но улетела Анико недалеко. Создалось впечатление, что, получив доступ к большой форме (три акта!) на главной балетной площадке Украины, она горела одной, но пламенной страстью — доказать, что умеет сочинять балеты в классическом стиле, с пуантами, гранд- и тандю-батманами, плие, фуэте, жете эт сетера. Оказалось, что до Петипа, Фокина, Лифаря и Григоровича с Шекерой ей очень далеко. «Венский вальс» обернулся скудным набором хореографических штампов. «Буквы» азбучных балетных поз, позиций, вращений и прыжков плохо складывались в тусклое «слово» и совсем уже не хотели соединяться во внятные фразы. В результате хореографический текст оставил много вопросов.

Например — чем отличается знаменитая балерина Клара от незнаменитой невесты Аннель? Действительно ли композитор Франц сочинил вальс «Голубой Дунай» (как пишет либретто) или это волны легендарной реки потопили изменника?

Ведь сцена вдохновенного сочинительства просто отсутствует — в этот момент Франц бежит за кулисы (к роялю, что ли?).

Еще — что за танцовщица Клара, что именно она танцует? В далекой глубине огромного пространства построена сценическая площадка (ракурс взгляда зрителя из партера «режет» ноги балеринам на ней выше щиколоток даже на пуантах), где в стиле «вообщизма» красиво машут руками и ногами некие балерины и ничуть не лучше их знаменитая Клара. А потом на нее слетает огромная летучая мышь. Возникает зрительская ассоциация с бэтменом или опереттой того же композитора Если с опереттой — то вот она, упущенная возможность автора нового киевского балета! Клара — опереточная дива! Сколько неожиданностей, пикантностей, контрастов и модерна обещал этот ход! Но увы и ах...

И наконец, финал. Влюбленные поссорились, он увлекся другой, они с огромным трудом помирились и воссоединились (оцените оригинальность придуманного Рехвиашвили сюжета!). И как только это произошло, он улетает на нелепом воздушном шаре из цветов (поди догадайся, что это именно монгольфьер), а она остается на земле улыбаться зрителям. Или это хеппи-энд? Хоть бы вместе улетели...

Вопросы множатся. Стиль? Жанр? Романтический балет? А-ля «Жизель», что ли? Не то. Но и не «Шопениана», в которой просто превозносится абстрактная красота Женщины и обобщенное благородство Мужчины, их прекрасный союз. А здесь наличествует сюжет — конфликты, события, характеры, отношения. Но события выявлены слабо (особенно во втором акте), характеры размыты, развитие отношений едва угадывается. В музыке легкость и прозрачность чувств, а на сцене натужность, искусственность, и нечёткость сценического действия.

А где юмор, которым пронизана даже лирическая музыка Штраусов? У Рехвиашвили обособленно существует каскадная, почти клоунская пара тирольца и кондитера, а герои почти из «Лебединого озера», хотя у Чайковского и Петипа Одетта и Одиллия всё же заметно различны, а тут Анель и Клара — хореографические близняшки.

Впрочем, спектакль будет пользоваться зрительским успехом. Три часа звучит очаровательная, во многом узнаваемая любимая музыка (напоминаю — всех трех Штраусов) в прекрасном исполнении оркестра театра под управлением А. Баклана. Радуют глаз милые, красивые костюмы, особенно в «Голубом Дунае» (художник А. Иконников). Танцевальные «номера», на которые разбит балетный текст, соответствуют «клиповому» восприятию современной молодежи. Забавны и очаровательны бравые вояки (позабытые в шикарной программке) во главе с графом Кайзерлингом в исполнении пушинкообразного Вадима Буртана. Летят к небесам милые ножки Татьяны Билецкой (Клара), Яны Гладких (Аннель). Мечтой юных девиц порхает на сцене мужественно-субтильный Евгений Кайгородов (Франц). Выезжает на сцену древний автомобиль марки «Антилопа гну». И еще

куча разноцветного народу пляшет на сцене, изображая австрийский народ, театральную публику, горожан под дождем и волны Дуная...

Шутки в сторону, господа! Дай Бог профессионально-наивному балету «Венский вальс» успешного существования в репертуаре театра. Ведь красиво же. И просто. Премьера «Венского вальса» — повод поговорить о другом. О нашем балете вообще.

«Душой исполненный полет» — так справедливо называли русский классический балет, родившийся из лона французского (Тальони) и завоевавший весь мир. Он стал вненациональным, даже внерасовым, общечеловеческим явлением мировой культуры. Таким он существует триста лет и будет жить вечно. В том числе и в Украине.

В его словесной формуле соединены два существенных понятия — душа и полет. «Полет», т. е. техника балетного искусства, у нас пока ещё (!) в относительном (!) порядке. Хотя уже и кордебалет теряет синхронность (самоутверждается каждый непризнанный солист?), и с прыжка приземляемся с грохотом булыжника (даже в Мариинском театре), и на поддержку нет сил вытолкнуть балерину. И даже в такт музыке не всегда попадаем. Но вообще-то еще держимся, еще летаем и порхаем. Правда, не заметили, как из полета упорхнула душа. Та самая, которая позволяла великой Улановой с ее некрасивыми коленками и в пятьдесят лет потрясать мир Джульеттой.

Наши балерины и их партнеры остались танцовщиками, но перестали быть в своем большинстве АРТИСТАМИ балета. На сцене они Коппелии, изящные механические куклы. Их движения не рождаются, а придумываются и исполняются. Чувства не заразительны (ибо их нет), а обозначены и проиллюстрированы. Никто из балетных не задумывается над тем, что артист на сцене, «проживающий» образ, излучает некую энергию (по Станиславскому — «лучеиспускание»), которая вступает в контакт с энергией зрителя и вызывает эмоциональный резонанс, объединяющий публику в подобие монокристалла, вибрации которого возвращаются на сцену, «подзаряжая» артиста и многократно усиливая его талант. Вот вам и «душа»!.. А если нечего «испускать»?

А в том, что «испускать» нечего, повинны многие факторы. Но, в основном, профессиональное балетное образование, в котором «актёрскому мастерству» уделяется слабое и — главное! — позднее внимание. Ребёнка сначала заковывают в панцирь тренированных, развитых мышц, а потом пытаются легонько достучаться до его души. Но броня уже крепка... Может, стоило бы наоборот — сначала развить в человеке артистизм, то есть внутреннюю свободу и смелость, сочувствие и сопереживание, образное восприятие мира, искренность и чувствительность, а потом научить сложностям танцевального искусства, «одеть» это личностное «содержание» в «форму» балета. Все эти «раньше» и «позже» в данном случае абсолютно условны. Речь идет, конечно, об акцентах, последовательности приоритетов в комплексном формировании творческой личности артиста балета.

Очень много не хватает и нашим балетмейстерам, даже известным и признанным. Не говорю о богатстве хореографической лексики, о творческой фантазии, которая и отличает образованного мастера танцевальных компиляций от подлинного творца, т. е. создателя нового. Это уж кому сколько и чего дано или насколько развито.

Однако постановщикам, этим выдумщикам движений, слишком часто не хватает знаний и навыков в области режиссуры. Хотя бы в таких ее категориях, как драматическое действие, мизансцена, общение персонажей, конфликт и его развитие в событийном ряду и прочее. Не мешало бы им хорошо разбираться и в особенностях построения сюжета, его композиции, раскрытия характера в действии, структуре поступка, особенностях разных жанров и так далее. Может быть, этому где-то и учат балетмейстеров?

Да, многое меняется в нашей жизни. Весь мир меняется на глазах. Меняется и балет. Возможно, его обновление не сразу бывает доступно глазу дилетанта с минусовыми диоптриями. Но в изменчивом мире есть, должно быть что-то вечное — красота, гармония, профессионализм, творчество, мышление, любовь... Хотя бы любовь к балету, которой и продиктованы эти записки дилетанта.

P. S. Всячески приветствую поддержку, оказанную Министерством культуры и искусств постановке «Венского вальса». Так, глядишь, наше государство научится поддерживать смелые творческие эксперименты без оглядки на результат. Каким бы этот поиск ни был, он безусловно полезен, важен и вселяет надежды.

Зеркало недели. 2001. 1 декабря

НЕСПОДІВАНА КАРМЕН

Національна оперета збагачує репертуар експериментальними постановками

Якщо ви цінуєте кожне слово сюжету новели Проспера Меріме, кожну ноту опери Жоржа Бізе і кожен рух видатної танцівниці Майї Плісецької, то не ходіть на балет-феєрію «Кармен-сюїта», та коли ви цінуєте в мистецтві несподіванку, сприймаєте сміливі інновації та радієте професіоналізму виконавців, то вам обов'язково треба подивитися новинку афіші Національної оперети України!

Ви побачите синтез балету і опери — сучасного та класичного танцю до техніки Contemporary dance (постмодерн) та іспанського фламенко. Почуєте знамениті хори Бізе та дві арії Кармен (до речі, артисти співають мовою оригіналу — французькою). Хоча знайому музику оперного шедевру скорочено, але виставу збагачено іншими творами композитора на ту саму тему (сценічна редакція Богдана Струтинського та Вадима Прокопенка). Танець у постановці Прокопенка не має балетних пуантів (хореограф використовує постановку ніг «прасками», зігнуті коліна та плескання рук як елемент оркестру). Широко вживається степ — на підлозі й на столах. Підтримки акробатичні. Та попри це чоловічі партії наповнені класичними піруетами та арабесками.

Центральна партія Кармен у виконанні Анни Шарабуріної сповнена різкого драматизму й бурхливо вираженого ліризму. У цієї суперечливої жінки, яку роздирають пристрасті, є співоча Душа (Тамара Ходакова). Вона часом протистоїть своїй alter ego, а часом рухається з нею в унісон (вокал співачки унікальний, хоча дещо й незвичний).

Двоє чоловіків суперничають за красуню Кармен. Могутній Хозе (Максим Булгаков) — уособлення чоловічої сили, і витончений Ескамільйо (Михайло Боцок) — еталон краси. Вони один для одного то бик, то тореадор. У їхній боротьбі найчастіше перемагає сила Хозе. А жінки так люблять переможців, хоча тягне їх до краси... От і опиняється Кармен перед вибором, який не в змозі зробити. А чоловіки наразі поводяться з нею як із лялькою. Улюбленою, але лялькою — граються, жбурляють, тягнуть, кидають... «Я не хочу, щоб мене мучили, а головне — не хочу, щоб мною командували», — ці слова героїні Меріме підказкою

винесено на програмку вистави. Кармен хоче бути вільною й робити, що їй заманеться. А їй заманулося любити обох, але набридли чоловічі домагання та двобої самців. І тоді вона...

А що зробила героїня вистави, переказувати не буду (постановники зробили інший фінал, ніж у новелі П. Меріме та опері Ж. Бізе), а тому раджу глядачам піти в Київську оперету й подивитися (4 або 13 квітня), щоб ахнути в залі та щоб здригнулася ваша душа. Щоб ви зробили свій вибір. І не на сцені, а в житті. Ця постановка — сміливий експеримент творчого колективу. Вистава не розважає публіку, як це зазвичай відбувається в «легкому жанрі» оперети, а вимагає думати, можливо, навіть посперечатися з оригінальним «прочитанням» постановників, але точно балет-феєрія «Кармен-сюїта» нікого не залишить байдужим.

День. 2014. 8 квітня

ТУРАНДОТ

Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету взяв у роботу одну з найскладніших опер світового репертуару, бо мав на це підстави. По-перше, ставив виставу видатний оперний режисер Ю. Чайка, який повів за собою і диригента В. Гаркушу, і хормейстера В. Пучкова, і колектив, у якому знайшлися прекрасні голоси для виконання складних вокальних партій. По-друге, вся сценічна дія має єдиний стиль — романтично-«китайський». Простір (рішення режисера) сцени має різновисокі платини, на яких живописно розташовуються хор, солісти (на подібні піраміди). Вихолоджений він подобою ширм з ієрогліфами основних понять даосизму. Хор і міманс багато рухаються (добре було б хоровому жіноцтву дріботіти в ході). Романтична пара закоханих Калаф (Е. Сребницький) та Турандот (Е. Некрасова) віртуозно виконують складний візерунок вокалу. Проте в пластичному малюнку ще надто статичні і від'ємні один від одного навіть у дуетах. Натомість трагічна Лю не тільки прекрасно звучить у виконанні О. Бокач, а й сприймається як драматична роль. Прикрашає виставу і гумористичне тріо: Пінг (В. Гудзь), Понг (С. Гомон) та Панг (В. Дерба). Без зайвого комікування, в постійному партнерстві один з одним і включенні в ситуацію артисти звучать у виставі камертоном оптимізму і перегукуються з вахангівськими принципами вирішення т. зв. «масок» у «Принцесі Турандот». Нова прем'єра театру «Турандот» є подією в театральном-музичному світі не тільки міста, а й усієї України, яку може гідно представити за рубежом.

Театр плюс. 2003. № 1

ПЕРЕСЕЧЕМ «ЭКВАТОР»

Поддержим отечественного производителя, пойдем смотреть «Экватор» – грандиозное, как по киевским меркам, музыкальное зрелище «бродвейского образца... по эксклюзивной программе лондонского шоу». Так без ложной скромности обещают его создатели. Хотя, кажется, между Бродвеем и Лондоном какой-то океан есть. Но авторы почти сдерживают обещание. Во всяком случае, при общем нищенстве культуры в Украине спектакль и впрямь производит яркое впечатление. Если захотите отдохнуть, поахать, послушать зримые песни, полюбоваться полуобнаженными красивыми молодыми телами, повздыхать о любви, умилиться прекрасным голосам, подышать сценическими дымами – идите и смотрите «Экватор»!

На сценической площадке Киевского театра оперетты обрел творческую жизнь арт-проект продюсерского центра «Арт-проект» – мюзикл в двух отделениях, авторами которого стали уважаемые мэтры театра и эстрады. Пьесу и стихи написал известный поэт-песенник, лауреат международных конкурсов Александр Вратарев. Музыка сочинил народный артист Украины, обладатель первой в истории Украины Большой «Золотой медали» Всемирной организации интеллектуальной собственности в Швейцарии, т. е. первый интеллигент нашей державы Александр Злотник. Сценическая версия их материала, т. е. режиссура, осуществлена лауреатом Государственной премии им. Т. Г. Шевченко, заслуженным деятелем искусств Украины Виктором Шулаковым, для которого это сотый спектакль, на афише коего стоит его имя.

И не думайте, что столь солидные мастера тяжеловесны и скучны. Отнюдь. Их ритмы пружинисты и энергичны, их мелодии шлягерны, на сцене куча красивого молодого народа танцует дикарские, матросские и придворные танцы, демонстрирует высший класс циркового искусства в воздухе и на полу (в спектакле участвует много талантливых ребят из Киевского колледжа эстрадно-циркового искусства), очаровательные вокалисты показывают такое мастерство и культуру пения, которые не часто встречаются на современной эстраде. То есть зрелище получилось и впрямь захватывающее и незабываемое – последнее обещает листвова к спектаклю. И не ошибается.

И пусть все это звучит по-русски. Зато Миклуха-Маклай, знаменитый путешественник, этнограф, гуманист, защитник папуасов Новой Гвинеи, где и сегодня существует географическое понятие Берег Маклая, — наш, с Украины.

О нем поют (в спектакле только поют) примерно так: «Он из казаков запорожских, которых Гоголь воспевал (чтоб вы не сомневались. — Прим. авт.). Их удержать в узде непросто (и не пытайтесь. — Прим. авт.), характер тверже, чем металл. Во времена Екатерины они руками развели (?) — и на британский лад решили сменить фамилии свои (!). Гибрид Макухи с Малахаем явил сей дивный феномен, теперь Миклуху и Маклая нам представляет джентльмен». Познакомились? Вот так-то, считает поэт, потомок лакеев-привратников. Хорошо хоть уникально талантливый Денис Барканов, все больше востребованный в Москве, чем в Украине, играет на хорошем актерском уровне и поет совершенно потрясающе вовсе не Макуху и не Маклая, а влюбленного в мечту чудака-романтика, большого во всех смыслах человека, которому сюжет навязывает любовь четырех женщин, а он, мятежный, любит бурю в южном море, как будто в буре есть покой.

Правда, женщины эти прекрасно поют, а две из них еще и здорово танцуют при этом (А. Макачук — кабатчица Августа и С. Лобода — дикарка Мирана), а две другие обладают бесконечной красотой (К. Конечная — оберфрейлина Елена Павловна) и соблазнительным бюстом (Т. Либерман — Маргарет, дочь премьер-министра с вульгарным открытым звуком в милых губках). А еще Миклухе настойчиво и очень откровенно предлагают себя две дикарки-близняшки (Анна и Наталья Иванюк отлично танцуют и поют), а также все девичье папуасское население. А он, видите ли, устоял, антрополог-авантюрист. Только Маргарет и поцеловал. Но чем у них дело кончилось, не спрашивайте, не знаю.

Вот чего не надо делать зрителю на этом спектакле, так это думать, следить за сюжетом, пытаться связать логические куски — расслабьтесь и наслаждайтесь музыкой, компьютерно-запрограммированным светом, ритмически вычурными и великолепно исполненными танцами в постановке Андрея Ерёмкина (группа А-6), вокально-актерскими данными молодых артистов (упомянем еще и очаровательного злодея Отто Финша — Т. Лучанко) и прекрасной, заразной молодежной энергетикой спектакля.

Ибо сюжет просматривается едва-едва, особенно во второй части. Хорошо хоть честно написали: «шлягерный мюзикл». То есть шлягерные вокальные и танцевальные номера просто смётаны на живую нитку, абы купы держалось. Ну и фиг с ним, с сюжетом. Может быть, вы еще захотите узнать, так про что это зрелище? Не знаю, про многое — слушайте тексты, сами поймете. Вот, например: «Уменьше предавать — серьезная наука, особенно когда вы предаете друга». Или еще: «Авантюра, авантюра, победителей не судят, победителей не судят, на щите и со щитом». Правда, мне казалось, что «на щите» несут убитого, то есть проигравшего, а не победителя. (Простите, задумалась.)

Еще раз говорю — не думайте. А то начнете разбираться, по какому случаю луна в спектакле всходит и почему заходит. Что за одинаковые барышни в коротких юбочках ходят под ручку с российским императором — великие княжны? Они-то тут при чем? А дочка премьер-министра, такая благородная и неприступная, вдруг танцует с матросней. Эдак у вас наберется слишком много вопросов к режиссеру. А у него юбилей. Он художник, то есть митець, он так видит и все. Вот поют про любовь Миклуха и Маргарет. А потом ему надо попеть одному, у него внутренний монолог такой. Так режиссер уводит его партнершу за кулисы, а потом возвращает допеть что положено. И мизансцены у режиссера простые и внятные — все по центру и вдоль рампы, чтоб вы не искали глазами героев по всей сцене. Ну и что, что однообразно, зато вашему вниманию легче.

А интересно, какие режиссерские задачи ставил постановщик артисту Д. Барканову, когда выводил его, бедного, бессловесного и беззвучного, на самый центр, даже спускал в зал у края сцены, чтобы он что? Вижу, исполнитель явно о чем-то думает, чем-то наполнен. Но режиссерских подсказок мне, зрителю, практически нет, а артисту действовать не получается, не дает ему режиссер этой линии. Помню, работал в Киеве одно время известный режиссер. Так он говорил актеру: «Стой тут, как продолжение!» Во задача! Попробуйте сами. Получится? Тут, похоже, артист стоит, как воспоминание с продолжением. Или продолжение с воспоминанием.

Еще и еще раз говорю вам — расслабьтесь, отдохайте, наслаждайтесь. Поверьте, есть чем. А если так уж не можете без философии, вот вам главное:

Все мы в этом мире странники,
Все пришли и все уйдем.
Но у жизни есть избранники
На Голгофу и на трон.
А вы из каких? Ну и слава Богу.

*День. 2003. 5 ноября
(Подпись: Яна Бережанская)*

ТРАГІЧНИЙ ЦАР ФРАНКІВЦІВ

Дві з гаком тисячі років тому стародавні греки мистецькими текстами Софокла та його сподвижників (Есхіла, Евріпіда, Арістофана) оприлюднили класичні ситуації людського життя, якими й досі страждає людство. Тут проблеми вибору, свободи волі, зради, помсти, влади — ряд дуже довгий. Деякі герої давньогрецьких п'єс стали навіть матеріалом для психоаналітичних вправ новітніх дослідників та драматургів — як-от Медея, що вбила власних дітей, або Антігона, що вибрала смерть, а не зречення власних принципів, або цар Едіп, чиїм іменем названо комплекс статевого потягу сина до матері.

Київський театр ім. І. Франка, звернувшись до трагедії Софокла «Едіп-цар», не наголошує славнозвісний едіпів комплекс, хоч і не уникає його. Богдана Ступку (Едіп), який після відходу в інші світи керманича франківців Сергія Данченка взяв на власні рамена махіну Національного театру (*machina* — машина, давн.-грецьк.), мабуть, особливо цікавить останнім часом проблема влади. Як у державному, так і в особистісному сенсі. Нещодавні його ролі це в основному державці — король Лір, Богдан Хмельницький, Чінгісхан, Мазепа, перед тим Керенський. З одного боку, Богдан Сильвестрович сам є могутньою особистістю, яка «світиться» крізь матеріал ролі. Тобто не кожний, навіть вправний артист годен зіграти можновладця. Таких взагалі небагато в зпролетаризованому акторстві України з винищеною породою людської еліти.

З другого боку, проблема влади, її відповідальності, складності, її небезпечної всемогутності і трагізму нині гостро актуальна в Україні.

Тож не дивно, що флагман українського театру взявся за цей матеріал. І запросив на постановку всесвітньо відомого режисера Роберта Стуруа. Йому, грузину і багаторічному керівникові тбіліського театру ім. Ш. Руставелі, теж не байдужа проблема влади. Ось про це, власне, і грають франківці «Едіпа».

Вистава насичена парадоксальною образністю і сприймати її на рівні побутової достовірності безглуздо. Тут все — символ, знак, метафора. Зчитувати цей поетичний код дуже цікаво. Ось цар пригощає убого вбраних людей (хор) шматочками яблука — володар роздає вдячному і запопадливому народу земні блага. А ось риплять його чоботи — кроки глави держави чує історія. Стародавній автомобіль-драндулет (художник Міріан Швелідзе) — машина держави. Він не рухається. Приїхали.

Тут і характери персонажів не характери, не набір психічних рис, а, як казав Арістотель (теж давній грек), спрямованість волі. Головне, хто чого прагне, що робить. Звідси і парадоксальний на перший погляд розподіл ролей. Йокасту, матір Едіпа, з якою він одружився, не знаючи їхнього родичання, грає молода актриса Наталя Корпан. Бо ця Йокаста — Вічна Жінка, завжди молода, сильна фізично і духовно, здатна заради дітей та сім'ї постати й проти богів. Едіп (Богдан Ступка) тут немолодий, значно старший за брата Йокасти Креонта (Остап Ступка), бо режисеру був потрібен зрілий Едіп, відповідальний і по-своєму мудрий правитель, сильна особистість, здатна на каяття і самопокарання. А поруч його наступник, хижак з молодими зубами, майбутній тиран і самовпевнений егоцентрик (його долю розкрито в трагедії «Антигона»).

Найбільш цікаво у виставі спостерігати за динамікою образу Едіпа. Як відомо, за сюжетом він карає себе за мимовільний гріх інцесту, накинутий йому олімпійцями, виколуючи собі очі і прирікаючи на вигнання. Б. Ступка сліпне поступово, приміряючи окуляри сліпця Тиресія і одягнувши їх остаточно у фіналі. Поняття гріха і сліпоти у виставі складніші, ніж вони виписані в тексті п'єси. Давньогрецькі трагедії прийнято називати трагедіями злої невідвортної долі (року). Але ще Арістотель звернув увагу на те, що всі трагічні помилки (гріхи) героїв цих трагедій обумовлені не волею богів, а їхнім незнанням правди. Саме так і трактують франківці трагедію царя Едіпа, ускладнюючи і осучаснюючи її тим, що він і не хоче знати тої правди, будучи певен у власній правді, яка наскрізь неправдива.

А ще франківці обтяжують трагічну вину царя його самозакоханістю, самодурством, вседозволеним блюзнірством — можновладцю підвладне все, і це руйнує його особистість і світ навколо нього. У цьому цар Едіп схожий на короля Ліра. І можливо, якби Богдан Ступка не зіграв у близькому часі їх обох, ця думка для мене зосталась би непоміченою. А тепер впадає в око, що і Едіп, і Лір у фіналі прозрівають — один сліпнучи, другий божеволіючи. Адже народ традиційно певен, що сліпі бачать краще, а божевільні є носіями істини. Обоє втрачають все — царство, маєтності, близьких. Обоє ведуть по бурях фіналу божеволіні поводири. Обоє були при владі самодурами, обох зруйнувала вседозволеність влади, обоє знайшли в собі мужню силу повернутись до людяності через каяття.

Хіба що нинішній Едіп завершує свій сценічний шлях, заносючи ногу над прірвою ями (оркестрової), куди завела його юна причинна. Божеволіні ведуть сліпих — це і про нашу владу, про нас із вами.

Хай вистава в цілому небездоганна, та не про це мова. Будемо дивитись і бачити головне. Слухати і чути Мудрість Віків.

ЯК ПЕРЕКЛАСТИ ФЕНОМЕН КОБЗАРЯ МОВОЮ ТЕАТРУ

У всякого, як відомо, своя доля і свій шлях широкий. Той мурує, той руйнує, той неситим оком за край світа зазирає... Кожен живе собі як знає.

У кожного свій Шевченко і своя поезія, якщо вона взагалі є в душі. Той читає, той вивчає, той закинув «Кобзар» за край світу, щоб і не трапляв на очі. А хтось Шевченка на сцену веде.

Чого ми взагалі хочемо від Шевченка? Чого шукаємо межі рядками його поезій? А чи шукаємо? Давайте чесно, поклавши руку на серце — чи давно ви брали до рук «Кобзаря»? Отож-бо. Будемо відверті: Україна не тільки любить і обожнює свого пророка. Нам Шевченка нав'язували і нав'язують, примушують його любити, зробили з нього ікону, облизують його образ, навалили йому на рамена «бронзи многопуддя», оцінюють наші знання його життя дванадцятибальним жупелом, вимагають завчення напам'ять... Реакція буває відповідною — відторгнення.

На цей підсвідомий спротив людини, перенасиченої заялженим ім'ям генія, наражається кожен театральний митець, який береться перекласти феномен Кобзаря мовою театру. Це вимагає від нього особливої відповідальності і новітніх підходів до образу Шевченка.

До того ж твір будь-якого мистецтва сприймається суб'єктивно і виникає цілком об'єктивна ситуація розбіжності уподобань, позицій, світоглядів, моральних та естетичних систем. Тоді ми й кажемо — «мій письменник», «мій художник», «моя музика». Це коли моя душа бринить у відповідь на артефакт. Коли дивуюся, але погоджуюсь у захваті. Або «не мій», «не моє» — в душі порожньо, тихо, ніяких вібрацій, чи навіть незручно, ніяково, а часом виникає роздратування аж до обурення. Що поробиш — «не моє».

У аналітика мистецтва — критика — суб'єктивізм сприйняття мусить бути мінімальним. Але він жива звичайна людина. У нього теж є свої уподобання, оте саме «моє — не моє». Хіба що він не просто пхикає і приндиться на «не моє», чи пищить від захоплення «моїм». Він обґрунтовує і пояснює свою позицію в будь-якому випадку.

Спробую і я.

Не мій Шевченко

Франківський. Тобто на сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, який переживає нині складний період переходу в нову якість після втрати свого керманіча — С. Данченка. Ще й на зламі тисячоліть, коли весь світовий театр шукає нових засобів виразності.

Франківці під керівництвом Б. Ступки експериментують, ризикують, припадають до прадавніх театральних форм («Трагедокомедія о воскресенії мертвих» та «Буквар миру»), здобувають перемоги і нормально помиляються. Треба ж врешті визнати право художника на мистецьку помилку. Бажано тільки, щоб і він визнав її такою і зробив свої висновки.

У пошуках сучасної драматургії франківці ведуть по понеділках читання новітніх п'єс. В результаті випустили виставу «Божественна самотність» про Шевченка. П'єса Олександра Денисенка (авторська назва «Оксана») величезна за обсягом і кількістю дійових осіб. Вона більше схожа на кіносценарій. У ній неймовірно багато коротких епізодів і місць дії, велику роль відіграють деталі, які показати глядачам може лише кінокамера крупним планом — написи на дверях, малюнки на стінах тощо. Та в ній був один несподівано новітній поворот — Ликеру Полусмакову, з якою збирався одружитися Шевченко на схилі віку, підсовувала поету поліцейська машина російської імперії, аби розчавити митця в сімейній катастрофі. Такий собі любовний детектив про батька Тараса.

Не моє. Я в принципі проти того, щоб публічно барбатись в інтимному світі будь-кого. Нехай вузькі спеціалісти-філологи вивчають дон-жуанські списки, сексуальні орієнтації, родинні стосунки і стан здоров'я геніїв у пошуках пояснень таємниць творчих процесів. Наразі мені, читачу, важливий сам твір, а не приватне життя його автора. Мені заважає знання того сміття, з якого ростуть квіти (Ахматова), бо не хочу розчаруватися в самих квітах. Вважаю, що переповідання мовою мистецтва біографічних колізій видатної людини може бути виправдане лише розкриттям могутньої неординарності її особистості. Що ж вийшло у франківців?

Маючи необхідність переробити кіносценарного типу драматургію для драматичної сцени, режисер Олександр Білозуб остаточно її вихолостив. Шевченко не існує у виставі як митець, хіба що ходить із величезною папкою і розкидає аркуші ватману. Його мистецьку значимість мусимо приймати на віру з пам'яті шкільних набридливих підручників.

Артист Петро Панчук у ролі Тараса Григоровича хоч і демонструє темперамент, рухливість і силу голосу, на жаль, не володіє тією природною сценічною енергетичністю, яка часом може замінити артисту майстерність. Буває, просто вийшов актор на сцену, ще й слова не сказав, а глядацька увага вже прикута до нього — особистість випромінюється («лучеиспускание», за К. Станіславським). Відома багатьом друзям і знайомим неординарність особистості П. Панчука, на жаль, не перехльостує через рампу, і він заміняє її «щирістю інтонацій», що так сподобалась комусь із рецензентів.

Панове, але ж «щирість інтонацій» — базове поняття реалістичного психологічного (і поетичного особливо) сучасного театру слов'янського типу! Інші виконавці вистави теж володіють нею не гірше: Є. Шах у фінальній репліці своєї ролі (Макаров), актриси О. Батько, Н. Корпан і навіть А. Гнатюк, який, щоправда лишився дуже схожим на своїх Шельменка з Голохвостим у ролі запроданця Честахівського. Артисти інтонаційно всі щирі, за винятком Любові Богдан (Забіла), яка не розмовляє, а фальшиво кричить, не сміється, а ірже, не ходить, а скаче. Актрисі явно бракує почуття міри. Можливо, образ молодого кобили входив у задум постановника, але він недоречний у цьому матеріалі та дисонує з романтично-психологічним Шевченком, що стоїть поруч.

Щирі інтонації П. Панчука навмисне не пафосні, приземлені, трохи забовтані, як буває в побутовому спілкуванні. Актор тим самим намагається уникнути штампованого монументалізму та надмірності емоцій. Спасибі йому за це. Але він потрапляє у власну пастку — його Шевченко виходить тьмяним, внутрішньо не гарячим, а лише теплим.

Зате багатозначним пафосом насичена сама вистава. Багато часу забирають безкінечні пробіги, проходи, знов пробіги (з бартерами) артистів по сцені. Бігають всі основні персонажі, особливо Шевченко і Полусмакова (Н. Корпан). Чим насичений цей марафон, вгадати важко. Скажімо, у Н. Корпан лише одна така сцена займає кілька хвилин (!). Видно, що актриса щось таке накопичила в собі і оце виплескує. Але що?

Претензій до актриси немає. Вона виконує задачі режисера, але чи були вони ясними, чи піддавались виконанню? Отут і притика. Постановник вистави Олександр Білозуб, власне і не режисер зовсім, а художник. Та нині час дилетантів, що ми спостерігаємо у Верховній Раді, в бізнесі, на телебаченні, в літературі — скрізь. О. Білозуб засвітився театральній громадськості скромною виставою «Батько» А. Стріндберга (разом із режисером і виконавцем П. Панчуком) на малій сцені франківців. Та велику сцену він не подолав. Бо режисера — до відома охочих — це таки окремих і складний фах зі своїми законами, закономірностями, умовами і специфічним характером мислення. Не володіючи всім цим, людина в творчості безпорадна, як-от О. Білозуб у «Божественній самотності».

Тому на сцені виникають величезні провали в драматичній дії. У безкінечних пробігах вона просто зупиняється. В коротких епізодах не встигає розвернутися. Рветься темпоритм. За відсутністю ясних, придатних до виконання режисерських задач актори не діють, а виголошують текст або на щось багатозначно натякають. Хто є хто на сцені, зрозуміти важко, інколи просто неможливо. Навіть якщо хтось і називає себе, скажімо, Костомаров, то хто він Шевченку і навіщо поруч — загадка. Зате є довгий ритуал обмивання Шевченком ніг коханої (О. Батько). Чому тоді він не пив тої води з ніжок згідно з відомим прислів'ям, а просто відніс тазик з помями в глибину сцени? Претензійно скачуть на фанерному коні фанерний ко-

зак, розхристана дівка і сама смерть (худ. А. Александрович). Ці натяки не дуже співвідносяться зі змістом наступних епізодів.

Естетичні закони жанру теж наплутані. Шевченко існує у вимірі психологічно-романтичному, цивільні жандарми і шпигуни – сатиричні маріонетки, сцена в ресторатії – комедія-буфф.

Людоньки! Про що ж вистава? Останні життєві кроки Шевченка в пошуках жінки як засобу проти самотності – лише матеріал (на заднику змальовані всі жіночі портрети і постаті роботи Шевченка). А в чому проблема? Чому самотність його божественна? Та й чи божественна вона? Завершення земного шляху – який підсумок? Хто навколо? І хто він сам, той Шевченко? Що нового і близького в ньому мені відкривали? Відповіді я не дістала.

Не мій це Шевченко... Чийсь.

Мій Шевченко

Заньківчанський. Львівський. Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, гастролюючи у США, натрапив там на п'єсу американського українця про Шевченка періоду Кирило-Мефодіївського братства. Вона щиросердно і наївно знайомила заокеанського глядача з романтичними та політичними гранями особистості видатного письменника такої географічної новітності, як Україна. Ясно, що самим українцям п'єса відкривала мало що нового. Але з твором американського автора Рея Романа Лапіки годилося повестися чемно – гідно поставити.

І тоді керівник театру Федір Стригун, земляк Шевченка, лишивши фабульний кістяк п'єси (приблизно її третину), відшукав сюжет вистави у поезіях самого Кобзаря. Він переклав віршовані тексти мовою театру. Тобто визначив провідну ідею і висловив її сценічними образами, діалогами, драматичною дією.

Серед багатьох шевченкових тем обрано за стрижень вистави актуальну проблему державної незалежності України, її складної долі і служіння людини національній ідеї. Це принципова позиція театру ім. М. Заньковецької від його народження з рук корифеїв української сцени до сьогодні. Крім того, у львів'ян уже був досвід кількох шевченкових вечорів, що тримались у репертуарі, та двох сценічних варіацій «Гайдамаків».

Виявилось, що кобзареві давно не перечитувані слова не просто прекрасні, а б'ють в самісіньке твоє серце, влучають у зболену душу своєю сучасністю, гостротою і мужністю. Хоча б це: «А той, щедрий та розкошний, / Все храми мурує; / Та отечество так любить, / Так за ним бідкує, / Так із його, сердешного, / Кров, як воду, точить!.. / А братія мовчить собі, / Витріщивши очі! / Як ягнята: «Нехай, каже, / Може, так і треба». / Так і треба! бо немає / Господа на небі!» Подібні тексти звучать зі сцени понад дві години. Це сам Шевченко. А що ж артисти?

Головне чудо вистави – її стиль. Вірші не «читаються», не виголошуються, не подаються – вони живуть як звичайна розмовна мова, як дихання, як діалоги,

як міркування із самим собою, як марення підсвідомості, як відлуння, як шерхіт ефіру. Тексти дійові, конфліктні, майже публіцистичні, а часом «підтекстові», сповнені додаткового, неоднозначного змісту і в самих собі, і в партнерстві персонажів. Скажімо, відоме «Мені тринадцятий минало», яке Шевченко читає на прохання великосвітського товариства, своєю першою, олеографічно-пейзанською третьою викликає у фрачних слухачів замилювання і захват. Наразі зі слів «Та недовго сонце гріло...» до поета обертаються обурені спini. Кінець вірша, де про дівчину, що «утирала мої сльози», рядок за рядком, слово за словом розкладено на діалог Тараса і Варвари Репніної, це їхнє освідчення в коханні й прощання навик.

Ніде правди діти — ще не всі актори оволоділи таким стилем подачі вірша, без розхитування ритму, без підкреслення рими. Дається взнаки автоматизм традиційного «заплакування» (жінки) або гучного пафосу (чоловіки) кобзаревих текстів. Треба себе перед Шевченком почистити, повернутись до правди почуттів, довіритись, врешті, режисеру Стригуну. Не всім це, наразі, під силу. Та є надія, що успіх прем'єри укріпить акторський ансамбль у цій унікальній і новітній стильовій системі.

Сам Шевченко у виконанні заслуженого артиста України Степана Глови на диво неспішний і напрочуд довірливо відкритий нам, глядачам. На початку вистави він довго в повній тиші йде з глибини простору, з-за смугастого шлагбаума (простий і сильний образ неволі) на авансцену з етюдником і складаним стільчиком, елегантний художник у береті з козирком (див. автопортрет), і, вмоцнюючись перед нами, починає стиха мурмотіти про свій сон (так визначено і витримано жанр вистави). Оповідас цей сон нам як близьким товаришам. І ми чуємо, як спроквола виникає в тій оповіді рима, поступово складається ритм і народжується вірш, наче вириває з глибин підсвідомості поета. Так вистава від початку занурює нас в акт творчості, в мистецький процес, яким і буде організовано весь плин сценічної дії. Артист пізніше і закричить, і застогне, і затремтить йому голос, але це буде крик серця, стогін душі, тремтіння натягнутих нервів — йому віриш щомиті.

І далі Шевченків сон-вистава напливатиме образними картинками. Арешт юних ідеалістів, членів кирило-мефодіївського братства, мрійників про єдність слов'янського світу — і ось пішли хлопці в білих сорочках по колу, склавши руки за спиною, і Тарас приєднується до їхнього гурту.

Нависає над арештантами величезний «мідний вершник» — Петро (худ. В. Бортяков), як у Пушкіна, як і у Шевченка, до речі. У фіналі цей бовван спробує розтоптати копитами Поета, та не вийде — розпадеться на друзки, як і його імперія.

Та найсильніший образ вистави — жіночий хор із постатей шевченкових героїнь. Тут Причинна, Катерина, Лілея, Тополя, Сирітка, Доля і просто дві Душі. У домотканих хламидах, з елементами українських головних уборів (хустки, очіпки, вінки, в тому числі й терново-лілейні), вони приходять до Поета, виникають у нього за плечима, підхоплюють-колишуть у хвилину слабкості й відчаю, спонукають до нових кроків, укріплюють волю і силу опору. Вони шепочуть, виголошують,

наспівують, повторюють ключові репліки своїх персонажів, смислово вплетені в проблему долі України. Згодом до них окремою сценою приєднуються чоловіки – Гонта, Чернець, Степан, Землячок, Запорожець (радісно бачити серед них корифеїв театру народного артиста О. Гринька та Б. Міруса). Цей могутній хор персоніфікує творчість Поета і функціонально дуже схожий на хор давньогрецьких трагедій. Він нагадує також знамениті Десять слів поета з вистави Леся Курбаса «Гайдамаки». Хор і Шевченко у виставі – єдине ціле, як нерозривні Митець і його Творчість, що і є його Доля.

День. 2003. 27 березня

ПОВЕРНЕННЯ МЕЛОДРАМИ

Вистава «Море... Ніч... Свічі...» в Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра

Немає кращого жанру в театрі, ніж мелодрама. Нехай трагедія являє нам висоти духу і філософського світосприйняття. Нехай комедія, розважаючи, повчає і зміцнює нашу самодостатність. Нехай драма віддзеркалює нашу дійсність в її суворому серйозі. Натомість мелодрама торкається найпотаємніших струн людської натури. Вона присвячена виключно приватному життю та його найсильнішим і вічним почуттям — кохання перш за все, родинним стосункам, дружбі і зраді, благородству й підступності, тобто моральним проблемам, які завжди хвилюють кожного з нас. Проблеми соціальні, класові мелодраму мало цікавлять, хіба інколи як тло, як декорація або як обставини, що ускладнюють стосунки героїв. Та в центрі мелодрами завжди є людина та її почуття.

Саме через це в межах соціалістичного реалізму, що панував у радянському мистецтві, мелодрама вважалася жанром, ворожим принципам комуністичної моралі. Бо в комуні «одиниця — нуль, голос одиниці тонший писку, хто його почує, хіба що жона, і то, якщо не на базарі, а близько», — пам'ятається щось таке писав горлан революції. А саме людською одиницею, окремою особою, а не соціальним гвинтиком цікавиться мелодрама.

Недарма в шістдесяті роки минулого сторіччя так активно і мужньо став на захист цього жанру видатний російський драматург Олексій Арбузов у своїх теоретичних виступах і в прекрасних людських п'єсах — «Мій бідний Марат», «Казки старого Арбата», «Старомодна комедія» та інших. Бо він відчув і зрозумів, що в СРСР дедалі більше занепадала цінність людської особистості, культура її почуттів, увага держави до людини, до її прав і духовних потреб.

Арбузов був правий. Саме мелодрама є великою школою виховання почуттів. А без культури почуттів руйнуються сім'я, держава і сама людина.

«Совкова» традиція зневажання людини, як і інші «совкові» звички, тягнуться за нами і в новій нашій державі, в її уряді, законах, офіційних установах та й у суспільстві також, в натовпі нашого близького оточення. Її тиск навіть посилюється, «звужуючи мій життєвий простір», як висловлюється Ліна Костенко, поет-пророк нашого часу.

Ось чому звертання театру до жанру мелодрами, до виховання почуттів є таким важливим. І таким природним, адже «живий» театр завжди є опозицією дійсності.

Вибачте за цю маленьку лекцію про мелодраму. Інакше нелегко буде поцінувати справжню вартість вистави на малій сцені Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра «Море... Ніч... Свічі...» за п'єсою відомого ізраїльського драматурга Йосефа Бар-Йосефа «Це велике море» в постановці режисера Едуарда Митницького.

Проста історія щасливого подружжя, яке переїхало з консервативно-традиційного Єрусалиму до європеїзовано-новітнього Тель-Авіву в пошуках нового життя, де чоловік кинув дружину з дітьми, а вона смертельно страждала, у виставі виявилась не такою вже й простою. І проблем у ній безліч. Тут і неспроможність людей прийняти новий спосіб життя, і відповідальність за тих, кого ми приручили, і висока цінність та одночасно мертвечина традицій, і безсилля людини перед владою пристрасті, і материнська самопожертва поруч із синівським цинізмом, і цінність людського життя... Все про нас.

Ці проблеми зв'язуються у складний гордіїв вузол (розрубати який може лише смерть) головною домінантою вистави — коханням. Шаленим коханням, якому нема опору, яке веде до розриву з батьками, до зневажання релігійними догмами, до зради, до величної жалості, до самопожертви. Кохання, яке і є Життя. І воно ж — Смерть.

Цю основну тему несуть усі персонажі. Та особливо вона концентрується в героїні вистави. Пніна Тетяни Круліковської не просто кохає свого чоловіка Ноаха Грінвальда (В. Лінецький), якого до весілля і не бачила за стародавнім єврейським звичаєм, — вона розчинилася в ньому. Тиха і скромна, сіра мишка, вона є тінню чоловіка, відлунує його рухам, словам, уважно вслухається в його настанови, як глухоніма, намагаючись вгадати його думку, прочитати її з його вуст. У процесі віддалення Ноаха, його зради, Пніна-Круліковська кам'яніє, а в момент, коли збирає чоловікові валізи, просто вмирає душею. Без сліз, без крику — і саме це страшно. І тоді до глибин моря їй лишається кілька кроків...

Більш емоційна Дар'я Лобода в цій ролі зривається в тамовані сльози, якими переймаються і глядачі. Але актриса лишається в рамках класичної мелодрами, в той час як Т. Круліковська піднімає мелодраму до трагедії.

Такою ж силою кохання пронизані сестра Пніни Естер (С. Орліченко) та Ефраїм (А. Яценко), який змушений сватати кохану за свого начальника, старого рабина. На завершення душєроздираючої (як і належить мелодрамі) сцени цього сватання, у підтексті якої аж дзвенить їхнє освідчення в коханні, вони довго стоять біля мармурових стін, як біля стіни плачу, зчепившись поглядами і душами, наче пам'ятник Ромео і Джульєтті.

Найскладнішим образом вистави є Ноах. Віталію Лінецькому вдається передати протиріччя його душі, не роздираючи її в клоччя. Домінантними інтонаціями артиста є запитання і досада. Ну намагався він любити свою скромницю Пніну, та справжнє, як він думає, його кохання — розкішна білявка Рита (О. Жураковська

та Т. Комарова), чужа дружина, з якою він теж не здобув вимріяного щастя. Ну ніяк не вдається йому вписатися в нове життя, піднятися на його вищий щабель. Пригнічена гідність «адвоката по переписці» принижує Ноаха і штовхає до алкоголю. В. Лінецькому вдається передати постійну незадоволеність собою, своїм життям, а відтак і своїми ближніми, без нажиму, тонко і гірко, з почуттям власної вини і безсиллям дати і здобути щастя.

Надривно-трагічну ноту ревностів і кохання тактовно і широко несе у виставі Л. Сомов у ролі безногого Михайла, колишнього радянського солдата. Н. Білецька (Аліза) творить зворушливий образ самовідданої єврейської матері, що захищає добре ім'я сина, виправдовує і сліпо любить своє розбещене дитя, при тому все бачачи і все розуміючи. Рефреном вистави є Жак (М. Кукуюк), добродушно-наївний помічник офіціанта в червоній уніформі з його невирішеним дитячим питанням про цінність життя, гідність і смерть.

Атмосферу напруги почуттів у виставі підкреслюють танці шести пар єврейської молоді в постановці Алли Рубіної. Вона використовує виразні прикмети національної пластики — дрібні кроки, тупцювання на місці, активні і виразні жести, майже недоторканість у близькості один одного (євреї історично танцювали в тісному просторі своїх скромних осель). Ці пластичні етюди у виконанні артистів театру (в тому числі і провідних) передають стосунки чоловіка та жінки і наче коментують ситуацію драми.

Світлові хвилі й звук морського прибою, то лагідний, то грізний — важливі складові емоційного образу вистави (Т. Кислицька та Ю. Мініна). Як і скинуті до стіни нерозпаковані тюки родинних бебехів — з одного життя поїхали, в нове не в'їхали (худ. І. Несміянов).

Ще одна особливість мелодрами — екзотичність. Полюбляє цей жанр посилені враження глядачів чимось незвичним і цікавим. Вистава «Море... Ніч... Свічі...» використовує екзотику єврейського побуту тактовно і ненав'язливо. Тільки танці яскраво національні, чоловіки ортодокси-хасиди ходять у лапсердаках і чорних капелюхах, з пейсами і бородами. Тільки жінки не знімають хусток і носять плаття з довгими рукавами. Зняти хустку, оголити руки нехай по лікоть — уже знак звільнення від догми традицій, крок до нового життя.

Та життя без кохання не буває. Ні нового, ні старого. Без кохання лише смерть. І тоді на полотняному березі сценічного моря засвітіться вогники — душі тих, хто не зміг і не захотів жити без Кохання. І ви будете плакати за ними, за власними думками, за світом. І сльози ваші — чоловічі і жіночі — будуть чистими і святими.

День. 2003. 10 квітня

НЕ ЗАГРАТИСЯ Б ДО АПОКАЛІПСИСУ...

Авангард і традиції в двох постановках «Украденого щастя» – в Одесі та Івано-Франківську

Ото вже мені щастя! То воно поруч, то украдене. Про украдене щастя Іван Франко написав хрестоматійну п'єсу. Вона принесла сценічне щастя і львівському театру товариства «Руська бесіда», який вперше її виконав, і київському театру імені її автора, і театрам Луцька, Львова, Вільнюса, Москви, Рівного, Харкова, Дніпропетровська, Польщі, Словаччини, Росії, багатьом акторам і режисерам.

Оце ж і нещодавно «Украдене щастя» поставили в Івано-Франківську (режисер Ігор Борис) та в Одесі, де переназвали «Щастя поруч» (режисер Дмитро Богомазов). Щоправда, і раніше переназивали, в двадцяті роки грали під назвою «Жандарм». А тепер і мода така – вивернути набридлу авторську версію по-своєму, аби заінтригувати потенційного глядача оновленим варіантом. Такий собі євроремонт драматургії.

Ото вже мені класика! Роби з нею що заманеться. Ну просто полігон для випробування традицій на міцність і авангардних експериментів на доцільність. Із усією веселкою режисерських тлумачень і акторських варіацій. Тож дві згадані вище сценічні версії Франкової п'єси є саме полюсами цих випробувань. Що ж вийшло наразі?

Одеське «Щастя поруч» висунуто на здобуття Державної премії ім. Т. Шевченка. За новаторство, мабуть. Хочеться думати, що на Державну премію претендує щось значуще, перспективне, якесь мистецьке відкриття. Мотивація цього висунення чи не найбільш виразно висловлена у статті Олексія Радинського «Уроки класики» на шпальтах газети «Зеркало недели» (17.01.2004). Захлинаючись захватом від «раскованных образных поисков на границе (на грані? – В. З.) абсурда, гротеска и болезненного бреда», поцінованих ним у виставі, автор статті випльовує на смітник історії всіх попередників режисера Д. Богомазова гамузом, закидаючи їм надмірне соціологізаторство, в якому, на думку О. Радинського, гинули тонкий, тобто екзистенціальний, психологізм і «жива трагічна сила» п'єси Франка (і творів Стефаніка, бо й про нього йдеться у статті). Питання, а чи бачив пан Радинський хоча б Амвросія Бучму (є кінофільм) чи Богдана Ступку (вистава ще грається в Києві, та й телефільм є з Г. Гладієм у ролі Михайла)?

Наразі події, що виникали до появи у світі нинішнього покоління Д. Богомазова, О. Радинського та учасників «Літературного форуму творчої молоді», який ініціював висування «Щастя поруч» на Шевченківську премію, мало цікавлять молодих і завзятих. Дрібниця — автор статті «Уроки класики» навмання відносить події Франкової п'єси до 1870 року, хоча Михайлина Рошкевич записала для Івана Яковича в селі Лолин «Пісню про шандаря» у 1878 році, а Франко писав п'єсу про своїх сучасників лише у 1891–93 роках.

У тому-то і притика. Молоді митці часто принципово поривають зі своїм рінням — часовим (історичним), національним, генетичним, етичним. І тоді стає можливим будь-що — телевізори, чавунна ванна з душем-чаплею і залізне ліжко з продавленою панцирною сіткою і брудною білизною в хаті гуцулів позаминого сторіччя. До речі, таке «осучаснення» — уже застарілий театральний прийом, але ж попередній досвід митців мало цікавить молодих екстремалів. Не менш «оригінальними» у виставі Д. Богомазова є чорні молодики в глухих масках ОМО-Ну чи бандитів серед персонажів вистави, біла довга бальна сукня і шолом із рушника на мокрому волоссі Анни, її ж яскраво червоне міні та співана нею в мікрофон російська пісня, незугарна сільська дискотека біля корчми і численні колоди із встромленими сокирами, серед яких примарами блукають Микола (кат) і Михайло (жертва).

Ці «ігри з формою», що є цілком можливими і навіть обов'язковими для мистецького авангарду, для буяння молодої крові, для парадоксального загострення і таким чином оновлення відомих істин, у цьому разі, на жаль, не відкривають нових смислів у тому феномені природи, який називається Людиною.

Мені, як споживачу духовної потрави, потрібна не синтетична жуйка епатажної форми, а жива плоть людського духу. Простіше кажучи — що засобами мистецтва відкривається у людині й навіщо. Як на мене, це універсальний критерій поцінування мистецького твору. Його форма може бути будь-якою, хоч сторч головою, хоч лівою ногою до правого вуха — аби там була центром людина. Людину мені дайте. Шукаю її, як старий Діоген, днем із вогнем — і у виставі «Щастя поруч» не знаходжу. Бачу лише могутній мотив смерті. Це вона поруч, а не щастя. І у виставах Богомазова все ближче і ближче. Починаючи з його дебютної роботи «Чарівниця» («Безталанна»), через «Філоктета», «Дванадцять ніч», «Sanctus», «Морфій» і т. ін. Режисера підтримує в цьому його постійний співавтор художник Олександр Друганов — улюблені ними універсальні ваннокімнатні пластикові штори, мертве «денне» світло, залізнi ліжка, іржа, сокири, ножі, каміння, кров образно висловлюють основне гасло: «Morturi te salutant». Не хочеться вірити, що молоді митці й справді салютують нам, ідучи на смерть.

Не на часі подібні гасла, як на мене, не виправну гуманістку. Що ідея близької смерті привнесе в душу глядача, якщо і сам він ледве дихає? Підштовхне до прірви? Чи не мудріше було б дати йому надію на його власні сили, на його духовну і моральну могутність, що допоможе вистояти в скрутi та перемогти долю?

Наразі мова про місію мистецтва і покликання митця. Руйнуючи старий світ і заграючи зі смертю — не заграйтесь би до апокаліпсису...

«Украдене щастя» в постановці Ігоря Бориса теж не чуже певним режисерським новаціям щодо драматургічного першоджерела. Перемонтовані деякі сцени, скорочений текст, інакше поданий фінал, відсутні подробиці повсякденного побуту, несподівано трактовано стосунки коханців. Проте івано-франківська вистава орієнтована на кореневі традиції українського мистецтва, культури і ментальності. В ній багато давніх звичаїв, ворожінь, пісень, танців, символів. Здається, там, де режисерові не вистачало фольклорного матеріалу, він сам вигадав і переконливо поставив ці обряди, чаклування, рухи, таємні знаки.

Тут теж є «чорні люди», але у своєму розхристаному вбранні вони більше схожі на лісових духів, зловісних Мольфарів, і танок їхній нагадує гуцульський аркан. Михайло і Анна розтягують за рукава кожуха — розпинають Миколу. Коли, виставивши Задорожного з хати, Михайло лишається з Анною любитися, вони обоє стають на коліна, взявшись за руки, а між ними горить в горнятку вогонь. Ось Микола виплескує на жандарма-кривдника пригорщу горілки — так він плює на нього. А ось рушником, як зашморгом, захльоснуто гуцульський топірець — бартку. Її тримає Анна, чоловіки ж — Микола і Михайло — взявшись за кінці рушника, кружляють навколо з протилежних сторін. Саме барткою, а не сокирою зарубає Микола жандарма. Здається, бартка у звичаї карпатців — ритуальна зброя, якою можна боронитися від нечистої сили.

Вистава І. Бориса трагічна і жорстка не менш за одеську. Але вона поетична. Жорстокість долі й сама смерть передані тут не через бруд, ОМОН і численні плахи, а через образи народного світовідчуття. Видатний український сценограф Олександр Семенюк вибудував на сцені темні лісові хаші, серед яких тьмяно блимає самотня лампадка, завалив сцену «попелом» — згорілих доль? неприборканих пристрастей? померлого щастя? У цьому умовному просторі втрачених надій безумовними, правдивими і образними є справжні гуцульські костюми персонажів, куплених-позбраних театром по глухих карпатських селах — на їхньому яскравому тлі особливо мертвим здається чорний мундир жандарма.

Проте, якщо українське поетичне кіно має вже досить багатий доробок від Довженка до Параджанова і далі та його теоретичне осмислення, наш справжній поетичний театр тільки-но починається роботами Данила Лідера, Сергія Маслобойщикова, Сергія Данченка, Ігоря Бориса, Федора Стригуна, Анатолія Канцедайла, Олександра Дзекуна та інших. І тому ще не всі актори спроможні на «вищий пілотаж» у такому складному стилі — правдиво, широко, сердечно «жити» в образі героя, не пропускаючи подробиць психологічних реакцій, водночас не збиваючись на побутовізм, на повсякденні інтонації, витримуючи рівень високого узагальнення, виправдовуючи умовно-символічні дії. От і івано-франківці Володимир Пантелюк (Микола) та заслужений артист Олександр Шиманський (Михайло) не завжди долають це складне завдання, хоча в цілісній картині вистави їхні постаті виразні й

прийнятні. Та вистава тримається на Жанні Добряк-Готв'янській, заслуженій артистці України, в ролі Анни. Власне, саме її героїня є центром режисерської концепції І. Бориса.

А все починається з початку — з глибокої ями на темну сцену під музичні удари долі, або серця, або часу, або думки вилазить відземник, безсловесний божевільний з каганцем у руці (Дмитро Благушин). Він мовчазним контрапунктом тихого божевілья ненав'язливо пройде через усю виставу, інколи задаючи ритм ударами свого бубна, спостерігаючи за подіями і наче випромінюючи розладнаність розуму. Саме від його каганця запалить свій хатній вогник газдиня Анна Задорожна. Вона внесе в свою бездітну оселю на зимового Миколая зелену живу смерічку і прикрасить-закутає її гаптованим рушником, наче дитину. Пізніше Микола вже «влітку» принесе в хату мертве осипане деревце, і Анна, жандармова любка, напівбожевільно буде прикрашати її різнокольоровими стрічками. Її божевілья почнеться тоді, коли Михайло потягне її на любові до тої ями, куди вона зійде з вогником-каганцем у руці охоче, але сором'язливо. В ту саму яму у фіналі потягне її, вже майже нетямущу, жандарм, а Микола наздожене їх і там, у ямі, зарубає кривдника. А потім обоє Задорожних блукатимуть серед яскравого людського натовпу убогими причинами.

Актриса достовірна, переконлива і психологічно точна практично в усіх сценах. Її божевілья виникає спроквола і наростає поступово, з миттєвостями просвітлення і майже здорового глузду. Але шалена пристрасть, розбуджена в ній воскреслим коханим, який, мабуть, і не любить її тепер, а прийшов узяти своє украдене щастя, спопеляє і її, і оточення. Отже, тут не тільки Анна, а й усі тією чи іншою мірою божевільні. Михайло від зятяності відібрати відібране. Микола від безпорадності захистити власне нормальне (?) життя і гідність. Сусіди і селяни — від азарту спостереження за їхньою смертельною коридою. А чи всі ми зараз сповна розуму? І чи не спопеляють наш обкрадений народ шалені, аж до смертельних жертв, пристрасті дикого капіталізму і перерозподілу влади? Трохи плутає підсумкову думку івано-франківського «Украденого щастя» фінальна пісня прикарпатського барда, явно адресована нещасній долі зарубаного Михайла — то, виходить, вистава лише про нього? Несподіване звуження режисерської концепції. Може, просто пісня хороша? Таки хороша. Сама по собі.

Тож авангард чи традиції? Дивлячись на те, який авангард і які традиції. Мені особисто цікавіші традиції, оновлені творчим пошуком...

День. 2004. 11 лютого

ГЛЕЧИК МОЛОКА, ЩО ЗДІЙМАЄТЬСЯ ДО ЗОРЯНОГО НЕБА *Поетичний театр України набирає оберти*

Значно молодше і динамічніше мистецтво — кіно — вже освоїло поетичну мову режисерськими і операторськими роботами Довженка, Параджанова, Демущього, братів Ілленків та інших видатних майстрів екрана. Український драматичний театр шукав поетичної мови на різних етапах свого існування по-різному. Попервах — через пов'язаність сюжетів з піснями і легендами («Бондарівна», «Украдене щастя»), через віршованість форми (п'єси Лесі Українки, їхні біблійні мотиви), через символізм (О. Олесь) та експресіоністичний конструктивізм (режисер Лесь Курбас). Згодом, у шорах «соціалістичного реалізму», поетичність українського театру виявлялася лише в пишній декоративній красі (художники Петрицький, Духновський, Нарбут та ін.) та наспівних інтонаціях сценічної мови (сławетну артистку Наталю Ужвій не дарма називали поетесою української сцени). Поетичність у художніх образах, умовностях, мистецьких парадоксах почала повертатися на українську сцену тоді, коли в часи «відлиги» початку шістдесятих та «перебудови» кінця вісімдесятих суспільство одержало ковток свободи. Саме вільна свідомість здатна сприймати і відтворювати світ в ліричній тональності, на емоційному піднесенні, з пошуковим польотом думки. Видатну роль в цьому процесі відіграв геніальний сценограф Данило Лідер, який багато в чому повів за собою режисера Сергія Данченка і сформував знамениту українську школу сценографії. Щоправда, ці поетичні спроби досить грубо і владно причавлювали, за що режисери платили покаліченою творчою долею, здоров'ям і навіть життям. Нині знову дихаємо свободою, хоч і не на повні груди. І знову український театр топче стежину поетичності.

Саме поняття поетичності ми скоріше відчуваємо, ніж розуміємо. Впевнено кажемо: який поетичний краєвид, які поетичні стосунки, який поетичний вираз... А що воно таке — поетичність? Спробуємо з тим визначитись, не претендуючи на науковість, а лише організуючи відчуття думкою.

Перш за все це явно щось небуденне, що не часто зустрічається в повсякденності. Щось незвичне, піднесене, яскраво виразне. Щось, що пробуджує багато почуттів, порівнянь, асоціацій, роздумів, що зачаровує красою, чистотою і гармонійністю. Щось далеко від бруду, незграбності, дисонансів, деструкції. Адже важко

назвати «поетичними» звалища, обвали землетрусу, фронтові лазарети. Та й природа сама по собі поетичною не буває — лише в нашому замилюванні. Отже, поетичність — це певна система відтворення дійсності митцем і сприйняття її людиною, тим же митцем або публікою (глядачем-слухачем-читачем).

Щодо поетичності на сцені. Цікаво, що така органічна для українського світогляду, притаманна українським мистецтвам і навіть побуту, поетичність в європейському (та й у російському) театрі існує десь на околиці творчої свідомості і пов'язується найчастіше з драматургією, написаною віршами. Але ж театр це не тільки писані літературні тексти (п'єси). Їх можна і самому наодинці почитати. Існує навіть драматургія особливого характеру, яка так і називається «драма для читання», англійською мовою — «закрита драма». Театр — це ще й вистава на основі того тексту, тобто сценічне дійство зі своєю власною особливою образністю, стилем і «способом існування актора в ролі» (термін видатного режисера Георгія Товстоногова). Сценічна поетичність — це перш за все узагальнені образи, які утворюють цілісний художній світ, виокремлений з рамок побутової достовірності. Тут глечик молока, що здіймається до зоряного неба, не є конкретним полив'яним глечиком, в який налито коров'яче молоко. У геніального художника Данила Лідера («Тев'є-Тевель» в Київському театрі ім. І. Франка) це доля Тев'є-молочника, що зливається з «млечним путем» Всесвіту, з долями гнаних історією євреїв, яких Шолом Алейхем назвав «блукуючими зірками».

Сценічна поетичність спирається на театральну умовність, віддаляючись від «фотографічного реалізму» у бік узагальнення подробиць людського побуту, підносячи повсякденні судження до рівня філософських міркувань. Тому в поетичному театрі ми зустрічаємо багатозначність змісту, багатозначність символів, насичені асоціаціями виразні деталі, ситуації-притчі, характери-маски, що уособлюють певні поняття, сили, явища, ритуальні дії, пластичні напівтанцювальні рухи, наспівні або якісь специфічні інтонації, насичене музичне тло, часто ритмізоване. Тому актори на сцені поетичного театру рухаються, говорять, діють інакше, ніж у реальному житті.

Так багато міркувати про поетичний український театр доводиться тому, що теоретичне осмислення цього сценічного явища тільки-но починається. Глядач (можливо, і читач газети), занурений у клопоти повсякденності і далекий від поезії як роду літератури, не завжди готовий сприйняти поезію сценічну. Актори, добре навчені у театральних вузах класичної системи правдивого проживання образу людини з певним характером у конкретних запропонованих обставинах (Станіславський), далеко не завжди можуть піднятися над цією основою до умовного існування образу-символа в абстрактних обставинах. Режисери рухаються в цьому напрямку інколи навпомацки. Щоправда, поетичні пошуки І. Бориса, Ф. Стригуна, А. Канцедайла та інших дають можливість сподіватися на поширення поетичної стежини в практиці українського театру.

Останнім часом стиль поетичного театру особливо вдається режисеру Олександру Дзекуну. Надзвичайно виразні дві його вистави — «Брате Чичиков» у Київському театрі ім. І. Франка та «Великий льох» у Черкаському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Звернемо увагу на те, що обидві вони створені на основі поетичних творів двох геніїв, породжених Україною, — Тараса Шевченка і Миколи Гоголя («Мертві душі» — поема в прозі).

Образний лад гоголівської вистави Олександра Дзекуна на перший погляд здається дивним, але скільки в ньому змістів, тем, мотивів і філософських асоціацій. Хоч трохи обізнаний глядач смакує несподівані режисерські рішення з особливим азартом співтворця вистави. Невже Чичиков альтер его Гоголя? А хіба персонажі, витворені письменником, не є по суті тими ж мертвими душами, уявно живими? А італійський карнавал на початку вистави нагадує, що Гоголь писав свою поему в прозі саме в Італії і творив, власне, різноманітні маски її дійових осіб. І розпинають Чичикова (автора) його персонажі, як розпинали месію, як розпинається письменник на добровільно обраній Голгофі власної творчості. І мотив попелу нагадує про спалений Гоголем рукопис другої частини «Мертвих душ». Вистава насичена притаманними українцям віруваннями, містицизмом, вишуканою красою. В ній чимало російських образних мотивів, бо душа Гоголя розіп'ята між Україною і Росією.

У тих самих поетичних інтонаціях і філософських роздумах вирішений режисером О. Дзекуном і «Великий льох» у Черкасах. Тексти, що звучать у виставі, скомпоновані не тільки з цієї невеличкої поеми Шевченка, а й з інших його творів — «Сон», «Катерина», «Розрита могила», «Стоїть в селі Суботові...» із залученням навіть монологу п'яного Хлестакова з гоголівського (!) «Ревізора» (редакція Івана Дзюби та Миколи Жулинського). Стрижневим мотивом вистави є трагічне віщування Шевченка: «...будуть в Україні / родиться близнята. / Один буде, як той Гонта, / катів катувати! / Другий буде [...] катам помагати». Чи не справдилося пророцтво? Дзекун обрамляє дійство вистави саме цим мотивом. На початку в сценічному середовищі (сценограф Сергій Ридванецький), утвореному уявною пірамідою з напружених по її ребрах струн-нервів з великим поваленим хрестом в середині та зі світлим закругленим віконечком високо у чорній стіні, на якому сидять голуби і до якого приставлена драбина (дорога до раю?), з'являється вагітна Катерина, знайома нам з полотна художника Шевченка. Це вона породить тих близнюків — в одному нуртуватиме кров батька-москаля, в другому — матері-українки. Наприкінці Катерина (арт. І. Глазова) наважиться утопити дітей в розритій могилі, та її зупинить Мати-Україна (арт. Н. Коломієць), а козак (арт. С. Бобров) покладе їх у колиску, підвішену на трьох зв'язаних верхів'ями списах. Це смислова крапка вистави — вічні в українському характері близнюки, його крайні вияви: завзяте катування ворогів та запопадницька допомога катам України.

Шевченко визначив «Великий льох» як містерію. У цьому дусі вирішує виставу і О. Дзекун. Дійові особи схожі на вертепних ляльок, особливо в сцені царського

бенкету (мотиви «Сну»), де Петро I із сокирою, Катерина II, Микола I з дружиною, найперші кати України та її Кобзаря, закрутилися у вихорі шаленого танцю (балетмейстер В. Татаринів), у якому навприсядки плазує і блохою скаче маленький перед ними Богдан Хмельницький, що «занапастив еси вбогу сироту Вкраїну».

Шевченкова містерія тримається на сакральному числі три – три душі, три ворони, три лірники. Білі голубки – душі дівочі (В. Наталушко, І. Кіндик, Т. Гребень) майже виспівують свої сповіді тонкими голосочками і тріпочуть крильцями-руками, літаючи по сцені, по-пташиному сідаючи на драбини і накльовуючи голівками.

Чорні ворони під гучний ритм козацької литаври, яку щосили лупить Перша з них, ворона-Україна (арт. С. Клименко), викрикують свої вихвалання про катування українського люду, наче рубають слова. Одна російською (так у Шевченка), друга польською, знехотя переходячи на українську (артистки А. Боброва та Н. Вігран). Дзекуну було важливо позначити, які держави розпинали Україну. Та найбільше, за Шевченком, вона сама собі зашкодила. Набатово гримить думка про необхідність покаяння України перед своїм минулим. Натомість ми сьогодні його оптом і без упину героїзуємо.

Три лірники – «один сліпий (арт. О. Кузьменко), другий кривий (заслужений артист Ю. Берлінський), а третій горбатий (арт. М. Кондратський)», що «йшли в Суботов про Богдана мирянам співати», у виставі теракотові, як сама земля, схожі на скульптурки, зліплені з тої глини, що горщики ліплять і хати мажуть. Вони розмовляють дуже повільно, зронюючи важкі слова, витримуючи між ними чималі паузи. Це взагалі звуковий стиль вистави, бо в божественні й пророчі тексти Шевченка треба вслухатись, слова Кобзаря треба вкласти у власну душу, впорядкувати у власних думках. Лірники вкривають барабана рушником, по черзі неспішно і значуще дістають з торбин сяючі чарки, хліб, вино і яйця – предмети символічні, біблійного змісту – ритуально вечеряють, допомагаючи сліпому, і тоді їхня трапеза нагадує святу Трійцю, яку за мить розтопчуть москалі.

У виставі безліч образних символів, знаків, дій і деталей. Наприклад, царські мантії тут чорні з білими хвостиками (горностаї навпаки, наче в негативі), а білі шати голубок-душ схожі водночас і на пір'я, і на весільне дівоче вбрання (художник по костюмах Наталя Ридванецька). Під час бенкету на повалений хрест української церкви видирається п'яний москаль і словами Хлестакова хизується перед присутніми – за тим читаються амбіції імперської свідомості Московщини. Протягом вистави солдати час від часу риють землю – шукають скарб Хмельницького, розривають великий льох, копають комусь могилу. Та могильний пагорб в центрі сцени сам розверзається, з могили виходить козак зі спином і ледь затинаючись у словах (мертвому важко говорити) розповідає матері-Україні про трагедію Берестечка: «Нас тут триста, як скло, товариства лягло...» Він своїм списом намагається підняти повалений хрест і це йому майже вдається. Але тільки майже.

Цілком несподівано у виставі гармонійно поєдналися прелюдія і fuga Й. С. Баха у виконанні бандуриста (!) Р. Гриньківа, музика І. Стравінського, М. Лисенка, А. Веделя, Р. Щедрина, М. Глінки, С. Вандера, І. А. Шульца, народні голосіння, пісні на слова Т. Шевченка А. Середи, О. Кузьменка та духовні співи у виконанні кафедрального духовного хору «Відлуння». Із цих божественних звуків зіткано музичну тканину містерії, яка огортає душу, розставляє наголоси, відлунює зміст епізодів, емоційно забарвлює вірші Кобзаря.

Останнім часом черкаський театр під керівництвом народного артиста України Аліма Ситника сміливо експериментує в пошуках нової театральної мови, надаючи свою сцену і творчі сили артистів трупи яскравим режисерським індивідуальностям. Вистава «Великий льох» особливо гостро і водночас поетично зачіпає національні, емоційні та інтелектуальні струни душі українського глядача. Спадає хрестоматійна полуда з божественних поезій Шевченка, і постають вони перед людьми ХХІ сторіччя оновленими, яскравими і напрочуд сучасними. Це ж до нас волає ненька-Україна: «Сини мої на чужині, / на чужій роботі. / Дніпро, брат мій, висихає, / мене покидає, / і могили мої милі / москаль розриває.../ Нехай рие, розкопує, / не своє шукає, / а тим часом перевертні / нехай підростають / та допоможуть москалеві / господарювати, / та з матері полатану / сорочку знімати. / Помагайте, недолюдки, / матір катувати».

Поетичний театр сьогодні як ніколи близький національному духу України. Він повертає нам нашу національну пам'ять, очищує почуття, розкріпачує фантазійність, тобто пробуджує творчі сили, облагороджує емоційність. Він повертає нас до чистоти, краси і народного коріння. Його яскрава образність, можливо, не всім до смаку, а інколи й не завжди зрозуміла, бо складна і багатошарова. Проте саме цим вона і цікава, і впливає на людину не завжди через логіку і рацію, а часто через підсвідомість і генетичний код нації, джерела якого нині замулені складною і часто трагічною історією нашої землі. Український поетичний театр є унікальним в театральному світі планети, своєрідним брендом нашої культури, нашої ментальності і тої держави, яку ми нарешті будемо. Дай, Боже, таки збудувати, щоб не сміялися «з України сторонні люди». Будемо сподіватися, що «Встане Україна. / І розвіється неволі, / світ правди засвітить, / і помоляться на волі / невольничі діти!..»

День. 2004. 18 лютого

Куди поїхав Фройд?

«Істерія» Террі Джонсона на франківській сцені

У вас є комплекси? Бодай які-небудь, хоч поганенькі, хоч півкомплекса — це нині так модно, зразу почуваеться інтелектуалом. Якщо маєте, йдіть у театр. Свою «Істерію» вам покажуть столичні франківці. Різноманітні комплекси, фобії, хвороби й кошмари тут показані вигадливо, є можливість вибрати на власний смак. Виставу поставив режисер Григорій Гладій, що приїхав з Канади в покинуту кільканадцять років тому Україну на вернути нам очі зіницями в душу, аби ми побачили в ній плями чорноти та згадали про її вразливість і тонкість.

А хто найпрофесійніше заглянув у людську душу? Вгадали — доктор Зигмунд Фрейд, по-теперішньому Фройд. І вже сто з гаком років його психоаналіз могутньо впливає на свідомість людства. Ми вільно користуємось введеними ним поняттями «несвідоме», «едіпів комплекс», «лібідо» (сексуальна сила), «витіснення», «сублімація», природність війни між чоловіком і жінкою тощо. До речі, без поправки на фрейдизм не прочитати достоту драматургії Володимира Винниченка, Івана Франка та Лесі України, не зрозуміти режисури Леся Курбаса та всієї галицької літератури межі минулих століть — вона ж бо така близька до першоджерела. Пам'ятаймо, що Зигмунд Фройд (як і Захер Мазох, автор мазохізму) — уродженець австро-угорської Галичини, а уславився в столиці, у Відні.

Ще замолоду Гриць Гладій, актор київського Молодіжного (тепер Молодого) театру, цікавився забороненим тоді в нас психоаналізом та оснований на ньому театральним пошуком геніального поляка режисера Єжі Гротовського, який через акторську особистість намагався зазирнути у прірву людської підсвідомості. Подібна творча зухвалість сумно скінчилася як для самого Гротовського, так і для деякого з його акторів, хоч і проклала шлях до оновлення та вдосконалення акторської психотехніки. Тож не дивно, що для свого власного впливу на свідомість глядача столиці України Г. Гладій обрав саме постать Зигмунда Фрейда, виписав у п'єсі «митця міжнародного значення», британця за походженням, драматурга та режисера Террі Джонсона «Істерія» (переклад з англійської Тетяни Некряч). Кажуть, п'єса має нині великий успіх у Парижі. Тож і ми не задні...

Щоправда, в Європі давно вже зрозуміли, що фрейдизм недосконалий, а часом і хибний. Про його недосконалість казав на схилі віку й сам Фройд – у тому була його трагедія. І нинішній світ, уже давно переступивши ази психоаналізу, злегка підсміюється над старим професором, що й відбито у п'єсі. Та франківці разом із Гладієм надто серйозно опановують досі незнаний фрейдизм, тиснуть на трагедійність могутніми талантами Богдана Ступки (Фройд) і Поліни Лазової (Дже-сіка), музикою Г. Малера і Р. Вагнера, зловісною містичністю чорних окулярів загадкових персонажів, надкрупним телевізійним портретом (3х3 метри) живого рака, що жакливо ворухить щелепами й ногами (Фройд хворів на рак), та іншими химерами. Комедійність виникає там, де від неї не втекти за умовами тексту п'єси – в обігруванні жіночої близьки, переховуванні в шафі голої дівчини (Оксана Батько), ексцентричності постаті художника-сюрреаліста Сальвадора Далі (Остап Ступка). Франківці прикрилися жанровим визначенням «трагіфарс». Але в них вийшов не трагічний зміст підсумку життя видатного вченого в комічній формі сновидінь, а черезсмужжя сміху та жаху: покричали-нажахались, постраждали в кріслі та на кушетці-дибі, потім посміялись-побавились у хованки, потанцювали єврейські танці (Фройд – єврей, що підкреслено в п'єсі та виставі), розважились витівками Далі.

Обізнані з новітніми театральними технологіями, до яких вітчизняному театрові ще так далеко, режисер Г. Гладій і сценограф вистави, теж етнічний українець, Володимир Ковальчук оздобили стару франківську сцену сліпучим світлом, що прострілює простір з куліси в кулісу, телевізійною трансляцією на величезний екран над сценою крупних планів акторів та окремих епізодів сценічної дії (оператор Любов Богдан ще колись опанує цю техніку). Зовні вистава виглядає дуже елегантно – кольорова гама білого, чорного, зеленого з крапленнями червоного й коричневого (костюм Фрейда), скульптурки роботи Олександра Сухоліта на авансцені – деформовані фігурки людей, схожі то на єгипетські, то на трипільські, то на скіфські, то на нас з вами. І дзеркала, дзеркала, дзеркала. Таємничі, прямі, криві. Вони відкривають задзеркалля (видно акторів за кулісами), ховають думки й примари, відбивають потаємне, відкривають прохід у потойбіччя.

Але те, що власне діється в цих декораціях протягом трьох актів і чотирьох з половиною годин, важко піддається розумінню глядача. Як важко зрозуміти чийсь кошмарний сон, ненароком у нього зазирнувши. Вистава перенасичена химерними знаками, натяками, метафорами, з яких дешифруванню піддається мізерно мала частка. Можна сприйняти багатофункціональну драбину (залізниця, диба, ноші), жінку, скоцюблену в тісному дротяному ящику-божевільні, знамениті гострі вуса Сальвадора Далі на патичку, здатні ставати дибки, фонтан викидання книжок, навіть оголеного культуриста з німбом у дротяній тозі на котурнах, з вилами й дзвоником. Але більшість складнопідрядних метафор можуть зрозуміти й витлумачити хіба що професійні психіатри. Бо ці знаки й символи дуже скидаються на приклади з підручника психіатрії або з невідомих широкій публіці фахових робіт Фрейда.

Образні асоціації творців вистави не викликають відповідних асоціацій у пересічного глядача. Роздратування нерозумінням породжує в ньому не прагнення піднятися до сакрального мислення втаємничених учасників «Істерії», а психологічний самозахист її відторгнення. І глядач іде з театру. Коли повернеться?

Вистава, побудована в стилі сюрреалістичного дійства, може здатися «змовою неосвічених дурнів», як визначав сюрреалізм Фройд. Або надто освічених розумників, скажемо ми. Що в принципі одне й те саме. Якщо ви так само деформовані, як фігурки на авансцені, якщо вам регулярно сняться кошмари, якщо ви захоплюєтесь тлумаченням сновидінь, полюбляєте японські кросворди, ребуси й шаради, маєте «зсув по фазі» — а хто нині не такий? — «Істерія» ваша вистава. Про хворий світ для хворих людей.

Однак у виставі працюють прекрасні актори. Нехай Поліну Лазову й Оксану Батько в ролі Джесіки (персонаж весь час подвоюється й підмінюється) важко зрозуміти — не їхня в тому вина, то текст такий зарозумілий і режисерські задачі карколомні. Зате яке шаленство темпераменту, яка сміливість і краса, яка витривалість отак кричати й бігати, оголюватись і розпинатись чотири години поспіль!

Чи не кращу свою роль зіграв нещодавній ювіляр-франківець Олександр Задніпровський. Створений ним образ Єгуди, друга й опонента Фройда, — виразний, тактовний, цілісний. Старий лікар, він ледве рухається короткими човгаючими кроками, жести його неширокі, мова неспішна. Єгуда, як і Фройд, заклопотаний пошуком істинної правди, зрозумілої та простої, як укол морфію, яким він рятує свого друга Зигмунда від Болю, Боговідступництва й від Життя. Тільки Фройд шукає структуру духу, а Єгуда — природу тіла. А який молодечий темперамент і жага пізнання буває в цьому старому євреї!

Могутність своєї особистості виявив і сам Фройд у виконанні визнаного лідера нашого театру Богдана Ступки. Актор має рідкісний дар безперервного думання на сцені, який йому дуже згодився саме в цій ролі. Сидячи в кріслі-гойдалці, напнувши окуляри чи закинувши набік голову, Фройд думає, марить, шукає відповідь на невідоме, здогадується про щось йому одному відоме — ми не в змозі прочитати його думки, але віримо могутності процесу його мислення. Він теж немолодий, але як красиво тримає на руках голу білявку, поки їх обплутують мотузками. Контраст його темпераментного мислення й зовні неспішної поведінки викреслюють ту іскру трагедійності, в яку можна повірити. Особливо вражає сцена смерті Фройда. Йому на голову жінки (!) накинуть велику хустку з тіста, а вона поволі порветься на ньому, визирне око, що палає жахом і відчаєм, покажеться німий рот, скривлена щока — виникне моторошний образ тлінного розкладання людської плоті.

Генетична ексцентричність актора Остапа Ступки виявилась неабияк доречною для образу найскандальнішого живописця ХХ століття Сальвадора Далі. Артист придумав для нього безліч комічних парадоксальних вихваток, його легендарні гострі вуса живуть окремим життям на пачку, слугують пензлем тощо. Художник називає Фройда-Б. Ступку батьком. Батьком сюрреалізму, естетичного

напряму, який унаочнює підсвідоме. Та видатний психоаналітик легко викриває цілковиту розсудливість і розрахованість його живописних епатажів, відбирає у Далі віру й надію на творчу плідність підсвідомого. І тоді спадає з актора О. Ступки-Далі машкара скандального мавпування й виникає одна з небагатьох у цій виставі сцена вражаючої сили — зречення художника свого мистецького кредо, відмова від справи життя, малювання. Але Фройд повертає Далі до мольберта й тільки ставить ключове запитання, як контрольний постріл, — чи зможе він працювати, не вірячи в те, що робить?

— Зможу. Ще як зможу. Без проблем, — зі страшною силою переконання відповідає Далі не Фройд — залу. Жорстко. Сучасно. Про нас.

У претензійному нагромадженні сценічних зашифрованих метафор надто важко, але все ж прослідковується процес самоаналізу Фройда на порозі смерті, трагедія людини, що ревізує власне життя й діяння та доходить висновку — пройдений шлях, який здавався прямим, світлим і перспективним, наразі виявився сповненим помилок, поразок, омани. Це й справді трагедія. І сучасна, й вічна.

У фіналі «Істерії» померлий Фройд сідає на інфернальний поїзд і, примруживши хитре око, звисивши ноги на один бік, пихкаючи, як паротяг, димом сигари, від'їжджає... Куди? У безвість? У майбутнє? Куди поїхав Зигмунд Фройд? Куди ви їдете, Богдане Сильвестровичу, майстре психоаналізу своїх ролей, машиністе франківського паротягу?

«Пусть легким окажется путь»...

День. 2004. 11 червня

ПІДСВІДОМІСТЬ НА СЦЕНІ

Коли родина втрачає батька, її очолює старший брат. Тож не дивно, що осиротілий Київський театр ім. Ів. Франка прийняв на свої рамена видатний митець Богдан Ступка. Геніальний артист намагається гідно зіграти роль художнього керівника головного театру країни. Шукає. Пробує. Ризикує. Із втратою керманіча в родині завжди виникає нова якість життя. І на перших порах розгубленість природна. Такими творчо розгубленими видаються нині київські франківці. Втративши торовану Сергієм Данченком дорогу, вони опинилися на перехресних стежках мистецьких хашів сучасного розбурханого світу. Трохи запанікували. Але вони намагаються свою нову стежину, іноді всліпу, часом кидаються в різні боки. Запрошують різних режисерів, бо Сергій Володимирович творчого спадкоємця по собі не лишив. А з режисурою нині суцужно по всіх усядах. От і з'являються у франківському домі постаті напрочуд контрастні, від класика Роберта Стурра («Цар Едіп») до аматора Олександра Білозуба, який не тільки вистави ставить на академічній національній сцені (і не одну вже!), а й насмівився артистом на неї виходити. Месіями приїжджають з-за океану колишні кияни — Ігор Афанасьєв, а тепер і Гриць Гладій орієнтують франківців своїми постановками на зарубіжного глядача. Безумовно, вони добре обізнані із глядацькими уподобаннями Америки і Європи. Одна притика — а з власним, українським глядачем, для якого, заради якого й існує Національний театр, що робити? Знижувати його художній смак до рівня американського? Чи тягти співвітчизників за вуха до карколомних вершин світової філософської і театральної думки?

Останнє, мабуть, і намагався здійснити режисер Григорій Гладій виставою «Істерія» за п'єсою «митця міжнародного значення», британця за походженням, драматурга і теж режисера Террі Джонсона. Кажуть, ця п'єса має нині великий успіх у Парижі. Тож і ми не задні...

Вистава відтворює постать геніального психоаналітика, доктора Зигмунда Фрейда, його передсмертні кошмари, процес жорстокого самоаналізу і фінальне фіаско. Чи перемогу? Втім, це не так уже й важливо. Крах чи вікторія, плюс чи мінус, так чи ні — справа в іншому. У самому процесі власного психоаналізу, підбиття підсумків прожитого життя, переоцінки здобутого досвіду. Г. Гладій візуалізував різноманітні фобії, комплекси, хвороби і марення, які є симптомами істерії і всіх

тих неврозів, що їх досліджував і намагався лікувати професор Фройд, уроджений в Галичині, освічений і уславлений у Відні, померлий у Лондоні, куди геніальний єврей втік від параноїдального фашистського геноциду.

Під знаком фрейдівського психоаналізу пройшло вже майже більше століття.

Фройд витяг на світ Божий із глибин людського ества поняття «несвідомого», «підсвідомого», сексуальної сили «лібідо», природності війни між чоловіком і жінкою, «сублімації», «витіснення», «едіпового комплексу», психологічного тлумачення сновидінь та інші темні грані і парадоксальні прояви нашої свідомості. Без урахування фрейдизму неможливо аналізувати творчість українських митців, які захоплювались (бодай цікавились) відкриттями віденського генія, або власним побитом заглиблювались у таїни буття — драматургію Володимира Винниченка, Івана Франка і Лесі Українки, режисуру Леся Курбаса і практично всю західноукраїнську літературу межі XIX — XX століть. Вона ж бо стояла ближче до австро-угорського першоджерела.

Радянська ідеологія і освіта надійно захистили нащадків народонаселення СРСР від «буржуазної глупоти» фрейдизму, екзистенціалізму, сюрреалізму, абсурдизму, з усіх «-ізмів» лишивши нам тільки вульгарний матеріалізм та фотографічний реалізм. Таким чином був уповільнений інтелектуальний розвиток і духовний пошук української спільноти. Оце тільки років п'ятнадцять, як ми, захируючись, наздоганяємо Європу, якій до нас і діла нема, оце ж тільки пробуємо на смак її мистецько-філософські недоїдки, що ними вона вже давно об'їлася. Ще двісті років тому розумник Пьотр Чаадаєв писав: «Одна з найбільш сумних рис нашої своєрідної цивілізації полягає в тому, що ми ще тільки відкриваємо істини, які давно вже стали заялженими в інших місцях і навіть серед народів, багато в чому відсталих від нас». От ми і граємо залізну формальну логіку абсурдистської драми як цілковиту нісенітницю. От і ламаємо епічні моделі драматургії Б. Брехта через коліно побутової правдоподібності. І намагаємось витлумачити екзистенційні п'єси методом діалектичного матеріалізму.

Так само, як і всі ті закордонні «-ізми», у пролом берлінської стіни ринув до нас і Зигмунд Фройд (раніше казали Фрейд) разом з іншими розумниками Заходу — Ніцше, К'єркегором, Юнгом, Ортега-і-Гассетом, Фроммом... ряд довгий і блискучий. Піднялася друга хвиля вивчення і захоплення української мистецької еліти Фройдом. Наразі в широкому світі давно вже зрозуміли, що фрейдизм, попри його окремі геніальні одкровення, м'яко кажучи, недосконалий, а психоаналіз часом і хибний. Про цю недосконалість і помилковість казав на схилі віку і сам автор, Зигмунд Фройд. У тому й полягала його трагедія. Нинішнє закордонне суспільство підсміюється над старим професором, що й відбито у п'єсі «Істерія». Та нам не до сміху — ми ж тільки-но відкриваємо для себе сумнівні істини фрейдизму, освоюємо його ази.

От і франківці разом із Г. Гладієм до жаху серйозно занурюються в досі незнане, небезпечно пропускають його через себе, тиснуть на трагедійність могутніми

талантами Богдана Ступки (Фройд), Поліни Лазової (його жертва Джесіка), музикою Г. Малера і Р. Вагнера, зловісною містичністю загадкових безсловесних персонажів у чорних окулярах, крупним планом жахливого живого монстра на величезному екрані, що хижо загрибає ламаними кінцівками і безнастанно жує страшними щелепами (не лякайтесь, придивіться, то звичайнісінький рак, якого ви любляете з пивом, — виявляється, Фройд хворів на злякисну пухлину обличчя, на рак).

Комедійність, закладена в п'єсу, виникає у виставі лише там, де від неї не втекти за текстом і подіями — в обігруванні жіночих трусиків і бюстгалтера, переховуванні у шафі і невчасній появі цілком голої дівчини (актриса Оксана Батько), ексцентричній постаті художника-сюрреаліста параноїка Сальвадора Далі (актор Остап Ступка). І нехай франківці сховались за жанрове визначення «трагіфарс». У них вийшов не трагічний зміст підсумку екзистенції видатного вченого у комічній формі сновидінь, а смугаста шарпаніна: посміялись — нажахались, постраждали в кріслі-гойдалці — побавились у схованки, розіп'ялись на кушетці-дибі — потанцювали. І так по черзі. Глядач губиться — чому вірити, на що налаштувуватись? Помітна розгубленість у залі — чи то все жарт на сцені, чи драма? Сміятись чи плакати? Легше сміятись. Це публіка і робить охоче, відпочиваючи від напруженого намагання зрозуміти, що саме їй показують і про що.

Наразі дивитись на сцену буває цікаво. Передусім там красиво. Сценограф, теж етнічний українець, теж громадянин світу Володимир Ковальчук використав новітні театральні технології та художні ідеї. Сліпуче біле світло прострілює простір сцени з куліси в кулісу. На площини лікарської кушетки, столиків і картинних «полотен» нанесені напівпрозорі зображення творів класичного мистецтва, наприклад античної жіночої статуї. Коли ж актор піднімає кушетку вертикально і торкається її зі зворотного боку, зображення наче оживає, стає андроїном, чоловіко-жінкою.

Під час вистави телеоператор (Любов Богдан) ходить по сцені з камерою і транслює на величезний екран (фірма «Арена», не дай боже забути про її рекламу) в позитиві й негативі крупні і надкрупні плани сценічної дії та обличч персонажів, аж до зіниць і чоловічків, або того ж рака. З часом, певне, її робота стане більш осмисленою і чіткою.

Кольорова гама вистави вишукана, образна і елегантна. Контрасти чорного і білого (єдність і боротьба суперечностей), надзвичайно приємний зелений колір фіранок (життя і надія), коричневий костюм Фройда (земля, в яку він скоро ляже) і краплення червоного (крові). На авансцені виставлено авторські роботи скульптора Олександра Сухоліта — деформовані фігурки людей, схожі то на єгипетські, то на трипільські, то на скіфські, то на нас із вами. І дзеркала, дзеркала, дзеркала на білосніжних стінах. Таємничі, прямі, криві. Вони відкривають задзеркалля (видно акторів за кулісами), відбивають потаємне, ховають думки, відкривають прохід у потойбіччя.

А ще сцена підкидає вашій увазі безліч складних ребусів для випробовування вашого інтелекту і рівня асоціативності вашого мислення. Ось багатофункціональна драбина – залізниця, дїба, ноші і т. ін. А ось фонтан викидання книжок – зречення власних публікацій, метафора брехливої книжкової мудрості. Знамениті гострі вуса Сальвадора Далі на патичку здатні ставати дїбки, позначаючи емоції персонажа, і слугують художнику пензлем. Парафраз картини «Поранений янгол» і жінка, скоцюрблена в тісному дротяному ящику-божевільні – жертва психоаналітичних вправ Фройда. Оголений, ледь прикритий мужчина-культурист, що дихає у величезну дуду, аналог пеніса, – уособлення Батька, Чоловічого начала. У фіналі він з'явиться на котурнах, у дротяній тозі та німбі з чортячими вилами і божественним дзвоником у руках. У сцені смерті Фройда жінки (!) накинуть йому на голову чималу хустку, а вона поволі порветься на ньому, визирне око, що палає жахом і відчаєм, покажеться німий рот, скривлена щока – утвориться моторошний образ тлінного розпаду людської плоти.

Наразі то майже все, що вдалося прочитати моєму скромному розумові і сприйняти моїй зболеній душі, налаштованій на бажання відчутти і досягнути виставу, в художніх знаках, якими перенасичене видовище «Істерії».

Бо тут є ще багато чого. Жіноче ню (двічі) і крига, яку лиже і жбурляє Фройд (мода на кригу, чи що, і у В. Кучинського вона грає). Є покривала – велике біле, за яким так ловко підмінюють одна одну актриси, граючи одну роль. А ще одне з картиною С. Далі. І килим у східно-сакральному стилі – щось про жінку, вагіну, жах і святість. На великому екрані, крім телевізійних зображень, міняються біла й зелена троянди та біліють хмарки на блакитному небі. Стоять під ногами і на далекій полиці бюсти вождя світового пролетаріату. Пливають у повітрі старий пароплав і сфера з меридіанів, що згодом обірветься. Гримлять, падаючи на голову Фройд, полотна з жести (відомий театральний пристрій для звукових ефектів). Тут возять велосипед. Катають скляну кулю. Ходить задом наперед оркестр у червоному, ще хтось у білому і зеленому. Персонажі тут подвоюються, підмінюються, раптово зникають і несподівано з'являються. Хтось щось крутить паличками у чорних мисках, хтось перетворюється на силует, виринає з підсвідомості оркестрової ями, качається в кріслі-гойдалці та на підлозі, ритуально міняється капелюхами. Тут зв'язують мотузкою Фройда з голою русявкою на руках, обплутують його бинтами, по черзі сідають йому на коліна. Клацають ритм паличками, палять папери, всі разом шалено танцюють єврейські танці, розпинаються на скляній кушетці, б'ють чоловіків у пах, кричать, борються, бігають... І таким робом чотири з половиною години. Як тільки артисти стільки зарозумілого тексту вивчили?

У переказі наведені вище режисерські вигадки можуть здатися цікавими й різними провокаціями до власної глядацької фантазійності. Справді, якщо ви теж трохи деформовані, як ті фігурки на авансцені, і маєте «здвиг по фазі» (а нині рідко хто не такий), якщо захоплюєтесь тлумаченням снів, любляєте ребуси і шаради, розважаєтесь містикією і магією, здатні на істеричний спалах, якщо вам регулярно

сняться кошмари — «Істерія» ваша вистава. Кожен має можливість прочитати її образність по-своєму. Особливо той, хто займається науковою спадщиною Зигмунда Фрейда і психіатрією професійно. Це просто підручник із тих питань, наче приладдя для майбутніх психіатрів. І не тільки щодо спадщини Фрейда, а й щодо психічного стану режисера вистави та декого з акторів. Фахові знання можуть породити низку вражаючих асоціацій і допоможуть розшифрувати візуальні знаки. Це хвора вистава про хворий світ для хворих людей і їхніх лікарів.

А якщо в залі сидять ті, кому пощастило утриматися в здоровому глузді і не зануритися в нетрі психоаналізу? Три довгих акти напруженого намагання розшифрувати складнопідрядні метафори, химерні знаки і зловісні натяки для більшості пересічних глядачів понад силу. Це все одно що зазирнути в чужий кошмарний сон. Це езотерична вистава для вузького кола втаємничених, adeptів психоаналізу. Бо звичайній людині досить важко зрозуміти наукоподібний текст, повний сутінкових натяків і таємних багатозначностей. Особливо коли артисти не розмовляють, а кричать. А кричать вони багато, майже повсякчас, ще й музикою часто заглушаються. І в тому вербально-звуковому хаосі вловити, хто є хто, чого хоче і чому поводитьсь саме так, дуже важко. Недарма давні мудреці казали: «Якщо хочеш, щоб тебе почули, не кричи». А як же без крику істерію показати? От і кричать. Усі. Аж у вухах лящить.

Образні асоціації творців вистави здебільшого не викликають відповідних асоціацій у глядача, отже, не «зчитуються» ним навіть тоді, коли до сприйняття вистави підключено не розум, не логіку, а чуттєвість і вразливість. Роздратування нерозумінням породжує у глядачів не прагнення піднятися до сакрального мислення втаємничених учасників «Істерії», а психологічний самозахист її відторгнення. І тоді глядач іде з театру. Коли повернеться? Декого з тих, хто лишився, вистава заворожує, втягує — значить їхня свідомість уже «у прірви на краю», вже готується до стрибка сторч головою в ту безодню. Обережно!

Вистава, побудована в стилі сюрреалістичного трагіфарсу може здатися «змовою неосвічених дурнів», як визначив сюрреалізм сам Фрейд. Або надто освічених розумників, скажемо ми. Що, в принципі, одне й те саме. Ще замолоду розумник Гриць Гладій, актор київського Молодіжного (тепер Молодого) театру, цікавився забороненим тоді у нас психоаналізом та заснованим на ньому (і не тільки на ньому) театральним пошуком геніального режисера Єжі Гротовського, який через особистість актора намагався зазирнути у прірву людської підсвідомості. Щоправда, ця творча зухвалість сумно скінчилася як для самого Гротовського, так і для декого з його акторів, хоч і проклала шлях до оновлення й удосконалення акторської психотехніки. Тут уся проблема в межі, на якій слід зупинитися. Сам Гладій знаменито зіграв колись в експериментальній виставі Молодіжного театру «Стійкий принц» Кальдерона, поставлений М. Нестантинером за режисерсько-педагогічними принципами Гротовського. Тож не дивно, що для свого режисерського дебюту Гладій обрав саме постать Зигмунда Фрейда і проблему психоаналізу. Та з притаманним

усім початківцям азартом він наштовхав у свого первістка мало не все, чого навчився не тільки у геніального поляка, а й у знакового режисера і педагога Анатолія Васильєва, у литовців Някрошюса та Вайткуса, на численних кінозйомках, у книжках і виставах майстрів світової сцени. Розпорядитися цим багатством, загнудати власну фантазійність і підсвідомість для того, щоб по-режисерськи відібрати найпотрібніше, вибудувати ряд подій по мірі їх значимості для конфлікту, створити не кілька фіналів, а один, Гладію не вистачило професіоналізму. Стихійна підсвідома імпровізація режисера і акторів схожа у виставі на звукове тло радіоєфіру, крізь шуми й перешкоди якого ледве пробиваються окремі слова і акорди.

Поза тим у виставі працюють прекрасні актори. Нехай Поліну Лазову і Оксану Батько в ролі Джесіки (персонаж весь час подвоюється і підмінюється) важко зрозуміти — не їхня в тому вина. Зате яке шаленство темпераменту, яка сміливість і краса, яка витривалість отак кричати і бігати, оголюватись і розпинатись чотири години поспіль!

Чи не кращу свою роль зіграв нещодавній ювіляр-франківець Лесь Задніпровський. Створений ним образ Єгуди, друга і опонента Фройда, виразний, тактовний, цілісний. Старий лікар, він ледве рухається, човгаючи, короткими кроками, жести його неширокі, мова неспішна і ясна. Єгуда, як і Фройд, заклопотаний пошуком істинної правди, зрозумілої і простої, як укол морфію, яким він рятує свого друга Зигмунда від Болю, Боговідступництва і від Життя. Тільки Фройд шукає структуру духа, а Єгуда природу тіла. А який молодечий запал і жага пізнання буває в цьому старому євреї!

До речі, про єврейський мотив, підкреслений у виставі. Франківці дають його тактовно, без натиску на акцент, лише через інтонацію, музику, танок і невловиму пластику. Західний театр нині в різний спосіб спокутує свою цивілізаційну вину перед чорношкірим населенням планети. Зокрема, в театрі хорошим тоном є не помітити, що рідних брата і сестру на сцені грають артисти різної раси (Шекспірівський театр, Лондон). Здається, Східна Європа спокутує той самий гріх стосовно євреїв, підкреслюючи іудейські риси в сценічному житті персонажів, насичуючи вистави єврейською мелодикою і пластикою, широко виставляючи ізраїльську драматургію. В результаті відбувається взаємозбагачення культур. Колись, можливо, будемо спокутувати сучасні суспільні гріхи стосовно арабів і осіб кавказької національності.

Могутність особистості Фройда втілив на сцені визнаний лідер нашого акторства Богдан Ступка. Актор має рідкісний дар безперервного думання на сцені, який йому дуже згодився в цій ролі. Сидячи в кріслі-гойдалці, напнувши окуляри чи схиливши набік голову, Фройд думає, марить, шукає відповідь на невідоме, здогадується про щось йому одному відкрите — ми не в змозі прочитати його думки, але віримо могутності процесу його мислення. Він теж немолодий, але як красиво і міцно тримає на руках голу дівку. Контраст його темпераментного мислення і неспішної зовньої поведінки викрешує ту іскру трагедійності, в яку можна повірити.

Генетична акторська ексцентричність Остапа Ступки виявилась неабияк дочечною для образу найскандальнішого живописця ХХ століття Сальвадора Далі. Артист придумав для нього безліч комічних парадоксальних вихваток, його легендарні вуса живуть окремим життям на патичку. Художник називає Фрейда батьком (!). Батьком сюрреалізму, естетичного напрямку, який ніби унаочнює підсвідоме. Та видатний психоаналітик легко викриває цілковиту розсудливість і цинічну розрахованість його живописних епатажів, відбирає у Далі віру і надію в творчу плідність підсвідомого. І тоді спадає з актора О. Ступки-Далі машкара скандального мавпування і виникає одна з небагатьох у цій виставі сцен потрясаючої сили — зречення художника свого мистецького кредо, відмова від справи життя, від малювання. Але Фройд повертає Далі до мольберта і тільки ставить ключове питання, як контрольний постріл, — чи зможе він працювати, не вірячи в те, що робить?

— Зможу. Ще й як зможу. Без проблем, — говорить Далі не Фройд — залу. Жорстко. Сучасно. Про нас.

У претензійному нагромадженні сценічних зашифрованих метафор надто важко, але все ж прослідковується процес самоаналізу Фрейда на порозі смерті, трагедія людини, що ревізує власне життя і доходить висновку — пройдений шлях, який здавався прямим, світлим і перспективним, наразі виявився сповненим помилкою, поразкою, омани. Це і справді трагедія. І сучасна. І вічна.

У фіналі «Істерії» померлий Фройд сідає на інфернальний потяг і, звісивши ноги на один бік, примруживши хитре око, пихкаючи, як паротяг, димом сигари від'їжджає... Куди? У безвість? У майбутнє? Куди разом з ним іде сьогодні Національний театр імені Івана Франка і весь український театр загалом? Чи в напрямку психоаналізу йому дорога? Чи куди йому шлях? Хто дасть відповідь? Може, і є хтось, хто бодай замислюєть на цим. Почути б його. Адже ясно, що без штурманського курсу корабель розіб'ється об скелі, літак вріжеться в гору, а караван заблукає в пустелі... Підсвідомість цього не хоче.

За рукописом, 2001?

БЕЗ ПРАВА НА ПОРАЗКУ

Сучасний український драматичний театр усе більше тяжіє до малих форм — камерних і моновистав, малогабаритних як у декораціях, так і у складі персонажів, обсязі фінансів та спрямованості проблем. Це має свій позитив — досить дешево подається крупним планом людина, глибше можна зазирнути їй у душу. Хоча все залежить від таланту виконавців, бо можна й здрібнитись нанівець. На цьому «малогабаритному» тлі глядач скучив за виставами «великого стилю», які ще називають полотнами. Вони вийшли з моди через напрацьованість у часи ідеологічного тиску фальшивого пафосу, але в талановитому виконанні не втратили сили свого впливу на глядача. Виявляється, навіть «полотна» здатні глибоко зазирати в душу, коли на них пишуть серцем майстри. Що й засвідчила вистава-містерія «Берестечко» Рівненського музично-драматичного театру за поетичним романом Ліни Костенко в театральній версії тексту Олександра Дзекун та Василя Неволова.

Режисер-постановник Олександр Іванович Дзекун, народжений в Україні, здобув мистецьку славу й авторитет у Росії і повернувся на батьківщину, де ставить вистави в різних театрах. Цей «блудний син» України як ніхто інший з її режисерської когорти гостро й адекватно відчуває українську поезію. «Брате Чічіков» М. Гоголя в Театрі ім. І. Франка, «Великий льох» Т. Шевченка в Черкасах, «Духів день» Т. Осьмачки в київському Молодому стали подіями в нашому мистецькому й національному житті. Поетична вистава — чи не найскладніша форма драматичного театру. Вона вимагає філософської глибини режисерської концепції, абсолютної широти й правдивості емоційно піднесених виконавців, насиченості асоціативною образністю, символами, музичністю й непобутовою пластикою. Поетична вистава полюбить використовувати справжню фактуру матеріалів, ритуали, знакові системи національної культури. І вона обов'язково красива. Усе це рівничани в режисурі Олександра Дзекун явили повною мірою.

Божественний вірш Ліни Костенко — епічний і рефлексуючий водночас. Перед нами глибока депресія міфологізованого народною свідомістю гетьмана Богдана Хмельницького (Володимир Петрів). Поразка козаків під Берестечком через зраду «членів коаліції», які собі на умі, фатальна помилка гетьмана, що кинувся їх вертати, замість того, щоб прийняти, може, свій останній бій разом із побратимами («нас там триста, як скло, товариства лягло») — пам'ятаєте про це

в Шевченка?) — відчужили народного ватажка від власного народу, кинули сильного чоловіка в безтямність, розпач, безсилля. Звучить аж надто актуальною пересторогою нашим нинішнім лідерам. Ми ж бо, українці, при звичаєні до поразок. Богданове зізнання «у мені було зерно поразки», вимовлене під кривавим дощем, що ллється на його простерте тіло, у вухах глядачів звучить як «у нас лежить зерно поразки». Скільки програли ми державних і особистих скрут, як ослабили м'язи народного тіла, як занепала енергетика душі! «Нема нам щастя — мусить бути чудо», — це таки про нас, про наші сподівання не на себе, а на чудо. Хоч, виявляється, ми самі те чудо здатні творити. Майдан був тим чудом, і чудом віднайшов у собі сили Хмельницький визнати перед народом гріх поразки й заходитись до борні. У фіналі вистави Богдан сидить за гончарним кругом і довго, але наполегливо та вправно виліплює прекрасного в простоті й вишуканості горщика, ліпить державу, нашу Україну.

«Берестечко» було написано й опубліковане задовго до «майданного дива». Але, як усі генії, Ліна Костенко має Божий дар передбачення. Аж страшно чути її історичні тексти, власне, про нас, сьогоднішніх і — храни, Господь — майбутніх таких через трагедію Б. Хмельницького. А вистава О. Дзекуна посилює це враження, бо поетичне слово підсилює зоровими, музичними, пластичними поезама. Тут зрада гетьманової Гелени, втілена в її танку з маршалком Чаплинським — вона (Алла Луценко) в зеленому, змія, а він (Сергій Бондарук) увесь штучний та недолугий, у рудій перуці і з металевими лицарськими крилами за спиною. Тут син Богдана Тиміш, схожий на батька шаленством темпераменту (Станіслав Лозовський), на початку вистави миє гетьману ноги, забрюхані глиною (втечі —?), а в розпал конфлікту з ним розсипає із широких рукавів білого вбрання, схожого на шати святих мучеників, червоні яблука. Їх потім збиратимуть і він сам, і жінки в білому й чорному — бо час збирати каміння.

У виставі багато метафор, знаків, повних смислу й асоціацій. Можливо, їх навіть забагато — втомлюєшся розгадувати, інколи не встигаєш зчитувати їхні змісти. Але грає, звучить буквально все — численні списи (основний елемент оформлення, сценографія самого О. Дзекуна) й кінська зброя, колір «землі» біля порталів (ліворуч — біла, праворуч і по центру — чорна, з червоними краплями крові), шахівниця в монолозі Хмельницького про бій під Берестечком і справжній дощ у кількох сценах — як сльози, як піт, як смертне омивання й як життєдайність. Велике рухоме коло, наче вітраж у складній конструкції зі світлих квадратів, нависає над героєм — із одного боку на ньому голова загнужданого коня з іконописними людськими очима страждальця, з другого — Спаситель старовинного письма.

Музика вистави — органічна складова її емоційного й філософського змісту. Бандурист і композитор Роман Гриньків, диригент і автор музичного оформлення Зіновій Крет не просто оздобили та прикрасили виставу — музика передає внутрішній світ знеболеної душі, розкриває справжній зміст ситуації, стає криком серця й нервом напруги. Звучать народні пісні, церковний спів, бойовий гопак. Часом

це й не музика як лад, а якийсь дивний звук, що тривожить і напружує, збуджує й підносить. Сцена соборування – духовної смерті Богдана – перетворюється на своєрідну ораторію, а його воскресіння бринить поліфонією музичних барв.

Нелегко доводиться в поетичній виставі акторам. Сполучати переконливий психологізм із високим пафосом, ясне, прозоре слово мінливих ритмів і примхливих рим із небуденною, майже танцювальною пластикою (балетмейстер Олексій Яриш) вдається не всім, але більшості. Особливо виразні в цьому сенсі образи Богдана й Тимоша. Органічно вписується в ансамбль і дзвінкоголоса Оксана Островська (Ганна). На жаль, прекрасний актор Г. Морозюк (причеплений до бороди піп Шрамко) та О. Лозовська (відьма Явдоха, побутова, ледь чута) лишились у тенетах старої традиції передачі поетичного пафосу – зовнішньої й поверхової. Але врешті-решт вистава сприймається цілісно й навіть грандіозно.

Поетичність узагалі притаманна українському театру, є його природою, родовою рисою. Поетичність властива людям внутрішньо вільним, незалежним, налаштованим на позитивне сприйняття світу всупереч усім його негараздам. І тому так важливо пробуджувати, відроджувати і плекати поетичність у душі народу нашого усіма засобами. Наразі й мистецтвом театру.

День. 2006. 19 квітня

РІЧАРД СЬОГОДНІ

Той самий Річард III Плантагенет, король Англії, негідник, убивця, потвора, злодій, який гинув у відчайдушній битві, годен віддати все своє королівство за коня — *A horse, a horse, all kingdom for a horse!* — пам'ятаєте це у Шекспіра? — сьогодні у Києві, в Центрі Курбаса, у режисурі Ірини Волицької, у виконанні... жінки, актриси Лідії Данильчук.

Театральне сонце променіє кинджалами і сікачами, чорний простір бринить безмежністю й вічністю, квадрат стільниці розширюється до квадрату світла — і в ньому рухається, плазує, качається, скаче людське створіння без статевих ознак, без усміху і без любові. Оце головне. Річард, потворний від народження, не знає любові — ні материнської, ні дружньої, ні жіночої. А людина, позбавлена любові, перетворюється на почвару моральну. Вона мстить світові за те, що світ її не любить, не сприймає, відторгає. Вона віддячує злomu до неї світові ненавистю, вбивствами, зрадами, злодіємством. Саме про це вистава театру «У кошику», що його прихистив Центр Курбаса.

«Річард після Річарда» — так назвала свою сценічну композицію з основних монологів і реплік шекспірівського «Річарда III» Ірина Волицька. Що лишилось після часів злодійства Плантагенетів, які відійшли в минуле? Що сьогодні? А те саме. Ті самі загрозливі комплекси БЕЗЛЮБОВНОГО світу. Позбавлені любові оточення до себе, деякі люди по трупах крокують до того, що, як їм здається, гарантує тотальну любов, повагу і схиляння — до посад, до багатства, до влади. Король королівської, нині... Отож-то.

Річард (Л. Данильчук) тягне за собою чорну ряднину, з якої витрясає на підлогу чимало качанів капусти. Це і черепи «бідних Йориків», і стяті голови родичів, друзів та поплічників короля. Річард голубить їх, розмовляє з ними, а потім бере їх у ножі й несамовито «січе на капусту». Одним ножем і обома, голими руками і в рукавичках. Запах рубленої капусти — чи запах крові? — пливе в повітрі. Сьогодні. Вчора. Завтра? Недарма рефреном вистави різномовно звучить запитання: — Котра година?

Цей Річард розмовляє українською, англійською, німецькою, а міг би кхмерською, російською, іспанською, турецькою, не має значення, якою мовою. Головне

ЩО ми чуємо. А чуємо актуальне, сьогоднішнє: «Коли блазні стають дворянами, тоді дворяни перетворюються на блазнів». Чи це не про нас?

Недовге, майже годину, сценічне дійство «Річард після Річарда» за хронікою В. Шекспіра насичене образами, метафорами, асоціаціями. Воно по-шекспірівськи «повертає очі зіницями в душу» і спонукає шукати там чи то «плями чорноти», щоб очиститись, чи то паростки невгаслої любові, аби поділитися ними зі світом, наситити доквілля любов'ю. І тоді не доведеться благати про коня для втечі від кінця історії...

День. 2007. 7 листопада

ПОЛІТ «ГОРОБЧИКА»

Як рідко нині доводиться відчувати щирий захват і хвилююче замилювання театральною виставою. Частіше виникає або душевна незручність, або стримане роздратування. І раптом! «Нечаянная радость» — якась вистава тішить зір, слух, смак, розум, хапає за душу і веде за собою в красу, мудрість, кудись у височінь природи...

Отак нова вистава київських франківців «Едіт Піаф. Життя в кредит» про легендарного французького співучого горобчика взяла глядацьке серце в теплі долоні, стисла його болем та захватом і відпустила в політ життя, лишивши по собі солодкий спомин. А як це сталося?

Дуже просто. Вдало склався зоряний творчий трикутник.

Зірка поета-пісняря і драматурга Юрія Рибчинського давно і потужно сяє на небосхилі української, слов'янської (і не тільки) естради. А також у різних театральних сузір'ях. Його драматургію бачили сцени багатьох театрів. На його тексти співають Гвердцителі та Малінін, Крюкова і Повалій, Ротару і Леонт'єв. Їх кладуть на музику Демарін, Татарченко та інші. З-під його крила полетіли в успіх і славу Зібров і Могилевська. І він дуже любить творчість Едіт Піаф та місто Париж...

Зоряне дівча з рідкісним прізвиськом Васалатій народилося в мальовничій глибинці Вінницької області десь чверть віку тому у музичних батьків. Дитина з переможним ім'ям Вікторія виросла в музиці. І здобула таки перемогу на конкурсі імені Івасюка. Тоді розумні люди віддали їй гран-прі та відкрили двері до мистецького вишу. А відомий шукач та протектор молодих талантів Юрій Рибчинський підхопив зірочку в своє могутнє і плідне магнітне поле. Вікторія не тільки гарно співала своїм «меццо» тембру Піаф, а й творила мелодійну музику. Вірші Ю. Рибчинського і мелодії В. Васалатій утворили цілий репертуар для метрів і «півметрів» української естради. Серед того і пісню про вуличну співачку, що мріє стати королевою шансону. Сама Вікторія її і співала з шаленим успіхом і на «Пісенному вернісажі», і на «Пісні року» і... І ось те зернятко проросло...

Зірка режисера, актора, драматурга, барда і просто митця ренесансного типу Ігоря Афанасьєва зійшла ще в аудиторіях театального інституту імені І. Карпенка-Карого та за п'ятнадцять років не потьмяніла на нью-йоркському небосхилі. Тепер світиться і за океаном, і в Москві, щоб з особливим теплом спалахувати час від часу в рідному Києві постановками неординарних вистав. Аж раптом

у Москві випадково здибались Афоня і Юра, з'ясувавши, що основа майбутнього мюзиклу про Піаф вже є і надихає обох. Як відомо, випадок — це продовження закономірності...

А далі флагман українського театру імені Івана Франка, що мав у своєму успішному доробку і «Конотопську відьму» (режисура І. Афанасьєва), і «Білу ворону» (текст Ю. Рибчинського), і «Енеїду», і модернізовану «Наталку Полтавку», а в своєму штаті співоchu талановиту трупу, надав можливість зоряному трикутнику у стислий термін створити чудо. Розваги не чекайте. Тобто вона є, але цей мюзикл не розважальний, а драматичний, глибоко філософський — за змістом і за формою.

Юрій Рибчинський поставив свою Едіт перед трагічним вибором — Біла леді (Смерть) хоче відібрати у Піаф голос, щоб привласнити цей геній. А якщо співачка його не віддасть, Смерть буде забирати у неї коханих. Тобто на численні любовні зв'язки Горобчика, які так охоче і ласо обсмоктують інші автори і театри, Рибчинський поглянув як на філософську категорію вибору між приватним щастям і служінням покликанню, що на висоті генія стає місією.

У текстах музичних монологів звучать прості, але глибокі сентенції. Вони сприймаються легко, а ранять глибоко, западаючи в серце. Тим більше, що звучать у талановитому емоційному драматичному виконанні Тетяни Міхіної або й самої Вікторії Васалатій. Так-так, композитор тут грає центральний персонаж. Талановита людина часто талановита широко. Не маючи професійної акторської освіти, але попрацювавши з режисерами педагогічного хисту Ігорем Афанасьєвим і його колегою Валентином Козьменко-Делінде (він також і художник-постановник вистави), Вікторія відкрила в собі якості драматичної актриси — публічну свободу, партнерство, дієвість та вільне існування в межах певного характеру і запропонованих обставин.

Головною силою, що переслідує героїню, є Біла леді. Ця Смерть в елегантному виконанні Тетяни Олексенко жажливо красива і пристрасно холодна. Це справді Снігова Королева людства. А вишукана Людмила Смородіна в цій ролі так жагуче прагне перемогти Піаф, що здається, в цій смерті надто багато життя.

Інші персонажі вистави є, практично, епізодами або функціями, дотичними до долі Едіт Піаф. Але з кожного актори-франківці ліплять виразний тип і характер. Рвучка, стрибуча (і цим теж схожа на пташку) сестра Едіт Симона (К. Баша-Довженко або А. Савченко), віддана і жертвна. Великий теплий ведмідь папа Лепле, перший продюсер Піаф весь якийсь затишний (О. Задніпровський) і насмішкувато мужній (О. Логінов). Цинік-сибарит і милий авантюрист Гольдін, хазяїн престижного мюзик-хольного залу АВС (В. Нечипоренко). Схожий на торнадо Раймон Ассо, першовідкривач таланту Піаф (О. Форманчук), мати Едіт, радісна вагітна повія, у якої в животі дитя співає (О. Кондратюк), трепетний і ніжний солдат Луї Гассіон, батько Піаф (В. Полікарпов) та всі інші великі і маленькі персонажі — це маленькі діаманти в коштовній діадемі вистави.

Варто зауважити, що це видовище просякнуте і сильними почуттями, і гумором, і культурними алюзіями. Рефреном проходить через усю дію легко пізнавана постать легендарного сумно-іронічного міма, сучасника Піаф, Марселя Марсо (А. Водічев або Т. Жирко) з великою сльозою на вибіленому обличчі та квіточкою або метеликом чи пташкою в руках. Біла леді в її чоловічого крою білому костюмі та капелюсі нагадує славетну Марлен Дітріх, таємничу зірку європейського кіно тих самих часів. Таких образних посилань у виставі чимало.

Тактовність авторів вистави виявилась і в тому, що у виставі нема жодної (!) пісні самої Піаф. Хіба що звучать ті вічні теми, які бриніли в душі і мистецтві легендарної співачки, а пізнавано конкретна лише одна з них — «Легіонер». Оскільки йдеться лише про початок життя співачки до її тріумфального дебюту в АВС, пісні, які Едіт співала на вулицях, нікому не відомі. Тож Рибчинський і Васалатій мали простір для фантазій. Це був простір Парижа, Франції, мелодійного шансону під акордеон, простір душі і долі маленького горобчика з великим серцем Едіт Піаф.

Вистава і починається з акордеоніста, що чимчикує залом (видатний театральний музикант Володимир Гданський), награвши ліричну мелодію. Мелодійність — ось принцип і стиль музичного тексту вистави. Вікторія Васалатій виявилась видатною мелодисткою. Її мелодії запам'ятовуються, з ними ідеш з театру, їх хочеться наспівувати — це класичний шансон у сучасних інтонаціях. Мабуть, саме це зараз на часі. Усілякі хард-роки, репи та іже з ними, як на мене, несуть енергію руйнації, демонтажу і відчаю катастрофи. Вони цураються гумору і зневажають лірику, їхні децибелі відчаю не мають розвитку, це тупцювання на одному місці одного музичного акорду. Схоже на гопак на кістках, на руїнах, на пограння цінностей, що виявилися фальшивими, що зрадили сподівання. Така музика могутніми ритмами впливала лише на фізіологію людини, вступаючи в резонанс з її власними біоритмами і не зачіпаючи душу. Вона гучно і яскраво висловлювала епоху розвалу держав, економік, культур і моралі. І чимало досягла в цьому.

Та настають інші часи. З руїни помаленьку постає перспектива нового світу — гармонійного і духовного. В. Васалатій його чує і оспівує. Її мелодії мають тяглість, вони розвиваються, сплітаються і розходяться, вириваються і завершуються. Вони прості й наповнені. І їх дуже прикрасило і розвинуло тактовне аранжування Анатолія Карпенка.

До цієї глобальної гармонії, якої шукав світ всю свою історію, ще далеко. Та дорogu здолає прочанин. І франківці філософським мюзиклом «Едіт Піаф. Життя в кредит» роблять по цій дорозі свої творчі кроки.

День. 2008. 26 травня

ЗАСПІВАЙТЕ, ПІВНІ!

Ніч яка місячна, зоряна, ясная... Тиха українська ніч... зvezды блещут... Хрущі над вишнями гудуть... Піють півні... Не співайте півні, не вменшайте ночі. Бо ніч тая світиться в театрі «Колесо», що на Андріївському узвозі. Світиться рясними зорями української ночі, темними віконцями поснулих хат, перелазами і горщиками, стріхами й криницею, щирими, зворушливо наївними словами забутої п'єси Степана Васильченка та свіжими талантами молодих акторів і їхніх досвідчених колег.

С. Васильченко писав п'єсу «Не співайте, півні, не вменшайте ночі» в окопах Першої світової війни, мабуть, згадуючи мирну, тиху українську ніч, своє перше кохання, парубоцькі зальоти по садках та горищах, довгі коси й чорні очі струнких дівчат, сопілку молоді душі батька... Вийшла п'єса-замальовка, не «добре зроблена», а наче якась недокінчена, ніби й без сюжету — лише суцільні почуття любовної млости, ревнощів, залицянь, легких образ і радісних примирень. Що й поклато на неї тавро «несценічної». А майже через сто років така драматургія виявилась авангардною, імпресіоністичною, «постмодерною», якщо хочете. І в сценічній реалізації такого драматургічного матеріалу треба було покластися не стільки на фаховий режисерський інструментарій, скільки на природну привабливість і щирість акторів, здатних створити атмосферу бриніння, передчуття, жадання і цнотливої юності. Що й зробила режисер-постановник вистави заслужена артистка України Ірина Кліщевська.

Двадцять років очолюючи створене нею «Колесо», Ірина Яківна зрозуміла, що пора омолоджувати театральний організм, і вдалася до перспективного проекту «Молода надія», віддаючи себе і сцену театру початківцям. Так яскраво зазвіздився тут «Зоряний хлопчик» О. Вальда в постановці молодого режисера Анатолія Суханова, у виконанні юних студентів театального факультету Київської дитячої академії мистецтв із чарівною мелодійною музикою молодого композитора Сергія Паригіна.

А тепер і майбутні актори із творчої майстерні заслуженого діяча мистецтв України режисера Петра Ільченка з Національного університету культури і мистецтв заспівали-заграли призабуту п'єсу С. Васильченка. Класичної української краси Ірина Ткаченко (Пріся), круглолидий дзвіночок Валерія Самойлова (Настя),

кучерявий паливода Станіслав Жирков (Кость), темпераментний Дмитро Шарабурін (Максим) у своїх перших роботах на професійній сцені виявили неабияку майстерність і щирю віру в запропоновані обставини життя своїх пращурів – чи сучасників? Вони не просто гарно співають безліч українських пісень – вони ними діють, піснями з'ясовують стосунки, співом залицяються і вибачаються. Хай би цією перспективною молоддю зацікавились «великі» українські театри по всіх усядах нашої землі. А молодь ця не спокушалась би тільки столицею, а збудувала гідну її зоряну славу там, де вона запитана, очікувана і любима.

Молодь у виставі гідно і турботливо підтримали дорослі. Роздерта між ревностями і коханням довгокоса Горпина (Олена Іванова). Тихий ліричний сопілкар Тихон (Олександр Бірюков). А як з'являється знемагаюча від любовної жаги Палажка (Ольга Радчук), то ховайсь усі – затопить коханням.

«Ніч кохання» – так у версії театру «Колесо» називається п'єса С. Васильченка. І це не загравання з публікою, а концепція вистави. Сьогодні, коли поцілункі-лизання і мало не злигання лізуть в очі і в транспорті, і на вулицях, а в кохання мало хто вірить, підміняючи його грубим сексом, театр «Колесо» стверджує, що Кохання прикрашає людину, що саме Цнотливість зваблює найсильніше, що Любов є корінням, основою, силою життя і особистості.

Отаке от закохане, замріяне, співуче українське село тішить глядацьку душу на сцені площею... 15,5 кв. м. Це як ваша кімната. І весь театр на двох поверхах старого подільського будинку займає 46,4 кв. м. Це як квартира якогось... У залі поміщається 60 глядачів, а на виставах у кафе першого поверху 45. Уявляєте прибуток театру від продажу квитків? Шалені гроші. А в театрі працює більш ніж 50 співробітників – 16 штатних акторів і ще 6 потрібних за контрактом. Інші – радисти, освітлювачі, гримери, костюмери, білетери та ін. Цими силами «Колесо» тримає в діючому репертуарі 28 вистав, різних за жанром, стилем, філософією і формою, на які важко потрапити, бо цікаві. Театр побував майже на 40 міжнародних фестивалях, де здобув чимало нагод. Здійснює творчі проекти з визнаними митцями Австрії, Болгарії, США, Франції, Швейцарії, Швеції. Співпрацює з мистецькими навчальними закладами. Веде благодійну роботу, безкоштовно показуючи вистави пенсіонерам, студентам, інвалідам. Творча діяльність театру «Колесо» визнана професійною критикою і відзначена різними нагородами...

«Гадючник» – інші (значно міцніші) лайки не наводимо. Так привселюдно висловлюється на адресу театру «Колесо» його сусід, народний художник України, лауреат державних премій СРСР, лауреат премії Ленінського Комсомолу, академік Академії мистецтв Анатолій Гайдамака, який має в двох третинах того самого будинку на Андріївському узвозі, 8, свою власну майстерню. Щоправда, обізнаний люд подекує, наче таких майстерень у художника ще кілька. А лається він по-кайдашевому – за спірну територію. Справа в тому, що рік тому помер ще один сусід театру – стінка в стінку – художник Валентин Реунов, світла душа, друг і частий відвідувач театру «Колесо». Його майстерня площею 218,3 кв. м часто

слугувала театрові і за мистецьку вітальню, і за склад костюмів, бо у своєму мікроскопічному просторі театр задихається. Головне управління культури Києва, на балансі якого перебуває порожня нині майстерня В. Реунова, готове віддати її «Колесу», аби підтримати театр і полегшити його матеріальне становище. Але на цю площу поклав завидюще ненаситне око народний лауреат і академік Анатолій Гайдамака, що вважає себе українським Церетелі з Глазуновим вкупі.

Пан Гайдамака широко відомий у вузьких колах митців та інтелектуалів із негативного, м'яко кажучи, боку. З ним уникають мати справу порядні люди справжньої культурної еліти України. Свого часу він навчився дружити з радянською владою і реалізує це вміння з владою нинішньою. Гайдамаці вдається використати дружні стосунки з нашим Президентом, провокуючи Віктора Андрійовича та депутатів міськради на сумнівній справедливості розпорядження і рішення.

Між тим впадає в око, що ставлення держави і Києва до театрів що не день погіршується. Під загрозою закриття унікальний в Україні і знаний у світі Театр маріонеток, бо старий будинок на Подолі, який митці власноруч перетворили на чарівний затишок, уже проданий комусь байдужому до мистецтва. Чиновник Солом'янського району, покликаний за посадою дбати про культуру, наміряється виселити з підвалу на Єреванській (а отже, закрити) скромний, але такий потрібний театр «Дивний замок». Без приміщень лишаються «Київ Модерн-балет», театр «Ательє 16», «Свободний театр», «Чорний квадрат», гальмується будівництво «Вільної сцени» на Троєщині та Малої Опері... перелік можна продовжувати. Про відкриття нових театрів, яких так не вистачає столиці європейської держави Києву, просто не йдеться. Ну і що з того, що у Парижі 500 театрів, а у Києві разом з Національними — близько тридцяти. Ми ж на хуторі біля Диканьки...

Ой, заспівайте, півні! Особливо треті! Проженіть нечисту силу з хутора української культури. Тоді заспіває і жайворонок, і трудівник, і митець, і вся Україна!

День. 2008. 20 лютого

МАЄМО ТЕ, ЩО МАЄМО

Є в Україні театри успішні, улюбленці глядачів. Є умовно успішні, яких любить наївний безпосередній глядач і до яких скептично ставиться професійна аналітична критика. Є авангардові, пошукові, для театральних гурманів і випробовування нових засобів виразності. А є творчо хворі, які занепадають без стратегії художнього керівництва, без режисури, без поповнення фахово підготовленою молоддю, без нормальної сучасної української драматургії. Ці театри мали славу історію, досі тут працюють божевільно самовіддані талановиті майстри, але... маємо те, що маємо.

Маємо трагічну ситуацію занепаду сценічної культури і відчайдушні спроби «потопаючих» самотужки врятуватись, витягти свій театр із болота хоч за косичку перуки, хоч за соломинку.

До останніх належить сьогодні Чернівецький обласний музично-драматичний театр ім. Ольги Кобилянської. Після багаторічного тут калейдоскопу головних режисерів художнє керівництво театру очолила провідна актриса, заслужена артистка України Людмила Скрипка. І перше, що вона зробила, – звернулася до роману шевченківської лауреатки Марії Матіос «Солодка Даруся». Створила інсценізацію, поставила як режисер, показала в Черкасах і Львові, привезла до Києва.

Дивимось. Радіємо. Донедавна фальшиві чернівецькі актори тут постали живими, природними, щирими, їх сильна емоційність без надміру відгукується в глядачах. Щоправда, в дрібних, уривчастих епізодах інсценізації їм не завжди вдається розгорнутися в характер. Але помітні виразно опуклі постаті головних героїв. Наталя Гунда промовисто красномовна в німоті своєї Дарусі. Михайло (Антон Сисюк) і Мотронка (Валентина Головка), Дарусині батьки, зачудовані своїм коханням – без демонстрації почуттів, але дивно заглиблені у щастя єднання, їхня сусідка Марія (заслужена артистка Тамара Нальчицька) – огрядне втілення доброти й здорового глузду. І дрімбач Цвичок (Микола Гуменюк), душевна розрада Дарусі, такий непоказний, такий звичайний, зовсім не красень-герой, але чутливий і вільний у світі, що ловить людей за душу. І навіть маленькі актриси існували в ролі Дарусі-дитини за законами правди, а не шкільної самодіяльності.

Але надмір акторського старання ще лишався у виставі, руйнуючи її жанр. І тоді трагедія серпанкової прози М. Матіос зривалася у сатиричну комедію.

Занадто яскрава в образі сусідки Параски, жадібної зрадниці і моральної почвари, заслужена артистка Лариса Попенко. Грубо перебільшували своїх пияків Василь Михайлишин та Олексій Григорчук. Грішили надміром і деякі інші актори, хоч у деталях були вигадливими і точними.

Людмила Скрипка відчайдушно сміливо ступила на «чужу» для актриси «територію» драматургії та режисури. І через недосвідченість спотикалася тут мало не на кожному кроці. Окремі, особливо дуетні сцени вона вирішила тонко й виразно — власна акторська майстерність допомогла їй у цьому. Але в цілісне явище вистава не складалася.

Марія Матіос розбила свій роман на окремі сюжетні фрагменти, які з різних кінців приводили героїв до спільної проблеми, зв'язуючись у тугий вузол трагічної історії. Авторка вільно оперувала часом, перекидаючи дію з однієї епохи в іншу, переставляючи послідовність подій. Це тримало напругу інтриги в романі, додавало опуклості долі українського села.

Однак у сцени свої закони. Тут теж можлива гра часом і простором. Але зігравши у першій дії вистави кінець історії, а в другій пояснення до нього, театр, здається, заплутав глядача, який не читав твору Марії Матіос. А ще більше здивував і боляче вразив абсолютно чужий роману happy end фіналу вистави. Ось випроводила Даруся своє щастя, Івана Цвичка, бо його мимовільне долучення до вбивчої державної системи через вбрання у військову радянську форму мало не відібрало їй життя. Адже такі самі військові скалічили її батьків, осиротили її, відібрали їй мову, розшарпали душу. А далі у виставі сидять у глибині сцени смішно вбрані до шлюбу Даруся і Двичок, на високій гойдалці туляться один до одного дівчинка і хлопчик, а навкруги танцює-веселиться весь народ, щоб потім радісно і довго вибігати на поклон...

І тоді виникає сакраментальне питання — ПРО ЩО ВИСТАВА?

Про що роман М. Матіос «Солодка Даруся», зрозуміло кожному читачеві, хоч кожний, можливо, сформулює це власними словами. Скажімо так — про трагічну долю і скалічену душу українського народу ХХ сторіччя, по якому криваво проїхалися загарбники, окупанти, різні влади, свої й чужі. І кожна така біда нівечила основи людського буття, лишала невігійну рану на психіці й свідомості українців. Роман сприймається особливо хвилююче і трагічно через те, що автор не нагнітає жахів, а легко торкається найтонших мережив людської душі — і рвуться ті мережива, і кривавляться, і гинуть. Навіть від найтоншого дотику.

Чернівецька вистава лишає глядача розгубленим — до чого все це сценічне дійство? Стиль запашної прози М. Матіос театр не вловив, хоч інколи і намагався. Дерев'яні конструкції двоповерхових декорацій, що, ймовірно, позначають гірське село (художник Ярослав Данилів), можуть також слугувати тлом і для трагедій Шекспіра, драм Ібсена або що. Дітки на гойдалці — з різдвяних листівок позаминулого століття. Біганина артистів по залу з чаркуванням-пригощанням — з масляної або Миколая. І таких сумнівних моментів, на жаль, чимало. При особливо

доброзичливому бажанні глядачі могли б трактувати щасливий фінал вистави бенкетом під час чуми. Але театр на це навіть не натякає.

Театр по природі своїй достатньо грубе мистецтво. Воно мимоволі збільшує, а отже, і спрощує тонкощі людської душі, настроїв, витинанок долі. Цю спрощеність театр вміє долати віртуозною майстерністю своїх режисерів, талановитістю акторів, що вивертають на сцені свою душу і чіпляють глядацьку. Наразі митцям чернівецького театру до цього поки що далеко. Вони щойно намагаються видужати після довготривалої творчої непритомності. І перші кроки хворого до одужання ще непевні, він кульгає й падає. Але він іде. І сподіватимемося, що дійде. Бо на його творчому обличчі з'явилися перші ознаки здоров'я.

P.S. Було б радісно зустріти інтелігентного, культурного і духовного нашого Президента України не тільки на заходах його друга міністра культури і туризму, що колись талановито грав на чернівецькій сцені, а й на виставах інших українських театрів, зокрема столичних...

День. 2008. 5 жовтня

ІДІТЬ ДО ДІДЬКА

Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра презентував прем'єру «26 кімнат...»

«Дело надо делать, господа!», «Я не жил, не жил!», «В человеке должно быть все прекрасно...» — ці та інші до болю знайомі фрази з різних чеховських п'єс, розповідей, листів, записників по-новому гостро звучать у новій виставі Театру на лівому березі Дніпра «26 кімнат...».

У цих віртуальних кімнатах бродять, сумують, стріляються, закохуються, хворіють, мучать один одного ніби знайомі персонажі з хрестоматійної п'єси «Дядя Ваня» — Серебряков, Олена Андріївна, Войницький (щоправда, тут він не дядя Ваня, а Єгор, але все ж Петрович), Соня, Марія Василівна, Ілля Ілліч на прізвисько Вафля, Михайло Львович (тут він не Астров, а Хрущов, але також саджає ліс — про роцтво?). Але є й інші — Леонід Степанович Желтухін та його сестра Юлечка, місцевий донжуан Федір Іванович Орловський. Що за плутанина?

Просто режисер Едуард Митницький ставить не класичний варіант, а чеховський ескіз до майбутніх шедеврів — п'єсу «Леший», що можна перекласти як «дідько», звідси і назва матеріалу. Автор п'єсу не публікував, її сценічна історія надто бідна. І дійсно, сюжет «рихлий», деякі образи прописані слабо (брат і сестра Желтухіни — даремно вони драматургом були безжалісно викреслені), чи досить пласко, однофарбно (Орловський, він потім об'єднався із Хрущовим, і вийшов Астров). Та й головний герой змінився — тут це лікар Михайло Львович на прізвисько Леший, а Войницький, в майбутньому дядя Ваня, існує на периферії сюжету. І таки чинить самогубство, а не лише краде морфій із саквояжа Астрова.

Навіщо брати в роботу недосконалість? Та тому, що сучасний режисер бачить цей текст іншими очима, прочитує в нових ракурсах — і виходить театр абсурду. І тоді недоліки п'єси перетворюються на достоїнства вистави. Щоправда, режисер втрутився в текст Чехова — прибрав зайву багатослівність, додав гумористично мудрі фрази з інших творів Антона Павловича, посилив образ Орловського мотивами чеховських розповідей. Чи можливо взагалі трактувати драматургію Чехова як абсурдистську драму? Цілком. Чехов і Шекспір — лише два драматурги у світовому театрі, які піддаються будь-яким естетичним стилям, жанрам та напрямам

сценічного мистецтва. У цьому випадку Е. Митницький обирає абсурд, який резонує із сучасністю.

У виставі гостро звучать багато проблем нашого життя, що виражені не лише вербально, текстами, а й у метафорах сценічної дії. Персонажі надто часто опиняються спиною один до одного, спілкуються між собою не «очі в очі», а дивлячись у бік, іноді в протилежній. Діалог зненацька припиняється — той, хто розпочав розмову, йде, а той, хто залишився, виголошує чудові монологи... в пустоту. Часто говорять усі разом, навіть кричать і — не чують один одного. Впізнаєте?

Дивні люди — у кожного в душі біль невгамовний, але ніхто її не відкриває, тому що нікому довіритися, ніхто не зрозуміє, не пожаліє. Біль у кожного свій — непомірні амбіції, що обернулися в старості суспільним забуттям, комплекси незрозумілості й меншовартості, нездійсненого кохання й марної жертви, безцільно прожитого життя і... і... і... Так і ходять сценою, до краю сповнені цим боєм, мов боячись розплескати — носять себе, не звертаючи уваги на інших. Або сидять, як Войницький, збоку на стільці, склавши руки на грудях, закривши всі енергетичні канали, відгородившись від світу. Або говорять, як Вафля, кудись за лаштунки, про свій моральний подвиг, ніби вмовляючи себе, що таки подвиг.

А якщо ходять у лабіринті чорних примарних стовбурів мертвого (чорнобильського?) лісу або почорнілих від часу колон старої садиби (художник Олег Луньов), то постійно втрачають один одного, а частіше спотикаються без кінця — то об мідний таз, то об Войницького, який лежить не підлозі, то наштовхуючись на стіл на коліщатках, то перекидаючи стільці, то падаючи з них. Не люди — двадцять два нещастя (так прозвуть Єпіходова в «Вишневом саде» — і ця п'єса успішно йде в театрі). Недотепи — також чеховський вислів — вони чи ми? Нічого у нас не виходить, раз по раз спотикаємося, що б не робили, шокроку якісь дрібні перешкоди — як лише стоїмо на ногах?

У цьому контексті виникають асоціації, часом несподівані й далекі, але виникають. Герої говорять, що будинок їхній якийсь дивний — 26 кімнат. Для когось вони пусті: 26 кімнат, стільки народу, а нікого не знайдеш. Для когось тиснява — 26 кімнат, а усамітнитися ніде, скрізь хтось є. 26 кімнат... в Україні 26 областей... І скрізь хтось є, й нікого не знайдеш... Вистава називається не «Леший», а «26 кімнат...». Е. Митницький любить перейменовувати п'єси, що ставить. Але ніколи не робить це випадково.

Режисерську партитуру вистави втілили дивовижно тонкі й точні в психологічному малюнку артисти театру. Дія розвивається повільно, в контрасті з шаленими ритмами сучасного життя й мистецтва. Повільно, але не нудно. Тому що очей не відірвати від докладного проживання кожним із акторів не лише власного тексту, а й так званих «зон мовчання», коли у центрі уваги опиняється партнер.

Олена Андріївна у виконанні Олесі Жураковської не традиційна гнучка станом «русалка», а кустодієвська красуня, білотіла, пишна, саме життя, й... мовчазна, вся в собі, жодного разу так і не посміхнулася, але й не «обмила сльозами» помилку

молодості. Трагедія чистої душі, яку штовхають на гріх, підозрюють у негідних помислах. А вона захищається байдужістю, що приховує огиду до вульгарного світу та його вульгарних мешканців. Такою ж зосередженою на своєму внутрішньому світі актриса вийшла і вклонитися.

Поряд «стара діва» Соня — Тетяна Круликовська. Нервова, вся сповнена очікування, вона якось спазматично хапається за один лише натяк на взаєморозуміння, на кохання. І тому дуже досадує на черговий зрив цієї надії. Чудова нічна сцена Олени й Соні, коли дві жінки, які зневірилися, п'ють горілку (ах, не за Чеховим, зате по-нашому) й не п'яніють, тому що нерви їхні на межі, лише соромно перед Серебряковим, що так недоречно з'явився поблизу них. Складний, багатозаровий за значенням етюд «викриття» грають тут артисти.

У ролі Серебрякова — Станіслав Пазенко, який давно не виходив на сцену. З акторською освітою він багато років перебував у державних і громадських структурах сфери культури. Але талант виявився живучим. Пазенко переконливо передає тип «начальника», «дутого авторитету». У великих рогових окулярах, з відстовбурченою нижньою губою він нікого навколо себе практично не сприймає й тому страшенно самотній, але з самим собою йому не нудно. І раптом Серебряков виявляється по-дитячому безпорадним і жалюгідним після самогубства Войницького та зникнення дружини. Але щойно Олена Андріївна повертається, він знову стає монолітом, пам'ятником самому собі. Цей контраст станів зіграний актором вражаюче.

Олександр Ганноченко в ролі Єгора Петровича Войницького — «зайва людина», було таке точне визначення частини російського дворянства у ХІХ столітті. Жорж любить Олену першим і останнім коханням-надією, він сексуальний у своєму залицянні до неї, але йому нічого їй дати — душа його пуста, вихолошена безглуздими буднями провінційної повсякденності, де з нього такого ніколи не вийшло б ані Шопенгауера, ані Достоєвського. Він намагається заповнити цю пустоту емоційними вибухами, що швидко гаснуть, зухвалими витівками (притяг зрубане деревце в піку Лешому, вискочив на стіл, валяється на підлозі), відсторонено-іронічним спостереженням за суєтою. Куля в лоб для нього єдиний вихід із безвиході.

Федір Орловський — Микола Боклан — у червоній сорочці і з громовим голосом, чарівний нахаба з нахаб. Він уміє завойовувати жінок, ось і на Олену Андріївну наступає, розставивши руки-гачки з пальцями-кігтями — налітає орел на куріпку, зараз вона затріпоче в його пазурах. Але... вона байдужа й холодна до нестями. І Федора захоплює справжнє кохання. У черкесці з газирями — франт! — він просить (!) її кохання. А вона байдужа й холодна. І тут треба бачити хворі очі Боклана. Він живий, він може й кохану повернути до життя. А вона не бачить цих очей, не дивиться в його бік, вона байдужа й холодна. А у нього хворі очі...

Весь ансамбль акторів працює детально, психологічно обігруючи кожну ситуацію, репліку, мізансцену, як, наприклад, Вафля (Олег Месеча). Безліч змістовних акторських деталей роблять образи об'ємними, складними, хоча деякі, так і

залишившись непрописаними драматургічно, залишаються персонажами фону, без яких, у свою чергу, не були б такими виразними інші.

І всім їм, зануреним у проблеми й комплекси, закритим і відстороненим, трагічно некоммунікбельним, протиставлений лікар Хрущов (Анатолій Яценко). Його прозвано «Лешим» не лише тому, що схиблений на лісах, буквально фізично страждає від їх знищення (як відчайдушно він просить Серебрякова не продавати ліс на вирубку — як про власне життя благає!). Він Леший тому, що не такий, як решта, він — ІНШИЙ. Відкритий, щирий, діяльний, контактний, що дивується хамству, страждає від нерозуміння, який не прощає обдуреної своєї довіри навіть коханій Соні. Саме такий чистій і щирій людині можна було довірити найголовніші думки Чехова й театру в цій виставі — про те, як ми нищимо не лише ліс (і лісовиків), а й один одного, про те, що немає людей, які могли б вивести нас із цього темного лісу. З темного лісу нашої відстороненості та байдужості один до одного, пустих амбіцій та дутих авторитетів, меркантильного міщанства й зухвалого хамства, з... з нашої сучасної життєвої плутанини та безцільності існування.

Коли Михайло Львович говорить це та багато про що інше, мудре й по-чеховськи тонке, до нього, до Лешого, на лавку один за одним підсідають герої вистави. Навіть Серебряков. Навіть колишній хам із хворими очима Орловський, і Соня, й Вафля... і нам з вами знайдеться місце на тій лавці роздумів про Життя, про Людину, про значення Буття. Якщо ви і справді ще живі душею, хочете думати й дивуватися, — йдіть до Лешого, на лівий берег.

День. 2006. 7 липня

ХАРАКТЕРНИК з БУКОВИНИ

Ходять по землі в пошуках щастя-долі веселі філософи. Живі, реальні, вигадані мистецтвом, створені народом. Вони по-різному звуться: Насреддін — у Бухарі, Нестерка — у Білорусі, Швейк — у Чехії, Федот-стрілець — у Росії, козак Мамай на Запоріжжі. У кожного народу є свій характерник. Живуть вони всюди, дурять панів і попів, шинкарів і пройдисвітів, захищають справедливість і страждених, сміються крізь сльози — тим сміхом і рятуються.

Так ходив Україною і світом блакитноокий красень Іван Миколайчук з буковинського села Чорторія — геніальний актор, кінорежисер, сценарист, Людина, Лицар. Недовго ходив, вподобав його Господь, забрав до себе. А Іванові побратими на землі чують його живим, допрацьовують, що він не встиг. Ось львівський театр імені М. Заньковецької під орудою друга і партнера Івана Федора Стригуна створив виставу за незнятим кіносценарієм Миколайчука — «Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами». Це збірка українських народних анекдотів, у яких бринить національний характер, мудрість, повчальність, гіркий і мужній сміх — над собою, над людьми, над світом.

Іван Калита, народний герой, сміється (а ми разом з ним) з тупого попа і ласої до любощів попаді, дурного пана, що проміняв кожуха на дірявого сіряка, і жінок-вожків, столітньої баби, якій закортіло заміж, і філозофів з їхнім вічним невирішеним питанням: що первинне у житті — доля чи гроші. Калейдоскоп цих коротких історій об'єднує постать байкаря-тлумача. В його ролі Богдан Козак, недавній лауреат Шевченківської премії, з його артистизмом, харизмою інтелектуала, учителя, поводиря. Легкою грою, гумористичними реакціями, гострим хитрим оком він організовує велелюдне умовне дійство вистави.

Режисер Вадим Сікорський матеріал кіносценарію перетворює на театральну гру, балаган, щось схоже на вертепні інтермедії. Величенький гурт красивих дівчат і хлопців в шаленому темпі й м'якій пластиці утворюють із себе будь-що — пічку, бричку, річку, місток, ярмарок, цісарське військо. Вони виштовхують наперед окремих героїв чергових інтермедій до центрального персонажа — Івана Калити, прочанина по життю в пошуках долі й щастя.

Довготелесий Юрій Хвостенко в цій ролі схожий на билину при битій дорозі, на міцну й високу дику квітку петрів батіг, що її не зломити, не видерти з землі.

Артист насичує свою дію безліччю смішних деталей. Скажімо, удаючи суддю в окулярах, протирає не скло, а власне око, встромляючи пальця крізь порожню оправу. А ще він грає на волинці — то Іванове дихання, скиглення зболеної душі, свист сміху. Йому вторить на сцені народний оркестр мотивами буковинських танців, приспіваними коломийок, ритмами різних рухів, скрипами уявних дверей (композитор Іван Небесний).

Годі шукати в цій кіновиставі психологічних мережив. Діють типи, маски, вертепні ляльки з психологічно точними реакціями в стихії народної сміхової культури. Існуючи на високому рівні сценічної культури, молодь і майстри театру ім. М. Заньковецької знають міру в комедійних перебільшеннях. Навіть у сороміцьких моментах, які присутні в народному гуморі, вони існують на грані фолу, уникаючи пошлості й сальності.

Миколайчук назбирав і змонтував чимало анекдотичних приповідок рідного краю з мальованої скрині. І все про одне — як гідно викрутитись чоловікові з екстриму дійсності і де його доля. Цих приповідок може бути більше чи менше, вистава може пульсувати в розмірах і часі. Наразі ось ще один жарт, із Наддніпрянщини.

Вертає чумак волами з Криму додому, сіль везе, повного воза. Степ широкий. Шлях битий. Верстові стовпи. Воли йдуть, чумак на возі заколисався й заснув. Воли йшли-йшли, вперлись у стовп і стали. Чумак прокинувся:

— От бісова тіснота!

Тут уся наша українська ментальність. Як і у виставі заньківчан, як у сценарії Миколайчука, як в його мистецькій та людській постаті, знаковій для України. Влучно сказано — перша половина ХХ століття пройшла в українському кіно під знаком Довженка, а друга під знаком Миколайчука. Федір Стригун свідчить, що Іван усвідомлював свою місію на землі — дали тобі народ, батько й мати талант і вроду, так віддай їх людям, служи своїй батьківщині, народу, нації. І нам би так, не дуже талановитим і не вродливим, пересічним, жити за тим зразком, що засвітив нам Іван із Буковини.

День. 2011. 21 червня

ЕЛІКСИР ГАРНОГО НАСТРОЮ

«Люкс для іноземців» – бульварне мистецтво і акторський майстер-клас

Як мало радощів у нашому житті. Але їх можна здобути. Хоча б подивитись нову виставу театральної компанії «Бенюк і Хостікоєв». Ці неспокійні митці знайшли далеко на заході, аж у Канаді (в Інтернеті) смішну п'єсу Девіда Фрімана «Люкс дня іноземців», трошки пристосували її для себе і створили з допомогою фірми «Наша ряба» виставу, яка приречена на успіх.

Власне, такого типу драматургію в Парижі називають «бульварною». У нас цей прикметник здобув негативне значення як щось вульгарне, дешеве і легковажне. Наразі «бульварне» французьке мистецтво не таке просте. У Парижі, як відомо, існують Великі Бульвари. Сто п'ягдесят років тому ними гуляло (фланірувало) швидко й легко розбагатіле панство, яке не знало, куди подіти гроші, чим розважитись і як «убити» час. Їх називали «бульвардье». На їхню втіху на Великих Бульварах виникло чимало театрів і театриків, куди вони могли зазирнути і полинити у вир гострослів'я, пікантних ситуацій, щасливих фіналів. Розважитись, повернутися в душевну рівновагу, порадіти, що ще хтось (крім них) потрапляє в скрутні та навіть небезпечні обставини і все ж знаходить із них дотепний вихід. Тобто такі «бульварні» вистави несли в собі чисту радість, просвітлення і душевне розслаблення.

Але таке мистецтво вимагає професійної досконалості акторів. Вони мусять бути красивими або оригінальними зовні, вміти блискуче вести діалоги як двобій на рапірах, тримати шалений темпоритм, вишукано рухатись і насичувати роль безліччю дотепних і багатозначних деталей.

Нам до французів ще далеко, але ми «правильною дорогою йдемо, товариші», і вже майже дійшли. Уявіть себе київськими бульвардье, прогуляйтесь бульваром Шевченка і «сходіть наліво» по Пушкінський до російської драми, де і побачите собі на радість бульварну драматургію у виконанні українських артистів.

Ви потрапите в старий готель десь між Францією та Німеччиною (може, близько Тироля), в якому вільним лишився однокімнатний люкс. Та й той зданий двом різним подружжям. Плутанина дружин, чоловіків і коханок, старого власника

готелю та молодого менеджера, власне, і складає карколомний сюжет п'єси. Готель старий, розвалюється, батареї течуть, шафи не відкриваються, коли це конче необхідно, двері обклеєні шпалерами — Ніжин, та й годі.

Ви побачите талановитих акторів, кожен із яких на своєму місці. Наразі вистава щойно народилася, і не все в ній досконало, але все перспективно. Є стара театральна істина-жарт — комедію треба грати голосно і, головне, швидко. А на початку цієї люксової вистави між репліками діалогів ще трапляються зайві мілісекунди. Вони гальмують дію, пробуксовує темпоритм. Ще є можливість додавання смішних деталей, ще проситься більш яскраве виявлення подій драматичного дійства. Але з вашою допомогою, шановний глядачу, зважаючи на вашу реакцію і оплески вистава швидко доросте до необхідної точності. Тим більше, що вона і зараз добре тримається на майстерності майстерних акторів.

Вісью всього ансамблю є Богдан Бенюк в ролі Клода, очільника фірми, що виробляє бісквіти, а удає із себе британського дипломата. Актор настільки природний в екстремальних обставинах, настільки виразний в міміці, що одним тільки примруженням ока, опусканням щік або піднятими бровами може передати складну гаму почуттів і вражень. З його появою реакції і слова персонажів пришвидшились, уточнились, виправдались і вистава нарешті піймала хвилю складного жанру комедії положень.

Поруч з Б. Бенюком квітне талант Наталі Сумської. Вона грає дружину Клода, цнотливу й наївну Хельгу. Актриса просто чарівна у своїй легкій картавості, в тому, як вона сором'язливо пропускає першу літеру в слові «секс», як наївно зваблює мужчину, як природно і гучно чхає і сохне, промокла, розіп'ятою на палиці, що продіта в обидва рукава якоїсь хламиди, і як точно в розмові присідають під тою палицею Бенюк (Клод) та Мартинов (Менеджер Хайнц), коли застуджена Хельга повертається туди-сюди... У Наталі Сумської відкрилось нове акторське дихання після ролей Кайдашихи («Кайдашева сім'я») та Гортензії («Грек Зорба»). І ось третя «характерна» її роль, зовсім не схожа на попередні, але по-своєму досконала.

Та й інші актори знайшли для своїх героїв дотепні деталі. Як от, скажімо, Ігор Рубашкін, який виражає британську суть свого героя надміру акуратним складанням своїх речей, повсякчасним наведенням порядку в безладі кімнати. Зате м'якість душі цього «володаря світу» звучить у ніяковому видиху його імені — Хью.

По-своєму значущою особистістю виглядає у виставі Василь Мазур в ролі хазяїна цього задрипаного готелю. Хіба що актор занадто акцентує старечість свого героя, а це робить його важкуватим і загальмованим. Але ж у минулому Карак іше ого-го який Дон Жуан. А Дони Жуани не старіють. І малятко в його руках на сімейному фото афіші — чи не його?

Вистава «Люкс для іноземців» стала знаковою. Вона достойно уникла пошлості й вульгарності, цих небезпечних підводних скель драматургії такого типу. В екстремальних перебільшеннях ситуацій і характерів на цих скелях зазнавали катастроф деякі «бульварні» театри Парижу і наші в Україні також.

Радіємо, що після довготривалої і складної хвороби повернувся до театрального мистецтва велетень нашої сцени актор Анатолій Хостікоєв. Він шукає себе в новій якості режисера, хоч так чи інакше долучався до цієї професії і раніше. В «Люксі» він не тільки придумав гарні мізансцени і смішні трюки, а й зіграв жіночу роль, щоправда епізодичну. Та все ж у своїй режисурі Анатолій Георгійович поки що мислить по-акторськи, окремими сценами, епізодами. Наразі в тому сценічному коктейлі ще не досить ясно звучить наскрізна думка всієї історії, що трапилася у «люксі для іноземців». Уважному оку помітно, що режисер інтуїтивно відчуває закладене в цій легковажній п'єсі (розумні і навіть глибокі думки можна подати і в легковажній формі). А йдеться про самотність людей навіть у «щасливих» шлюбах. Вони інстинктивно шукають близькі душі, потребують розуміння і довіри. Це звучить у смішно і зворушливо вписаному у виставу лейтмотиві популярної у свій час української (всі ми іноземці на цій землі!) пісні про черемшину, що буйно квітне, про вівчаря, якого у садочку жде дівчина, жде. Вистава закінчується цією мелодією в звучанні саксофона (В. Мазур) – інструмента, що найближче передає людське дихання.

Дихайте, панове, дихайте вільно, шукайте близьких і рідних, своє щастя, а радість знайдете в «Люксі для іноземців».

День. 2011. 29 вересня

БІЛЕ І ЧОРНЕ

*Національний театр ім. М. Заньковецької
змусив столичного глядача замислитися:
чому не старіють вистави «Арт» Ясмiна Рези
та «Загадкові варіації» Еріка-Еммануеля Шмітта?*

Вистави старі, а проблеми в них вічні. Ці постановки в афіші заньківчан давно — «Арт» з 2005-го, а «Варіації» аж із 1999-го, — а все-таки вони живі й свіжі. Ще й обростають новими виразними деталями, мудрішають. Обома виставами опікується Посольство Франції в Україні. Обидві побували на багатьох фестивалях і здобули чимало нагород і відзнак. Та питання в іншому: чому не старіють ці вистави?

Відповідь загальна — обидві п'єси торкаються найглибших, базових основ людської психології; режисер обох вистав Вадим Сікорський їх розплутав і надав їм вишуканої форми; актори перейнялися складнощами людських стосунків, вжилися в них, і тепер глядач не може відірватися від тієї ниточки, якою вони ведуть своїх героїв лабіринтами внутрішнього життя людини. А таке трапляється в сучасному українському театрі не часто.

Відповідь конкретна — щодо кожної з вистав.

Мистецтво

Вистава біла — «Арт» (себто мистецтво)

У суцільному білому просторі чубляться троє друзів у білому з приводу суцільної білої картини, яку придбав Серж (Назарій Московець) за шалені гроші. Цей білий квадрат, що підвішено до стелі, — парафраз «Чорного квадрата», скандально відомої картини Малевича (сценографія Влада Кауфмана). Сержу картина шалено подобається, а його затятому другу Марку (Богдан Ревкевич) категорично, аж до лайки, ні. Доходить навіть до бійки, як не намагається примирити друзів їхній третій товариш, слабкодухий невдаха Іван (Юрій Хвостенко). І, звичайно, вистава не «про дружбу, її прояви і настрої», як зазначено в програмці. Вона про мистецтво (арт) жити серед людей, сприймаючи їх такими, якими вони є. Навіть тоді, коли наші смаки, принципи, світосприйняття розходяться. А поки чубимось,

категорично наполягаючи на власній правоті, руйнуємо в суперечках і протистоянні один одного, і слабшого за нас, і самих себе. Сварка припиняється тоді, коли Марк мазнув чорним по білій картині щось так само незрозуміле, а Серж не розсердився, а припустив, що на картині намальована хуртовина, падає сніг, і лижник зникає в білій безмежності. Чи це не людське життя намальовано?

Кожен із персонажів має свій пластичний портрет. Зломлений Іван часто ховається в «позу ембріона», дорослий і креативний мужчина нині зацькований близькими друзями, які не розуміють його миротворчості. Серж часто похитується, сидячи на стільці, спираючись долонями в обличчя. Марк непохитний, як пам'ятник, такий собі камінний господар життя. Та коли вони об'єднуються проти Івана, обоє однаково закидають нога на ногу і часто однаково викидають руку з витягнутим пальцем, як пістолет.

Щодо акторів. Н. Московець (Серж) має шалений чоловічий темперамент і тому передає сильний характер значно краще, ніж у мелодраматичних ролях. Б. Ревкевич (Марк) вміє думати на сцені, і тому є надія, що його режисерська освіта визріє до серйозних робіт, кращих за «Безіменну зірку». Сценічна доля Ю. Хвостенка (Іван) ще недавно викликала деяке занепокоєння — безперечно талановитого молодого актора переобтяжували головними ролями, які часом ніяк не лягали на його акторську особистість. Але Іван в «Арті» — стовідсоткове влучення в образ, а скоромовка про його приватне життя є шедевром акторської техніки.

Варіації

Вистава чорна — «Загадкові варіації»

У суцільно чорному просторі з трьома металевими стільцями, вішалкою та музичними колонками (сценограф Олександр Оверчук) відбувається смертельна дуель (із пострілами) видатного письменника, нобелівського лауреата Абея Знорка (Богдан Козак) і скромного учителя музики, який видає себе за журналіста з маленького провінційного містечка, Еріка Ларсена (Олег Стефанов). Вони химерним чином поєдналися в творчості, і літературний талант провінціала, виявляється, дорівнює хисту лауреата. У виставі цьому сюжету відлунює те, що видатний акторський талант славетного Богдана Козака і акторський хист скромного Олега Стефана теж дорівнюють одне одному. Виникає високе достойне партнерство, через яке ми долучаємося до емоційно-філософських проблем: Чи потрібна людині правда? Чи варто жити ілюзіями? Чи знає людина себе до кінця?

Прямих, вичерпних, декларативних відповідей у виставі немає. Але з плином подій розкривається правда і суть відносин цих двох чоловіків — неймовірно елегантного в чорно-сірих вільних строях Знорка і нечупари в білому светрі із плетеним шарфом Ларсена (художник Ольга Боклан). Їх об'єднала шалена любов до однієї жінки. Тільки один із них відступився від неї заради свободи і злету творчості, а другий підхопив вмираюче кохання і продовжив його в листах, які багато років після її смерті майже щоденно писав літератору від її імені. З того листування

народилася остання книжка письменника, і її вихід у світ означав кінець листування, смерть двох талановитих душ.

І от нині вони з'ясовують правду. Не знаючи один одного, вони поступово пізнають не тільки іншого, а перш за все самого себе, свої гріхи і помилки, свою самотність і доброту, свої слабкості і мужність. Відсторонені, вони тягнуться один до одного, але єднатися пізно. Проте, коли Ларсен покидає безлюдний острів, де знайшов свій сховок самозакоханий, а нині розвінчаний, та не подоланий лауреат, він одержує в спину не кулю, як по приїзді, а пронизливу музичну варіацію і тихі слова: «Я вам напишу»...

Вистава сьогодні відрізняється від прем'єрного варіанту. У ній з'явилися нові деталі, виникають імпровізації, змінилися фарби звучання тексту, мізансцени на підлозі тощо. Отже, актори настільки щиро живуть у сюжеті п'єси, настільки природно почувають і розуміють себе в образах, що вистава існує як шматок життя, зокрема і їхнього власного. Особливо це помітно, коли дивишся їм в очі. А на камерній сцені це можливо.

Отже, обидві вистави заньківчан вишукано, але виразно несуть нам послання — треба вчитися мистецтву (арт) жити поруч, не нав'язуючи себе іншим, поважаючи інакшість іншого і знаючи межу своїм принципам. А ще ніякий безлюдний острів чи башта не захистять від варіацій життя — вони завжди загадкові...

День. 2012. 12 вересня

ТЕАТРАЛЬНА МІНІАТЮРА

«Сузір'я» подарувало вечір із... Чеховим

Часом трапляється, що велика вистава на п'ять актів у великому театрі з пишними декораціями залишає душу глядача порожньою. Хіба розважить трохи. А невелика історія трьох осіб, у невеликому залі й без сцени, торкнеться серця і розуму, стисне душу, «поверне очі зіницями всередину», як казав шекспірівський Гамлет, і не відпустить тебе довго-довго...

Йдеться про виставу «Вогні» за А. Чеховим, яка народилася у Львові, та виявилась там небажаною дитиною, хоча з успіхом була показана на Міжнародному фестивалі в Мелехово, а нині ця «сирота» оселилася в Києві, у майстерні театрального мистецтва «Сузір'я». Автор вистави, режисер Національного театру ім. М. Заньковецької, народна артистка України Алла Григорівна Бабенко давно працює з прозою Антона Павловича. Її сценічні мініатюри «Дама з собачкою», «Вітрогонка», «Розповідь невідомого» та чимало інших пронизливі і вишукані, торкаються найтонших струн душі. Вони мають успіх у культурного глядача і захоплене визнання на щорічному Чеховському фестивалі в Мелехово під Москвою.

Алла Бабенко — людина осіннього віку, але мислить потужно і модерно, насичено й глибоко. «Вогні» за побіжного читання — банальна історія про любовну пригоду збудьгованого інженера, котрий заїхав по дорозі на курорт до рідного містечка, зустрів невдало заміжню жінку, колись своє перше кохання, звабив її на ніч у готелі, потім утік, а згодом просив пробачення, і був пробачений... Режисер Бабенко вичитала в цій повісті притчу про совість та покаяння, віру і зневіру, марноту життя і надію на майбутнє. І то все — в людині.

Актори Тарас Жирко, Олександра Люта і Юрій Чеков існують у цьому простенькому сюжеті поліфонічно — то насичуючи окремі миті життям глибокої психологічної правди, то тут-таки переповідаючи вголос потаємні думки героїв. Чоловіки часом підглядають у рукопис автора, звіряються з ним, уточнюють текст або підказують дію, наповзають словом на слово, проживаючи внутрішній стан людини й водночас передаючи його умовними деталями. У цій віртуозній грі мають вагу найдрібніші рухи — доторки і повороти, руки, пальці, жести, міміка.

Увиразнена цнотливість шалу кохання — лише розв'язана краватка, лише вийняті із зачіски шпильки і поворот пари спиною до глядачів. Це так вражає в наш занадто відвертий час.

У фіналі Тарас Жирко та Юрій Чеков звертаються до нас із монологом-сповіддю. Крупним планом. Очі в очі! У кожного своя правда. Свій погляд на світ та життя. Спільне — совість. Щирість, відвертість акторів та персонажів, режисера і письменника — гранична. Ми й забули, що так можна, що так треба грати зі світом. Хоча б із самим собою. Читайте Чехова!

День. 2012. 6 грудня

ЧЕРНІГІВ «ЛАСУЄ» АБСУРДОМ

Драматургія абсурду, що заповонила світ у середині минулого століття і помітно віддзеркалюється в сучасному театрі, в Україні широкого розголосу не була. Надто конкретними, заглибленими в побут і філософію позитивізму були і є українці. Наразі для того, щоб відтворити на сцені нашу багато в чому абсурдну дійсність, театр мусить звернутися, зокрема, й до цього, парадоксального, типу драматургії, в якій неймовірне стає реальним, люди перетворюються на носорогів чи стільці, чекання стає дією, а королівство тане, наче шматок рафінаду.

Ці парадокси треба ще вміти поставити, спромогтися зіграти й наважитися сприйняти. Розуміти не завжди вийде. Якщо глядач звик до споглядання на сцені життєво-побутової історії, він може розгубитися, навіть обуритися нерозумінням того, що бачить. Чернігівський глядач практично не дивився вистав естетики абсурду, але на прем'єрі «Стільці» Е. Йонеско в обласному Молодіжному театрі був тихо зосереджений і зачудовано ловив думки персонажів.

Режисер-початківець Євген Сидоренко грамотно й напрочуд образно повівся із драматургією класика абсурдизму. Два чорні силуети старих людей – жінка (Юлія Матросова) та чоловік (Роман Покровський) – спиною до глядачів починають щось бурмотіти, просити, вимагати, чіплятися одне до одного. Щось цілком буденне і водночас незрозуміле. Вони часто торкаються, сідають на коліна іншому, пхаються на стільці, сповзають по ногах. Але ця взаємодія є сильним виразом відчуження, самотності вдвох, порожнечі прожитого життя.

Київський архітектор Тетяна Магура, яка мислить простором, перетворює мініатюрну сцену чернігівського Молодіжного на плутанину уривків пам'яті, підсвідомості. Напівпрозорі рухливі площини із проекцією літографії безкінечних сходів, що нікуди не ведуть, нідерландського графіка М. Ешера створюють фантазмагоричний світ кінця життя, цивілізації та свідомості. У цей уявний всесвіт приходять запрошені Старим фантомні «гості». Їм господарі виносять різноманітні стільці, які врешті заповнюють усю сцену. Старі затинаються на них, повзають між ними, аж поки не з'явиться «імператор», якому місця не стало, і його запрошують влаштуватися в кінці зали для глядачів (107 місць). Це дає змогу припинити суєту на сцені. Стару тактовно прибирають у напівсвітло, а Старий (Р. Покровський)

звертається до «імператора», тобто до можновладця, а радше — до нас із промовою, що триває майже всю другу половину вистави. Він завмер на місці, наче пам'ятник людині, чи навіть людству, і від імені людства, від нашого імені говорить гіркі та правдиві істини про життя, владу, дійсність. Його промову легко розібрати на виразні сентенції, на гасла, на пам'ятні репліки. Над ними варто думати. Всупереч і... дякуючи абсурду.

День. 2013. 23 травня

СТРУНИ СЕРЦЯ

Невеликий простір театру «Сузір'я» перетнули жовтогарячі вигинчасті промені. На їхньому перетині у прозорій напівсфері, наче в материнському лоні, лежить дитина-людина. Вона народиться зі словами поезії на устах. «Ви чуєте? Ви чуєте – він спить!.. Не кваптеся, беріть мене потроху. Спочатку губи, руки і чоло, а потім очі, ноги і легені...» – це увійде в простір космосу, всесвіту, землі, в наш простір: поет – Микола Вінграновський.

Режисер Олексій Кужельний і актор Євген Нищук («голос Майдану») у виставі «Прекрасний звір у серці» відтворюють поетичний, ліричний і громадянський світ цієї красивої людини – кіноактора (Іван Орлюк, «Повість полум'яних літ»), кінорежисера (п'ять ігрових і вісім документальних стрічок), сценариста, письменника, лауреата Шевченківської премії, що віддав всього себе Україні. «Сховайте для поетів мої очі. А руки мої дайте літакам... Легені вітру... А чоло – блакиті... Віддайте губи хвилям і волам, а ноги – квітам, щоб ходили квіти»...

Поет у виставі теж віддає нам себе по частинах – свою природу, звірів і птаство, землю й рослини, своє навчання і вчителя – Олександра Довженка, свою любов і ніжність, свій український народ і рідне слово. Він існує в тих жовтогарячих променях, наче в струнах свого серця, в енергетичних полях свого духу і вічного космосу. Він хапає їх, скручує, звиває у квітку, в зодіак, в орбіту, в серце. Поет існує у складному карколомному русі – складно переплутуються в химерному танці руки, ноги, тулуб, голова, м'язи наче викручують складну риму, примхливий розмір вірша (пластичне вирішення вистави Олексія Складенка).

Поети, мабуть, не покидають наші світи. Поезія – це завжди чудо і своєрідна містика! Чимало містичного пов'язано й зі створенням нової вистави «Прекрасний звір у серці» у «Сузір'ї». Зокрема, коли режисер Кужельний із родиною поета відбирали вірші для композиції, розкладаючи їх, вони помітили, що твори лягли не в безладі, а саме в тій композиції, яка найбільш чітко і логічно вимальовувала поетичну і людську постать поета. Наче сам Микола Вінграновський створив сценарій майбутньої вистави про себе, висловив себе в ньому. Без пафосу і зайвого сентименту він мав право сказати: Народе мій! Поки ще небо / Лягає на ніч у Дніпро – / Я на сторожі біля тебе / Поставлю атом і добро; / І стану сам біля коліски / Твого буття, що ти – це ти, / І твого слова кращі зблиски / Пошлю у Всесвіту світи.

День. 2013. 25 вересня

ТЕАТРАЛЬНА «КУРКА»

Чи може бути велике мистецтво театру на маленькій сцені? Виявляється, може. Якщо це диво творять талановиті актори. Йдеться про нову виставу мініатюрного, але стійкого театру «Актор» (спільно з театром ім. Л. Варпаховського, Монреаль, Канада) «Без вини винуватА» за п'єсою Миколи Коляди «Курка».

У класика російського театру Олександра Островського є драма «Без вини винуваті», дія якої відбувається в акторському середовищі. М. Коляда написав «закулісну комедію» про сучасних служителів Мельпомени у глибоко провінційному театрі. У Києві виставу назвали «Без вини винуватА», бо режисер Григорій Зіскін вважає, що кожна з трьох героїнь-актрис завинила перед колегами, перед коханими, перед Театром.

А диво цієї вистави полягає ось у чому. В акторській професії існує поняття — спосіб існування актора в ролі. Йдеться про те, що виконавець налаштовує власний організм (тіло й душу) на певні психологічні стани персонажа, на жанрові особливості твору та стиль режисерського рішення вистави. Так утворюється цілісний образ, ясний характер героя. І ми, глядачі, віримо, що ось це — добропорядний дядя Ваня, а цей негідник, а це Вовк, поросятко або Мавка.

Складність на перший погляд простенької, забавної п'єси М. Коляди полягає в тому, що історія діється в закуліссі театру. Три актриси, головний режисер і адміністратор у своїх нервово перенапружених стосунках являють себе або цілком щирими, або фальшивими, або впадають у стани колись зіграних ролей чи класичних образів, виголошуючи як власні тексти відомих п'єс. Таким чином актори за умовами драматургічного матеріалу змушені неодноразово міняти спосіб свого існування в ролі. І роблять це блискуче!

У центрі подій — Алла у виконанні Анни Варпаховської, яка заснувала в Канаді театр імені свого батька, видатного радянського режисера Леоніда Варпаховського, а нині часто бере участь у виставах Київського театру ім. Лесі Українки, де колись працював Леонід Вікторович.

Алла, ця осіннього віку зірка задрипаного провінційного театру, ревнує до сцени, до своїх ролей, до молодості юне акторське обдарування Нонну. А. Варпаховська віртуозно не переходить, а перепливає зі стану в стан, з інтонації в інтонацію,

розгортаючи яскравим віялом комічно-драматичний образ прем'єрші, між пальців якої спливає час. Її час.

Її подругу Діану актриса Лідія Яремчук грає такою гранично наївною і душевно розчахнутою, що нема потреби зазирати в глибину її ества – глибини там нема, зате є святковий сонячний блиск дрібної хвилі на мілководді.

Чарівна Нонна (арт. Ольга Олексій), прокладаючи свій шлях до прем'єрства через ліжка головного режисера і адміністратора, спіймана на гарячому. Вона майже всю виставу мовчить, річ у собі, уважно спостерігає громи і блискавки над собою, щоб нарешті гаркнути на всю кампанію і... монологом із «Грози» Островського явити неабиякий акторський талант.

Окремим діамантом звучить гамлетівський монолог «Бути чи не бути» в устах головного режисера Федора (арт. Сергій Мельник). Розпочатий у комедійному ключі, текст поступово набирає обертонів серйозу і болючої глибини, звучить як самоаналіз і запрошення до співроздумів над цінностями життя.

Нарешті, актор Михайло Жонін талановито грає бездарність. Його адміністратор Василій, жеребець, з якого талановита актриса Алла намагається зробити артиста, і справді колода колодою. Можливо, актор трошки перебільшує в засобах виразності порівняно з мереживом своїх партнерів, але його дерев'яність цілком переконлива і навіть зворушлива.

Геній комедії Мольєр казав: «Нелегко змусити сміятись порядних людей». Театру «Актор» це вдалося.

День. 2015. 9 січня

АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ-ДОЧЕВСКИЙ

Живет в древнем Киеве странный человек. Похож на литературного Арамиса, молодого Репина, живописного Ван Дейка и Дон Кихота в юности. Существует этот человек одновременно в разных пространствах и мирах — в коробке театра, на крутых улицах столицы Украины, в залах художественных галерей, в объемах им придуманных ненынешних костюмов, в собственном сыне, на страницах своих статей, в мирах сегодняшнем, прошлом, внутреннем и внешнем, придуманном и реальном... То есть, то и есть художник, Сценограф, Граф сцены Андрей Александрович-Дочевский.

В человеческом общении мягкий, изящный, слегка изломанный, смущенный и чуть восторженный, он в своем искусстве жесткий, космогоничный, властный. Мыслит категориями сквозьвременными и межпространственными. И потому Шекспир ему по плечу. Они с Биллом из одной компании.

Круговерть «Укрощения строптивой» Александрович закрутил на движущихся в любом порядке вагончиках-педжентах (хелло, Билл!) с легкими разноцветными занавесками. На чем-то похожем играл средневековый английский театр (привет, Билл!). Они же легко превращаются в парафраз поезда, на котором приезжают-уезжают бродячие артисты, морочащие наивного зрителя (и того же Слая) выкрутасами дрессировки кошечки Кэт. Дель-артовая карнавальность, организованная стихийность сценографии Александровича в этой шекспировской комедии прорастает многослойностью конкретных культурных аллюзий, которых считать не пересчитать. А с другой стороны, резонируют со всеобщностью, сквозьвременьем и вездесущностью.

В отличие от принципиальной мобильности комедии «Укрощение строптивой» трагедия о строптивом короле Лире у Александровича статична и жестка. Железные полуржавые трубные остовы бывших замков? величия? мощи? сжимают сцену в коробку со старыми игрушками. Безжалостный свет множества обнаженных софитов не дает тепла и жизни. А когда откроется пространство земли и неба, они окажутся безжизненно холодными и пустыми — апокалиптическими, постчернобыльскими. Это жесткое «техно» бесплодно, как и герои пьесы. Оно душит своим расчетливым рационализмом последнего старого романтика Лира.

Но сценография Александровича — это еще и костюмы. Они тоже, как правило, многообъемные и многотканевые. Художник создает не платье, а своеобразную декорацию-костюм, целый мир, который властно подчиняет себе актера (и персонаж), надевшего его на себя — вернее, вошедшего в него. Крой, длина, линия, фактура, декоративные детали, украшения диктуют артисту пластику, позу, жест, ритм движения и — почти мистически — сам характер героя.

Колдун, маг, волшебник, создатель миров, апостол красоты, философ формы — киевский сценограф Андрей Александрович-Дочевский.

Андрій Александрович-Дочевський: каталог. К., 2000

ОСТАННІ КВІТИ

Тільки сьогодні, біля труни народного артиста Аркадія Гашинського, я усвідомила, що ніколи не дарувала йому квітів і ніколи про нього не писала. Я принесла Вам квіти, Аркадію Євгеновичу. Останні. І от пишу про Вас. Вперше.

Ви були своїм, близьким, майже рідним, а про своїх що ж там говорити... Здається, вони будуть завжди, і все ще встигнемо...

Я пам'ятаю Ваш початок. У «Макарі Діброві» молодий артист грав Артема, сина Діброви-Бучми. Який він був смішний, цей початківець — із дерев'яними м'язами і голосом-трубою. Бучмі радили змінити безнадійного партнера. Але він сказав: «Почекайте, з нього ще будуть люди...» Тільки недавно я дізналась, що Гашинський, відчуваючи свою акторську безпорадність, твердо вирішив тоді... втопитись. І на сцені щиро, від усього серця попрощався зі своїм творчим батьком. «Можеш, сучий сину», — здобув юнак за кулісами усміхнену похвалу Бучми. І лишився жити, пішов своїм довгим шляхом.

Було на цьому шляху всього. Чимало зіграно провідних ролей. Ще більше не зіграно. Повз нього, на жаль, пройшло недоторканими багато творів світової драматургії — акторська доля. Але те, що було, вкарбовувалось у пам'ять назавжди і до дрібниць.

Через його дещо демонічну зовнішність — вервечка різних негідників. Від зловісного, похмурого Хоми в «Гриці...» до вишуканого, елегантного Серебрякова в «Дяді Вані». Високий зріст, органний голос, орлиний ніс і променисті очі Гашинського просто спокушали режисерів покладати на високе чоло актора вінці та діадемами усіяких царів, князів і можновладців. І був-таки могутній, широкий у плечах, максимальний його всесильний Креонт в «Антігоні». І глибокий, величний Ярослав у драматичній поемі про київського князя.

Усе це було прекрасно. Та найбільше вразив мене Аркадій Євгенович у ролі... Лопуцьковського в «Шельменку-денщику». Мучить думка: а може, Гашинський — геніальний комедійний актор? Тільки нереалізований. Задушевний.

Напевне, він і те, і друге, і третє. А ще педагог, що вболівав за кожного учня, як за власну дитину. І майстер радіотеатру. А ще колега, який здалеку посміхався, цілував тобі руку так, що почувалася найкращою жінкою, хоч зросла на його очах.

Він помер, як вмирають дерева, — стоячи. І не щойно, мені здається, а трохи раніше, коли вдарила в серце трагічна загибель сина Жені, надзвичайно талановитого, тонкого актора. Гашинський лишився після того випростаним, струнким, стриманим... Тільки обличчя його відтоді посіріло і піджак обвис на плечах. А потім, зберігаючи гідність, пішов з театру на пенсію. Сам. Це вже як крок з даху. Але інакше не міг.

І ось труна. Чому у фойє, а не на сцені? — майнула думка. Чому востаннє не закрили за ним рідну завісу? Чому так мало людей знали про панахиду? Я й сама дізналась ледве не випадково. А він лежить собі — «з голови до п'ят — король», як казав Лір. Він і роздав всього себе — глядачам, сцені, рідним і друзям, учням. Мудро роздав. І щедро.

Ось і стоять вони з тендітними вогниками свічок біля нього, прекрасного і в труні.

А я кладу йому до ніг квіти і свою ніжність.

Культура і життя. 1991. 21 грудня

FORTE АКТРИСИ

Є жінки в українській землі, які своєю статурою, вродою, силою ліричного характеру уособлюють образ України. А коли це знана актриса, вона стає «обличчям» своєї Батьківщини. Така Лариса Кадірова, народна артистка, відомий театральний діяч. Днями вона відсвяткувала свій ювілей. Але ця жінка не має віку.

Кадірова-актриса належить до рідкісного акторського типу — вона актриса СТИЛЮ. За власною особистістю вона ближче до «срібного» віку, рубежу ХІХ — ХХ століть, до стилю сецесії. Така ж гнучка, витончена, парадоксальна й мінлива. Недарма їй так до лиця довгі вільні сукні, ракурс напівоберта й героїні Винниченка, Лесі Українки, Ібсена, Цвейга. А у Федрі вона по-античному крупна в барвах, цілісна, велична. У «Випромінюванні батьківства» К. Войтили (Папи Римського) це пра-жінка, вічна мати, сама жіноча природа.

На сцені Кадірова втілює класичну українську ментальність — зовнішній тип чорноброво-чорноокої високочолої красуні, шалений притлумлений темперамент, модуляційна співучість голосу, пластична виразність рук і всього гнучкого тіла. І поєднує це з вишуканим інтелектом, гострою думкою, витонченістю й різноманітністю емоційних реакцій.

Якщо вірити в реінкарнацію, переселення душ в нові особистості, то варто припустити, що Лариса Миколаївна є уособленням своєї славетної попередниці, образу й символу України — Марії Костянтинівни Заньковецької. Недарма так успішно зіграла Кадірова Заньковецьку в п'єсі І. Рябокляча у виставі Львівського театру ім. М. Заньковецької, в акторській студії якого вона й стала актрисою. Кадірова — перший лауреат премії ім. М. Заньковецької, а закінчуючи заочно театрознавчий факультет Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого, блискуче захистила дипломну роботу на тему «Моя Заньковецька».

Лариса Миколаївна знімається в кіно, виступає на радіо, організовує театральні проекти, в яких діє як продюсер, актриса, читець, костюмер і все інше. Незабутні її поетичні вечори, присвячені творчості українських поетів від давнини до сучасності. Вона прекрасний педагог, організатор і ведуча творчих зустрічей. Двигунчик різних театральних фестивалів, конкурсів, мистецьких акцій. Усе це збагачує духовне життя України, але в тій прекрасній колотнечі ми скучаємо за видатною актрисою великих ролей. Останнім часом вона явно недостатньо запитана

франківською сценою, а маленький театр-салон «Сузір'я» — невелика втіха для таланту такого масштабу. Про Кадирову хочеться говорити віршами. Нехай вони недолугі, зате щирі:

*Є слабкість в ній і сила,
Є розум і вітрила.
Пливе вона сміливо —
Назустріч сонцю лине.
Краса її не в'яне.
В ній forte, а не piano!*

День. 2003. 18 вересня

ЛЮДИНА ПОЗА РЯДОМ (Богдану Козаку 60 років)

Чи український актор Богдан Козак? В усякім разі він не звичайний український актор. Не «гризе» куліси, не зітхає на сцені, не показує рукою до кого промовляє, не розтягує голосні і не ковтає приголосні.

Довгий він якийсь. Людина поза рядом. Високий, ставний, худорлявий, гнучкий, рухливий. Голова давньоримського ліплення, карі очі здатні бризкати променями чарівності і блискавками гніву. Голос широкого діапазону — глибокий грудний баритон може бути оксамитовим, вуркотливим, заворожуючим, наразі крицевим, гострим, холодним, жорстким. І вся постать артиста випромінює ту чоловічу чарівність, ту зваблівість мужності, від якої мліє жіноцтво і якій заздять мужчини.

До цієї подарованої долею вишуканої природи-породи Б. Козак додав свою яскраву особистість, не тільки «поціловану Богом», а й оброблену наполегливою працею, академічною освітою, широкою самоосвітою і постійною цікавістю до мистецьких новин і життєвих вражень.

В акторській студії львівського театру ім. М. Заньковецької Богдан Козак здобув середню спеціальну освіту і прекрасні творчі перспективи на заньківчанській сцені. За вищою освітою студійці, як правило, подавалися до Києва на заочне театрознавства. А він скінчив Львівський університет, українську філологію. Отже, на штуці розуміється ґрунтовно. А на театрі і літературі фахово. На музиці, малярстві, пластиці, дизайні, а також історії, філософії — за покликом серця і розвиненого вишуканого художнього смаку.

Акторське амплуа Богдана Миколайовича визначити важко — надто воно широке. За психофізикою він герой в діапазоні від героя соціального до героя-«коханця». Серед центральних ролей періоду акторської молодості був романтик Брянський, воїн-визволитель із «Прапорноносців» О. Гончара. Білявий, карокий, гнучкий, як лозина, — справді «соняшник».

Романтичність натури взагалі притаманна Богдану Миколайовичу — і в побуті, і на сцені. Варто лишень подивитись, як і чим він облаштовує кімнату кафедри майстерності і театрознавства, організовану і очолену ним у Львівському університеті, як читає друзям вірші просто для розради, як розповідає про рідне місто і які його куточки показує гостям.

А на сцені, в ті часи, коли ми практично всі щиро вірили у світле майбутнє, Б. Козак навіть вождя революції грав благородним легендарним лицарем. Накинувши на плечі пальто, як командорський плащ, він викроковував по квадратах паркету, наче по шахівниці історії.

А щодо героя-«коханця»... треба бачити, як немолодий, наївно-ширий возний Тетерваковський із зовнішністю Богдана Козака кохає Наталку з Полтави. Ні, безперечно, Петро Наталці до пари, але чому досі не знайшлося дівчини, яка б оцінила у возному сором'язливу красу сильного почуття, жертвовність серця, самотність чужого серед своїх. Це рідкісний дар — передати зі сцени кохання персонажа так життєво, переконливо і сильно, щоб глядач проживав його як власне своє кохання. Козак це може.

Та акторська доля повернула Богдана Миколайовича з героя «позитивного» на «антигероя». У трупі театру ім. М. Заньковецької склався стійкий тандем, дуальна пара Федір Стригун — Богдан Козак. Плюс — мінус, біле — чорне, позитив — негатив і просто два полюси, дві крайнощі, дві протилежності. Стихія і розважливність, полум'я і крига, вітер і скеля, почуття і інтелект. При тому між ними відбувається дифузія — полум'я розтоплює кригу, інтелект просочує почуття, вітер крушить скелю, а скеля його втишує. Так і стикалися вони на сцені, викрешуючи іскри конфлікту: Павло Полуботок — Петро I, Отелло — Яго, Виборний — Возний, Пузир — Феноген, Шептицький — енкаведист. Ф. Стригун стверджує, що без Козака-партнера йому в ролі незатишно, незручно, бо нема з ким боротися.

Опанувавши ампула «чарівних негідників», Богдан Миколайович створив у ньому крупномасштабні шедеври — один Макбет чого вартий. Сильний, розумний, відчайдушно-сміливий, містичний, знову-таки романтик-ідеаліст. У ролях авантюристів і негідників (Папагато у «Сеньорі з вищого світу», лікар-психіатр в «У.Б.Н.» та ін.) Богдан Миколайович здебільшого тяжіє до ексцентрики, до своєрідного шаржу — доброго чи злого.

Так, Богдан Козак — не просто український актор європейського, загальносвітового штибу. Він тамує шаленство темпераменту холодною крицею збудженого інтелекту. Його акторські підтексти містять багато смислових і культурних шарів, його акторські деталі викликають безліч асоціацій. Він полюбляє парадокс як засіб загострення смислу і суті ролі. Він не знає меж ампула. Він досконало володіє всіма таємницями технології акторської професії. Глибоко обізнаний із театральними системами ХХ сторіччя, користується ними у власній практиці залежно від потреби. Навчає студентів, бо має чим поділитися.

То хто ж ви є, Богдане Миколайовичу? Артист. Педагог. Письменник. Театрознавець. Філософ. Мистецтвознавець. Історик. Театральний діяч. Дипломат. Мужчина. Український актор майбутнього.

Козак, одним словом.

*За рукописом, 18 квітня 2001 р.
На рукописі примітка: «2002 публік.»*

СЕРФИНГ АЛЕКСЕЯ КУЖЕЛЬНОГО

В бурном потоке киевского Ярославового Вала, среди респектабельных посольств и декорированных доходных домов рубежа веков прочно и достойно причалил многоэтажный особняк Родзянко. Уже десять лет здесь играет свои спектакли мастерская театрального искусства — театр-салон-модерн «Сузір'я» под руководством своего создателя и творческого капитана, народного артиста Украины Алексея Кужельного.

В созвездии спектаклей театра, поставленных разными режиссерами и актерами, спектакли самого А. Кужельного отличаются именно очарованием. В них есть магия, нечто на уровне медитации и особой энергетики. Он вернул Украине драматурга Григория Сковороду, сотворив из его стихов, басен и притч в композиции «Сад божественных песен» В. Шевчука философский театр магического воздействия на генетическое подсознание украинского зрителя.

А. Кужельный разглядел драматурга в президенте Венгрии Арпаде Гьонце, поставив его пьесу «Венгерская Медея».

Другой президент, автор «бархатной революции» в Чехословакии Вацлав Гавел, представлен в репертуаре «Сузір'я» спектаклем А. Кужельного «Аудитенция». Сам драматург высоко оценил этот спектакль не из дипломатической вежливости, а потому, что актеры Николай Бабенко и Сергей Джигурда пронзительно сыграли драму духовных человеческих мытарств, драму диссидентства и коллаборационизма.

И еще одного неординарного драматурга открыл для нас Алексей Кужельный. На сей раз поляка, Кароля Войтылу, бывшего актера, а ныне Папу Римского Иоанна Павла II. «Излучение отцовства» — драматический теософский этюд, построенный на бесконечных монологах Мужчины и Женщины и напрочь лишенный действия, этой, казалось бы, основы основ театра. Но А. Кужельному удалось превратить диалогизированный трактат в элегантное эмоциональное зрелище. Недаром спектакль покорила многие города, веси, фестивали и страны, в том числе отнюдь не христианские.

Говорят, что идеи витают в воздухе. А. Кужельный схватывает их на лету и воплощает в законченное и убедительное в своей целостности театральное произведение. Вот и в одном из последних своих спектаклей — «Зачарованный круг, или

Колыбельная для Леси» К. Демчук, как и в «Излучении отцовства», режиссер прочертил важнейшие принципы будущего украинского национального музыкально-драматического театра. Парафразы второй половины жизни великой поэтессы Леси Украинки драматургически выстроены на ее письмах, дневниках, стихах и пьесах. Режиссер эти тексты положил на музыку и пластику. Композитор В. Ракочи создал сложную мелодичную и полифоническую ауру, в которую время от времени вплетается вокал чистого голоса актрисы Людмилы Лымарь — то стихами, то прозой. В волнах этой музыки живут, конфликтуют, дублируются, умирают фигуры Ее и Его (арт. В. Кокотунов). Причем перед нами не классический и не бытовой вокал, не танец и не пантомима, а некое звучание души и тела в пластическом рисунке балетмейстера В. Войтяницкого.

«Колыбельная» вообще занимает особое место в творчестве А. Кужельного. Имея опыт работы с необычными драматургами, режиссер на сей раз отдал весь свой талант драматургу совсем юному, начинающему — Катерине Демчук. Пьеса на первый взгляд несценична, больше похожа на литмонтаж. Но в ней есть смелость парадоксальных образных сближений, обостренный внутренний нерв, которому постановщик и придал зримость, осязаемость, элегантную неожиданность.

Образы спектакля ткуются из обычных вещей, из света и слайдов, из какофонии фортепианных пассажей, извлекаемых мужчиной из «музыки сфер». А. Кужельный стремится — и ему это удастся — материализовать не столько хрестоматийную личность классика, сколько трагическое сознание Поэта. И вот уже ярмом, тяжелой ношей ложится на хрупкие женские плечи письменный столик. И сухой веночек отсылает к известному поэтическому образу «зів'ялого листя», отзывается лесной мавкой, оборачивается терновым венцом и мученическим нимбом. Пространство заполняется узорами летящего почерка. Стена света, кружевная, легкая, как призрачный сад божественных песен, манит поэтессу — и не пускает. Свет в конце туннеля прекрасен, но за ним — каменное изваяние памятника. Пусть это изящный монумент работы Г. Кальченко, но... «це він, камінний» — финальная фраза последней пьесы Леси Украинки, финальная фраза спектакля А. Кужельного.

Можно по-разному относиться к манере игры Людмилы Лымарь, ибо ее настроенное на сложный вокал горло бывает слишком зажато, чтобы пропустить обертоны эмоций, от чего возникает некий холодок отстраненности актрисы и ее героини. Но надо отдать должное исполнителям — они звучат в унисон, создавая особый возвышенный стиль спектакля. В этом полифоническом дуэте женщины и мужчины, слабости и силы, чуткости и жесткости, искушения и стоицизма возникает исповедальный до интимности, мученический и просветленный образ Леси Украинки, «этого едва ли ни единственного мужчины», по словам И. Франко, во всей современной ему украинской литературе.

В этой работе А. Кужельный идет тропой Л. Курбаса, пересоздавая поэтический мир героя в образно-театральный мир спектакля. И тропа эта ведет в будущее.

Некоторые современные режиссеры называют свой театр театром метафоры. Хотя метафора — это альфа и омега художественного образа, а безобразное искусство становится безобразным и перестает быть искусством. Работая в специфических интерьерях небольших комнат, украшенных зеркалами, лепниной, позолотой, расписными плафонами, Алексей Кужельный создает необходимый образ из самого пространства. А в условиях небольших площадей для театральной игры предпочитает детали некрупные, подлинные антикварные вещи, игру светом и фактурой.

Кужельный не только талантливый режиссер, создатель многих спектаклей, увенчанных фестивальными наградами, званиями и любовью зрителей. Он и самую жизнь воспринимает и пересоздает по-театральному. Представлениям «Сузір'я», например, предшествуют мини-спектакли радушного хозяина дома Алексея Павловича с изящным звоночком в руке и коротким спичем-импровизацией по случаю...

Он же театральный бизнесмен, грамотно прокладывающий штурманский курс своему кораблю в штормовом житейском море современности, бесконечно генерирует театральные и деловые идеи и чаще всего их осуществляет. Вот и театр создал, и даже ухитряется проводить на его базе очаровательные фестивали («Киевская парсуна»), активно участвовать в других разных театральных акциях. Устанавливает международные контакты. И вообще дипломат от искусства — искусный дипломат. Трудно найти человека, организацию или государственный уровень, с которым Алексей Павлович не смог бы сотрудничать. И главная ценность — он верен своим актерам, друзьям и партнерам.

Кужельный поймал этот мир, как в серфинге ловят крутую волну, и несется по ней и вместе с ней на доске сцены своего театра наперекор всем законам жизненной логики.

Зеркало недели. 1999. 26 июня

ЛЕГІНЬ

Років двадцять тому на Хрещатику поблизу Бесарабки, біля корпусу театрального інституту, що розмістився над овочевим і хлібним магазинами, можна було побачити довготелесого юнака в художньо залатаних власноруч джинсах, старій гімнастерці з вишитим англійською написом «Червона армія сильніш за всіх», шкіряному колеті донжуана, з легким довгим білявим волоссям, перехопленим обручем-косичкою. Цей фрукт і ранній овоч, в майбутньому заслужений артист України, звався Валерій Легін. Студент випускного російського курсу акторського факультету входив у образ «учня диявола» з однойменної п'єси Бернарда Шоу — Річарда Даджена.

А простіше — напівсироті із шахтарського міста Червонограда на Львівщині не було у що одягнутися, жилося впроголодь. Зате буяла фантазія, світилася романтична душа і яскравила креативність, нестандартність мислення. Так і з'явилися речі в його гардеробі: колет — з інститутської костюмерної, від сердечної Клавдії Дмитрівни Беби, гімнастерка була... Амвросія Бучми, так-так, того самого славетного українського актора. До його дому Валерій приліпився через свого першого мистецького вчителя — режисера Олександра Заболотного, який незадовго перед тим одружився з онукою Бучми.

Десять років перед тим Олександр Самсонович керував юнацьким театром «Мрія» червоноградського Палацу культури шахтарів і очолював там же дитячий сектор. Звідти вийшло в широкий світ чимало цікавих людей і, зокрема, акторами стали Анатолій Петров та Валерій Легін.

Валерка, як і багато хто з червоноградської шпани, прийшов до Палацу у дванадцять років. Спочатку заради велосипедних і туристичних походів. Та йому поталанило. Тут, як і згодом у театральному інституті, він зустрівся з «педагогікою допомоги». Старші керівники хлопчачої долі, на відміну від пануючої тоді в радянській школі «педагогіки навчання», дресури, духовної муштри, намагалися не нав'язувати дитині знання і навички, а відштовхувались від її індивідуальності, розвивали цікавість до нового, самостійність рішень і відповідальність вчинків. Не забороняли і не кричали, а терпляче спрямовували особистість через ситуації, через власний приклад, через ставлення кола товаришів.

Так і Легіну прощались і дозволялись ночівлі на дереві у самостійно влаштованому гнізді, власноруч пофарбована чорна сорочка (тоді це був шок), саморобна електрогітара, випилана з дверцят шафи, і багато чого подібного. Так гартувалася особистість, здатна до творчості, до сміливої самостійності і нестандартності.

Помалу цікаве, духовно та інтелектуально насичене життя дитячого сектору Палацу культури втягло Валерку і крок за кроком вивело хлопця на сцену. Спочатку в концерти, святкові літературно-ігрові програми і новорічні ранки, а потім і у справжнісінькі вистави — «Ей, ти, здрастуй!», «Три шпаги на трьох» та інші.

Діти-актори, як правило, не перевтілюються в образ персонажа, вони грають себе в запропонованих обставинах ролі. Але коли п'ятнадцятирічний Легін грав хитруватого, скнаристого і відлюдькуватого маленького мужичка Петруху в «Трьох шпагах...», здавалось, що і сам хлопчина такий — куркулястий і закритий. А це було граничне занурення в інший характер, ототожнення себе з героєм, те, що професійною мовою зветься перевтіленням. Щирість і повнота проникнення Валерія в свого персонажа, притаманні йому як артисту, виявились ще в дитячих ролях. Так, коли львівське телебачення, тоді ще в прямому ефірі, передавало композицію червоноградських «мрійників» про Гайдара, Легін в уривку з «Долі барабанщика» продемонстрував на репетиціях таку емоційність, що на «тракт» швиденько підключили додаткову камеру, аби вловити в кадр його справжні сльози. І вловили.

Ці щасливі момент мистецької істини, не раз пережиті підлітком на сцені червоноградської «мрії», дали йому сили і сміливість стати «виродком» в нормальній робітничій сім'ї, пірнути у вир примар, інших життів, перетворень, несправжньої правди — у світ театру.

На сцені Легін може бути діаметрально протилежним. А в житті Валерій відкритий, щирий, товариський, щедрий, сердечний. Любить пиво, каву, дружину Світлану, з якою брав шлюб у білому фраці Голохвастого першого квітня, в день свого народження, сина Андрія-ліцеїста і вірних друзів.

А Річард, учень диявола, у Легіна таки вийшов. Романтично-іронічний, гострий у реакціях, значущий особистісно. Власне, ця дипломна робота була заявкою на власний стиль актора-професіонала. Склався цей стиль з різних цеглинок. Творчу індивідуальність, підготовлену до фахової освіти, до саморозвитку і нестандартного мислення, цю первинну базу мистецької особистості викохав червоноградський юнацький театр «Мрія». В інституті незаперечним авторитетом у відкритті таємниць професії був народний артист Микола Миколайович Русковський, керівник російського курсу. Технологію акторського ремесла прискіпливо, уважно і вимогливо, не пропускаючи жодних дрібниць і весь час ускладнюючи завдання, прищеплював видатний режисер Микола Олексійович Соколов. Сучасну загостреність, ритмову основу образів формували в студентах відомий актор театру і кіно, молодий тоді Олександр Парра.

Чарівна «Дуся» – Євдокія Олексіївна Герасимова ставила хлопцеві з Волині-Львівщини вишукану російську вимову. А Зінаїда Григорівна Зінюк – голос. Щоправда, співати Легін так і не навчився, але слух розвинув і модуляції інтонації в нього багаті й виразні. Пластичність, промовистість тіла тренував педагог з танцю, народний артист, видатний танцівник українського балету Федір Миколайович Баклан...

Валерій Легін глибоко і щиро шанує своїх вчителів. Про когось береже вдячну ніжну пам'ять, комусь став молодим другом, а нині й сам із цікавістю та азартом пробує себе в театральній педагогіці – веде «Театральну вітальню» при Українському гуманітарному ліцеї Київського університету.

Кинутий долею з інститутського берега в глибини і вири професійного театру, Валерій вже добряче вмів плавати і сміливо полинув назустріч хвилям житейського моря.

Спочатку в Білорусі, в Могильовському обласному драматичному театрі (російськомовному), куди його запросив головний режисер, молодий і талановитий Юрій Павлович Мироненко, що згодом трагічно загинув. У середині сімдесятих Ю. Мироненко сповідував у мистецтві насичену образами умовність, пружний темпоритм і психологічну точність акторського малюнка. Легін відразу почав грати у нього крупні ролі у виставах «За все хороше – смерть» Р. Ібрагімбекова, «Інтерв'ю в Буенос-Айресі» Г. Боровика, «Орфей спускається в пекло» Т. Уільямса.

Після успішних гастролей театру у Мінську Юрій Мироненко очолив білоруський театр юною глядача і забрав із собою туди трьох акторів – свою опору. Серед них Валерія Легіна. Довелось артистові опановувати білоруську мову. Осьде згодились інститутські уроки вокалу. Мову вчив по віршах, вловлюючи її мелодику. Досі чарівно читає напам'ять поезії Янки Купали і колоритно розповідає білоруські анекдоти.

У мінському ТЮГу захоплено грав у виставі «Бембі» – весь у мотузках і канатах, що позначали лісові хаші, пастки і лови. Але його олень Гобо був земний і конкретний у цій умовності. Такий собі добровільний раб, чим навіть викликав жалість.

Та в Мінську Валерій працював недовго. Наприкінці сімдесятих у Києві розпочалось формування нових театрів, і він поринув у цей процес. Врешті став провідним актором київського Молодіжного театру, сформованого його червоноградським вихователем Олександром Заболотним. І в першій же виставі КМТ «З весною я до тебе повернусь» О. Казанцева Легін зіграв юного Павку Корчагіна, закоханого, рвучкого, несподівано ніжного, зачудованого життям...

Несподіваність акторських рішень Легіна йшла не тільки від режисерів (а пізніше й зовсім не від них), а від самої індивідуальності артиста, від його власних бачень і почувань. Адже мистецьке дитинство його припало на відлигу шістдесятих. Нехай через дорослих, через їхні дозволи, через обопільну повагу людської

гідності незалежно від віку й посади, через оновлення мистецької мови дійшов і до підлітка Валерки Легіна ковток свободи. Запалив душу хлопцеві, дав відчутти солодкий смак мислити, діяти, вестися незалежно, самостійно, а не в шерензі, а власним кроком, не в ногу, а поза-такт, не як усі, а як я сам.

Олександр Заболотний культивував це в своїх учнях у Червонограді, посів цю позицію і в Молодіжному театрі. Це в його трактуванні комедія «За двома зайцями» (на афіші стояло прізвище іншого режисера) набула трагічного забарвлення у фіналі. І Легін-Голохвастий був таки справді елегантний і якийсь жалісно-дивакуватий, ніби світився в ньому зачарований благородний принц крізь потворну машкару.

А потім була легендарна, підтримана керівником театру самостійна робота групи акторів КМТ на чолі з режисером Марком Нестантинером і артистом Григорієм Гладієм «Стійкий принц» Кальдерона.

Були тренажі за Єжи Гротовським і Джуліаном Беком. Було п'янке відкриття нових творчих технологій, відчуття нових сил в самому собі, натхненний злет до мистецької високості... на який наступили і розчавили компартійні обережники, ідеологічні наглядачі соціалістичного табору. Розгром вистави «Стійкий принц» і досі відлунує в творчій долі театру і учасників дійства.

Але Валерій Легін вдячний цьому світлому і трагічному досвіду. Бо здолав вищий мистецький шабель професіоналізму. І не його вина, що згодом цей дороговцінний багаж майже не запитувався іншими режисерами. Актор користувався ним для себе, для власної роботи над роллю.

У «Стійкому принці» в ролі короля маврів гнучкий і рухливий В. Легін перетворився на статую, на монумент самому собі, на уособлення абсолютної влади. Кожен жест, поворот голови разом із плечима, поза, ракурс набули в ньому значущості й зловісної сили. Нездоланна стійкість принца Фернандо (Г. Гладій) наштовхувалась на нездоланну камінну стійкість короля. Їхній конфлікт насичувався трагічним антагонізмом, і чим більше оголювався і зав'язувався в неймовірну пластику закатований Принц, тим більше кам'янів і важчав Король. Лише опущені руки пульсували кулаками, лише зирк очей вивергав блискавки і гуркотів низами голос, стримуючи вулканічну магму пристрастей, що поривалася затопити і знищити супротивника і його самого.

Робота Легіна у «Стійкому принці» дала артистові енергетичний і професійний заряд на всю подальшу творчість. Відкритий романтизм юності актора і його персонажів змінився зрілою стриманістю. Шалений вогонь внутрішнього життя героя відтепер пройнявся жарким попелом скепсису і волі. І лише інколи вихоплюється протуберанцем відкритого почуття, щоб знову увібратися в береги характеру і долі. Такими були найбільш визначні образи, створені Валерієм Легіним на сцені КМТ: ніжний і шалений, мудрий і нерозсудливий страдник Поет (Шевченко) у виставі «Стіна» Ю. Щербака; пристрасний і чуйний паливода Макмерфі («Політ над гніздом зозулі» К. Кізі); весь у собі, зятятий в амоку кохання, знервований Олексій Гордий («Пригвождені» В. Винниченка); внутрішньо напружений, зовні

розкутий, особистісно значущий Генрі, директор мандрівної трупи («Ігри в замку Ельсінор» Р. Стратієва); якийсь наче мертвий, наче порожня людська оболонка Аболянінов («Зойчина квартира» М. Булгакова).

Та й у нещодавній прем'єрі КМТ «Войцек» Г. Бюхнера — якби не наростаючий потік душевної магми Войцека-Легіна у фіналі, завершений вибухом вбивства ним Марії, вистава, мабуть, розчарувала б.

У героях Валерія Легіна завжди відчувається щось недовисловлене, проглядаються приховані шари змісту їхньої людської особистості, якась глибина та таїна. А це завжди інтригує і заворожує глядача. Так і в ролі Поцо у виставі Експериментального театру на базі Києво-Могилянської академії «Чекаючи на Годо» — класика-абсурдиста С. Беккета, куди Легіна покликав його червоноградський друг, теж «мрійник» Анатолій Петров, зійшлися взаємовиключні протилежності. І висловив їх Легін через безліч дрібних, але промовистих деталей, акторських пристосувань, що засвідчили віртуозність його професіоналізму.

Поцо у Легіна одночасно страшний і жалюгідний, тиран і раб. Він чимось схожий на фашиста (шкіряне пальто, статура) і на його жертву (зламанисть рухів, благальність інтонацій). Актор майже не піднімає очей, але коли впіймає його погляд, в ньому вразить постійне тривожне запитання: — Поцо? По-польськи — навіщо? Навіщо доля так грається з людиною? Навіщо йому такий важкий і ганебний тягар — життя?

Сучасний актор столичного театру рідко тепер не стикається з кінематографом і телебаченням. Зустрівся з ним і В. Легін. З телебаченням ще в дитинстві, у Львові, де червоноградські «мрійники» показали кілька програм. Потім був Поштар Печкін у передачі «На добраніч, діти». Тепер озвучує телесеріали («Даллас» та інші).

Від телебачення плавно перейшов у кіно. Дебютував на Укртелефільмі у ролі спокусника-москаля у «Наймичці» за Т. Шевченком. Потім було «велике кіно» — щось про шахтарів і перехідний прапор. Знявся в ролі гострого на язик і реакції водія-випробувача у фільмі інститутського однокурсника Ігоря Черницького «В тій царині небес». Кілька фільмів зробив у Білорусі, серед яких особливо цінує «Свічу» та «Хрест-милосердя».

А Борис Савченко, розпочинаючи роботу над фільмом «Для домашнього огнища» за Іваном Франком, саме Легіну запропонував головну роль Антося Аграновича. Та Валерій випросив собі у нього іншу роль — барона Редліха. «Моя», — сказав він. Чому його? Може, тому, що в бароні зійшлося все те, чим живе у творчості — романтична чистота і стримана вибуховість, неординарна особистість і рух по лезу бритви...

Останнім часом В. Легіну і в театрі, і в кіно стало якось тоскно, нецікаво. А він запалюється лише тоді, коли цікаво. Коли є драматургічний матеріал, у який можна пірнути з головою без ризику зламати шию в сюжетній міліні. Коли є режисерське рішення — ясне і складне.

Кожна нова роль починається для Валерія Легіна з боязні. Зі страху перед невідомим, нерозгаданим. Долати цей страх, обживати долю персонажа, його думки, почуття, мотивації — захоплюючий процес. Але долати його краще з режисером.

Була у Валерія Легіна плідна співпраця з цікавими постановниками — О. Заболоним, М. Соколовим, Ю. Мироненком, М. Нестантинером, Л. Танюком, В. Оглоблїним, О. Дзекуном, Б. Савченком. Але останнім часом, залишившись практично без режисури, актор тікає в себе, шукає опору в собі, у власній логіці й досвіді. І це ставить, буває, В. Легіна в центрі вистави, бо за ним цікаво спостерігати, його вистачає на значущість і змістовність образу. Але це так втомлює душу...

У житті, як на довгій ниві, — буває всякого. Були й у В. Легіна помилки і відступи, невдачі і бздури. І робота заради заробітку, і нездійсненні мрії. Але були й цікаві ролі, і яскраві режисери, і вдячний глядач, і визнання, і доленосні зустрічі. Був і є він сам.

Головне в акторові Легіні — де б він не працював, що б не робив, він творить чесно, без халтури, з повною віддачею, високопрофесійно і совісно. Просто йому соромно показатись на люди інакше.

«Мертві бджоли не гудуть», — улюблений універсальний жарт Валерія Легіна — Легіна сучасного українського акторського мистецтва.

Таки не гудуть.

Кіно-театр. 1997. № 6

ТАІНА НА ІМ'Я ЕДУАРД

Характер? — Важкий. Керівник, ватажок, лідер, командир не може бути «легким» і зручним для всіх.

Вік? — Зрілий. Є що згадати. І до війни. І СРСР. І нещодавнє. Вік мудрості, духовної сили і творчої наснаги. Має що сказати і знає як.

Зовнішність? — Лукавий Саваоф. Кульгавий біс. Елегантний денді вільного крою. Нервуючи, посіпує носом. Коли відчуває задоволення, — дрібно, коротко сміється.

Фах? — Будівничий. Філософ. Конструктор. Дипломат. Психолог. Педагог. Маг. Журналіст. Шофер. Імпровізатор. Плановик. Естет.

Коротше, просто Едуард Маркович Митницький, художній керівник Київського театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, народний артист України, професор, заслужений діяч мистецтв.

Двадцять років тому, коли ще й зітхнути без вказівки згори було майже неможливо, — Митницький всупереч «здоровому глузду», організував у Києві новий театр. Державний за формою, власний за змістом, «Драми і комедії» за назвою.

Не скажу, що початок шляху цього театру був надто оригінальним. Новітність і творча несподіваність поєднувалися у ньому з відлунням відомого, з поверховою драматургією, з кон'юктурою і популізмом. Навіть сам логотип театру, як і назва, нагадували модну тоді московську «Таганку».

Двадцять років ішов театр Митницького до свого теперішнього успіху, до популярності і поваги, як у мистецької еліти, так і у маси глядачів. І з цієї дистанції цікаво озирнутись, щоб спробувати зрозуміти механізм будівництва театру, реалізований незмінним прорабом Едуардом Марковичем. А для цього треба стати по інший бік рампи.

Уже з самого початку до нового театру треба було привернути увагу. Червоночорний логотип «а-ля Таганка» на афіші впадав в око і викликав у підсвідомості глядача приємні спогади.

Театри Києва на той час вже розподілили між собою глядача, кожен мав «свого». Нічийною виявилась молодь студентська та середньотехнічна ланка. Приваблене попервах простими, ясними за думками і почуттями виставами, — це петеушне покоління росло і розвивалось разом із театром, піднімаючись зі

щабля на щабель до більш складних і високих рівнів культури і сценічного мистецтва. Нині це ядро лівобережного загалу глядачів — інженерно-технічна і керівна ланка київського виробництва та бізнесу. І вони вже приводять у театр своїх дітей.

Чого ніколи не дозволяв собі і своїм акторам Митницький у найпростіших петеушних виставах — це непристойності та несмаку. Фальш драматургії виправлялась правдою акторського буття на сцені. А пірнати в глибини психології в такій драматургії не було куди — можна було зламати шию. Іншу, більш глибинну і тонку драматургію важко було тоді знайти. Вона існувала здебільшого поза межами України і прискіпливо дозувалася керівними органами для українських театрів. Митницький ставив класику — закордонну, дореволюційну і радянську, але й вона мала свою квоту в міністерських репертуарних затвердженнях.

Отже, кон'юнктура була неминучою, нав'язаною самою державною системою. І не варто нині закидати митцям їхнє «захоплення» героями соціалістичної праці, «датськими» виставами і «дружбу» з одіозними драматургами. Вони мусили це робити. Але внутрішньо чесні художники шукали в цій тотальній ідеологічній штучності живу людину з почуттями і стражданнями, з її пристрастями, думками, горем і радістю. Шукав — і знаходив! І привчав до пошуків своїх акторів. До речі, серед них було чимало прямих учнів, вихованців і колег Едуарда Марковича по естрадно-цирковому училищу, по радіопередачах і виставах в інших театрах. Хочеш не хочеш, але за умов відсутності стаціонарного приміщення, коли діючий репертуар багато років грався то в синагозі (театр ляльок), то в Жовтневому палаці, то у фойє, то в клубі, то в опереті, — актори театру виробляли в собі професійну гнучкість, фахову витримку і людську терплячість. Пройшовши вогонь, воду і мідні труби цих мандрів, трупа згуртувалася по-людськи і призвичаїлася плідно творити за будь-яких умов, на будь-якому матеріалі, в будь-яких естетичних системах.

Один із провідних творчих принципів головного режисера Митницького — постійна завантаженість усіх членів трупи роботою. Інколи це переходить у перевантаженість (як на погляд зі сторони). Але актори витримують ці космічні лещата і ще встигають грати «на стороні» — в театрах «Браво», «Сузір'я», на радіо, на зйомках та на дубляжі фільмів. Навіть створюють власні антрепризи — «Срібний острів» Людмили Лимар.

Зате вистави репетируються стільки, скільки потрібно для акторського «дозрівання». І графік випуску прем'єр тут досить приблизний. Добре, що з директором театру Віктором Оліфіренком у Митницького було повне взаєморозуміння.

Без творчого нагляду Едуарда Марковича в театрі не виходить жодна вистава. А ставлять тут здебільшого учні професора Митницького, який викладає режисуру в Київському інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Метр довіряє молоді. Можливо, підживлюється їхньою енергетикою

і творчими «зальотами». Але перевіряє. І на студентській лаві, і згодом. Може і натиснути — в інтересах справи. Може втрутитися в репетиційний процес заради спасіння вистави, для допомоги розгубленому учневі. Але, як правило, дозволяє виявляти молодому режисеру його творче «я», експериментувати; і у своїх зауваженнях професор іде від обраних учнем принципів (якщо вони взагалі існують).

З допущених учнем чи молодим колегою помилок або невдач Митницький не робить «остаточних» висновків. Посварившись з учителем, «винуватець» має всі шанси осмислити те, що трапилось, повернутися до творчого батька і бути прийнятим з довірою і надією.

Митницький не ревнує до молодих колег, які завойовують престижні нагороди і користуються шаленим успіхом. Він не боїться конкуренції, бо сам є «профі» високого класу. Це режисер, який сповідує концептуальний театр. І концепції його спираються на тонкі психологічні мотивації, через що випромінюють парадоксальні, несподівані ефекти. Тобто, у своїх рішеннях Митницький іде від людини, через людину і до людини.

Актори стверджують, що їм легко і цікаво з таким режисером. Він ставить чіткі смислові орієнтири, переконливо розбирає філософську суть п'єси, спонукає актора мислити і підкидає йому асоціативні, образні «манки», які легко збуджують почуття. Далі хочу процитувати аналіз творчого процесу, як його розуміє сам Митницький: «...Режисер чітко визначає мету ролі у контексті вистави, наближаючи акторську індивідуальність до цієї мети. Чітко прокреслює «поле битви» протягом усієї вистави і в кожному епізоді зокрема. Нерозривно зв'язує смислові наголошення, що вибудовують у глядача концептуальне сприйняття цілого. Режисер не залишає «неораними» жодної ланки, жодної фрази тексту, надаючи точне, конкретне спрямування думки (з якою можна не погодитися, але не можна відмовити у праві на її існування). Актор крокує до результату через «мінне поле», що закладено режисером, який вимагає від актора максимального «бачення» окресленого ним, режисером, «кола життя» у межах вистави, ролі і конкретно у подіях даного епізоду. Режисер надійно тримає актора на «повідку» і поступово відпускає від себе, коли актор-персонаж міцно «стоїть на ногах», знає свій шлях до здійснення загальної мети вистави і через силу свого уявлення (темпераменту) у змозі впливати на емоції глядачів і підкоряти їх...»

Не зносить Митницький одного — коли служіння театру поступається місцем іншим речам. Горілці, амбіціям, розхлябаності. Тоді, після кількох «серйозних розмов», настає безжалісне прощання навіть з улюбленими учнями.

Так, Митницький буває жорстоким. Не витримує актор творчих переважень, не складається його творча доля у театрі протягом певного часу, не зміг він пред'явити достатнього рівня професіоналізму, тобто «не вписався» в колектив — і контракт не продовжується. Жорстоко, можливо, щодо

конкретної людини, але пріоритетом для Митницького є театр — його дітище, його творчі інтереси, його легка і безупинна мистецька хода. Хоч без помилок, без даремних втрат тут напевне не обходиться. Як і в житті в цілому. Мабуть, у театрального будівничого Едуарда Марковича Митницького є чимало таємниць його професії і посади. Щось він оприлюднює у своїх статтях, виступах і інтерв'ю — вже на цілу книжку набралось (щойно вийшла друком). Щось він довіряє при нагоді учням, ділячись із ними власним досвідом. Та в мистецтві у кожного свої секрети, які неможливо вкласти в іншу людину. Щось обов'язково відкривається в його виставах. Таке воно, мистецтво, — розшифровує, відкриває особу творця, оголошує найінтимніші струни його серця, бо ними створене.

Та при всій публічності екзистенції Митницького, при всій його відвертості і прямоті він сам — велика таїна. Можливо, для самого себе. І тим цікавий.

Український театр. 2000. № 5–6

АКТРИСА АДА РОГОВЦЕВА

От старого Киева у нее вечная молодость: в свои юбилейные в ушедшем году пятьдесят, имея двух взрослых детей, она очаровательно юна, жизнерадостна и неутомимо энергична.

...Я смотрю из-за ее плеча в гримерное зеркало, вижу, как она накладывает легкие румяна на бледное от усталости лицо уже не Роговцевой, а Филумены Мартурано, и спрашиваю:

— Труд актрисы — он легкий или тяжелый?

— Жутко тяжелый, но очень радостный! Если бы не радость, которую испытываешь каждый раз, выходя на сцену, давно можно было бы сломаться. Но радости в актерском труде столько, что нам и отдых не нужен. Лучший отдых для актера — новая роль. Особенно, если хорошая.

— Ролей вы сыграли много. И почти все — главные. А какую любите больше всех?

— Лесю Украинку из спектакля «Надеяться» Ю. Щербака в постановке И. Молостовой. Считаю ее чуть ли ни единственным своим успехом. Потому что удалось узнать и сказать о Лесе так, как не говорили о ней до тех пор.

Леся — это культура. Это высочайший пик нашей национальной культуры. Она, такая слабая и такая сильная, вопреки обстоятельствам и болезням творила для нас украинскую культуру самого высокого интеллектуального уровня. А мы сегодня школы украинские закрываем. Не стыдно? По-моему, в каждом из нас должен звучать голос крови, каждый должен владеть двумя родными языками — украинским и русским. В своих детях я этого добилась. И еще. С Лесей Украинкой удалось прорваться к внешнему счету нравственности. И теперь этот счет мой тоже.

— Знала ли Роговцева неудачи?

— Конечно. Как же без них? Их было у меня больше, чем видел добрый к актерам зритель. Это кошмар, это как дурной сон: работать, зная, что работаешь плохо, а иначе не получается. Случалось так потому, что или меня ломали, или я сама себя выкручивала под каким-то влиянием. Вот как в «Бесприданнице». Вывод один — себе изменять нельзя, нельзя подлаживаться под чужой тон. Никогда. И ни в каких целях. Потеряешь все. Это важно, по-моему, для каждого. А для актера особенно.

— Чем прочна семья Rogovcevykh-Stepankovykh, где родители оба народные артисты СССР, оба популярны и нарасхват, где дети росли за кулисами и младенцами ездили на гастроли и съемки?

— Семья прочна любовью всех друг к другу. Она держится на милосердии, на понимании. Слушать, понимать друг друга — вот и весь секрет. Просто? Нет, очень непросто. Вообще не знаю семей, где все просто. Тем более, счастливых.

— В какое время хотели бы жить?

— Только не в свое. Лучшие годы выпали на тяжкий, полный абсурда период, как теперь говорят, застоя. В нем остались несыгранные роли, мертворожденные работы в спектаклях, которые до зрителя допущены не были. И много сил уходило на борьбу с чьей-то глупостью.

— Что для вас «Вечерний Киев»?

— Родная газета, — мгновенно реагирует Rogovceva. И через минуту, улыбнувшись, поняв вопрос: — И еще тревога за детей, не всегда бывает спокойно вечером на улицах. И утешение души. Когда бывает тошно — иду бродить, особенно туда, к Софии и Богдану. Люблю я наш город. Мученик он. И красавец. Сколько звали меня, и интересно звали в другие края — не могу без него. Только очень обидно, когда говорят, что любят Киев без киевлян. Я хочу, чтоб любили с киевлянами. Именно с киевлянами.

Вечірній Київ. 1988. 2 січня

ЛАМПАДА ПІД ВІТРОМ

(згадуючи Стельмаха)

Коли живеш поруч із людиною в одному часі, одному місці і ще й працюєш у спорідненому мистецькому просторі, нечасті зустрічі сприймаєш не як події, а як буденну повсякденність, як норму, як «здрастуйте».

Це я про Стельмаха-молодшого, про Ярослава. Зустрічей у мене з ним було не так багато, до кола його близьких друзів записати себе не можу. Але пишаюся тим, що була його сучасницею і випила з ним дещицю його знаменитої «тернівки» — власноручної горілчаної настоянки на терні з-під батьківської хати.

До речі, коли Ярослав трохи випивав оковитої, він ставав великою дитиною — ніжною, трохи розслабленою, доброю, з примхливо закопиленими вустами і мрійливо примруженими очима. Так, мені здається, відкривалося його ество людини абсолютно природної, безпосередньої, внутрішньо вільної, легкої і світлої.

Різні зустрічі з ним трапилися, в основному на прем'єрах, на театральних фестивалях і фуршетах, і склалися в якусь одну, велику і довгу, де Слава завжди був самим собою. Він трохи ніяковів від загальної уваги, від усвідомлення незаперечного успіху своєї п'єси в хорошій виставі і ховав цю ніяковість та неабияку радість переможця за стриманою неширокою кривуватою посмішкою, ніколи не висуваючись наперед, «не тягнучи ковдру на себе», як кажуть у театрі. Він також потішено сміявся, коли після низки прем'єр за його сценічними версіями класичної літератури я назвала його Гофман Флоберович Тобілевич.

Між тим дві перебіжні зустрічі якось виокремились у пам'яті. Було це у Львові на черговому театральному фестивалі «Золотий лев». Жили ми в готелі «Дністер», і якось вранці я прийшла в номер до Ярослава якось його підготувати, бо він погано почувався. Невдовзі на нього чекала поїздка до Туреччини на якийсь форум (чи відбулась вона?), і я розповідала йому власні враження від Стамбула. Потім розмова перекинулася на якісь мистецько-теоретичні теми. І так якось вийшло, що в основному говорила я, теревенила щось спроквола, а Ярослав СЛУХАВ. Наче всмоктував не тільки інформацію, а в цілому й думку, і слова, і їхні сполучення, і звучання, і обертони. Так, мабуть, він всмоктував і культуру, і батькову ауру, і людей, і саме життя. Тому і був ПИСЬМЕННИКОМ.

У ті дні здибалася я на львівській вулиці з двома Стельмахами – Ярославом і Богданом, що й зовсім і не родичі по крові, але обоє письменники і тому рідня. Ні до чого не зобов'язуюча вулична розмова запам'яталась – переді мною стояли два абсолютно різні красені, українські легені. Один – Богдан – типовий західняк, чорнявий і кремезний. А поруч Ярослав – ліричний і м'який. Від нього линула хвиля тепла і світла, що не сприймалася зором, а огортала тебе і манила до себе. Ярослав і познайомив мене з Богданом, посміявшись з однаковості прізвищ. Про цю зустріч ми з Богданом і згадали. Спекотного серпневого дня біля закритої чорної труни Ярослава, засипаної квітами у невеличкому залі Спільки письменників України.

Так хотілось ще раз обійняти Славочку... Його дружні обійми були якимись огортаючими, теплими, обережними, захисними. Мені виважається, що у ньому всередині горів тихий ясний вогонь – не палав смолоскип і не тлів трут, а чаділа свіча і тріщало багаття. Це була лампада – достойна, чиста. Та горіла вона не втихомирено і відсторонено, а тріпочучи, завмираючи і спалахуючи. Її шарпали вітри пристрастей, вражень, натхнення. Але вона була захищена красою душі, міцністю таланту, вишуканістю майстерності, силою гідності і зрілістю розуму.

Цей внутрішній вогник з'єднався однієї чорної миті з полум'ям розбитої машини і вже вибуховим вогнем ринув у небеса. Ярослав загинув у дорозі, у русі, в полум'ї – як і жив.

І пульсують у скронях пророчі рядки Лесі Українки:

*О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попільець
ляже, вернувшись в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, –
стане початком тоді мій кінець.
Будуть приходити люди,
вбогі й багаті, веселі й сумні,
радощі й тугу нестимуть мені,
ІМ ПРОМОВЛЯТИ ДУША МОЯ БУДЕ...*

День. 2004. 30 січня

РЕІНКАРНАЦІЯ

Ви вірите в переселення душ? У те, що наші пращури знову й знову повертаються до нас у повному тілесному костюмі (часто дуже подібному), щоб завершити незавершену справу? Не вірите? Тоді ось вам одна сучасна історія.

Стрункий чорнявий хлопчина з Черкащини, з тої щедрої землі, що дала Україні Кобзаря, артистів Костя Степанкова, Нонну Копержинську, Галину Яблонську, Марата Стороженка та багато інших митців, змалечку охоче грав у сільській самодіяльності (восьмирічний хлопчик у виставі «Дай серцю волю, заведе в неволю»), вигравав на баяні, солов'їно співав і зачаровано читав п'єси Карпенка-Карого, Кропивницького, Старицького — всю драматургію, яка тільки траплялась у сільській бібліотеці.

У шістнадцять років, закінчивши школу, поїхав до Києва вступати в театральний інститут, але дістав одкоша, бо був малий і без читецько-акторської програми.

Повернувся в рідне село, пішов працювати комбайнером. Якось за один день заробив одинадцять трудоднів, а ввечері, змучений, ліг горілиць на тиху озерну воду, задивився на тьмяніюче небо, на перші зорі — тіло налилося легкою свіжістю, душа злетіла до молодого місяця... і хлопчина відчув, що без високості духу, без мистецтва йому не жити.

Зробили його завклубом — гармоніст, «артист», співун, паливода, перший парубок у своїй Томашівці Уманського району. Повага земляків, які завжди шанували мистецький хист у людини, дуже тішила. А тут ще потрапила до рук книжка про життя і творчість Марка Лукича Кропивницького, з якої довідався, що корифеї українського театру ніде не вчилися фаху, а попри те уславили рідну сцену по всіх усюдах. То й він без спеціальної освіти обійдеться.

Та коли потрапив «в область», до Черкас, і вперше побачив справжній професійний театр — пропав навіки. Запах куліс, фарби, гриму, яскраве світло, юрма глядачів причарували серце й душу. І зрозумів — треба таки вчитись. Улітку 1957 року студентом першого курсу акторського факультету майстерні професора Володимира Олександровича Неллі (Неллі-Влада) було зараховано й Федора Стригуна.

Рівно через тридцять років потому народного артиста, лауреата Шевченківської премії, заньківчанина Ф. Стригуна призначили художнім керівником його рідного Львівського академічного театру імені Марії Заньковецької. І пішов Федір

Миколайович за благословенням до свого творчого вчителя і багаторічного партнера, фундатора цього театру, що близько знав Миколу Садовського та інших корифеїв української сцени, — до Бориса Васильовича Романицького. Доживаючи віку, Романицький страждав на склероз, і тому, мабуть, його устами промовляли вже інші, темні вищі сили. Коли старому сказали, що театром керуватиме Федір Миколайович, він сказав: «Микола? Цей зможе...» — явно плутаючи Федора Стригуна з Миколою Садовським.

Ось вам реінкарнація першого керівника стаціонарного українського театру, видатного актора й режисера, що якимось цілий сезон працював у Львові, в «Руській бесіді», уродженця українського села, чоловіка Марії Заньковецької Миколи Карповича Садовського — у керівника театру імені Марії Заньковецької, видатного актора й режисера, уродженця українського села Федора Миколайовича Стригуна. І прізвища у них на одну літеру. І Федір наче син Миколі...

Це з Миколи Тобілевича (Садовського) його старший брат Іван (Карпенко-Карий) писав образ Івана Барильченка, який у «Суєті» обирає шлях професійного артиста, а в «Житейському морі» вже є славетним майстром сцени. В обох п'єсах (виставах заньківчан) Федір Стригун зіграв цю роль з дивовижно переконливим зануренням у складний характер Івана (чи Миколи?), а в п'єсі І. Рябокляча «Марія Заньковецька» вже вийшов на сцену в образі самого Миколи Садовського — на диво подібний до нього і зовні, і внутрішньо.

Та Федір Миколайович жив, живе, діє і діятиме в цілком інших реаліях соціально-політичної, національної, економічної, мистецької дійсності. І тому шлях у нього свій, хоча, мабуть, Садовський поведився б на його місці подібним штибом...

У театральному інституті Федір навчався з азартом і жадобою. Це були щасливі чотири роки бурхливого інтелектуального, культурного і професійного зростання під крилом видатного педагога, режисера-психолога, що починав у Марджанова в Києві, елегантного чоловіки й ерудита, славетного, чуйного, тонкого Неллі-Влада. Серед педагогів — асистент Неллі Микола Писар, тонкої душі людина, легендарна, славетна своїми афоризмами І.С. Радовська (російська література), В.О. Хорол (західний театр), парадоксалістка і друг студентів, мудра й витончена О.І. Стура (філософія). А компанія навкруги! Паралельно і в тісному контакті з акторами вчилися режисери й театрознавці. Незабутня Рима Степаненко, що у «відлигу» 60-х спробувала повернути на сцену Миколу Куліша, його «Маклену Грасу», і розплатилася за свою режисерську сміливість смертельним інфарктом. (Ф. Стригун теж успішно займається театральною педагогікою). Лев Житницький — авторитетний режисер у Росії. Валентин Десятерик — головний режисер телебачення в Дніпропетровську. Та й театрознавці тепер на ключових місцях у театральному процесі України. А на курсі Стригуна та поруч вчилися видатні нині артисти — А. Паламаренко, Т. Малишевська, А. Роговцева, О. Голобородько та інші.

Учителі і «компанія» визначають формування особистості кожного з нас...

Завершилося це щастя чотирма «дипломними» – головними! – ролями. Назар («Назар Стодоля» Т. Шевченка), Микита («Влада темряви» Л. Толстого), Лікар («Пан де Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольєра), і ще був світлий радісний радянський юнак у «Сліпому щасті» А. Кузнецова. І вже тоді стало зрозумілим, що театральний інститут випускає молодого актора неабияких творчих перспектив. У Стригуні вражала могутність темпераменту, романтична осяйність, природність сильних відкритих почуттів, міцна, але пластична статура і чоловіча краса українського козацького типу, широкий діапазон, насиченість і кантиленність оксамитового голосу, виразність рідного природного слова і легкий серпанок гумору на характері вияву внутрішнього ества. Таким чином, український театр одержав ідеального актора високого традиційного гатунку, уособлення класичного українського чоловічого типу, добре обтесаного культурою і фаховими навичками, наповненого знаннями і любов'ю – до світу, до батьків, до смачних «мантуликів», до рідної землі, до її людей, до її жартів і пісень, її минулого й майбутнього, яке очікувалось світлим і справедливим, до театру...

А театр зустрів молодого актора тяжкими випробуваннями й руйнацією ілюзій. Поїхав працювати в Запоріжжя – хотілося припасти до джерел козаччини, відчутти в собі відлуння славетної минувшини України, щось важливе зрозуміти в житті, стоячи на Дніпрогесі, гуляючи Хортицею, сидячі під «січовим дубом», омиваючись хвилями Дніпра. Запорізьким театром (тоді імені М. Щорса) керував відомий в Україні талановитий режисер Володимир Магар. За перший сезон довелося зіграти підряд десять ролей – прем'єр і вводів. Замучили виїзні вистави. Довелося забути про копітку працю над роллю, як учили в інституті, про завчасну підготовку до вистави, настроювання на неї, про акторські тренажі та інші витребеньки системи Станіславського. Але, мабуть, добре вчив Неллі-Влад, бо всі ці фахові прийоми закарбувалися в підсвідомості, увійшли в природу молодого артиста. Стригун просто навчився все це робити швидко і майже механічно. Як не витрачають часу водії на думання про те, куди переставляти ноги і що робити руками, коли автомобіль мчить дорогою.

Радісних приємних хвилин Ф. Стригуну теж вистачало. Перші справжні успіхи у справжнього глядача. Розповіді старих акторів про їхню молодість, коли вони грали разом із корифеями і славетними українськими акторами. Цікава робота з молодим режисером Володимиром Ткаченком над пересічною сучасною п'єсою драматурга Мокрієва. Нарешті, прийшло і шалене кохання – відбив у Ткаченка навіки свою Тасю Литвиненко, чарівну смаглявку з ямочками на щоках і дзвінким голосом, забрав її разом із Володимиром сином (згодом знайшовся і спільний синочок Назар), і молода сім'я... виїхала із Запоріжжя.

Куди? Очі гляділи і у Вінницю до Федора Верещагіна, і поглядали на захід, на Львів. Наслухались про театр імені Марії Заньковецької від старих заньківчан, які лишилися в Запоріжжі, коли цей театр після війни перевели до Львова.

Туди й поїхали молодята. Стригун і зараз каже, що працював усе життя в одному театрі — «заньковецькому».

Тут ще застали ушлюблених фундаторів театру і знаменитих зірок тодішньої трупи — Б. Романицього, В. Яременка, В. Любарт, Н. Доценко, В. Данченка. Тут працювали режисери — Сергій Сміян, що потім очолив столичних франківців, Олексій Ріпко, асистентом у якого зразу став працювати невгамовний Стригун, Сергій Данченко, який вивів заньківчан на першу позицію в театральному світі України, бунтар Володимир Опанасенко, згодом розчавлений радянської ідеологією. Їхні режисерські методи не тільки збагачували палітру актора Федора Стригуна, а й розвивали в ньому мислення постановника, творця вистави. Це стало в пригоді, коли Федір Миколайович при загрозі творчого розвалу трупи взяв на свої міцні рамена тягар художнього керівництва театром (1987) і вдався до режисури в ситуації її дефіциту.

Стригун-режисер виявився майстром психологічного парадоксу, що виростає з абсолютної логічності характерів, подій і ситуацій п'єси. Він уважно вдивлявся у драматургічний матеріал своїм свіжим, пильним оком, звертав увагу на подробиці обставин, мотиви вчинків, свідомо «забуваючи» про славних попередників і власні роботи в хрестоматійних п'єсах. Він ставив собі наївні, але ключові питання типу — а він їй що? А вона йому що? — і тоді знайомі тексти розкривали свої несподівані підтексти, диктували своєрідні стилі, ставали сучасними, гостро проблемними.

Скажімо, «Безталанна» — це ж приміське село, і саме в цій обставині криються мотиви вчинків і характерів персонажів. Або «Хазяїн» — чого так вчащає до «нового українця» Пузиря вишуканий пан Золотницький, що явно зневажає сусіда? Та ж у Терентія дружина — витончена красуня, що з ядучим прихованим гумором дарує нелюбому чоловікові халат, розцяцькований бурячками й овечками. І напрошується паралель з учителем Калиновичем, закоханим у гімназистку Пузирівну, яку батько хоче видати за Чобота. Мати — за Пузирем, дочка — за Чоботом...

А «Народного Малахія» Стригун ставив і грав явно про себе — про чистого серцем романтика, який щиро і наївно вірить у світле майбутнє, абсолютно справедливість і вселенську любов. І розбиваються ці мрії об реальі життя старого радянського тоталітаризму і юної української демократії дилетантів. А він усе вірить.

Якби не вірив, не вдався б до творчо-зухвалого проекту «У.Б.Н.» (український буржуазний націоналіст), де в ролі Красівського показав кінець історії Малахія Стаканчика, який пройшов пекло радянських таборів, діждався вимірної незалежності України і... добровільно зник на узбіччі життя, щоб очі його не бачили скаліченої ворогами і друзями мрії.

За цю правду про нас, нинішніх, Стригун сповна дістав по потилиці й по серцю і від «друзів», і від ворогів, від ЗМІ та чиновництва. Ледве втихомирились.

...Вечір. Темно, тихо і порожньо в театрі ім. М. Заньковецької. Вихідний день. Світиться лише гримерна Стригуна. Сидимо, кавуємо, Федір Миколайович читає

вголос віршовану п'єсу «Андрей» про Шептицького, яку написав учитель з-під Києва. Тексти недосконалі, видовища ніякого. Чи ставити? А як прийме духовенство? — це не жарт. А світська громада — від начальників і спонсорів до глядача, що приніс свої «криваві крейцери» за квиток? А вже чую — поставить. І поставив. І сам зіграв. Усю виставу сидить у кріслі. Тільки руки — мізансцени. Тільки голос — життя. Розповідає, що на гастролях в Америці виставу грали без декорацій (вони і на стаціонарні скромно-концертні) — просто в маленькій церкві для кількох десятків прихожан. От тоді і трапилось чудо — ніколи не грав із таким натхненням і піднесенням, відчув у собі Шептицького, пастиря, поводиря, лідера.

Лідер — це зерно особистості Стригуна. І як митця, і як людини. За ним ідуть партнери, актори і весь колектив театру, за ним і пліч-о-пліч із ним крокують товариші, колеги, друзі, а їх багато. За ним і справді можна йти, куди поведе, на край світу, заплющивши очі...

Краще очі все ж розплющити. Щоб бачити силу і слабкість цієї живої і, як кожна нормальна особа, грішної в чомусь людини. Одна з помітних слабкостей Стригуна в тому, що він помиляється в людях, бо первинно вірить їм, співчуває, кидається на допомогу, міряє собою, своїм масштабом — таким виростила його земля. Дехто вміло користується з того. На жаль, біля цього українського «мавра» трапляються різні «яго». А він, покусаний ними, струшує їх із себе, крокує, зализує душевні рани гумором чи новою роботою і чимчикує собі мистецьким шляхом в силі й надії.

Треба розплющити очі, щоб побачити височінь акторської майстерності і могутнє випромінювання особистості Стригуна в шаленстві його дона Жуана («Камінний господар») і в глибокій трагедії Отелло (В. Шекспір), у плейбойстві Доменіка Соріана («Філумена Мартурано») і життєлюбстві Виборного («Наталка Полтавка»).

Домінантою його акторської теми є лідер, що всупереч обставинам, на власний мудрий розсуд бере на себе вирішення долі людей, народів і своєї особистості. Його герої — хазяї життя, власного і чужого. Зі знаком плюс чи мінус — то інша справа. Тому артист Федір Стригун такий органічний у ролях державців — гетьманів Полуботка, Хмельницького, Мазепи, митрополита Шептицького, циганського ватажка Андронаті, короля Річарда III. У цих ролях без пафосу не обійтись. Але пафос Стригуна не ходульний, а природний, легкий, летючий, як птах у високості — просто в нього такого масштабу думки, такої сили почуття, такої величі душа.

ВІН ЖИВ БАГАТЬМА ЖИТТЯМИ, ДОЛЯМИ І ХАРАКТЕРАМИ

Винесли зі сцени елегантну труну із земним костюмом Богдана Ступки. Пішов за нею натовп чоловіків і жінок, що плакали. Лишився порожній простір партеру без крісел, відкрита чорна сцена і величезний портрет Актора — хитро-примруженого і глибоко задумливого. Хтось вийшов прибиратись... І от тоді унаочнився велетенський масштаб того, хто пішов зі сцени не в гримерку, а в дальню путь, із якої немає вороття. Війнуло холодом Вічності.

Він був людиною не без слабостей — як і ми, грішні! Не нам його обговорювати, понижуючи до власного недолугого рівня — йому суддя Бог. Наразі у людини на ім'я Богдан, сина Сильвестра з кумедним, таким українським прізвиськом Ступка, був Дар, якого нам не дано — жити багатьма життями, долями, характерами, Геній Актора. Що нас і вражало, і потрясало, і захоплювало. А ми віддавали йому за це свою любов і вдячність. І хто згадає через сто років, якою людиною він був. Хоч би ідеальною. Пам'ятатимуть вічно Актора, видатного українського митця другої половини двадцятого століття, що гідно увійшов у століття двадцять перше.

Мене особисто пов'язує зі Ступкою «Украдене щастя» Івана Франка. Знаменита франківська вистава з акторською тріадою Ужвій — Добровольський — Бучма (мій дід) довго трималася в репертуарі театру. Мінялися її виконавці й часи, мінялись у світі засоби театральної виразності, а вистава, народжена 1940 року, катастрофічно застарівала. На цей класичний канон ніхто не наважувався підняти руку, перечитати по-іншому, свіжим оком. Наважився неофіт, мій чоловік, Заболотний Олександр Самсонович, у провінційному Волинському театрі. Львів'яни Сергій Данченко і Богдан Ступка приїхали до Луцька, подивилися виставу з пересічними акторами і прекрасним оформленням учениці Лідера Лариси Чернової (це був її дебют), проговорили всю ніч, та й собі наважились.

Львівська вистава стала легендарною. Аж ось С. Данченка, разом із Б. Ступкою та В. Розстальним, переводять у Київ. Влітку, напередодні переїзду, заньківчани працюють на гастролях у Житомирі. І я їду туди подивитись їхнє «Украдене щастя», бо інакше не побачу його взагалі. В день перед виставою ми з Богданом сидимо в готельному буфеті і розмовляємо про Миколу Задорожного у виконанні Бучми. Хлопчиком Богдан бачив його у Львові з оркестровою ями театру. З розмови

я переконуюсь, що Ступка напам'ять знає весь малюнок ролі Бучми до дрібниць, деталей та інтонацій! Ввечері на виставі бачу, що Богдан не повторив свого кумира аж ні в чому. Знайшов свої власні пристосування, модуляції голосу, пластику! І це було до нестями талановито, точно, виразно!

Першою виставою, яку Сергій Данченко поставив у Києві, було «Украдене щастя». Воно було дещо інше, ніж у Львові, з трьома виконавцями ролі Анни і двома Михайла — але цілком новим щодо шедевр Г. Юри. Мій О. Заболотний працював над цією виставою як режисер-стажер. На прем'єрі я вийшла на сцену з трояндами для трьох головних героїв. Як мене потім лаяли консервативні колеги! І буцімто зрадила пам'ять діда, і що ця вистава не гідна франківців... Знаю, що діставалось і Богдану. Я навіть писала йому втішного листа з цього приводу. А не так давно франківці поновлювали «Украдене щастя» для телебачення. Я не знаю, скільки сотень разів Богдан Ступка виходив на сцену в образі Михайла Задорожного. Але на тій виставі він був живішим і природнішим від своїх молодших партнерів... Бо він був геніальним актором, а вони — просто талановитими. Добре, що збереглась на кафедрі театрознавства дипломна робота Б. Ступки «Мій Микола Задорожний»...

Спорожніла без тебе земля, Богдане. Осиротіла Україна. Але тебе збереже Історія і наша пам'ять.

День. 2012. 27–28 серпня

ЛИЦАР СВІТЛОГО ОБРАЗУ

— Котра година? — ясно і голосно спитав він.

— Пів на першу, — відповіли йому.

— Хто вдома?

Сказали.

— Всі вийдіть з кімнати. І ти, Юля, теж.

Вийшли.

А в цей час у Києві на вокзалі металася його дочка у безнадійних пошуках квитка на Харків. Раптом виник якийсь чоловік і запропонував квиток за прийнятну ціну. У ту саму мить помер її батько — Роман Олексійович Черкашин.

Ромочка.

Ромчик.

Лицар світлого образу.

Вісімдесят сім років йшов він по життю. По українській провінції (народився у Старокостянтиніві) і столицях (Київ, Москва, Харків), по театральних школах (Київський муздрамін, студія Ю. Завадського, Харківський театральний, де вже й сам викладав, завідував кафедрою). І тільки театр у нього був один — «Березіль». Один на все життя.

І був день 5 жовтня 1933 року. Один день Романа Олексійовича. Черкашину двадцять сім років. На його очах найвища мистецька влада радянської України — Наркомос — розпинає його Вчителя, Леся Курбаса, руйнує його Дім, «Березіль». І Черкашин встав. Другий за Балабаном (але далі нападуть здебільшого на нього).

Встав.

І задзвеніла думка, відлита у слово багатючими модуляціями чарівного голосу. Падало, як срібло на лід:

...Для мене здається абсолютно невірним те, що говорили деякі товариші, зокрема товариш Микитенко (всесильний тоді Микитенко — В. З.) ... Справа стоїть так: чи може існувати «Березіль», чи ні...

ЩУПАК: «Березіль» — ні, березільці повинні існувати.

Тоді вони повинні перестати бути березільцями...

«Березіль» перестав існувати. Натомість — о, езуїтство! — з'явився театр імені Т. Шевченка. Але Черкашин бути березільцем не перестав. Усе життя він як тільки міг — у виступах, у статтях, бесідах, доповідях, спогадах — плекав пам'ять про нього,

був його живою історією. На схилі віку ним написана книга про «Березіль» і березильців. Надіслана у видавництво «Мистецтво», яке очолював син Микитенка. У скрутні часи видавництво згортає свою роботу. Рукопис старого березильця зникає, «губиться», ніяк знайти не можуть. І хворий старий поновлює книгу за чернетками! Воістину рукописи не горять. Видати тільки нікому.

«Березіль» має свою методи, тоді як інші українські театри методи, принаймні такої виразної, не мають...

МИКИТЕНКО: Доведіть це.

Це є метода постійних шукань...

Виступи за виступами гробокопачів «Березоля» накочувались, як хвилі абсурду. В голові лящало і гупало.

...З молоддю нема глибокої роботи... Дати певний політичний напрям, і ця політична лінія перевиховає театр... У всій художньо-політичній лінії «Березоля» було ігнорування робітників... Товариші з «Березоля», зокрема... Черкашин, замість того... намагалися одірвати питання методи від політичних настанов у творчості «Березоля»... Березильці відповідають атакою на критику...

А ось, нарешті, КУРБАС:

Такі березильці, як Черкашин та Балабан, не враховують одного — вони сперечалися з промовцями, приймаючи це за думку нашої пролетарської громадськості та комуністичної партії. Нічого подібного, цього не може бути. Ви помиляєтесь. Ви сперечалися з Микитенком, із Щупаком, Первомайським, але не це є думка пролетарської громадськості, компартії.

Спасибі, Вчителю! І раптом:

...Моя сторінка закінчена, я сходжу зі сцени...

Невже? Всьому кінець? Аж вуха позакладало. Сміх якийсь... З Нього сміються. Так вже було, сміялись фарисеї...

Ворожа пролетарській громадськості промова... От ви, актор Черкашин...

Це до мене?

...говорили про те, що Курбас і «Березіль» це одне і те ж... Черкашин, як бачимо...

Що вони бачать? Сліпці.

...розсіяти те, про що говорили актори Мар'яненко і Черкашин...

Розсіяти? Не вдасться. Це він, Черкашин, все життя сіятиме правду. І проросте зерно...

...Актор Черкашин говорив про стиль...

Я говорив про творчу методи.

Невіглас. Не розрізняє стилю і методи. Керівник... І все життя він, Черкашин, пояснюватиме, поширюватиме, передаватиме в інші, молоді і свіжі руки творчу методи Курбаса.

...актор Черкашин добре розуміє, про що я говорю...

Ніколи вони не зрозуміють одне одного. Митець і Система. Хоч більше й не чіпатимуть один одного так прямо, не зйдуться більше на прою. А смерть наздожене його саме 7 листопада, яке вже ніхто не святкує... І знову щось там про Черкашина, і знову...

...Ми кращої думки про колектив «Березоля», ніж актор Черкашин.

Це вони кращої? Гробили театр, позтягали таланти, крали їх для інших театрів, ув'язнювали в тюрми і табори, виганяли, гноїли, розкладали морально. А він, Черкашин, їх любив. Усіх. Слова поганого ні про кого не сказав. Хоч дехто й заслужив. Всіх жалів. Усіх. Бо вони актори. І творчі сироти. Окрадені. Збуджені.

...Ми цьому, товариш Черкашин, не повіримо.

А ви нічому й нікому ніколи не вірили. Навіть собі. На тому й повиздыхали.

...Ми, товаришу Черкашин, не повіримо, що... Колектив цього не буде підтримувати, я гадаю, що й ви не будете підтримувати.

Чого це вони так запобігають? Це прихована загроза? Чи відступ? Достатньо чинити їм опір, не датися їм — і облишать? Як не дивно, справді облишили. Відкрита форма туберкульозу. Може, вирішили, своєю смертю помре?

І він помирав. Не один раз йшла горлом кров. Відмовлялись лікарі. Тільки вона, Бобка, Юлія Гаврилівна Фоміна, дружина, березільське інженю з перцем, рятувала, викохувала, відгладжувала легкою рукою, відгодовувала.

І він відроджувався. Не один раз. Щоб ставити вистави. Щоб навчати молодь. Щоб читати зі сцени великі програми. Щоб писати фахові книжки зі сценічної української мови, на які посилаються тепер усі спеціалісти. Черкашин беріг і плекав рідну мову в усьому її орфоепічному, поетичному і смисловому багатстві, коли навкруги все затоплювала «русскаяязычна» стихія. Але й те «русскаяязычие» опанував досконало.

Ті, хто прийшов попрощатися з Романом Олексійовичем 10 листопада 1993 року в зал його і нашого Дому, його і нашого «Березоля» (який все ще не повернув собі свого первородства), могли пересвідчитись у тому. В запису голосом Черкашина прозвучали Павло Тичина і Олександр Блок. Бо мистецтво вище за політику і націоналістичні запаморочення. Воно ближче до Бога.

Через хату Черкашиних, тобто через різні харківські їхні квартири (а вони, непосидючі, кочове плем'я акторів, часто переїжджали), пройшло безліч людей. Сюди приходили переночувати і поплакати, поїсти і посміятись, розказати новини і порадитись. Цей ланцюжок людський ніхто не рахував. Він тривав довго-довго — і того чорного сонячного суворо-морозного дня — через їхню осиротілу хату, через його Дім-Березіль, поповнювався приїжджими, жалобними телеграмами, телефонними дзвінками, радіо-, теле- і газетними некрологами. І крапки у того струмка не буде...

Бо Черкашин — не тільки добра, гарна, лагідна, розумна і мужня людина рідкісної порядності і чистоти. Це людина Вчинку. Того, що Доля підкидає кожному, але не кожен здатен на нього. А він встав тоді, 5 жовтня. Встав, маючи перед очима голодомор України і самогубство Хвильового, процес СВУ і арешти друзів.

А ви встанете?

Я дивилась на труну і не впізнавала Романа Олексійовича. Переді мною лежав земний тілесний костюм актора, який скинув його, щоб перевтілитися в інший образ. В Лицаря світлого образу, яким Черкашин був і залишається.

ДОН КІХОТ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЛАМАНЧІ

Записки про божевільного

Творчість — це прекрасне божевілля. Митці, творчі люди — божі Люди. Божою волею вільні духом. Вони перетворюють дійсність в образи, в марення, в художність — у мистецтво. Таким є актор Валентин Шестопалов.

...Усмішка від вуха до вуха, сяючі очі, повні радості й туги, довготелеса фігура — класична постать скомороха чи Дон Кіхота. А він є і те і друге. Скоморох, що легко вписується в академічну сцену і підвал, невелику коробку міського театру (нині він у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра) і в зал картинної галереї, де грає «Записки божевільного». Дон Кіхот театральної Ламанчі, благородний і бідний ідальго сцени.

Професіоналізм Шестопалова проростає з його артистичної і людської гідності. Він ніколи не дозволяє собі приблизності, внутрішньої порожнечі, роботи впівноги — надто поважає своє мистецтво, сцену і глядача.

Його усмішка чеширського kota може бути загадковою або сонячно-радісною, гіркою і саркастичною, розгубленою і ясною. Очі сяють пристрастю прийняття буття, яким би воно не було. Вони випромінюють неабиякий інтелект, увагу до співрозмовника і водночас наче звернені всередину, «зіницями в душу, а там скрізь...» — питання, питання, питання. Шестопалов живе у перманентному неспокої — то Львів, то Москва, то Віктюк, то Київська російська драма... Шестопалов повсякчас ставить перед собою різні життєві проблеми і творчі питання, мистецькі задачі і успішно їх вирішує. За радянською звичкою він постійно ускладнює собі життя, створює всілякі труднощі, щоб потім їх героїчно долати. І не те, щоб обрати щось простеньке, хоча б сучасну українську драматургію. Ні, цьому божевільному потрібен світовий рівень — Стріндберг, Мрожек, Гоголь...

У Гоголя він вибирає не пафос Тараса Бульби, а парадокс, абсурд і філософічність Поприщина. Овксентій Іванович, цей чи не найзнаменитіший в Європі божевільний минулого століття, у Шестопалова з глузду не з'їжджав. Просто ця проста людина простої душі б'ється головою і серцем у просту стіну, змуровану з цеглинок умовностей, фальші, суспільних розшарувань, державної машини, бідності, самотності, духовної сліпоти, жорстокості, відчуженості і бозна ще з чого. І убога

простота цієї стіни жахає своєю нездоланністю, вічністю і безглуздістю. Безглузда — стіна, а не людина. Божевілля не в людині, а у світі.

Валентин Шестопапов вирішує свою виставу найпростішими засобами. Уся сценографія — дубові панелі зеленої зали Київського музею російського мистецтва, завішані картинами, серед яких полотно В. Перова «Юродивий» (sic!), і два білі експозиційні стояки на хрестовинах, з'єднані шнуром. Багатошаровість образів, які породжують ці речі, дивовижна. Це і генеральський кабінет (самого — реального — пана Терещенка), і галерея зупинених миттєвостей життя, тіні забутих людей і вічна краса форм і барв.

Стояки весь час перетворюються актором, як фігури на шахівниці. Виникає космічна гра простором, де шнурок перетворюється на нездоланну стіну, простір і за ним і перед ним стає зонами реальності і підсвідомості. А простір підсвідомості пульсує, розширюється, впритул наближається до глядачів, і раптом скручується обертанням хрестовин у руках актора, перетворюючись і на птаха-трійку, і на колесо Фортуни, і на коліщатка світобудови...

Існування Шестопапова у просторі тексту Гоголя так само просте і водночас багатошарове. Актор настільки занурений в образ, що немовби ототожнюється з ним. Водночас він і оповідач, трохи відсторонений від предмета, про який йдеться. Він смішний — втриматись не можна. А жалість до себе викликати не старається. Та акценти брів, погляд скоса, летючі руки, калейдоскоп гримас, що хмаринками набігають на рухливе обличчя, женуть глядача звивистою стежкою парадоксальної логіки Поприщина в шаленому темпоритмі. Аж дух захоплює і йому, і нам.

Актор не лякає нас божевіллям, виряченими очима або відчайдушним криком. Хіба що на мить розчахнув двері до сусідньої зали і прокричав щось у той світлий святковий простір. Але люди там лише здивовано озирнулись і не зрозуміли його. Поприщин Шестопапова не божевільний — він просто поступово, крок за кроком, переходить в іншу реальність, в іншу систему вимірів. Легко, усміхаючись, переступає межу, не зупиняючись на краю, а зриваючись у безодню, як птах у польоті.

Щастя цього польоту-падіння освітлює його обличчя, прибита було гідність розправляє плечі-крила, очі сяють захопленням і мерехтять, здивовані відкриттям незнаного. А у глядачів виступають сльози. І не тільки тому, що жаль Поприщина, а й через те, що Шестопапов сказав щось нам, про нас і для нас. Про нашу приниженість і ображеність, про невизнану королівську гідність кожного з нас, про нашу нездійсненність і наші надії.

Репінський Поприщин (із сусідньої музейної зали) — у ковпаку і халаті біля убогого ліжка. Мальований, кажуть, з актора Бурлюка.

А перовський Юродивий, обвішаний веригами, стоїть босоніж на снігу, тримається рукою за припорошену сивиною голову і плаче-сміється назустріч Долі.

Чи не з Валентина Шестопапова писаний сто літ тому цей божевільний?

ЛИСТ ДО ТЕБЕ

«Твої листи пахнуть зів'ялими трояндами», — писала одна відома жінка померлому коханому. Твої листи і записи, мій коханий, пахнуть полином, світлом, мовчанням, самотністю, померлим щастям. Ні, не померлим — те щастя, яке ти мені дав, буде зі мною до скону. Це щастя кохання з першого погляду — не тільки в казках таке буває. Це щастя самопізнання й будування власної особистості — ти мене призвичаїв до цього захопливого, карколомно цікавого життєвого діяння. Ти збагатив мене безліччю молодих друзів, твоїх вихованців та учнів. Тепер вони й моя опора, як були й тобі надійною підмогою, а також і душевним боєм, і тривогою, й утіхою здійснення їхніх творчих і особистих доль.

Хірурги далекого та прекрасного Вільнюса, розітнувши тобі груди в надії тебе врятувати, сказали, що ніколи не бачили такого великого — величезного! — серця. Воно вмістило так багато: сирітське бідацьке дитинство у фашистській окупації, тиняння за старшим братом в пошуках заробітку просторами Союзу аж до Уралу, працю з п'ятнадцяти років, флотську службу на Далекому Сході з екстремальними військовими ситуаціями, першу кохану, яка зустріла ранню смерть в морських хвилях, підземелля вугільних шахт Червонограда — Крістінополя, напругу вечірньої школи, зрадливе відступництво брата, втрату матері та всю оту шахтарську шпану, яку ти зібрав у відомий на Львівщині театр юнацької творчості «Мрія». Десять років ти тримав цей дитячий театр на легендарному художньо-педагогічному рівні, вкладаючи душу в цих дітей і підлітків. Тепер вони віддають тобі свою — заслужені артисти, керівники театрів, звукооператори й програмісти, інженери й лікарі, шахтарі й екскурсоводи, інтелігенти духу, як і ти.

Тепер я розумію, яким подвигом твого серця був наш шлюб. Людина тонкої делікатності, ти мужньо затис свою чоловічу гідність заради нашого щастя, бо увійшов у славетну родину мого діда, геніального українського артиста Амвросія Бучми, без професійної освіти, без достатку, «без нічого». Але ти приніс дорогоцінний скарб порядності, видатну мистецьку обдарованість і велику світлу душу. Лишилось вивчитись і стати на ноги. І в 33 роки ти сів за парту режисерського факультету Київського театрального інституту. А я, молодша за тебе на три роки, читала студенту Заболотному лекції, а потім була його деканом. Ти й це мусив витримати! Три роки ніхто, крім твого художнього керівника, незабутнього Михайла

Михайловича Рудіна, не знав про нашу родинність. Дарма й казати, що ти був круглим відмінником. А потім одержав «державне призначення» у Луцьк. Чотири роки ми жили нарізно. Але як близько душевно! Волинський театр ім. Т. Шевченка досі згадує твої прекрасні вистави. І серед них «Украдене щастя», яке ти наважився поставити зовсім не по-бучмівськи (дитиною ти бачив діда в цій ролі на сцені), а в інших, несподіваних психологічних вібраціях. Чим і надихнув багатьох інших режисерів на їхній сміливий дотик до класичної п'єси Франка. Та й твоя волинська концепція «За двома зайцями», по суті перенесена в київський Молодіжний театр, принесла славу та кар'єру багатьом митцям.

Ти ніколи не носив обручки на своїх дивовижно красивих руках. Говорив, що тобі було б особливо соромно, якби ти з нею зазнавав невдач і поразок — це начебто ти б мене ганьбив. А ударів долі тобі довелося витримати дуже багато. І жорстоких. Чого вартий один тільки компартійний розгром Молодіжного (тепер Молодого) театру, який ти творчо вибудовував у Києві на сподіваннях однодумності, мистецької взаємодовіри та етичної чистоти. Розгром, здійснений «сільськими міліціонерами», як ти їх називав, з міськкому партії та підтриманий закулісною грою окремих артистів з ментальністю провінційних «зірок» та заздрісних колег. Два роки ти був без роботи. І два роки, вертаючись додому, я не знала, чи ти ще живий. Ти вистояв. Хоч мало не збожеволів. Вистояв. Спасибі.

У тебе було два могутні крила — режисура й педагогіка. Одне — режисуру — тобі підстрелили, практично відтяли. Але ти злетів на другому. Київське училище естрадно-циркового мистецтва стало для тебе не просто рятівним колом, але й покликанням і натхненням. Навіщо, здавалося б, майстерність актора акробату-трюкачу, жонглеру, ілюзіоністу чи вокалісту. Але ті, хто пройшов через твої уроки, ставали зірками естради й цирку. Пам'ятаю, ви майже добу працювали з Наталкою Могилевською перед вітебським «Слов'янським базаром». І вона здобула перше місце! А коли оце стало тобі погано, вона прибігла до тебе з грошима на поміч серед перших. А Віталій Горбачевський (вперше для України й слов'янського світу гран-прі на міжнародному фестивалі ілюзіоністів у Монте-Карло), він жив у нас кілька років під твоїм крилом. Як і Толя Петров, талановитий київський артист, і Толя Кожуховський, нині заступник генерального директора Національної опери. А міжнародні перемоги циркової групи «Бінго» під керівництвом Ірини Герман, успіхи гуртів «Грін Грей» та «Чотири королі», молодих вокалістів Дениса Барканова, Ані Зотьєвої, Альони Попової, тієї ж Наталки Корольової. Клоунів, акробатів, фокусників... Усіх не перерахувати. І до всіх ти доторкнувся своїм серцем.

Ти ніколи не чекав подяки, випускаючи цих «пташок» у самостійний політ. Але уважно слідкував за їхнім летом здалеку. І коли вони часом залітали до тебе на вогник, тобі було що їм сказати й порадити. І вони летіли.

Твоє благородство, інтелігентність, уважність до кожної людини, теплий гумор і високий професіоналізм педагога й режисера викликали до тебе величезну повагу тих, хто розумівся на таких речах. Та інстинктивне гостре неприйняття

тебе тими, хто підсвідомо відчував поруч із тобою власну ницість. Одна твоя присутність могутньо діяла на людей. Одних підносила до віри у власні сили, пробуджувала в них найкращі якості. Інші... Бог їм суддя. Зате перших було значно більше.

Особливо вдячно сприймали тебе діти. Дитячі душі – індикатори правди, добра й справедливості. Юні студенти Київської дитячої академії мистецтв, де ти був автором унікальної методики формування професійного актора, митця, починаючи з семирічного віку, сприймали тебе як батька, як рівного собі, тільки мудрого товариша. Вони пам'ятають твою руку на своєму плечі, твій жарт, погляд, інтонацію. Вони будуть артистами. А, може, просто інтелігентами нової формації, твого взірця.

Діти кажуть, що ти завжди був правий. 34 роки нашого подружнього життя, в якому ми жодного разу не підвищили голосу одне на одного, підтверджують це. Щоправда, якось я мало тебе не втратила через власне необережне слово – якби ж знаття! Ти ніколи не казав, де і через що болить тобі душа. Ненавиджу слово «нормально» – так ти завжди відповідав на мої тривожні запитання про здоров'я чи настрій. А тобі, бувало, рвалося серце. Так і порвалося трьома інфарктами й купою інших ран.

У твоїй мудрій правоті я знаю лише одну твою помилку. З кожної дитини, з кожного учня, з нашого сина, з молодшого колеги ти намагався ліпити ідеальну людину й геніального митця. А це навряд чи можливо. Та ти не хотів рахуватися з неможливістю. Ти сам рвався до високості духу та інших тяг за собою – за вуха, за комір, за душу. Не всі витримували таку напругу, а ти страждав з того.

Від'їжджаючи до Литви на операцію, ти сказав, щоб за будь-якого фіналу я вголос подякувала всім тим, хто допоміг тобі в цю скрутну хвилину, щоб назвала кожного й нікого не забула. Сонце моє! Я вдячно пам'ятаю усіх достеменно й назавжди. І людей, і цілі театри, й колективи, навчальні заклади, державні установи, громадські організації, і близьких друзів, учнів, дорослих, дітей і навіть невідомих, тих, хто не просто прийшов – кинувся – тебе рятувати. Ти бачив, скільки було сліз на твоїх проводах. Як плакали мужчини й діти. Але я не в змозі перерахувати й назвати усіх! Дуже прошу їх – кожного – повірити, що їхні зусилля та творчі акції, їхні імена й заплакані обличчя, їхні голоси з телефонної далечини вкарбовані в моє вдячне згорьоване серце навіки. І ще благаю їх прийняти цього мого останнього листа до тебе як нашу висловлену їм подяку й доземний уклін.

Твої сороковини припадають на святий Великдень. Кажуть, тоді відкривається душам дорога до раю. Лети, душе мого коханого раба Божого Олександра, до світла, бо ти сам був світлом для мене й для багатьох. Май спокій, відпочинь, бо надто втомився на земній дорозі. Не плачу за тобою, бо сподіваюсь, що тобі Там буде добре, й тому відпускаю тебе на далекі перехресні стежки Всесвіту. Я приходитиму до твоєї пам'яті на Байкове кладовище, де ти зустрівся з тими, хто знав і любив тебе, – мою бабусею, Валентиною Юхимівною Бучмою-Бжеською, з моїм

батьком, Ігорем Юрійовичем Бжеським. А от дедик, Амвросій Максиміліанович Бучма, що ліг тут першим, тебе, Сашо, не знав. Тож познайомтесь. У вас так багато схожого в земних біографіях, у поглядах на життя, людей і творчість...

А мені чується рідний голос Бучми — Миколи Задорожного з фінальною фразою вашої вистави «Украдене щастя»:

— ...Вспокойся, хіба ти не маєш для кого жити?

До зустрічі!

Назавжди твоя Валентина, якій ти подарував щасливе прізвище Заболотна.

День. 2004. 9 квітня

Їй подобалося бути собою

Збірка театральних рецензій, яку читач тримає у руках, виходить, на жаль, не за життя її авторки — Валентини Ігорівни Заболотної.

Прийшовши якось на засідання кафедри театрознавства театрального інституту, де вона пропрацювала все життя, Валентина Ігорівна звернулася до колег із доволі наївним, як для людини зі статусом професора й авторитетного театрального критика, проханням. Щоб колеги порадили, що саме з відібраних нею за понад півстоліття її ж публікацій варто передруковувати у цій збірці. Впродовж якогось часу папка зі статтями лежала на кафедрі, всі ми читали ці тексти, щось радили і, немов не усвідомлюючи, як швидко збігає час, не надто поспішали. У цьому зверненні Валентини Ігорівни відобразилися надзвичайно характерні для неї риси: відкритість і повага до колег, незалежно від посади і віку. І вміння заражати любов'ю. Плід любові — ця книжка, підготовлена до друку її учнями.

Не пригадую зараз, як саме майже півстоліття тому, коли я був ще студентом, Валентина Ігорівна увійшла до аудиторії, як привіталася, як розпочала лекцію і як загалом поводитися з нашим курсом. Не пам'ятаю навіть, як склали їй іспит. Пам'ятаю лише лекцію, що відбувалася у корпусі театрального інституту на Хрещатику, в аудиторії, вікна якої виходили у двір. Валентина Ігорівна, яка викладала нам теорію драми, креслила на дошці динамічну композицію «Гамлета». Схема була настільки несподіваною і переконливою, що наш дорослий і скептично налаштований режисерський курс заворожено стежив за розвитком її думки і, вражений можливостями щойно отриманого методу, невдовзі й собі став креслити такі самі схеми. Справа, однак, не у схемі, а в тій присутній режисерській аналітиці, якою володіла Валентина Ігорівна, і у мистецтві зараження своїм баченням. Валентина Ігорівна вміла заражати не шаленим крещендо емоцій, самонакручуванням і неконтрольованими асоціаціями, навпаки, спокійною, розважливою, з ледь помітною іронією, аргументацією своїх стратегічних ідей. У цьому разі ідея була й справді стратегічною, адже давала інструмент режисерської інтерпретації твору. Припускаю навіть, що Валентина Ігорівна відіграла істотну роль у формуванні політики Молодого театру, коли його очолював її чоловік, гаряче любимий Олександр Самсонович.

Років за п'ятнадцять потому, під час участі в якихось колективних рецензуваннях, я познайомився з Валентиною Ігорівною вдруге — як із авторитетним театральним критиком, професором кафедри. Як її колишній студент, я ще ніяковів у її присутності, хоча вона поводитися без зверхності, до оточення ставилася приязно; відчуваючи напруження, намагалася зняти його жартом і, головне, не боролася за домінування, хоча й не ухилялася від того, на що завоювала право — своїми знаннями, працею, а зрештою, й усім своїм життям. Навіть тоді, коли кілька разів ми потрапляли з Валентиною Ігорівною у ситуації, котрі могли завершитися конфліктом, вона щоразу знаходила якийсь легкий, напівжартівливий поворот для того, щоб обоє ми минули халепу і подолали обставини, не понісни жодних втрат.

Приблизно у той самий час, сподіваючись краще зрозуміти театральне життя і своє оточення, я вигадав щось на кшталт анонімною анкети, з якою звернувся до діячів театру. В анкеті було лише одне запитання: Ваша улюблена книжка або автор. Відповіді здебільшого відображали патріотичні (Шевченко), філософічні (Гайдеггер) або передові естетичні (Пітер Брук, Гротовський, Джойс) орієнтації. Найнесподіванішою і найменш претензійною була відповідь Валентини Ігорівни — «Граф Монте-Крісто». Причому без паузи, так, немов готувалася до цієї відповіді від самого дитинства.

На перший погляд здається, що роман цей, в якому жевріє мрія про те, як добро і справедливість кінець кінцем перемагають, мало поєднувався з раціональним і стратегічно орієнтованим мисленням Валентини Ігорівни, з її безжмарним, як здавалося іззовні, життям і з її манерою письма. Однак так здається лише на перший погляд. Так само, як здавалося, що життя її — безжмарне. Адже була вона немов скеля.

Інший мій спогад — приблизно про те саме, а водночас і про інше. Яюсь після засідання на кафедрі затрималася група викладачів, почалися якісь балачки, у процесі яких Валентина Ігорівна поділилася своїми уподобаннями і назвала серед улюблених художників когось, здається, із передвижників. Молодша колежанка ледь не з обуренням вигукнула: як можна їх любити, любити слід... (і тут вона згадала чи то Дюшана, чи то Малевича, чи то П'єро Мандзоні з його художнім лайном — Artist's Shit). Валентина Ігорівна не знітилася, не стала сперечатися, посміхнулася і спокійно сказала: а я люблю інше! Вона не соромилася свого смаку, не поспішала відмовлятися від захоплень свого дитинства, не бігла, «задрав штаны», за постмодерном і постдрамою. Їй подобалося бути собою!

Згодом усі її несподівані дитячі спогади і вподобання раз у раз пробивалися у текстах про тих, кого любила: «Живет в древнем Киеве странный человек. Похож на литературного Арамиса, молодого Репина, живописного Ван Дейка и Дон Кихота в юности... художник, Сценограф, Граф сцены Андрей Александрович-Дочевский».

Курс, на якому навчалася у театральному інституті Валентина Ігорівна, – діти, народжені напередодні війни, – відіграв важливу роль у театральному житті України 1970–1990-х років. Хоча б тому, що це був перший після тривалої перерви набір театрознавців і рідкісний випадок, коли весь курс у повному складі залишився у театральному житті: Юрій Богдашевський, Ярослав Верещак, Галина Довбищенко, Вадим Калашников, Олександр Мірошниченко, Микола Лабінський.

Перечитуючи тексти Валентини Ігорівни сьогодні, важко не помітити ті спільні риси, які об'єднували це покоління або принаймні тексти її однокурсників: чіткість думки, часто полемічна загостреність, відсутність лукавства, двозначностей і пози.

Разом із тим стиль мислення Валентини Ігорівни відрізнявся від стилю, притаманного театральній критиці. Вона блискуче володіла словом – емоційним, точним, гострим і дотепним, вміла розкрити багатство української мови та її образні можливості. Виступаючи подеколи під псевдонімами і ніби самоусуваючись із написаних нею текстів, вона ідентифікувала себе завдяки схильності до історико-теоретичного знання і точної діагностики.

Спостереження Валентини Ігорівни здебільшого стосуються не окремих ролей або вистав, але театральної культури, не одиничних явищ, але культурних фактів і процесів. Відтак, окрім звичних для театральної критики жанрів – творчих портретів, оглядів і рецензій, – значне місце серед її публікацій посідають статті дискусійні («Спроба прогнозу» – про український театр у майбутньому, «Театральні сновидіння на межі століть» – про український театр на межі ХХ–ХХІ століть), історичні («Мій Київ» – про театральний Київ та історію архітектурних споруд, пов'язаних із театральним мистецтвом), рефлексії з приводу професії актора («Монолог про тих, хто “впорався з роллю”», «Повернутись до себе: спроба типологізації українського акторства», «Кілька аспектів виховання актора»), намагалася дослідити генезу провідних театральних колективів («Генетичний код франківців», «Національна ідея» – про театр імені М. Заньковецької). Усвідомлюючи проблему поглинання театрознавства театальною критикою, ще від 1980-х років виступала вона зі статтями з приводу місця театральної критики («Відкритий лист» – про місце критики у театральному процесі) і театрознавства («Театрознавець. Хто він?»).

Думаю, що з кола колег-театрознавців Валентину Ігорівну вирізняла любов до портретування і жанрового письма у дусі передвижництва. Серед театральних критиків і журналістів – історизм і схильність до теоретизування. Серед викладачів – неканонічна розкутість. А серед тих і інших – здебільшого індивідуалістів – любов до вирування життя (я якщо не вирувало, вона сама провокувала якісь збурення – створювала премії, асоціації, домашні чаювання; вона хотіла всіх нас об'єднати).

Мені здається, що інколи Валентину Ігорівну розривали зсередини найсуперечливіші бажання: з одного боку, теорія та історія театру, з іншого – театральна критика, а крім того, ще й організаційна діяльність, адже впродовж тривалого часу вона була деканом факультету, завідувачкою кафедри. Однак саме завдяки цьому переплетенню бажань більша частина сьогоднішніх діячів театру – акторів, режисерів, театрознавців, особливо у середньому і старшому поколінні – пройшла крізь її руки, дбайливі, хоч і не завжди м'які. Її учні давно посіли помітне місце у театральному житті України, і це, безперечно, важливо. Однак іще важливіше, що цю збірку підготовлено до друку саме їхніми силами.

Олександр Клековкін,
доктор мистецтвознавства, професор

Передмова. <i>Наталя Єрмакова.</i> Вийти із затінку генія	3
Шановний друже!	6

Інтродукція

Зустрічі з дивом. Спогади завзятої театралки	8
--	---

Розділ І. ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«The Time is Out of Joint»	14
Спроба прогнозу	31
Театр у пошуках людини, яка заблукалась у світі, загубивши сенс життя.	38
Кома. Ескіз театрального процесу в Україні	43
Чекання	51
Театральні сновидіння на межі століть	58
PRO!	64
PRO! (продовження)	68
Поїхали!	73
Фестивальні клопоти «Золотого гуцула». Вистави і проблеми	82
На стику. Театральний букет Східної України.	90
Понад Дніпром. Круїз Україною театальною: Черкаси — Кременчук — Дніпродзержинськ — Дніпропетровськ.	94
Понад Дніпром – 2. Подорож по Україні театральній: Кривий Ріг — Павлоград — Запоріжжя і далі, далі, далі... ..	99
На всі номінації претендентів... не вистачило. 26 березня назвуть переможців «Київської пекторалі»	103
Театр і ми в ньому: на порозі нового сезону	106
Віримо!.. ..	114
Брендова «Січеславна». Роздуми про майбутнє театру, навіяні фестивалем-конкурсом, який відбувся на Дніпропетровщині.	119
Провінція ламає стереотипи.	123
«Бронек» відкриває нових зірок. Цьогоріч лауреатами родинної театральної премії стали 12 митців!	126
Строката коза	129
Гримаси мавпи. Дещо з життя театру та театру життя в 2004 році	132
Застьобнутий сезон. На сценічних підмостках 2004–2005 років визрів новий мистецький стиль.	141
Театральний півень. Що і як співав протягом року	145
Грудневі тези (театрально-песимістичні)	149
Гойдалка на козі.	151

Розділ ІІ. ТЕАТРИ

Флагман українського театру. Ювілейний портрет франківців у театральному інтер'єрі	154
---	-----

Звичайний сезон франківців	161
Вони обрали Березіль	167
Дім, де зберігаються серця	172
На порозі. Гастролі в Києві Севастопольського театру імені А. Луначарського	179
Мій заньківчанський сентимент (майже мемуари)	182
Їм не однаково	186
Національна ідея (у творчості Національного театру імені М. Заньковецької)	193
Тендітне диво. Парадокси криворізького театру «Академія руху»	198
Дивні дива Кривого Рогу. Розповідь мовою Руху й Тіла	201
«Смачні» вистави	204

Розділ III. Рецензії

Перша моя рецензія	206
Диво любові. Прем'єра франківців «Каса маре»	207
Здрастуйте!	211
Крізь призму пам'яті і краси. «Пам'ять» Б. Олійника на малій сцені Київського театру імені І. Франка	217
Сміх на прощання	219
«Аукціон»	221
Під знаком вічності	224
Полонений Тобою	226
Крило надії	229
Фунт лиха в «П'яти пудах любові»	231
«Орфей у пеклі». Рецензія на виставу Київського державного театру оперети	233
«Украдене щастя». Рецензія на виставу Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка	237
«Царство небесне». Відгук на виставу єврейського музично-драматичного театру (м. Київ)	239
Прелестно. Наивно. Професійно?	242
Несподівана Кармен. Національна оперета збагачує репертуар експериментальними постановками	246
Турандот	248
Пересечем «Екватор»	249
Трагічний цар франківців	252
Як перекласти феномен Кобзаря мовою театру	254
Повернення мелодрами. Вистава «Море... Ніч... Свічі...» в Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра	260
Не загралися б до апокаліпсису... Авангард і традиції в двох постановках «Украденого щастя» — в Одесі та Івано-Франківську	263
Глечик молока, що здіймається до зоряного неба. Поетичний театр України набирає оберти	267

Куди поїхав Фройд? «Істерія» Террі Джонсона на франківській сцені	272
Підсвідомість на сцені	276
Без права на поразку	283
Річард сьогодні	286
Політ «горобчика»	288
Заспівайте, півні!	291
Маємо те, що маємо	294
Ідіть до Дідька. Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра презентував прем'єру «26 кімнат...»	297
Характерник з Буковини	301
Еліксир гарного настрою. «Люкс для іноземців» – бульварне мистецтво і акторський майстер-клас	303
Біле і чорне. Національний театр ім. М. Заньковецької змусив столичного глядача замислитися: чому не старіють вистави «Арт» Ясмiна Рези та «Загадкові варіації» Еріка-Еммануеля Шмітта?	306
Театральна мініатюра. «Сузір'я» подарувало вечір із... Чеховим	309
Чернігів «ласує» абсурдом.	311
Струни серця.	313
Театральна «курка»	314

Розділ ІV. ПОРТРЕТИ

Андрей Александрович-Дочевский	316
Останні квіти.	318
Forte актриси.	320
Людина поза рядом. Богдану Козаку 60 років	322
Серфінг Алексея Кужельного	324
Легінь	327
Таїна на ім'я Едуард	333
Актриса Ада Роговцева	337
Лампада під вітром. Згадуючи Стельмаха	339
Реінкарнація	341
Він жив багатьма життями, долями і характерами	346
Лицар світлого образу	348
Дон Кіхот театральної Ламанчі. Записки про божевільного	351
Лист до тебе	353

Післямова. <i>Олександр Клековкін.</i> Їй подобалося бути собою	357
--	-----

Науково-популярне видання

ВАЛЕНТИНА ЗАБОЛОТНА

Крок за кроком

Редактор-упорядник

Валерій Фіалко

Відповідальний редактор

Вікторія Бубнова

Літературний редактор, коректор

Тетяна Подолян

Художньо-технічне оформлення, верстка

Михайло Воронков

*Кафедра театрознавства Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
висловлює щире подяку випускникам Київської дитячої академії мистецтв
за фінансову підтримку проекту.*

Заболотна В. І.

- 312 Крок за кроком: збірка статей і рецензій / редактор-упорядник В. Фіалко; вступна стаття – Н. Єрмакова; післямова – О. Клековкін; Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, кафедра театрознавства. – К.: ВД «Антиквар», 2021. – 364 с.
ISBN 978-617-7285-44-0

У збірці представлено театральні-критичні публікації заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Валентини Ігорівни Заболотної, які висвітлюють театральний процес України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Книга призначена для практиків сценічного мистецтва, театрознавців, студентів профільних творчих вишів.

**УДК 78.034/035(477)
ББК 85.313(4УКР)4**

Підписано до друку 10.07.2021. Формат _____. Папір _____. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. _____. Гарнітура Остava. Наклад 500 прим. Замовлення № _____.

ТОВ «Видавничий дім „Антиквар“»

вул. Володимирська, буд. 5, оф. 6, Київ, 01001. Тел.: (044) 278-39-28

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції: серія ДК № 4651

Надруковано _____, Київ, _____

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції: серія _____