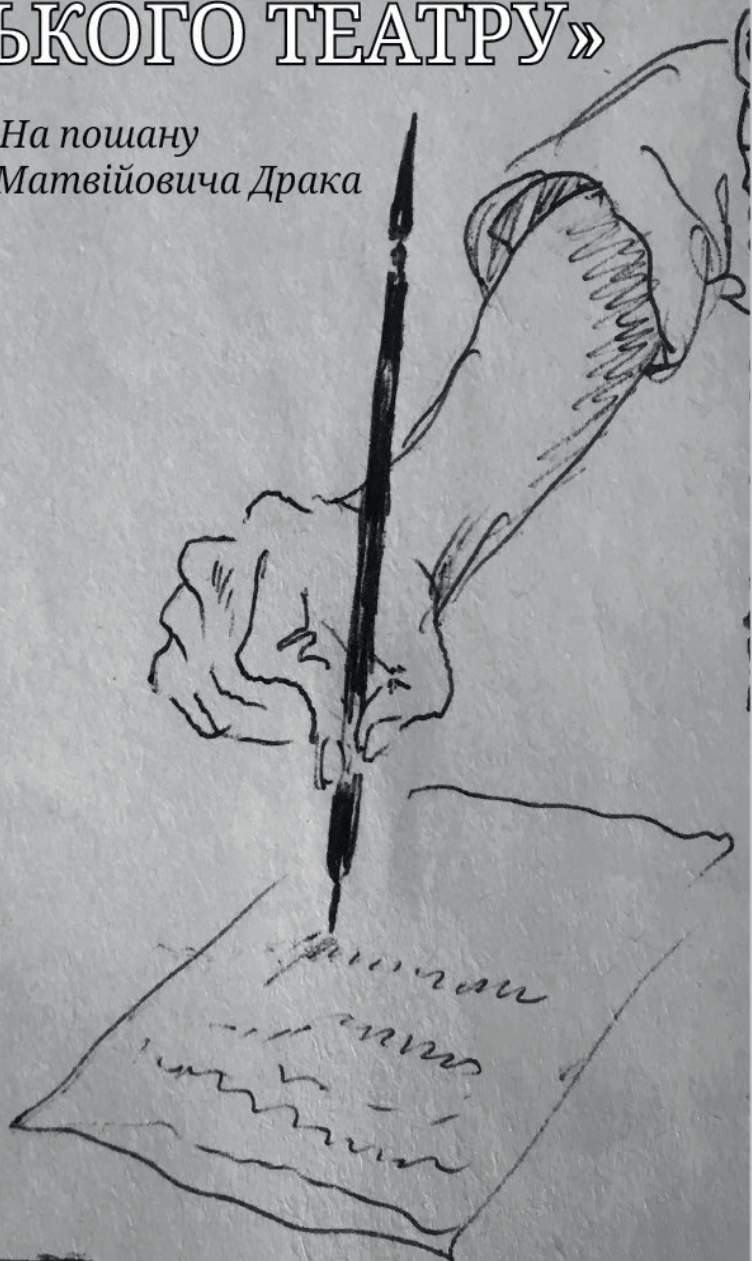


УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА СТОРІНКАХ «УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ»

*На пошану
Аркадія Матвійовича Драка*





*До 100-річчя від дня народження
Аркадія Матвійовича Драка*

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР
НА СТОРІНКАХ
«УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ»

*На пошану
Аркадія Матвійовича Драка*

УДК 792.03.7.032

Затверджено до друку Президією НАМ України (Протокол № 5 від 24 квітня 2025 р.) і схвалено до друку Вченою радою КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого (Протокол № 6 від 29 квітня 2025 р.)

Драк, Аркадій

Український театр на сторінках “Українського театру” / Аркадій Драк; упорядник Наталія Владимірова. Київ. Видавництво «Щек», 2025. 280 с.

Рецензенти: докт. мист., академік НАМ України **Кара-Васильєва Т. В.**, докт. мист., професор, член-кореспондент НАМ України **Лагутенко О. А.**

Редакційна колегія видання: **Безгін О. І.** (голова колегії), **Клековкін О. Ю.** (заступник голови), **Корнієнко В. В.**, **Щегельська Т. К.**

Видання виходить у серії «Сценознавство», заснованій НАМ України, ІПСМ та КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

Книжка «Український театр на сторінках “Українського театру”» репрезентує науково-критичну спадщину одного із провідних театрознавців та музеезнавців 2-ї пол. ХХ ст. Аркадія Матвійовича Драка, що знайшла оприлюднення на сторінках вказаного видання. Надзвичайно широкий спектр питань і проблем, до яких звертався історик, теоретик, театральний критик, дає змогу представити видання як своєрідний навчальний посібник для студентів всіх рівнів освіти за спеціальністю «Сценічне мистецтво», для яких базовими є такі дисципліни: «Історія українського театру», «Семінар з театральної критики», «Практикум з театрознавства».

Орфографію і стилістику текстів часопису “Українській театр” збережено

ISBN 978-966-372-840-7-9

© Владимірова Н. В., упорядкування, 2025
© Драк А. М., статті, 1970–1995
© Клековкін О. Ю., передмова, 2025
© Павленко Г. Л., текст, 2025

ЗАМІСТЬ ВСТУПУ

Шукаючи якусь літературу на книжкових полицях, раптом натрапила на маленьку книжечку. Вона дійсно маленька – і за форматом, і за кількістю сторінок – вміщується на долоні. «Голос з-під панциря», вірші різних років... Автор – Аркадій Драк¹. Одразу навіяло спогади про театральний музей – практично, перше моє місце роботи за фахом, людей, які тоді були поруч та й зараз залишаються чи не найближчими і найдорожчими у житті...

Якось стало сумно і... тривожно. Тривожно тому, що сьогодні, на жаль, багато тих, хто вже пішов засвіти, або просто – поїхав і знаходиться далеко... А ще більш сумно тому, що професія театрознавця, до якої належав і Аркадій Матвійович, має доволі невизначений статус, не кажучи вже про науковий рівень експозиціонерів та музеєзнавців цієї галузі...

Ідея проекту сформувалася майже одразу: віднайти й видрукувати театральню-критичну спадщину Драка. Її пошуки несподівано відкрили величезний пласт матеріалів, і розміщений на сторінках різних видань, часописів зберігається у фондах та архівах. А у процесі ознайомлення, технічного опрацювання, рубрикації цих текстів зростало й інше почуття – здивування. Як так сталося, що постать Аркадія Матвійовича, по суті – нашого сучасника, практично пішла в небуття?! Людина енциклопедичних знань, гострої і водночас – вдивовижу толерантної за інтонацією думки, глибинного розуміння значення художнього твору у контексті часу, природи театру, людина з візіонерськими передбаченнями, які (і ми можемо сьогодні у цьому переконатися) здійснилися і продовжують здійснюватися, Драк є, на мій погляд, – однією з найбільш крупних фігур національного театрознавства 2-ї половини ХХ століття.

Тексти, що увійшли до цього видання – зі сторінок журналу «Український театр» – лише частина театрознавчої спадщини Аркадія Матвійовича. Вони поділені на 4 розділи і дають можливість познайомитися з пріоритетним напрямком критичного аналізу митця – сценографією, сповна оцінити його хист театрального критика, ґрунтовні знання з історії театральної культури.

Дехто зачепиться оком на прізвищах радянських митців – як російських, так і українських. Ну, що ж, дійсно у 70-80-і надзвичайно популярними були

¹Аркадій Драк. Голос из-под панциря. Стихи разных лет. – Киев, 1995

ті драматурги, що змальовували соціалістичний устрій та людей, які його будували і жили у ньому. А з іншого боку – не уявляю собі автора, який ще до перебудови так художньо і водночас гостро-критично оцінив би виставу С. Данченка за творами М. Хвильового «Санаторійна зона». А хто з критиків, рецензуючи спектакль, центральним образом якого був образ Леніна, дозволив би собі висловити критичні зауваження щодо її загальної концепції? Драк це дозволяв і робив.

Я не буду далі у цьому короткому вступі наводити інші приклади, посилаючись на статті Аркадія Матвійовича. Це блискуче зробив, наголошуючи ерудованість, глибину занурення у проблематику та витончену стилістику мови, зрештою – надзвичайну інтелігентність у викладенні матеріалу доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Олександр Клековкін, відгукнувшись на моє прохання написати Передмову до цього видання.

А основний масив тексту завершують спогади колег Аркадія Матвійовича, які в різні часи були з ним поруч, працювали в театральному музеї. Театрознавиця Галина Леонідівна Павленко – одна з них. Вона поділилася власними та розшифрувала частину спогадів інших учасників, що свого часу 2018 року прозвучали на вечорах пам'яті під загальною назвою «Жива історія музею».

Ми зробили першу спробу зазирнути під панцир. Без дозволу, але з надією, що таким чином зможемо зберегти і передати для прийдешніх поколінь пам'ять про цю дивовижну людину.

У 1995 році, даруючи мені сокровенне – свої вірші, Аркадій Матвійович написав: «Дорогой Наташе Владимировой, с любовью».

У мене сьогодні абсолютно тверде переконання, що всі, хто долучилися до створення цієї книги, зробили це з великою вдячністю перед митцем і з великою шаную і любов'ю до цієї людини.

Наталія Владимірова

ІСТОРИК СУЧАСНОСТІ

(нотатки на берегах)

27 серпня 1945 року, за кілька місяців по завершенні війни, Аркадієві Матвійовичу Драку виповнилося 20 років. Як на свій вік, він уже мав багатий досвід: йому ледь виповнилося сімнадцять років, коли взяв участь у війні, був поранений, отримав нагороди.

Його батько, Матвій Ілліч, отримав освіту спочатку в Одеському художньому училищі, потім у Мюнхенській академії мистецтв, від 1920 року працював художником-постановником, а згодом і головним художником театру ім. І. Франка, що вплинуло на вибір Аркадієм Матвійовичем театрального фаху.

По завершенні війни Аркадій Матвійович поступив до Київського театального інституту, після закінчення якого у 1952 році працював на різних посадах – від наукового співробітника до заступника директора з наукової роботи Театрального музею.

«Склалося так, – згадував він, – що з кінця п'ятдесятих до кінця сімдесятих років я був членом журі щорічних республіканських оглядів кращих вистав, брав також участь у переглядах та обговореннях репертуару під час гастролей периферійних театрів у Києві. Надивився протягом двох десятиріч сотні вистав, знав стан справ і творчий потенціал майже всіх колективів»¹.

В іншій статті акцентував один зі своїх постійних інтересів: «Ось уже тридцять років я пишу книги і статті, виголошую промови про творчість театральних художників. Я почав писати, коли ця галузь театального мистецтва мала офіційне найменування: “театральне-декораційне мистецтво”. Іноді її називали утилітарно прозаїчно: “оформлення вистави”. А в деяких випадках піднесено гордовито – “театральний живопис”. Децю пізніше мені довелося писати про “образотворче вирішення вистави”, відтак сформувався термін “образотворча режисура”. Нарешті, з'явилося або, точніше, відродилося забуте слово “сценографія”. Я перший в українському мистецтвознавстві пустив це слово в науковий і критичний ужиток, за що викликав нарікання на себе з боку театральних старовірів, які й сьогодні, коли, здавалося б, цей термін остаточно “прижився”, час від часу знову об-

¹ Драк А. Горішній поверх // Український театр. 1996. № 4. С. 4.

рушуються на нього. Ніби слово може стати причиною, через яку мистецтво театру пішло по тому, а не по іншому шляху»².

Однак у колі його інтересів була не лише сценографія.

У творчій і науковій спадщині Аркадія Матвійовича – сценарії науково-популярних і хронікально-документальних фільмів, інсценівки, історико-теоретичні дослідження, огляди, рецензії, інтерв'ю, книга віршів. Головне коло охоплених ним тем – сценографія і техніка сцени, практика українського театру, історія українського театру, жанрові системи та інші історико-теоретичні проблеми. Одна з його ранніх праць стала, за словами В.Харченка і З.Фогеля, «першою узагальнюючою працею про українське театральне-декораційне мистецтво»³. В архіві чекають також свого дослідника рукописи⁴.

З редакцією журналу «Український театр» Аркадій Матвійович почав співпрацювати ще до 1970 року, коли видання ще не стало самостійним виданням, а його редакція на правах відділу входила до складу часопису «Мистецтво».

У статтях, видрукованих на шпальтах видання, Аркадій Матвійович представлений різними жанрами – рецензіями, оглядами, проблемними статтями, історичними і теоретичними дослідженнями, спогадами та ін.

Найактуальніші серед них – статті історичні та історико-теоретичні, в яких оприявнюються його наукові, естетичні та етичні принципи.

* * *

Деякі статті Аркадія Матвійовича викликали якщо не обурення, то принаймні жваві обговорення, тон яких змушував згадати і нещодавню боротьбу з космополітами, і раніші, теж «славні» часи. На одну з його статей, видруковану у першому числі 1972 року, – надійшло багато відгуків і «редакція вирішила надрукувати найцікавіші з відгуків»⁵. В одному з цих відгуків Аркадію Матвійовичу закидалася відсутність «точної відповіді <...> натомість подибуємо спірні практичні поради на зразок перегляду кількості музично-драматичних театрів і організації замість них поетичних, масових та інших видовищних закладів або малоаргументовані твердження про непідготовленість багатьох театральних колективів до втілення української радянської драматургії, а також спроби пояснити причини успіху у

² Драк А. Сценографія – любов моя // 1983. № 5. С. 16.

³ Харченко В. Фогель З. Живе серце художника // Український театр. 1964. № 3. С. 31.

⁴ Драк А. Не «де», а «що»... За законами образотворчої режисури. Рукопис 1954 // ЦДАМЛМ. Ф 734. Оп. 1. Спр. 8; Драк А. Михаил Френкель. Штрихи к портрету. Про театрального художника М. А. Френкеля. 1981 // ЦДАМЛМ. Рукопис Ф. 734. Опис 1 Справа 15.

⁵ Скибневський О. Мода і штампи // Український театр. 1973. № 1. С. 6.

глядача п'єс “Сватання па Гончарівці”, “Циганка Аза” та “Мати-наймичка” “екзотикою і своєрідністю етнографії”. Хіба Марія Заньковецька та інші корифеї українського театру, граючи ці п'єси, створювали лише екзотику? Чи тут була наявна діалектика національного й інтернаціонального у творчості актора? Історія дотримується саме такої точки зору»⁶. Далі автор писав: «Невже А. Драк забув, що сценічна правда, яка ґрунтується на органіці, є найсильнішою рисою національного мистецтва українських акторів в далекому славному минулому і в наші дні?»⁷. В іншій статті обережно зазначалося, що «не можна в усьому погодитися з автором»⁸ і т. ін. Незважаючи на критику – утім, стриману, за кілька місяців після публікації статті Аркадія Матвійовича було введено до складу редакційної колегії журналу (від 1972 року – до останнього року життя).

Згадана стаття має значення не лише через те, що викликала полеміку, а й з інших причин – в ній сконцентровано майже всі основні принципи письма Аркадія Матвійовича.

«Чи доводилося Вам, *шановний читачу*, спостерігати в сьогоднішньому театрі таке явище...»⁹.

Звернення, з якого починається ця стаття, – це не просто формальний прийом, стилізація під старовину, це обраний Аркадієм Матвійовичем незмінний спосіб спілкування зі співрозмовником – незалежно від його віку, статусу і навіть жанру, в якому було написано статтю. Ніякої зверхності, прокурорської набундюченості і суддівських «остаточних вироків».

Однак у цьому зверненні є ще й інша ознака: «...спостерігати в сьогоднішньому театрі таке *явище...*», котре фіксує «в українському обласному музично-драматичному театрі імені... Втім, навіщо називати театр. Адже всі наші обласні театри музично-драматичні. У всіх у них не тільки однаковий профіль, але й спільні творчі проблеми, болючі питання»¹⁰.

Незалежно від того, в якому жанрі написано статтю Аркадія Матвійовича, в центрі її завжди стоїть не одиничний факт, але *історичне явище* – інколи персоніфіковане у конкретній постаті, реалізоване у якійсь виставі, однак завжди як явище, яке має минуле, механізм розвитку, зв'язок із іншими складовими театральної культури і повторюваність.

Стаття, про яку йдеться, хоч і була сприйнята як дискусійна, насправді позбавлена полемічного тону, що також притаманно письму Аркадія Матвійовича, вона звернена не до емоцій читача, але до його логіки і аргумента

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Стригун Ф., Брилинський Ю. І все-таки театр! // Український театр. 1973. № 1. С. 9.

⁹ Драк А. І все таки актор // Український театр. 1972 № 1. С. 20.

¹⁰ Там само. С. 21.

ції – не у химерній сфері «високого смаку», але в історії мистецтва, яка в його розумінні має не лише «естетичний» (високохудожній), але передусім *соціальний вимір*, отже, і виробничий вимір.

У цій статті Аркадій Матвійович розмірковує про спостережену, і не лише ним, суперечність між новітніми режисерськими прийомами, сучасною драматургією, сценографією й акторською школою. Відкидаючи закиди режисур у формалізмі («такий вирок, як правило, виносить критика»; «вирок остаточний і оскарженню не підлягає»), Аркадій Матвійович пропонує «поглянути на це театральне явище з іншого, так би мовити, протилежного боку», але «для цього нам необхідно зробити невеликий *екскурс у минуле*»¹¹.

«Екскурс у минуле» – спостерігаємо в усіх статтях Аркадія Матвійовича, незалежно від жанру. В жоному разі це не літературний прийом і не демонстрація власної ерудиції, *це тип мислення автора*, який усвідомлює, що досягнути явище можна лише зрозумівши його походження, логіку розвитку і той фактор, який відіграє вирішальну роль у його генезі. У даному разі йдеться про «*стилеутворюючий фактор*»¹², *ядро, що формує систему*.

Розглядаючи *жанрову систему музично-драматичних театрів і органічно пов'язану з нею акторську школу у широкому історичному контексті*, Аркадій Матвійович звертає увагу на «*обмеженість традиційної школи акторської гри*»¹³, несумісної з новою драматургією, принципами нової режисури і театальною школою загалом: «*Не можна ігнорувати і той факт, що ось уже третє покоління українських акторів (починаючи з середи 30-х років) виховується у театральних учбових закладах засадах системи Станіславського*»¹⁴.

Однак замість того, щоб стати на якийсь бік, оголосивши одну зі шкіл «*правильною*» (передовою, прогресивною), а інші – консервативними або у стилістиці доби – реакційними, Аркадій Матвійович пропонує інше.

Усвідомлюючи неможливість «*єдиного театру*», який «*повинен бути універсальним, багатожанровим і різноплановим*», театру, який був би «*зобов'язаний відгукуватись на різні естетичні запити глядачів*», театр у репертуарі якого «*поряд з виставами музично-видовищними, розважальними (гедоністична функція мистецтва ніколи не відіме) потрібні і висока трагедія, і психологічна драма, і сатирична комедія*»¹⁵, Аркадій Матвійович висуває ідею, з економічної точки зору, мабуть, не надто перспективну і певною мірою навіть ідеалістичну, створити різні театри: «*Поетичний театр,*

¹¹ Там само. С. 20.

¹² Там само.

¹³ Там само. С. 21.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. С. 22.

Театр Сатири, Театр масових видовищ, Театр мініатюр... Адже зараз в Україні, за винятком ТЮГів (до речі, театри юного глядача більш однорідні за своїм акторським складом і через це мають більш виразне творче обличчя в порівнянні з іншими театрами) нема жодного театру з чітко визначеним творчим профілем (а без профілю – яке обличчя?!). І створюватися такі театри мають тільки на студійній основі, групуючи навколо себе творчі сили “за інтересами”. Такі негроміздкі, мобільні театри одностудійців, театри, в яких панує дух творчого взаєморозуміння, розуміння “з півслова”, стануть відмінними “виробничими” театрами, бо їх постановки не потребуватимуть стількох зусиль на сколочування щоразу акторського ансамблю, відшукування “єдиного знаменника”»¹⁶.

Однак і сам визнає: «Сьогодні такі театри – мрія»¹⁷.

Закономірно постає питання: що це було?

Якщо це лише *нездійснена мрія*, навіщо про неї говорити?

Для того, щоби сформулювати проблему і бажаний вектор її розв’язання.

До того ж, сформулювати надзвичайно обережно (не перелякано, не заповідливо і не побиваючи своїх опонентів), але обережно передусім у ставленні до читача – автора, митця, не ображаючи його, адже прагнув, щоб читач – колега, співрозмовник, *той, кого щиро назвав «шановним читачем»*, – почув його.

І розмірковує не голосливо, але звертаючись до тих вистав, у яких, на його думку, проаналізовані ним суперечності подолано – до того ж, подолано у процесі постановки української класики («Суєта» в Київському ТЮГу (режисер Д. Чайковський, художник М. Френкель); «Суєта» в постановці О. Ріпка та оформленні М. Кипріяна (театр імені М. Заньковецької), «Дві сім’ї» у постановці В. Опанасенка (Львівський ТЮГ), «Лимерівна» В. Лизогуба (Київський театр імені Івана Франка) та ін.).

* * *

Так само в іншій статті – цього разу історико-теоретичній. Перш ніж аргументувати свою позицію, Аркадій Матвійович намагається сформулювати не своє ставлення до явища, але сам предмет дискусії («Парадоксально, але факт: сперечаються про мюзикл, не домовившись про предмет спору. На запитання, що таке мюзикл, існує чимало відповідей. Дехто ототожнює мюзикл з оперетою, вважаючи його модернізованим, більш сучасним різновидом цього популярного жанру. Інші трактують ширше: драматичний спектакль, в якому багато музики, а актори не тільки розмовляють, але й співають і танцюють. Нарешті, є й точка зору, яка, виходячи з *етимології*

¹⁶ Там само. С. 23.

¹⁷ Там само. С. 23.

терміна (musikal – музичний) розширює поняття до безкрайності: будь-який музичний спектакль це мюзикл»¹⁸. І далі, як завжди, звертається до історії, в якій простежує і конкуренцію театру з церквою, і залежність тривалості вистави та її архітектоніки від конкуренції з іншими мистецтвами, і структурну відмінність мюзиклу від опери й оперети, і особливості вокального стилю мюзиклу («рок», «соул», «фольк»¹⁹), а головне – не гребує зв'язком мюзиклу з демократичною естрадою.

* * *

Інша стаття Аркадія Матвійовича зовні нагадує жанр групового портрета, хоча насправді, як і попередні, в ній сформульовано і на локальному прикладі розглянуто загальні історико-теоретичні проблеми.

Це стаття про народження нового театру – театру, який сьогодні називається Київським академічним театром драми і комедії на лівому березі Дніпра.

У цій статті є всі ознаки портретного жанру – і керівник театру, і провідні актори, і вистави, і сценографія, і драматургія, і характеристика художнього напрямку.

Однак питання, на яке намагається знайти відповідь Аркадій Матвійович, – стосується, як завжди, загальнішої проблеми: «Як взагалі народжуються театри?»²⁰.

Це питання Аркадій Матвійович розбиває на дрібніші: «Новонародженому треба було паралельно розв'язувати такі кардинальні питання, як “де”, “хто”, “що”? “Де?” – приміщення. “Хто?” – формування трупи. “Що?” – репертуар. Перед театром, який виникає на студійних засадах, проблеми “хто” і, принаймні, на перших порах, “що?” не існує. А тут усе необхідно було вирішувати водночас і в найкоротші строки»²¹.

«Порушенням аксіоми» (так називається стаття) було не лише народження театру поза «студійними засадами».

Аналізуючи репертуар театру, Аркадій Матвійович визначає пріоритет новоствореного театру, той самий *формотворчий фактор* – соціологічну драму²².

«Перед нами, здавалося б, дивна, напрочуд “вузька” афіша – безпрецедентна одноплановість у доборі репертуару. Театр публіцистики? Театр молодих драматургів? Театр актуальних проблем? Щодо формулювання девізу нового театру можна сперечатися. Але а його афіші відбилося прагнення

¹⁸ Драк А. Мюзикл – мода чи мистецьке явище? // Український театр. 1978. № 5. С. 10.

¹⁹ Там само. С. 11.

²⁰ Драк А. Спростовуючи аксіому // Український театр. 1980. № 1. С. 16.

²¹ Там само.

²² Там само. С. 17.

вести розмову з глядачем про найголовніше у житті, про те, що бентежить його розум і почуття. А за такий намір навряд чи варто дорікати колективу»²³.

Деякі репліки цієї статті, якби були в іншому контексті, могли би сприйматися як образливі: приміром, «вкрай аскетичне оформлення – не наважуюсь назвати його ні сценографією, ні, тим більше, декорацією»²⁴. Так би воно й було, якби не пояснення: «В програмках стоять прізвища різних сценографів, але принцип єдиний. Розігруючи всі вистави в єдиному уніфікованому середовищі, театр немов декларує: такі наші можливості, такі умови гри, хочете приймайте їх, хочете – ні. Адже існують так звані кімнатні театри, вистави у фойє, на помостах і т. ін. Взагалі лаконізм і відкритість (оголеність) прийому – наріжний камінь естетики театру. Спектаклі будуються за законами малої сцени – максимальна наближеність до глядача. Відкритість думок, почуттів, нервів. І все це – в зал, до глядача, до його думок, почуттів, нервів. Вистава – запрошення до роздумів. Цей театр – режисерський. Але театр антивидовищний, антирозважальний. <...> Звідси – стенографічна, протокольна стислість. “Протокольна...” – ось, здається, слово, яке багато що пояснює»²⁵.

Наступна репліка – знову, здавалося б, закид, цього разу анонімний: «Хтось пожартував, що після перегляду всіх вистав складається враження, ніби подивився один багатосерійний фільм». Однак і на це Аркадій Матвійович знаходить пояснення – не в категоріях «високого смаку» або «прогресивних» тенденцій (читай у моді), але у стилеутворювальному факторі: «Жарти жартами, але вистави такого роду, як і взагалі документальна, публіцистична драма, мають свої жанрово-стилістичні ознаки. Адже ми говоримо: “протокольна стислість”, “протокольна точність”, “протокольна незворушність”... Втім, при уважному розгляді помітно, що режисура в межах єдиного стилю шукає для кожної п’єси свою інтонацію»²⁶.

Це не колективний портрет театру, очолюваного його керівником, це пошук відповіді на поставлене на початку статті запитання: «Як взагалі народжуються театри?». Звернімо увагу на час – не народився, але народжуються, отже, процес, а не доконаний факт. Відстежуючи цей процес, Аркадій Матвійович виявляє, як «деяка жанрова одноплановість перших постановок має і позитивний бік», адже «сприяє згуртуванню трупі на єдиній платформі. У такий спосіб легше привести різнорідний “акторський матеріал” до єдиного знаменника»²⁷.

²³ Там само.

²⁴ Там само. С. 18.

²⁵ Там само.

²⁶ Там само..

²⁷ Там само. С. 19.

Констатуючи відсутність у виставах «акторських робіт, які б потрясли глядача», Аркадій Матвійович одначе, дає лаконічні характеристики багатьом виконавцям (в одних випадках пише про «актора різнопланового, технічного», в інших – про «риси актора і сповідницького типу, і гостро характерного, з нахилом до ексцентрики», згадує «давнього улюбленця київських театралів, актора великої людської принадності» і виконавця «епізодичних ролей», якому «під силу і великі провідні ролі» та ін.)²⁸.

Крім аксіоми, означеної вище, «цей театр спростував [і іншу] “аксіому”, яка гласить, що “касова” вистава – це обов’язково закручена інтрига (детектив, комедія положень чи мелодрама), яскраве видовище (мюзикл, оперета) або гучний зарубіжний бойовик. В кращому випадку – Шекспір, Чехов, Брехт... Театр спростував аксіому»²⁹.

Ця стаття виявляє принцип системного аналізу, основою якого стає *стилеутворювальний фактор* у його зв’язку з організаційними питаннями.

* * *

Статтю, присвячену театрові корифеїв, Аркадій Матвійович починає зі згадки про тих, хто досліджував цей театр: «І. Франко, М. Грушевський, М. Комаров, М. Сумцов, С. Петлюра, М. Вороний, Д. Антонович. Пізніше, у 1920-х роках – П. Рулін, Я. Мамонтов, О. Кисіль, Т. Слабченко, а у повоєнні роки було видано ґрунтовні монографії С. Дуриліна, Б. Тобілевича, В. Василька, перший том академічного видання “Український драматичний театр”. Виходили мемуари корифеїв, багатотомні збірники драматичних творів та епістолярної спадщини, серія спогадів про корифеїв, яку запровадив Р. Пилипчук та багато інших праць, присвячених зіркам української сцени...»³⁰.

Чому ж постала потреба вкотре вже звертатися до цієї теми?

Поштовхом для написання цієї статті став задум редакції журналу «Український театр» актуалізувати минуле українського театру, підготувавши спеціальний номер, до участі в якому були запрошені Ростислав Пилипчук, Анатолій Поляков, Валентина Заболотна та інші дослідники.

Свою статтю Аркадій Матвійович концентрує на розширенні поняття «театр корифеїв» («синонімом театру корифеїв може бути поняття український класичний театр). Це – епоха в розвитку національного театру, цілий напрям, явище всієї культури. Це широке коло митців (принаймні два покоління), об’єднаних спільністю ідейних спрямувань. Це – *школа, система, яка має певні мистецькі ознаки*»³¹) й акцентує проблему: «Якщо творчі біо-

²⁸ Там само.

²⁹ Там само.

³⁰ Драк А. Спадщина, яку ми так і не осягнули // Український театр. 1994. № 1. С. 6.

³¹ Там само.

графії кожного з корифеїв вивчено досить ґрунтовно, хоч і однобічно (про що мова попереду), то *Театр корифеїв у широкому розумінні теоретично майже не осмислений*³². І на додачу наводить приклад: «Пригадую, на рубежі сорокових і п'ятдесятих років на театрознавчому факультеті вчився студент-дотепник, який побився об заклад, що складе залік з історії українського театру періоду корифеїв, оперуючи трьома термінами: *демократизм, народність, реалізм*. За допомогою цих магічних слів він давав відповідь, підставляючи будь-яке прізвище корифея і отримував бажану оцінку»³³.

Отже, крім магічних формул (у даному разі – «демократизм, народність, реалізм», а в інших випадках – які завгодно інші), *потрібен метод!* «Тоді як світове мистецтвознавство рухалося трьома напрямками – соціологічним, формалістичним (структурологія) і психоаналізу, – наша наука визнавала лише один аспект – соціологічний, і то у вузькому й вульгарному варіанті. Горезвісний класовий підхід, принцип партійності, теорія двох культур в кожній національній культурі звужували проблематику досліджень до питань суспільно-політичних, залишаючи осторонь такі соціологічні аспекти, як культурницька місія, національна самовизначеність митця, його релігійна свідомість»³⁴.

Названі ознаки – «культурницька місія, національна самовизначеність митця, його релігійна свідомість» – і стають предметом дослідження у цій статті, розбитої на три розділи: *християнські цінності, національна ідея і форма*.

Як і в інших статтях, досліджуючи ці елементи, головну увагу Аркадій Матвійович зосереджує на «*формууючому факторі*»³⁵ – драматургії, жанрова система якої вплинула і на особливості «національної акторської школи», вивчення якої вимагає «структурологічних досліджень», застосування «методології і досягнень сучасної психології в галузі мистецтва <...>, психоаналізу, екстрасенсорики, енергетики»³⁶ та ін.

До цієї ж статті примикає інша, також написана 1994 року. Цю статтю Аркадій Матвійович розпочинає зі згадки про подію, яка його вразила і стала образним прологом самої статті.

«Якось Музей Марії Заньковецької у Києві, – писав Аркадій Матвійович, – замовив скульпторові зобразити геніальну актрису в одній з її коронних ролей. Музейні працівники пішли на нечуване порушення правил, дозволивши використати у роботі над скульптурою дорогоцінні реліквії – костюми

³² Там само.

³³ Там само.

³⁴ Там само.

³⁵ Там само. С. 8.

³⁶ Там само. С. 8.

самої Марії Костянтинівни. Для позування вирішено було відібрати когось із студенток театрального інституту. Але сталося непередбачене: жодна з претенденток не змогла вдягти костюм Заньковецької – ні корсетки, ні спідниці не сходилися в талії. Жіночий генотип столітньої давності не відповідав стандартам сучасних, навіть тендітних юнок-акселераток. Цей трохи кумедний випадок, на мій погляд, містить у собі певний символ. Чи можна (та й чи потрібно) сучасному акторові отак силоміць натягати на себе – не одяг, звичайно, – мистецьку спадщину класиків? І в чому полягає спадковість поколінь у театрі, зокрема нашому українському?»³⁷.

Розглядаючи далі історію спроб «натягати на себе спадщину корифеїв», Аркадій Матвійович зосереджує увагу на «трьох постановках однієї п'єси [“Безталанної”], здійснених протягом останнього десятиріччя трьома режисерами різних поколінь»: (В. Оглобліним (Київський театр імені І. Франка), Ф. Стригуном (Львівський театр імені М. Заньковецької) і Д. Богомазовим (Київський театр драми і комедії))³⁸. Порівнює не за ознаками «правильної» і «неправильної» інтерпретації, але підтримуючи відмінність режисерських інтерпретацій твору.

* * *

Наступну статтю також можна вважати продовженням попередньої. Її було замовлено редакцією журналу, яка в цей час скеровувала видання у бік історії, підготувавши низку спеціальних номерів, спрямованих на переосмислення й актуалізацію минулого українського театру. Згодом основні ідеї цієї статті було у розширеному вигляді було використано як концепцію «реекспозиції другого поверху» Музею театрального мистецтва³⁹.

«Музейним працівникам, – писав Аркадій Матвійович, – добре відома проблема горішніх поверхів, де, як правило, розміщуються розділи експозиції радянського періоду. З відомих усім причин ці поверхи нині тимчасово зачинені. <...> Але час плине швидко, і ось уже біля порога нове тисячоліття. І якось незручно входити у нього з зачиненими верхніми поверхами. Невже останнє сторіччя, сповнене бурхливими драматичними подіями у житті й мистецтві, буде заховане у музейних запасниках?»⁴⁰.

Отже, як і в інших випадках, постає проблема принципу відбору, методу – і не лише музейної експозиції, а й самої історії українського театру радянського періоду.

³⁷ Драк А. Це невмируще, магічне «щось»... // Український театр. 1994. № 6. С. 2.

³⁸ Там само. С. 3.

³⁹ Драк А. Театральне мистецтво України – ХХ сторіччя (Міркування з приводу реекспозиції другого поверху) // https://drive.google.com/file/d/1zsBBto5L7AF_GTH4NRb-NB5eFQ6iegF-/view

⁴⁰ Драк А. Горішній поверх // Український театр. 1996. № 4. С. 2.

«Історію театру, – писав Аркадій Матвійович, – можна подавати за принципом: театр – віддзеркалення оточуючого життя. І тоді театр постає як свого роду ілюстратор історичних подій: революція, п'ятирічки, війна, відбудова і т. д. Героєм музею стає не сценічне мистецтво, а тематика п'єс, у якій відбито “етапи великого путі” і “наша біографія” <...>. Інший підхід – розглядати театр як один із засобів філософського осмислення життя через мистецтво. Театр виступає тут як система багатофункціональна. Його зв'язки з оточуючим життям здійснюються не шляхом простого віддзеркалення подій та історичних процесів, а значно складніше й опосередкованіше – через їхнє асоціативне, узагальнено-філософське, образне розкриття за допомогою творів, в яких відображуються не лише події сьогодення, але вічні сюжети людського буття <...>. В центрі уваги буде міра художності, образна мова, мистецькі прийоми і засоби»⁴¹.

Аналізуючи різні етапи розвитку українського театру пореволюційного періоду, Аркадій Матвійович співчутливо описує час, коли «театрознавцям за цією [спрощеною соціологічною] схемою вдавалося вибудовувати у більш-менш цілісну картину діяльність театральних колективів, стежити за творчістю провідних митців, узагальнювати розвиток сценічного мистецтва в цілому. Попередня експозиція музею мала вже дещо»⁴².

Сприймаючи періодизацію як «кістяк, який тримає всю будову»⁴³, він відкидає принципи періодизації, натомість пропонуючи свою: «1. Театр початку ХХ століття (до лютого 1917 року). 2. Театр періоду боротьби за незалежну демократичну Україну в роки революції та громадянської війни (березень 1917–1921 рр.). 3. Театр періоду становлення УРСР у складі СРСР (1922–1933 рр.). 4. Театр періоду сталінщини (1934–1955). У цей розділ окремим і важливим підрозділом вмонтовується тема “Театр у роки війни”. 5. Театр (умовно) періоду “відлиги” (1956–1964). 6. Театр (знову ж таки назва умовна) років “застою” (1965–1985) та “перебудови” (1986–1990). 7. Театр незалежної України (1991–2000)»⁴⁴.

І характеризує відмінності принципів: «У першому випадку (періоди катаклізмів) увагу акцентовано на організаційних та громадських засадах існування театрів – зміні форм власності, націоналізації театрів або, навпаки, їх комерціалізації, на нових формах функціонування театру, як, наприклад, агітпоїзди, масові видовища, фронтові бригади, студійний рух, малі сцени тощо. В другому випадку акценти переносяться на суто творчі проблеми: шукання в галузі репертуару, змагання творчих платформ, пошуки нових

⁴¹ Там само.

⁴² Там само. С. 3.

⁴³ Там само.

⁴⁴ Там само.

форм, або навпаки, уніфікація художніх засобів, втрата багатьма колективами свого мистецького обличчя»⁴⁵.

Як приклад політизованої історії згадує про те, як писалася історія театру ім. І. Франка: «А скільки вагань було навколо дати заснування франківського театру! По днях вираховували, яка влада була у Вінниці в січні 1920-го року. Документи свідчили – петлюрівська. Отже “флагман” радянського театрального мистецтва, якого урочисто іменували “дітищем Жовтня”, заснований чужою владою?! Та й відкрився він, виявилось, не “Суєтою”, як стверджували літописці, а Винниченковим “Тріхом”»⁴⁶.

Але що робити з минулим у період декомунізації? Знову догоджати «революційній доцільності»?

Аркадій Матвійович не належав до неуків і малограмотних прихильників «зручної історії», свій погляд він обґрунтовує як *історик, а не пропагандист*: «Існують різні, часом діаметрально протилежні підходи для розуміння закономірностей розвитку та оцінки театральних явищ у ці часи. Підхід перший – безкомпромісний, войовничий. Притаманний здебільшого теперішній молоді, позбавленій комплексу особистих спогадів та зв'язків з минулим. В основі його лежить постулат: “імперія зла не могла продукувати культурні цінності”. А відтак навіть копіряться у багні, відшукуючи якісь виправдання. Давайте проігноруємо це п'ятдесятиріччя і перескочимо з двадцятих років у дев'яності. Просто і хутко. Є й інший варіант підходу, трохи м'якший: давайте оцінювати весь доробок доби тоталітаризму “з точністю до навпаки”. Все, що підносилося на п'єдестал (одержувало Державні премії, вихвалялося критикою), звергнути. Все, що заборонялося, зазнавало нападів з боку преси, – піднести на п'єдестал. Другий підхід – ностальгічний. Його дотримуються люди старшого покоління. Якоюсь мірою до цієї категорії належу і я – автор цих рядків. У молоді та зрілі роки ми були хронічно незадоволені загальним станом театрального мистецтва, вважали рівень культури низьким. В той же час у кожного з нас траплялися маленькі (а то й великі) театральні радощі»⁴⁷.

Однак ця стаття не лише про минуле, вона звернена до сучасності, до тих, хто накидає минулому сучасні уявлення: «Іноді запитують, чому український театр своїми виставами, специфічними засобами мистецтва не протистояв жорстокостям режиму, скажімо, у часи сталінізму? Театр – мистецтво, яке виключає добрі (чи будь-які) наміри на далеке майбутнє. Це мистецтво цюхвилинне. Спектакль не можна до кращих часів покласти у стіл, як роман чи симфонію, на полицю, як кінофільм, або загнати на горище чи

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Там само. С. 3–4.

⁴⁷ Там само. С. 4.

у підвал, як живописне полотно або скульптуру. Не може бути театраль-ного андеграунду. Театральну постановку “зарубають на корені”, забороняючи ще п’єсу в цензурі або “у материнському лоні” – у тих випадках коли забороняють до показу вже готовий спектакль. Та чи можна було уявити ситуацію, коли б десь захованими лежали чесні, правдиві, гостро критичні п’єси, а до постановки чомусь брали п’єси кон’юнктурні, пристосовницькі, апологетичні»⁴⁸.

Тому, дотримуючись принципів, закладених класиками історіографії, Аркадій Матвійович пропонує писати, відтворюючи минуле не таким, яким би воно нам сподобалося, а таким, яким воно було насправді, незалежно від того, чи все в ньому нам подобається: «Так, театри ставили кон’юнктурні, “датські”, партійно ангажовані п’єси. Ставили не тільки як примусовий асортимент, а охоче. І глядачі ходили на них не тільки примусово, під час культпоходів, а й добровільно. І траплялися аншлаги. І споживали ці міфи щиро та емоційно – адже театр завжди зачаровує. До того ж і актори були по-чортячому талановиті й принадні, і декорації»⁴⁹.

* * *

«По-чортячому талановитим і принадним» режисерам присвячено й іншу статтю Аркадія Матвійовича. Це, властиво, не стаття у звичному розумінні, а щемливий коментар до публікації уривку зі спогадів Гната Юри у номері журналу, присвяченому ювілеєві театру імені І. Франка. На локальному прикладі – епізод з історії головної сцени України – театру імені І. Франка – Аркадій Матвійович розглядає механізми успіхів, провалів і стагнацій, взаємозв’язок між вчинками вхожих до високих кабінетів дівців культури і художніми результатом, залежність методу роботи режисера і драматургії.

Фабула розглянутого епізоду – «найдраматичніший період у житті Юри, коли несподівано для всіх його було знято з посади головного режисера театру імені І. Франка, а на його місце призначено Мар’яна Михайловича Крушельницького», а також роль, що її відіграли у цьому епізоді Микола Бажан і Олександр Корнійчук – «громадські діячі», які «могли впливати на будь-які урядові рішення, зокрема, в галузі кадрових змін»⁵⁰.

У цьому коментарі, крім пояснення номенклатурної інтриги, Аркадій Матвійович залишає надзвичайно важливі спостереження стосовно жанрової природи вистав Гната Юри і Мар’яна Крушельницького.

Демонструючи хист надзвичайно тонкого інтерпретатора, він спростовує поширене уявлення про режисуру Гната Юри: «“В степах України”. <...>

⁴⁸ Там само.

⁴⁹ Там само. С. 5.

⁵⁰ Драк А. Як склалася б доля франківців... / Український театр. 1995. № 1. С. 23.

Юра, як і Корнійчук, щиро хотів створити виставу про торжество колгоспного ладу, утвердити сталінську тезу про те, що “жити стало краще, жити стало веселіше”. Коли відкривалася завіса, сцену заповнювали щедрі дари природи, з обох її сторін лежали купи кавунів діаметром у півтора метри; садиби Галушки і Часника рясніли стиглими яблуками розміром як гарбузи – все було настільки гіпертрофовано, що гіпербола набувала іронічного забарвлення. (До речі, після війни, коли “В степах України” поновлювалися, Юра попросив художника М. Драка її зняти, щоб не дразнити начальство, і декорація набула характеру ідилічного пейзажу). Але головний секрет (бомба) вистави полягав не стільки в декораціях, скільки в трактуванні головних героїв. На роль сатиричного персонажа, Галушки, типового носія пережитків власницької свідомості, було призначено Ю. Шумського, актора великої сценічної симпатії, а позитивного Часника грав також блискучий майстер, але “негативної” принадності – Д. Мілютенко. Максималізм “партейного” Часника, його гонитва за рекордами, чесно кажучи, не захоплювала глядачів. Вони, що недавно пережили голодомор, сміялися з кумедного, пихатого Галушки, але в глибині душі солідаризувалися з його прагненням до тихого, ситого життя. А відчайдушний зойк: «Нехай Часник не тягне мене до комунізму, я тільки у соціалізмі пристроївся і він мені ще не надоїв!» з вуст по-дитячому ображеного Галушки-Шумського, викликав у залі веселу співчутливу реакцію. Так, не простим був цей спектакль, що за задумом драматурга і постановника мав прославляти радянське життя, кликати до комунізму. Крізь зовнішню соцартівську форму і, здавалося б, пильну ідеологічну вивіреність, крізь увесь цей яскравий і наївний сценічний мажор проступало мудре і насмішкувате око режисера, який свідомо чи підсвідомо вводив у виставу інший підтекст. Гадаю, що і автор п'єси хитро примружував очі, солідаризуючись з постановниками і виконавцями. Всі вони були тоді одnodумцями»⁵¹.

Тим часом Мар'ян Крушельницький намагався «застосувати на практиці принцип школи образного перетворення, власної теорії “трьох площин” (побутової, психологічної, образної)», однак ці спроби «не дали бажаних наслідків: опір їм чинили і публіцистичний стиль драматургії, і неспроможність значної частини акторів сприйняти принцип поетичного театру»⁵².

* * *

Ця стаття починається зі спогаду:

«У молоді роки я захоплено писав про те, як глядач після відкриття завіси аплодує художнику. Потім прийшов час, коли й завіса зникла, і мене

⁵¹ Там само. С. 24.

⁵² Там само.

почали обурювати ці аплодисменти, я вважав їх ознакою поганого смаку з боку художника. В різні часи я проповідував то умовність, яка стала відроджуватись після тривалої заборони, суворий аскетизм, то метафоричну декорацію, то кінетичну, “речову”, дійову, концептуальну, отже, усі ті віяння, які об’єдналися в єдине русло “нової образності”. Не відрікаючись від репутації апологета “нової образності”, хочу, однак, зауважити, що роботи художників не раз плутали мої карти. Сценографія робила такі зигзаги, що критики не встигали за нею петляти. У котрий раз переконаєшся в мудрості філософського твердження, що явище багатше за закон, життя складніше мистецтвознавчої схеми, а художня практика ширша за прокрустове ложе теоретичних побудов! Чи не тому писати про художників театру стає з кожним роком важче? Та що там писати – навіть сприймати їхні роботи стає дедалі складніше, напруженіше і... “дискомфортніше”. І тоді схотілося повернутися до першооснови цієї професії, до ясного і, здавалося б, навечно вирішеного питання про роль художника в театрі, про місце сценографії в ряді інших його компонентів. Звернення до хрестоматійних істин буває небезкорисним»⁵³.

Справді, серед публікацій Аркадія Матвійовича сценографія посідає чільне місце – це не лише журнальні статті, а й книжки, серед яких вже згаданий нарис історії українського театральньо-декораційного мистецтва⁵⁴, дослідження творчості О. Хвостенка-Хвостова⁵⁵ та ін.

В одній зі своїх статей, розмірковуючи про роль художника, сценографа у театрі, Аркадій Матвійович розрізняє два типи художників – з одного боку, тих, для кого характерною була «жертвенна скромність» і готовність «вмерти в акторі», отже, працювати на загальний задум вистави, а з іншого – тих, які «в історії театру лишилися попутниками»⁵⁶, чії спроби «стати абсолютно незалежними» виявилися “безплідними”, бо обрали «шлях в “нікуди”»⁵⁷.

Не будучи прихильником ні першого, ні другого шляху, Аркадій Матвійович висуває поняття «театральне мислення», яке, на його думку, мусить бути тим жанро- і стилеутворюючим фактором вистави: «Я глибоко переконаний, що існує особливе театральне мислення, ще не вивчений психологами феномен, зв’язаний, можливо, з вродженим ігровим інстинктом. Людина, позбавлена театрального мислення, не стане ні драматургом, ні режисером, ні сценографом. Літератор, позбавлений цього хисту, може до-

⁵³ Драк А. Сценографія – любов моя // Український театр. 1983. № 5. С. 16.

⁵⁴ Драк А. Українське театральньо-декораційне мистецтво: короткий нарис. К., 1961.

⁵⁵ Драк А. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. К., 1962.

⁵⁶ Драк А. Сценографія – любов моя // Український театр. 1983. № 5. С. 16.

⁵⁷ Там само. С. 17.

сягти успіху в епосі і ліриці, але в драмі – ніколи. Художник може стати чудовим станковистом, монументалістом, графіком, але тільки не сценографом. Театр, більш ніж будь-яке інше мистецтво, базується на законах діалектики. Сприймати навколишній світ у безперервному русі, у боротьбі й єдності протилежностей. Виявляти, оголювати суперечності життя. Бачити за зовнішнім, показним – сокровенне, справжнє. Театральне мислення основане на глибокому розумінні, відчутті ігрової стихії театру, його лицедійства. Це особливий, дорогоцінний дар – театральне мислення. Ним володіли класики радянської сценографії. Ним володіють і, може, в особливо загостреній формі, М. Китаєв, Д. Боровський, Е. Кочергін, Д. Лідер, Є. Лисик, В. Левенталь, М. Івницький, М. Кипріянов, М. Френкель та інші сценографи-«шестидесятники», чие мистецтво формувало «нову образність». І це незалежно від того – сповідує художник умовність чи життєподібність, «ігровий» театр чи театр психологічний. Тепер, коли в мистецтві посилюються дифузні процеси, коли не тільки в одному театрі, але часом і в одній виставі мирно співіснують натуралістичні подробиці й узагальненість, доведена до абстракції, живопис і конструкція, асоціативність і однозначність тощо – не приналежність до школи і напрямку, а рівень театрального мислення, так само як і загальний художній рівень стають критеріями при оцінці праці сценографа»⁵⁸.

* * *

Коротка репліка, що передує статті відомого київського сценографа Михайла Френкеля про «феномен декорації-маски», – жанр незвичний ні для Аркадія Матвійовича, ні для редакції журналу, та й сам Михайло Адольфович на той час був уже легендою, тож рекомендації не потребував. Однак передмова або рекомендація – була. Лаконічна й однозначна. Так само, як і присвячена Михайлові Адольфовичеві стаття⁵⁹.

«Михайло Френкель, – писав Аркадій Матвійович, – у своїй статті висуває оригінальну, на мій погляд, гіпотезу про причину виникнення тієї структури сценічного простору нового часу, яка, починаючи з XVI сторіччя, стала основою розвитку європейського і світового театрального-декораційного мистецтва. Йдеться про тип театральної будівлі з чітким розподілом на зал для глядачів і сценічну коробку. Свіжий, неупереджений погляд міняє місцями причину і наслідок: не відкриття законів лінійної перспективи у живопису породили кулісно-живописну систему в театрі, а театр, «загнаний» через історичні обставини у замкнений простір, намагаючись повернутися до своїх одвічних демократичних начал – на майдан, просто неба, –

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Драк А. Михаил Френкель. Штрихи к портрету. 1981 // ЦДАМЛМ. Рукопис Ф. 734. Опис 1 Справа 15.

використав досягнення ренесансної архітектури і живопису, щоб створити принаймні ілюзію звичного для себе простору <...>. М. Френкель пропонує назвати тип декорації, що виник на півдні Європи в XVI–XVII сторіччях, декорацією-маскою. Ця метафора доречна: маска за змістом близька терміну “декорація”. Адже декор – прикраса – це теж свого роду “маскування”»⁶⁰.

* * *

Загалом, сценографія, як і історія українського театру, належала до головних тем Аркадія Матвійовича. Аналізуючи її принципи, він зазвичай свідомо провокував дискусії (невипадково деякі його статті друкувалися у рубриці «Проблеми, дискусії»⁶¹), досліджував сторінки історії сценографії (творчість А. Петрицького, О. Екстер, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, Б. Косарева, В. Шкляєва, Ф. Нірода та ін.)⁶², стежив за поточним процесом⁶³, рецензував праці колег⁶⁴ і з такою самою відповідальністю аналізував дипломні роботи молодих сценографів⁶⁵, акторів і режисерів⁶⁶.

Особливе місце серед цих публікацій належить статті, присвяченій школі сценографії Данила Лідера. Характеризуючи «принципи його [Лідера] педагогічної системи», Аркадій Матвійович виокремлює такі ознаки: «виховання митців великого громадянського темпераменту і широкого мистецького кругозору. І вже як наслідок – засвоєння ними певної суми фахових знань і навиків. Лідер вчить кожного разу починати з “білого аркуша” – “забути” колишні прочитання твору, власний досвід, скинути намул стереотипів і штампу, намацувати больову точку п’єси, співвідносити її з життям і прикладати до себе, до того, що бентежить тебе особисто. Необхідно “захворіти” п’єсою, її ідеєю, віднайти адекватну цій ідеї пластично досконалу форму, яку Лідер називає “ідеєю-формою”. Вона має існувати не лише у просторі, але й у часі, взаємодіючи з актором, розгортаючись у дії шляхом асоціативного

⁶⁰ Драк А. [Передмова] Френкель М. Феномен декорації-маски // Український театр. 1985. № 1. С. 15.

⁶¹ Драк А. Важливо те, що зближує : інтернаціональне. та національне. в українській сценографії // Український театр. 1972. № 6.

⁶² Драк А. Неповторний світ художника сцени // Український театр. 1985. № 4; Драк А. Сценографи епохи Курбаса // Український театр. 1997. № 1.

⁶³ Драк А. Сценографія – шляхи і перепуття : роздуми після виставок // Український театр. 1979. № 5.

⁶⁴ Драк А. Така сила справжнього таланту [Рец. на кн.: Г. Коваленко. Художник театра Даниил Лидер // Український театр. 1982. № 3.

⁶⁵ Драк А. Вступ // Український театр. 1974. № 6; Драк А. Звіт молодих сценографів // Український театр. 1975. № 3.

⁶⁶ Драк А. Дипломні вистави Київського театрального // Український театр. 1978. № 3.

ряду»⁶⁷. Виходячи з означених принципів, Аркадій Матвійович розглядає творчість учнів Лідера, акцентуючи, серед іншого, їхні «бійцівські якості», здатність адаптуватися до «умов, в яких їм доводиться працювати»⁶⁸ і неповторність творчого обличчя.

* * *

До проблем сценографії Аркадій Матвійович звертається і в одній з останніх своїх статей, назва якої налаштовує читача на академічний, а почасти, може, й схоластичний підхід – у категоріях науки, відірваної від практики.

Насправді – принципи побудови статті ті самі, що й у попередніх: аналіз сучасного театрального процесу з опорою на історичний досвід.

Вихідна теза статті – «двоїстість сценографії, її підлеглість загальним завданням театру», а також зміст і форма сценографії, «місце і призначення художника у театрі – наріжний камінь сценографії»⁶⁹.

Аркадій Матвійович не вперше звертався до цієї теми. Зокрема, рецензуючи дослідження Георгія Коваленка про Данила Лідера, він звернув увагу на слова автора, який у вступі «зробив принципове застереження: “...аналізуючи творчість художника, ми будемо говорити насамперед про *театр художника*, яким цей театр виникав в його задумах, в його ескізах і макетах, звертаючись до здійсненого спектаклю у тих випадках, коли ідеї сценографа знаходили в цьому спектаклі продовження”. А оскільки такі випадки траплялися не часто (і в цьому, на мій погляд, *драматизм творчої долі Данила Лідера*), книга Г. Коваленка набуває своєрідності – як з точки зору методики мистецтвознавчого аналізу, так і самою інтонацією, манерою літературного викладу. Разом з дослідником ми немов поринаємо у внутрішній світ митця, проймаємося його світовідчуженням <...>. Зробивши застереження про неадекватність рівня художніх задумів Лідера втіленим спектаклям, автор книги здебільшого розглядає його роботу поза контекстом з реальною виставою»⁷⁰.

Розглядаючи мінливу історичну роль художника у театрі – від періодів, «коли роль художника звужувалася настільки, що його присутність у спектаклі важко було розгледіти», до випадків, коли «його постать висувалася на перший план»⁷¹, Аркадій Матвійович пропонує відмовитися від опори

⁶⁷ Драк А. Груповий портрет з наставником // Український театр. 1984. № 3. С. 14.

⁶⁸ Там само. С. 16.

⁶⁹ Драк А. Сценографія у структурі театрального синтезу // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1999. Т. 237. С. 195.

⁷⁰ Драк А. Така силою справжнього таланту // Український театр. 1982. № 3. С. 27.

⁷¹ Драк А. Сценографія у структурі театрального синтезу // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1999. Т. 237.

на «суб'єктивно-смаковий» чинник в «оцінці ролі художника»⁷², натомість пропонує замислитися над іншими питаннями: «Як взаємодіють режисер і художник у процесі образного вирішення спектаклю? Чия ініціатива тут сильніша? Чи повинні режисер і художник розуміти один одного з півслова (а таке буває при довготривалій співтворчості)? Чи, можливо, кориснішим є творче “зіткнення” двох по-різному мислячих, але сильних митців?»⁷³.

Усвідомлюючи, що «варіантів взаємостосунків режисера і художника може бути безліч, і годі шукати тут якихось закономірностей або науково-методичних рекомендацій»⁷⁴, він, прагне, наважується на спробу «опертися на міцний “каркас” структурології, визначити роль сценографії у театральному синтезі, у її взаємодії з іншими компонентами залежно від тих художніх функцій, які вона виконує у різних видах і напрямках театрального мистецтва»⁷⁵. У пошуку «каркасу», аналізує роль художника у різних видах театру (в опері, балеті, театрі ляльок, драмі), виокремлює основні функції сценографії, використання яких відрізняється залежно від виду театру (фонові, середовищні та ігрові декорації) і три «способи синтезування сценографії у виставі» («механічний», «хемічний» і «фізичний») ⁷⁶, що «за ступенем злиття і взаємопроникнення різних видів синтез мистецтв може бути: а) конгломеративним, б) ансамблевим, в) органічним»⁷⁷.

Здалеку, при неуважному читанні, ці формули нагадують якусь наукоподібну схоластику, однак здійснений Аркадієм Матвійовичем історичний аналіз показує залежність означених «способів синтезування», отже, й ролі художника, від типу театру, його жанрової системи.

Крім запропонованої моделі, у цій праці звертає на себе увагу акцентовані ним, як і у попередніх статтях «гедоністично-розважальні завдання» і «гедоністичні різновиди театру»⁷⁸, а також питання, пов'язані з методологією театрознавчого дослідження: зокрема, він звертає увагу на те, що у першій половині XIX століття «ніде, жодним словом критик не описує середовище, у котрому жив, страждав і помирав шекспірівський герой». На думку Аркадія Матвійовича, це свідчить про те, що «декорація не являла собою суттєвого елемента в структурі романтичного актороцентричного театру ні в самій виставі, ні на рівні глядацького сприйняття. Глядач спостерігав гру актора, слухав монологи героя, співчував його стражданням, і ніщо інше його не

⁷² Там само.

⁷³ Там само. С. 195–196.

⁷⁴ Там само. С. 196.

⁷⁵ Там само.

⁷⁶ Там само. С. 197–198.

⁷⁷ Там само. С. 198.

⁷⁸ Там само. С. 200.

хвилювало»⁷⁹ (до цього можна додати, що й сама тогочасна критика більше переймалася власними переживаннями, спровокованими виконавцями, аніж намаганням об'єктивно, відсторонено, неупереджено сприйняти виставу).

Розглядаючи роль художника українського театру на тлі загальноєвропейської історії, Аркадій Матвійович звертає увагу на перспективний, запропонований ще В. Перетцем, а згодом підтриманий П. Рупніним та І. Піскуном прийом аналізу як режисури, так і сценографії у театрі корифеїв: «Проблема вивчення українського декораційного мистецтва класичної доби – проблема джерелознавча. Ми, можливо, так і не мали б уявлення про те чи інше конкретне оформлення спектаклю у трупах М. Кропивницького, М. Старицького, якби на допомогу нам не прийшли самі драматурги. Щасливий збіг: Кропивницький-драматург писав п'єси для Кропивницького-режисера, Старицький-драматург для Старицького-режисера. Йдеться про джерелознавчу роль ремарки опису місця дії. Під час роботи над п'єсою у драматурга визрівало режисерське бачення майбутньої вистави, відчуття її зримого образу. Якщо ж урахувати, що більшість п'єс Кропивницького і Старицького остаточно редагували й видавали після сценічного втілення, можна зробити висновок, що авторська ремарка опису місця дії – це фактично коротке вербальне відображення декорації, яка реально існувала в постановках цих драматургів-режисерів»⁸⁰. Відштовхуючись від цієї ідеї, Аркадій Матвійович диференціює й особливості режисури М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського⁸¹.

Проте одна з особливостей театрального письма Аркадія Матвійовича полягала в тому, що він аналізував не минуле «взагалі», але минуле, котре мусило допомогти зрозуміти сучасність. Тому й завершує статтю посиленням на Михайла Френкеля, який, «виходячи з власного творчого і педагогічного досвіду», постулював: «Головне завдання сценографа – <...> створити умови й естетичне середовище для акторів-виконавців, акторів-персонажів»⁸².

* * *

Рецензія – один з найменш популярних жанрів у спадщині Аркадія Матвійовича. Проте і за кількісно незначними прикладами можна побачити особливості його письма.

⁷⁹ Там само. С. 201.

⁸⁰ Там само. С. 204.

⁸¹ Там само. С. 206–207.

⁸² Там само. С. 210.

Здебільшого це рецензії на вистави майстрів свого або найближчого покоління.

Ще до відвідування вистави Аркадій Матвійович перечитував п'єсу, яку мав намір дивитися на сцені і, після перегляду, зіставляв її з виставою. Так, рецензуючи виставу Сергія Данченка, він помічає, що режисер «досить делікатно, як на наш час, поставився до тексту Дюрренматта, якщо не рахувати мізерних скорочень. Він навіть дотримався деяких ремарок, що взагалі, у середовищі снобів від режисури, вважається ознакою “поганого тону”»⁸³.

Аналізуючи виставу, звертав увагу на її «технологію»: речовий колаж, напливи, ритм вистави, ігрові точки, інтонацію спектаклю, манеру мізансценування, персонажів, які «(з глибини сцени шеренгою крокують на глядача (прийом, який Данченко використовує часто)»⁸⁴.

У рецензіях Аркадія Матвійовича зазвичай не декларується оцінка, в оцінюванні мистецьких явищ він узагалі дуже обережний. І не дивно, адже оцінка логічно випливає з усього змісту рецензії, а писав він здебільшого про ті вистави і тих майстрів, яких любив. Справляється навіть враження, що любив він усе і всіх.

* * *

Як видно з розглянутих статей, питання теорії театру, методології історії і, в цілому, методології театрознавчого дослідження завжди були у центрі уваги Аркадія Матвійовича і мали не абстрактний характер, але завжди були безпосередньо пов'язані з сучасною театральною практикою. Тож не дивно, що, організовуючи круглий стіл з питань теорії, до участі в обговоренні цих проблем редакція «Українського театру» запросила (крім Юрія Станішевського, Сергія Данченка, Валентини Заболотної, Ігоря Мамчура, Валерія Фіалка і Володимира Карашевського) й Аркадія Матвійовича. У своїй репліці він сформулював проблеми, які не втратили актуальності й сьогодні: необхідність розрізняти «загальну теорію мистецтва» і «критично-публіцистичний опис практики мистецтва, який не займається глибинним дослідженням проблем», а також завдання досліджувати «функціонування театру в системі культури, соціологію театрального процесу, яка складається з дослідження проблем глядацького сприйняття, суспільної та індивідуальної психології тощо <...>; досліджувати систему управління театральною справою, питання поєднання творчих і матеріально-технічних проблем»⁸⁵.

⁸³ Драк А. Падіння міста Гюллена // Український театр. 1984. № 2. С. 16.

⁸⁴ Драк А. «Кто они? Куда их гонят?» // Український театр. 1990. № 5. С. 8.

⁸⁵ Хурсіна О. Теорія театру: сьогодення і майбутнє // Український театр. 1988. № 1. С. 15.

Звісно, пропонований огляд текстів, ідей, методологічних принципів і прийомів Аркадія Матвійовича Драка – неповний. Це лише спроба виокремити той самий неодноразово згаданий ним *жанроутворюючий фактор*, який визначав природу його письма.

Цей фактор простежується не лише у присутності якихось одних ознак, більшу частину яких уже згадано, він оприявнюється також у відсутності інших ознак.

Його рецензії, огляди, проблемні статті – завжди побудовано як *історичні дослідження* – незалежно від того, стосуються вони минулого чи сучасності; це завжди театр у процесі становлення, розвитку й у системі зв'язків з усіма елементами театральної культури.

Коли він писав про минуле, він писав для сучасності, коли писав про сучасність, зіставляв її з минулим.

Ким же він був?

З формальної точки зору, Аркадій Матвійович не належав ні до театральних критиків (він не виступав постійно як рецензент), ні до істориків або теоретиків (не мав ні наукового ступеня, ні вченого звання, хоча був заступником директора музею з наукових питань).

Він був *дослідником театру* – істориком сучасності, який однаково успішно аналізував як дипломні роботи студентів, так і роботи визначних майстрів, як процеси, що відбувалися в історії українського театру, так і процеси у сучасному театрі – проблеми його теорії, історії і практики.

Минуле в його дослідженнях ставало сучасним, а сучасність – історичною.

Крім усього іншого, він був ще й поетом, під пером якого театральне дослідження – рецензія, огляд, проблемна стаття, спогад – тримаючись наукового методу, перетворювалися на поезію.

Переплетення цих двох начал дуже гарно виявляють його світлини. Найпоширеніша світлина Аркадія Матвійовича – на сторінках «Енциклопедії Сучасної України», де бачимо відносно молоду людину, з твердим, можливо, навіть суворим і жорстким поглядом. І світлини його останнього десятиліття, які зафіксували його таким, як пам'ятають молодші колеги. На цих світлинах його лагідна іронічна посмішка випромінює тепло.

В одній зі своїх статей він писав, що «у якійсь мірі» належить до категорії тих, хто ностальгійно ставиться до минулого⁸⁶. На думку автора цих рядків, якому пощастило знати Аркадія Матвійовича у дев'яностих роках, насправді він був дуже сучасним, любив і палко підтримував молодь, особливо сценографів і, як здалося авторові, якщо й була в нього ностальгія, то

⁸⁶ Драк А. Горішній поверх // Український театр. 1996. № 4. С. 4.

лише за юністю. Він був надто тверезий, щоб любити те, чого не можна було любити.

Відмінності манери письма і методу визначаються не лише тим про що і як писав автор, а й тим, про що не писав і чого не було в його текстах.

Його тексти відзначалися відкритою, впевненою, але водночас і скромною авторською інтонацією, в них ніколи не було зверхності і провінційного снобізму (а тільки провінційним і буває снобізм).

Не сприймаючи традицію радянського часу ототожнювати театрознавство і театральну критику, він наполягав на необхідності розрізняти «загальну теорію мистецтва» і «критично-публіцистичний опис практики мистецтва, який не займається глибинним дослідженням проблем»⁸⁷.

Однак парадокс полягав у тому, що його в його творчості відбувся рідкісний і неповторний синтез театрознавства, театральної критики і мистецької практики.

Що стало *жанроутворюючим фактором* в його творчості – театральна сім'я, війна, оточення?

У системі його поглядів, ідей і методів можна помітити певну синхронність зі світоглядними принципами ровесників і навіть деяких молодших сучасників.

Однак у них усе це було здебільшого окремо, або те, або інше, а у нього – разом і одночасно: аналітик і поет, який пам'ятає минуле і не боїться зазірати у майбутнє. Ноти в усіх однакові, але музика – різна.

Олександр Клековкін

⁸⁷ Хурсіна О. Теорія театру: сьогодні і майбутнє // Український театр. 1988. № 1. С. 15.

Розділ 1.

СЦЕНОГРАФІЯ – ЛЮБОВ МОЯ...

З НАРОДНИХ ДЖЕРЕЛ

(1970. – № 3)

У київському будинку актора протягом двох місяців експонувалася виставка творів головного художника Черкаського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка Д. Нарбута.

Перед очима відвідувачів відкрився чудодійний барвистий світ. Данило Нарбут – митець яскравого і своєрідного обдарування. Як театральний живописець він ніяк не хоче «вмирати», розчинятися, стушовуватися у виставі, не піддається модним віянням, що закликають художника театру до аскетичного лаконізму і самозречення. Театр Нарбута – видовище, видовище повнозвучне, у якому в гармонійний синтез зливається слово, музика, рух і пластика актора, барви, фактура, світло... Вдивіться в його «Сорочинський ярмарок» – скільки тут буйної фантазії, гумору, барвистої грайливості.

Нарбут пише свої театральні полотна легко, невимушено, як створюють декоративні розписи майстри-петриківці. Любов до народних джерел митець успадкував від батька – Георгія Нарбута, видатного графіка, у творчості якого органічно поєдналися традиції народного мистецтва і досягнення світової образотворчої культури. Молодший Нарбут невтомний збирач народних скарбів, власник унікальної колекції виробів майстрів декоративно-прикладного мистецтва України.

Але в його роботах ми не знайдемо прямого наслідування, перенесення на сцену фольклорних мотивів. Свої спостереження художник пропускає крізь призму власної фантазії, відчуття жанрових і стилістичних особливостей твору. Через це декораційні полотна Нарбута, не втрачаючи національних рис, відзначаються мистецькою своєрідністю, театральністю (в найкращому розумінні цього слова), музикальністю. Його сміливо можна назвати продовжувачем реалістичних традицій українського декораційного мистецтва, традицій А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова, В. Меллера.

Українська класична п'еса – стихія Нарбути. «Вій», «Майська ніч», «Сорочинський ярмарок» за Гоголем, «Оборона Буші» і «Маруся Богуславка» Старицького, «Лиха іскра..» Карпенка-Карого, «Назар Стодоля» Шевченка... Але в його доробку ми бачимо і шекспірівського «Річарда III» і «Урієля Акосту» Гуцкова, і твори сучасної радянської драматургії. Не все тут рівноцінне, не скрізь відчувається творчий пошук, не завжди Нарбути вдається сказати своє особисте і нове слово. Але його твори позначені емоційною виразністю, темпераментом, щедрістю мистецької палітри. Побажаємо ж художникові, який нещодавно перейшов рубіж полудня віку, великої творчої наснаги, нових звершень у мистецтві.

«БЕРКУТИ»

(1970. – № 6)

О. Хвостенко-Хвостов (1895–1968) відомий як видатний театральний декоратор. Але він багато й плідно працював в галузі монументального мистецтва, був тонким і своєрідним пейзажистом, ілюстрував книги, журнали, звертався до народу мовою плаката. Та найповніше його талант виявився у театрі.

Він прийшов до театру в буремні роки Жовтня і став одним з тих, хто прокладав нові шляхи в радянському декораційному мистецтві. Найчастіше виступав в театрах опери і балету, бо володів рідкісним даром «бачити» музику, перекладати її на мову барв, ліній, світла. Такі його роботи, як «Севільський цирульник», «Кармен», «Продана наречена», «Галька», «Запорожець за Дунаєм», «Іван Сусанін» (за постановку якої у 1949 р. художник був удостоєний Державної премії – увійшли в скарбницю українського театально-декораційного мистецтва).

Значний інтерес у творчій спадщині митця становлять ескізи декорацій та костюмів до творів радянських композиторів. Йому судилося бути першим інтерпретатором багатьох опер і балетів, що створювались у співдружності з композиторами. Це «Щорс» В. Лятошинського, «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, «Лісова пісня» М. Скорульського. Але найпершою в цьому ряду стоїть опера Б. Лятошинського «Золотий обруч», поставлена на київській сцені 1931 року під назвою «Беркути».

Зміст опери, написаної за мотивами відомої повісті Івана Франка, вимагав від художника оформлення, пройнятого епічною суворістю, мужньою простотою та величністю. Зображуючи тухольське село, митець використовує елементи дерев'яної прикарпатської архітектури – багатоярусні будівлі з високими схилами дахів. Стримані контури дерев'яної архітектури художник протиставив строкатому оздобленню татарських наметів.

На такому ж контрасті вирішуються костюми персонажів: біле з червоною оздобою, гармонійне напрочуд вбрання тухольців вступає у зіткнення з екзотичною барвистістю одягу загарбників.

У малюнках костюмів, що репродукуються у нашому журналі, художник постає як тонкий колорист і віртуозний рисувальник – якості, що рідко сполучаються в одній особі.

Мистецтво народного художника України О. Хвостенка-Хвостова витримало випробування часом і стало живою традицією нашої культури.

ВАЖЛИВО ТЕ, ЩО ЗБЛИЖУЄ

Інтернаціональне та національне в українській сценографії

(1972. – № 6)

Коли сценограф працює над будь-якою п'єсою, в дію вступають загальні закони творчості: вивчення першоджерел, їх мистецьке осмислення, перетворення стосовно ідеї, образного ладу, жанрово-стилістичних особливостей, нарешті, режисерського бачення майбутньої вистави. Тут, як і скрізь, необхідно визначити міру життєподібності й умовності, міру побутової вірогідності та поетичної узагальненості.

Якось Микола Акімов висловив таку думку. В сценографії міра умовності залежить від характеру інформації, що її несе глядачеві п'єса. Якщо, наприклад, дія відбувається в нашій країні, в наші дні, ступінь поінформованості глядача про зображуване середовище максимальний. Тут досить натяку, однієї-двох деталей, щоб збудити у нього уяву. Якщо ж дія п'єси відбувається десь в екзотичній країні, припустимо, в Індонезії, ступінь поінформованості глядача мінімальний, і його може цікавити будь-яка дрібниця побуту аж до ручки на дверях індонезійської оселі. Рівень інформації вимагає відповідної (у зворотній пропорції) міри умовності та життєподібності.

Висловлюючи цю думку, Акімов – блискучий полеміст – дещо абсолютизував, спростив проблему. Міра життєподібності й умовності, отже, певним чином, співвідношення національного й загальнолюдського у виставі залежить від ідейної спрямованості і жанрового визначення драматичного твору. У філософській драмі, наприклад, де зміст втілюється в узагальненій, дещо абстрагованій від побуту формі, національний колорит виявляється не так яскраво, як скажімо, в історичній драмі або побутовій комедії. Але не можна не погодитись, що відтворюючи на сцені життя іншого народу, художник повинен враховувати інтерес глядача до своєрідності побуту, до

етнографічних елементів. Тією чи іншою мірою вони повинні бути присутніми.

Отже національний колорит в образотворчому рішенні вистави як категорія форми існує. Він набирає особливого значення і естетичної цінності тоді, коли гармонійно зливається з усім образним ладом театрального твору і підкорений виявленню його змісту.

З цього випливає інше, як б сказав, кардинальне питання: що саме повинен знаходити й відбирати художник театру в матеріальній культурі народу, життя якого йому належить правдиво, образно відтворити на сцені?

Матеріальна культура кожного народу, як і кожної епохи, має різні шари, різні художні пласти. Є зовнішній пласт – те, що лежить на поверхні. Я не кажу про утерте, «листівочне» уявлення про національний колорит, за яким, скажімо, Україна — це соняшники, шаровари, рушники на вікнах, а Кавказ (зауважте, просто Кавказ, без урахування своєрідності кожної з його етнічних груп) – це бурки, черкески, папахи і т. д. Про такі стереотипні уявлення і зв'язані з ними театральні штампи дуже влучно писав О. Поліщук у «Полемічних нотатках», надрукованих в «Українському театрі» № 1 за 1972 рік.

Зовнішнім пластом я вважаю той, безперечно, цінний, важливий для пізнання культури народу матеріал, який зібраний в альбомах, етнографічних виданнях, в музеях ужиткового і народно-декоративного мистецтва. Художникові театру, перш ніж почати працювати над твором національної драматургії, необхідно глибоко вивчити ці матеріали. Це обов'язковий етап. Але коли художник обмежується лише самим вивченням першоджерел і механічним перенесенням на сцену навіть вдало відібраних атрибутів, він потрапляє в полон мистецьких стереотипів, які неминуче приведуть його до повторів, позбавлять можливості робити справжні художні відкриття.

Не будемо шукати прикладів у постановках творів братніх народів, а звернемося до втілення нашої української класики, де проблема національного колориту в художньому оформленні постає з усією гостротою. Скільки бачили ми спектаклів, в яких портальна рамка вирішувалася у вигляді вишиваного рушника або різьблених колон і сволака! Скільки було інтер'єрів, де все заповнило яскравий декоративний розпис! Скільки солодкуватих сільських пейзажів з незмінними тинами, соняшниками, мальвами, пірамідальними тополями і вітряками на обрії! І, нарешті, скільки шовкових стрічок, оксамитових керсеток, барвистих жупанів! При цьому важко до чогось присікатися: усе взято з альбомів, посібників, музейних зразків.

Але як часто таке образотворче рішення тягне виставу в бік історичного й побутового етнографізму, незалежно від того, втілене воно у життєподібних формах чи тою або іншою мірою стилізоване. Таке рішення переводить серйозну народну драму в план видовищно-розважальний, руйнує її ідейну основу.

Тут ми підійшли до тих пластів матеріальної культури народу, до яких повинен щоразу «докопуватися» сучасний сценограф. Так само, як археологія зберігає для нащадків лише нетлінне (золото, прикраси, зброю), так і етнографія фіксує увагу здебільшого на святковому, підкреслено декоративному одязі, ужиткових атрибутах, на тому, що виявляє своєрідність народного побуту. Коли повністю довіритися археологам, то наші предки не одягалися, а «облачалися». Досі, скажімо, існує в театрі стереотип боярської Русі, за яким царі за будь-яких обставин з'являються при повних монарших регаліях, а бояри – у довгополих каптанах з височенними комірами і в аршинних шапках. Саме так зображувалися вони на старовинних мініатюрах, що відтворювали найвизначніші події – Стоглавий Собор, коронацію або урочистий хід. Але був одяг і повсякденний, не зафіксований ні в археології, ні в іконографії. Художник театру повинен «копнути» глибше, пробитися крізь цей археолого-іконографічний шар, виявити те тлінне, що не дійшло до нашого часу, але становило буття наших предків. Тут (на основі вивченого) потрібна ще інтуїція, творча винахідливість, мистецьке прозріння. З цього приводу хочеться надати слово художнику І. Сумбаташвілі, який у спектаклі «Смерть Іоанна Грозного» в ЦТРА спромігся зняти намул заялжених традицій, поглянути на драму О. Толстого по-новому, свіжо, без упереджень.

«Ми уважно вивчили буденне вбрання бояр, простого люду і т. д. Обґрунтовано вивели в першій сцені бояр у їх повсякденному одязі (чуги - їздове і військове вбрання, тегіляї – стьоганий одяг з високим стоячим коміром). Ці люди були підняті вночі з ліжка, скакали на конях у темряві, по бездоріжжю, до Кремля. У цій ситуації поява їх на сцені у вигляді виряджених дідів-морозів була б щонайменше смішною. той момент їм було не до етикету... Можна виявити, що крій костюмів трохи модернізований, ледь-ледь приталений: це непомітно допомагає сьогоднішньому глядачеві сприймати костюм більш правдоподібно, без зайвої музейної екзотичності» (журнал «Творчество», № 6, 1968, стор. 11).

Сказане повною мірою стосується і сценічного втілення національної п'єси. Тут сценографу так само необхідно пробитися крізь спокусливий шар музейної екзотики, крізь етнографію докопатися до того, що становить **соціальну** суть життя народу.

Українська сценографія в минулому дає чимало прикладів саме такого підходу у виявленні національного колориту. Згадаймо роботу А. Петрицького над оперою «Тарас Бульба» (1927-28 рр.). Простоту і аскетичність козацького побуту він виявляв у самій фактурі сценічних конструкцій – сполученні деревини з соломою. Вона підкреслювала невибагливість безкорисливої душі запорожців і контрастувала з похмурою вигадливістю польської го-

тики. Так само біло-червоний колір козацьких жупанів і сорочок контрастував з блакитно-рожево-сріблястим тоном польських кунтушів і жіночого вбрання. Петрицький чудово вмів робити «витяжку», добувати образну квінтесенцію з пістрявого, іноді мішурного етнографічного першоджерела, відшукувати його театральний еквівалент. І в основі цього творчого переосмислення завжди лежав соціальний аналіз, виявлення ідейних суперечностей, зіткнень, боротьби. Аналогічний підхід ми знайдемо в роботах О. Хвостенка-Хвостова («Беркути»), В. Меллера («Мазепа») тощо.

Не можна у зв'язку з цим не згадати загальновідому постановку «Украденого щастя» на сцені франківців. Приклад цей тим більш повчальний, що творці вистави – режисер Г. Юра і художник М. Уманський – відмовились від будь-якої стилізації, прагнули з максимальною вірогідністю передати побут, зберегти агмосферу гуцульського села. У хаті Миколи Задорожного, здавалося б, були всі атрибути гуцульського побуту: різьблені речі, домоткані килими, плахти.

Все було підкреслено матеріальне, справжнє. Але ніщо з того не тішило. Впадала в око тіснота, незатишність, закоптілість речей. Це був гуцульський побут без екзотики, без прикрас. Елемент національний не тільки не заслоняв соціальної суті подій, але, навпаки, допомагав виявити безпросвітність життя, безправ'я народу, засудити суспільний лад, що стоїть на перешкоді людському щастю.

Якщо ми повернемося з минулого до наших часів, на жаль, помітимо тенденцію захоплення елементами суто етнографічними за рахунок виявлення соціальних підвалин драми. Творці вінницької постановки «Поема про любов» (за драмою Г. Мусрепова «Кози-Корпеш і Баян-слу») режисер Ф. Верещакін і художник К. Вітавський з надзвичайною відповідальністю поставились до першого на українській сцені втілення твору казахської драматургії – відвідали Алма-Ату, вивчили першоджерела, збагатились живими спостереженнями, працювали в музеях. Я не буду вдаватися до аналізу всієї постановки, але щодо її сценографічного вирішення можна з певністю сказати, що художникові вдалося більш-менш успішно розробити лише «верхній пласт» національної образотворчої культури. Театр наче поспішив викласти всю своєрідність, неповторність, барвистість народної творчості казахів, яку він щойно відкрив для себе і в яку закохався. Звідси – щедра орнаментика юрт в декораціях, багатобарвність костюмів. Але крім парадного, урочистого боку, життя кочових племен мало ще й зворотний – темні, дикунські риси. І, мабуть, дівчата – наперсниці Баян-слу в яскравих шовково-оксамитових костюмах, в національних головних уборах з високими султанами в реальному житті були рабнями бая, його робочою силою. І приходили вони до хазяйської доньки, своєї улюблениці, відриваючись щоразу від дій-

ниць, від тяжкої праці. На сцені ж ми бачили суто театральний антураж, який нагадував учасників ансамблю пісні й танцю.

Святкове вбрання, ритуальні речі у різних народів завжди оригінальні, екзотичні й різко відрізняються одне від одного. Повсякденні ж речі – плут, веретено, домоткана сірочина і т. д. – у них не відзначаються особливою своєрідністю.

Театр може дати глядачеві радість пізнання маловідомих сторін життя іншого народу. Але театр спроможний дати більше – радість усвідомлення того, що цей народ, незважаючи на національну своєрідність, в чомусь суттєвому близький своєму народові.

«В ніч місячного затемнення» М. Каріма дає привід художникові створити яскраве, сповнене екзотики видовище. Дикий приуральський степ, стійбище кочового племені. Багата юрта Танкабіке, прибрана килимами, прикрашена характерними для башкирців виробами ужиткового мистецтва – різьбою по дереву, тисненням шкіри, чеканкою. Яка спокуса для художника створити ефектну картину на зразок половецького стану з «Князя Ігоря»! І ми не раз бачили на сцені саме таке вирішення драми Каріма.

Іншим шляхом йшли режисер С. Сміян і художник Д. Лідер у виставі Київського театру імені І. Франка. Вони відмовились і від етнографізму, і від оперової пишності, і від стилізації. У побуті башкирців художник відшукав елементи, які становлять соціальну основу життя, суть матеріальної культури скотарів-кочівників і виявляють водночас його духовне начало. Це – хутра, що вкривають опуклу сферу планшету, асоціативно нагадуючи витоптану степову тирсу. Це – натягнута, розіп'ята й обідрана шкіра тварини, що нависає над сценічним простором і, в залежності від освітлення, скидається то на склепінчасте покриття юрти, то на затуманений небосхил.

Є щось предковичне, філософське в цьому середовищі, створеному художником. Гармонійно вписуються в нього костюми, які своїм силуетом, м'якою тональністю відтворюють башкирський одяг, але без надмірних подробиць і мішури.

Д. Лідер передав своє художнє бачення національного укладу, самої його суті, домігся такої образної, поетичної узагальненості, яка, будучи позбавлена етнографізму, не відходить від історичної й побутової правди. І, мабуть, найбільшою нагородою йому була реакція автора п'єси Мустая Каріма, який, можливо, не стільки побачив, скільки відчув на франківській сцені своє, рідне, національне. Робота художника у цій виставі, зливаючись з режисурою, акторським ансамблем, значною мірою сприяє тому, що драма М. Каріма звучить як висока, глибоко філософська трагедія, зрозуміла і близька нашим глядачам, нашим сучасникам.

Коли художник проймається образним мисленням народу, коли він піднімає глибинні пласти матеріальної культури народу, вузько національне набуває інтернаціональних рис, стає загальнолюдським надбанням.

ВСТУП

(1974. – № 6)

Вже стало традицією: щороку наші кольорові вклейки знайомлять читачів журналу з дипломними роботами випускників майстерні декоративного живопису Київського художнього інституту. Цього року майстерню закінчили двоє – Віктор Триколенко і Геннадій Гармидер. Учні професора М. Духновського, вони обидва здійснювали свої роботи під керівництвом досвідченого майстра театраль-но-декоративного мистецтва Л. Писаренка.

Гармидер обрав темою диплома «Баню» В. Маяковського. Колись сам поет так визначив свою театраль-но-естетичну платформу: «Спроба повернути театрові видовищність, спроба зробити підмостки трибуною – в цьому суть моєї театральної роботи». Молодий художник у сценографічному вирішенні твору керувався цією настановою.

У запропонованій ним єдиній конструкції спектаклю, яка трансформується за допомогою круга і світло-кольорових перетворень, перед глядачем розгортається своєрідний світ, де примхливо переплелися зображальні елементи, що уособлюють технічний прогрес (сам Маяковський писав, що «... “Баня” агітує за обрій, за винахідницьку ініціативу»), і мотиви, що демонструють збитки техніцизму, його зворотний, потворний бік, який компрометує саму ідею будівництва нового життя, – демагогію, тріскуче пустомолотство, бюрократизм. Сатирична лінія п’єси знайшла втілення в основній фактурі декорації – дермантині, оббитому шпалерними цвяхами на зразок кабінетних дверей або крісел. Вона доповнюється дотепно знайденими деталями: гаслами, що в кабінеті «головначупуза» сховані у залізні поліровані сейфи, важкими меблями в його апартаментах, параграфами, повішеними перед входом до них і т. п. Тема винахідництва знайшла вияв у фермах конструкції, велетенських шестірнях у сценах заводської молоді.

Велике смислове навантаження несе в декораціях світло. Кожна сцена вирішується в певному колориті: теплі червоно-жовті тони в сцені молоді, тьмянний колір плісені (світ Победоносикова), примарне синювате світло, яке домінує у момент появи фосфоричної жінки, і, нарешті, відкрите звучання червоного кольору у фіналі.

Цікаво задумані костюми персонажів, в яких проглядають традиції агіт-плаката та сатиричної журнальної графіки двадцятих років.

Образотворче вирішення «Бані», запропоноване Г. Гармидером, може здатися надто прямолінійним. Справді, воно по-театральному яскраве, плакатне. Але ж такою є драматургія Маяковського, і задум, молодого сценографа відповідає її природі.

Не менш складне завдання поставив перед собою Триколенко, взявшись за сценографічне вирішення філософської драми О. Левади «Фауст і смерть». Молодий художник дав нову, своєрідну пластичну інтерпретацію твору. Треба було вловити в драмі міру співвідношення реального з романтично умовним, конкретно побутового з узагальненим. У вирішенні Триколенка перед нами постає дещо очуднений, холоднуватий предметний світ, створений людським генієм і начебто позбавлений звичних рис земного середовища, якщо не рахувати самотнього чахлого деревця, що, з'являється в інтродукції – крихітний оазис природи у цій величній пустелі, наповненій атрибутами доби наукового прогресу. Для відтворення цього середовища художник знаходить точні засоби: холоднувато-білястий колорит, фактуру пінопласту, обтічність об'ємів та ліній, їхню пластичну логіку і водночас деяку «нервозність» ритмів. У це середовище гармонійно вписуються й костюми: монохромно-стерильні, неземні, вони виконані з ультрасучасних фактур з люмінісцентним випромінюванням.

Хоча Триколенко й відмовляється від показу побуту, буденного життя, у відтвореному ним предметному світі вгадуються героїчні діяння людей. Це – монументальна сценографічна фреска, яка оповідає про майбутнє людства. Таке вирішення надає драмі Левади пафосного звучання. Незважаючи на його очевидну спірність, це вирішення має право на життя і свідчить про творчу самостійність молодого художника.

...Складені випускні іспити. Дипломні роботи захищені на «відмінно». Перед молодими сценографами відкривається широке поле творчої діяльності. Хай щастить їм на цьому шляху.

ЗВІТ МОЛОДИХ СЦЕНОГРАФІВ

(1975. – № 3)

Коли три роки тому в Києві відкрилася республіканська виставка театральньо-декораційного мистецтва, викликав занепокоєння середній вік її учасників: він сягав за 50. Хвилювало майбутнє цієї, здавалося, «вимираючої» професії. Хто прийде на зміну майстрам сценографії, хто продовжить їх славні традиції?

Ось чому такий пильний інтерес викликала перша республіканська виставка робіт молодих художників театру у Харкові, організована в рамках огляду творчої молоді Міністерством культури УРСР, ЦК ЛКСМУ, Українським театральним товариством і Спілкою художників України. Протягом двох місяців у залах художнього музею, колектив якого доклав багато зусиль для організації виставки, «привабою» відвідувачів стали незвичні для таких музеїв експонати: макети, ляльки, ескізи декорацій, костюмів, театральні плакати. Вік творців – до 40. Кількість учасників виставки – понад сімдесят. Географія: Київ, Харків, Одеса, Львів, Дніпропетровськ, Крим та багато інших міст України.

І перший радісний висновок, який робиш, навіть не вникаючи ще в суть експонатів, – є молодь! Не вироджується професія! Є кому підхопити естафетну паличку від майстрів української сценографії! І хай не всі вони ще працюють в театрах, але виставка молодих розвіяла песимістичні прогнози, вселила впевненість у тому, що наші театри вже сьогодні мають досить підготовлену в професіональному відношенні зміну художників сцени за покликанням, які «рвуться в бій», прагнуть на весь голос сказати про своє світовідчуття і своє розуміння театру. Майже всі вони поборники активного, дійового художнього оформлення, що є органічним компонентом спектаклю, втілює його образний лад, стиль, ритм.

З цього погляду експозиція становить інтерес і як своєрідний «акумулятор» мистецьких тенденцій сучасної сценографії, її надбань і прорахунків.

Виставка багатоліка і різнобарвна – різні стилістичні напрямки, манери, почерки. В цьому калейдоскопі годі шукати традиційних прийомів оповідальної декорації. Молоді художники уникають пасивного ілюстрування місця дії. Не зустрінемо ми тут і холодно байдужих декорацій, створених за рецептами модного у недавні часи, так званого умовно-лаконічного «стилю». В міру таланту, життєвого і мистецького досвіду кожен з митців прагне високих поетичних узагальнень, яскравої метафоричної мови. Це особливо наочно проявилось в роботах над творами героїко-патріотичного звучання. В макеті до вистави Харківського театру імені Т. Шевченка «Російські люди» К. Симонова художник Володимир Кравець простими засобами висловлює ідею нездоланності радянської людини: на кругу розгортається почорнілий від згаріщ острівець «малої» землі. Ворог випалив на ній усе: землю, деревину, залізо. Все, що горить, обвуглилося, все, що не горить, – розплавилось. Війна нищить будь-яку земну твердь, але вона неспроможна знищити стійкість людини, яка захищає Батьківщину. «Молоду гвардію», здійснену Макіївським театром юного глядача, Микола Кужелев і Тетяна Медвідь вирішують в єдиній монолітній конструкції – покорчений вогнем, з'єднаний іржею кістяк копра і шурфа. На залізі автоматною чергою вибито

імена героїв-краснодонців. Верхівку копра вінчає червоне полотнище. Декорація – пам'ятник, декорація – гімн.

Студентка Київського художнього інституту Олександра Редька композиційним і смисловим центром декорації до драми М. Анкілова «Солдатська вдова» зробила деталь, яку вона підгледіла в селянському побуті. Це – родинні фотографії, щільно притулені одна до одної в одній рамі, які висять майже в кожній сільській хаті. Збільшений до розмірів задника, фотокولاж зображує обличчя солдатів Вітчизняної: молодих і літніх, живих і полеглих... Це і родинна і водночас сільська, артільна дошка пошани, тужлива згадка про тих, кого війна відірвала від домівок, від мирної праці. А під дошкою – натуральні знаряддя цієї виснажливої селянської праці. Їх в час війни і повоєнні роки успадкували солдатські вдови, сестри й подруги. Ясність і цілеспрямованість думки, сувора простота, мужність пластичної мови об'єднують названі роботи. При цьому кожна з них має і стилістичні відмінності. Крізь трагізм «Російських людей», жорсткість пластики цього оформлення проступає лірична інтонація. В «Молодій гвардії» зоровий образ набирає відверто патетичного звучання. Сценографія «Солдатської вдови», насичена яскравими побутовими барвами, тяжіє до поглибленого психологізму.

Мистецьким пошуком, намаганням уникнути второваних стежок, зберігаючи при цьому думки, образний лад, стилістику драматургічного твору, відзначаються роботи Леоніда Розсохи («Перш, ніж проспівает півень» І. Букочана, «Цар Федір Іоаннович» О. Толстого), Юрія Чурсіна («Є така партія!» І. Рачади), Поліни Осначук («Службовий роман» Е. Брагінського та Е. Рязанова, «Побожна Марта» Тірсо де Моліна), Любові і Миколи Міненків («Маклена Граса» М. Куліша), Інни Биченкової («Перш, ніж проспівает півень» І. Букочана, «Цілуй мене, Кет!» К. Портера), Тетяни Пасічник «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта, «Захід» І. Бабеля), Ярослава Нірода («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра), Ірини Нірод («Сон літньої ночі» В. Шекспіра), Олександра Бурліна («Життя комах» К. Чапека), Віктора Ключова («Жанна Д'Арк» А. Упіта).

Свіже прочитання твору, який має усталені (а іноді й заяложені) традиції, завжди привертає увагу. Режисерське мислення властиве й Феліксу Шерману, сімферопольському художнику, який пробує свої сили в театрі. Його оформлення «Трьох сестер» примушує якимось по-новому замислитись над долею чеховських персонажів: вони існують (мріють, кохають, страждають) у дещо очудненому, вкритому чи то памороззю, чи то білою штукатуркою середовищі, яке композиційно повторює знайомі обриси інтер'єрів будинку Прозорових. З кожною новою сценою сиплеться штукатурка, потворно оголюючи кістяк будинку. І ось у фіналі майже весь планшет кону вкритий цим важким і холодним «інієм». Руйнується затишок, руйнуються

надії, і нема їм вороття. Лише величезний пожежний дзвін протягом всієї вистави звисає на передньому плані. Блукають по сцені такі розумні, тонкі і такі знедолені люди, але нікому з них не спадає на думку вдарити на сполох... Рішення несподіване? Так. Спірне? Можливо. Але хіба не Чехов є родоначальником скорботно іронічного ліризму у світовій драматургії?

У кращих роботах молодих сценографів присутні іносказання, неоднозначність образу, які дають глядачеві простір для фантазії, роблять його співучасником, співтворцем, пробуджують у ньому художника.

Проте на виставці ми побачили й роботи, автори яких виявили спрощене, прямолінійне розуміння зорового образу вистави як заданого на весь спектакль, позбавленого сценічної дійовості символу, умовного знаку. І от з'являються велетенські корони або трони як втілення теми царської влади, а, скажімо, рогожа або рядно – як матеріалізоване втілення поняття «народ». Три гігантські карти на заднику вирішують проблему відтворення картярського дому, а зірвана, зів'яла троянда – трагічного кохання. Художник шукав образ, а винайшов звичайнісіньку ілюстрацію. Образ завжди асоціативний, складний, глибоко прихований, ілюстрація – прямолінійна, буквалістська, лежить на поверхні. Сценічна метафора (як і будь-яка взагалі) передбачає порівняння, часто несподіване, різних понять і речей, підміну одних іншими. Глядачі бачать на сцені дерев'яний поміст, і він в одному випадку скидається на плаху, в іншому на балаган, в третьому на тюремні нари. Глядач дивиться на велетенське залізне коло, але бачить в ньому і сонце, і золоту монету, а іноді просто металевий круг. Коли в художньому оформленні з'являються оці магічні «і»... «і»... «і» – народжується справжня сценічна метафора. Коли ж зображальний елемент однозначний, він завжди веде до ілюстративності. Ілюстративність напрочуд живуча і, як усі негативні явища, швидко «приспосовується» до нових умов.

Прагнення втілити ідею драматургічного твору в емкий і виразний образ призводить нерідко до умоглядності, раціоналістичної в образотворчому вирішенні спектаклю. Художники немов побоюються емоцій, забуваючи, що сучасна сценографія, як і декораційне мистецтво в минулому) покликана створювати настрій, пробуджувати асоціації не тільки у свідомості, але й у сфері почуттів. Щодо цього вигідно виділялися на виставці твори Ірини і Ярослава Ніродів («Шурале» Ф. Ярулліна), Віталія Меркалова («Дворянське гніздо» І. Тургенева), Тетяни Медвідь (костюми до «Живого трупа» Л. Толстого), згадувані вже декорації В. Кравця, Ф. Шермана, в костюмах І. Макарової.

У багатьох роботах помітне прагнення художників висловити зміст, відтворити епоху, національний колорит п'єси за допомогою образотворчих джерел і насамперед пам'яток народно-декоративного мистецтва. Це зрозуміло і правомірно. Але успіх приходить тоді, коли митець не про-

сто стилізує декорацію під декоративний розпис, лубок, народний примітив (як, наприклад, у досить елегантному макеті Ольги Шраменко до «Одруження Бальзамінова», стилізованому під димківську іграшку), а тоді, коли від, глибоко проникнувши не стільки в стиль, скільки в спосіб мислення народу, втілює отак думки й почуття, закладені у творі. Так народжується справжній, живий, «у плоті й крові» стиль спектаклю. Стиль, а не холодна стилізація. Ознаки такого розуміння стилю ми знайдемо у своєрідному світі, створеному Віолеттою Бобиніною до п'єси А. Кіберга «Перевертень»; у сценографії Любові Миненко до балету «Лілея» К. Данькевича і в її ж костюмах до драми Лесі Українки «Лісова пісня», в дотепно вирішеній серії костюмів Марії Левитської до казок Г. Андерсена, в деяких роботах Наталі Косаревої. Тут доречно згадати і твори художників лялькових театрів – Лідії Жигунової, Володимира Маяцького, Миколи Сапожнікова, Миколи Вилкуна, Романа Бурдмана та інших.

Певне місце було відведене на виставці театральному плакату. Роботи Віталія Куликова, Юрія Вінника, Лариси Скольбушевської, Олександра Удовенка та деяких інших плакатистів – це не просто яскрава візитна картка театру. Їхні пошуки виразної образотворчої мови, глибоких метафоричних рішень ідуть в одному річищі з шуканнями художників сцени.

Більшість учасників виставки – вихованці українських шкіл, учні професорів Б. Косарева (Харків) і М. Духновського (Київ), педагогів Л. Альшиця (Одеса), П. Шигимаги (Харків), Д. Лідера, який викладає сценографію в Київському художньому інституті й веде творчу лабораторію художників-постановників при Українському театральному товаристві.

Багато учасників виставки вже міцно утвердили себе в театрі, працюють головними художниками і художниками-постановниками: Т. Медвідь, М. Кужелев, В. Заславський, Л. Розсоха, М. Вилкун, В. Мелещенков, В. Балаш, Ю. Чурсін, В. Бобиніна, Т. Пасічник, І. Нірод, Я. Нірод, М. Панов, М. Сапожніков, В. Маяцький та ін. Дехто працює в театрах на договірних засадах, інші перебувають ще на студентських лавах.

У порівнянні з художниками-«виробничниками» студенти мають певні переваги. Їхні роботи створювалися «без оглядки» на вимоги і можливості режисури, без урахування матеріальної та технічної спроможності театрів. Студент сам собі сценограф, сам собі режисер і, принаймні в уяві, сам собі колектив виконавців. Він «програє» у макеті п'єсу від першої до останньої репліки. Звідси – та внутрішня розкутість, несподіваність концепцій, оригінальність задумів. У цьому плані особливо виділяються учні Лідера. Він сам уміє примусити себе починати працю над твором «з білого «аркуша» (при глибокій мистецькій ерудиції, обізнаності з традиціями і повазі до них) і вчить неупередженості своїх учнів по інституту й лабораторії. Роботи його

учнів – Л. Безпальчої, О. Бурліна, О. Редьки, Н. Гомон, Л. Мироненко, М. Левитської – в чомусь нагадують дитячий малюнок. При всій професійній вправності і мистецькій культурі є в них ота безпосередність, здатність здивуватися, заново відкрити знайоме, що завжди хвилює глядача, штовхає його на роздуми. Хоч, звичайно, роботи ці не беззаперечні, вони викликають і полеміку, і суперечливі оцінки.

Сімдесят молодих художників театру. Знаменний збіг: на Україні сімдесят професійних театрів. Виставка в Харкові вселила упевненість у тому, що молодь, яка вже сьогодні заявила про себе на повний голос, завтра зробить ще вагоміший вклад у розвиток радянської театральної культури.

ПОТРІБНА ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ

(1976. – № 4)

У недавньому минулому сценографам небезпідставно дорікали, що вони у своїй творчості надають перевагу класиці або виставам на історичну тематику, так званим «костюмним», видовищно ефектним постановкам, що, як правило, з'їдають левову пайку постановочного фонду, вимагають як найбільших зусиль з боку технічних цехів. Оформлення п'єс радянських драматургів, особливо на сучасну тему, нерідко відбувалося за принципом підбору. Тут значною мірою давалися взнаки штамп, ремісництво, творча безпорадність.

Сьогодні сучасність стала магістральною темою в творчості театральних художників нашої республіки. Це переконливо засвідчив огляд кращих вистав, присвячених XXV з'їзду КПРС. Роботи сценографів, принаймні більшість з тих, що вийшли на третій тур огляду, свідчать про вдумливий підхід до розв'язання сучасної теми. Засобами сценографії художники сприяють розкриттю характерних рис сьогодення, допомагають відтворенню на сцені образу нашого сучасника. Це знайшло вияв у таких виставах, як «Відкриття» Ю. Щербака у Харківському театрі імені О. Пушкіна (режисер О. Барсеґян, художник Б. Чернишов) й у Львівському театрі Радянської Армії (режисер А. Ротенштейн, художник А. Орлов); «Протокол одного засідання» О. Гельмана в Чернівецькому театрі імені О. Кобилянської (режисер В. Опанасенко, художник Я. Січкара), в Одеському театрі імені Жовтневої революції (режисер Б. Мешкіс, художник М. Івницький) та в Донецькому театрі (м. Жданов, режисер В. Бугайов, художник М. Ковальчук); «Сирени» Л. Хоролець в Київському театрі юного глядача імені Ленінського комсомолу (режисер М. Равицький, художник М. Френкель). Цікавими шуканнями

позначені роботи молодих митців, студентів майстерні Д. Лідера в Київському художньому інституті: О. Редьки («Золоті вогнища» І. Штока в Черкаському театрі імені Т. Шевченка) та І. Несмеянова («Дарую тобі життя» Д. Валеева в Івано-Франківському театрі імені І. Франка).

Чималих успіхів домоглися театральні художники України і в розробці героїко-патріотичної теми. Тут слід назвати оглядові постановки «Є така партія!» І. Рачади у Севастопольському театрі імені А. Луначарського (режисер В. Ясногородський, художники М. Шеметов та Ю. Чурсін), «Темп-1929» М. Захарова в Харківському театрі імені О. Пушкіна (режисер О. Барсеґян, художник В. Кравець), «Комуніст» Є. Габриловича в Дніпропетровському ТЮГу імені Ленінського комсомолу (режисер Г. Кононенко, художник І. Шулик), «Вічно живі» В. Розова у Львівському театрі юного глядача імені М. Горького (режисер А. Куниця, художниця І. Нірод), «Кремлівські куранти» М. Погодіна у Ждановському театрі (режисер О. Утеганов, художник М. Ковальчук), «Меч і хрест» М. Стадника в Херсонському театрі (режисер О. Горбенко, художник В. Балаш).

Найбільший успіх приходить тоді, коли сценографія органічно зливається з режисерським задумом. Так, у харківській виставі «Відкриття», пройнятій гострою публіцистичністю, чітко вирішній режисером, дія відбувається в єдиному білому архітектурному середовищі, що нагадує конференц-зал поважної наукової установи, де в пошуках істини проходять форуми вечних. Іноді декорація скидається на зал «Палацу Феміди», де, так само в пошуках істини, схрещуються життєві позиції. Саме такою і є вистава Барсеґяна: вистава-диспут, вистава-суд, в процесі якої розв'язуються важливі моральні проблеми. Один з найстаріших художників театру Б. Чернишов чуйно вловив і переконливо, по-сучасному втілив режисерський задум.

Цікаво зіставити роботу Б. Чернишова з оформленням цієї ж п'єси художника Львівського театру Радянської Армії А. Орлова. Він так само побудував єдине умовне середовище, в якому відбуваються події. Сценічний простір наповнюють справжні, достеменні атрибути наукової лабораторії – операційні столи, лампи, медичні шафи, стільці на коліщатках. Усе біле, стерильне. Декорації утверджують провідну тему п'єси – тему «чистих рук», якими створюються всі матеріальні й духовні цінності. Оформлення вирішується засобами сучасної дійової сценографії; предметно-речовий світ «живе» у виставі єдиним життям з акторами, «спілкується» з ними. Але зоровий образ позбавлений масштабності та узагальнюючої думки, якими визначається сценографія харків'ян. У Львові оформлення більше відповідає на запитання, де відбувається дія, ніж на запитання, що в ній відбувається.

Прикладом органічного злиття режисури і сценографії можуть бути спектаклі «Темп-1929» у Харкові і «Комуніст» у Дніпропетровську. Перший з

них ставлять як мюзикл, як полегшено розчулений спогад про героїку перших п'ятирічок. При цьому сцену захлюстує частівкова стихія. Харків'яни повернули «Темпу» його первинну основу – репортажність, мітингову публіцистичність, пафос будівництва нового світу. Вони пішли зворотним шляхом – від М. Захарова до М. Погодіна. Цьому значною мірою сприяла робота сценографа.

Образну структуру художникові В. Кравцю підказали кадри кінохроніки будов першої п'ятирічки, показані в пролозі: на білому тлі «горизонту» підноситься конструкція риштувань новобудови – світлий, майже білий свіжоструганий тес. Рухома конструкція з її численними деталями – вагонеткою, тачками, ношами, усім антуражем новобудов перших п'ятирічок живе у виставі, «дихає», задає її темпоритм, забезпечує кінематографічну безперервність дії, утверджує світле, оптимістичне начало.

У «Комуністі» художника І. Шулика конструкція риштувань і вагончик-теплушка, в якій відбуваються інтер'єрні сцени, відтворюють сувору і тривожну атмосферу років громадянської війни. В образному вирішенні використаний прийом агітплаката революційної доби. Вистава – режисерська в найвищому розумінні цього слова – насичена яскравими постановочними прийомами (можливо, з деяким перебором). Сценографія тут, як і в «Темпі», органічно зливається з дією, стає її пластичним акумулятором. Вона так само сприяє динаміці, кінематографічному монтажу вистави. В обох випадках художники виступають як співрежисери, а режисери-постановники, в свою чергу, вміло використовують потенціальні можливості, закладені в пропозиціях сценографів. В «Комуністі», наприклад, конструкція риштувань править то за будову, то за жіночий барак з нарами, а в русі сприймається як паровоз. В «Темпі» режисер з «підручного» будівельного матеріалу на очах глядачів «будує» деталі інтер'єрів. Річ на сцені набуває неоднозначності, стає асоціативною основою образного, метафоричного мислення.

У ждановській постановці «Кремлівські куранти» художник Михайло Ковальчук будує декорацію на зіставленні двох фактур: рогожі (як символу старої, темної, личакової Русі) і металевих ферм, зібраних з червоних труб, які конструктивно «тримають» цю аморфну, непривабливу масу. Росія у п'їтмі, але вже почалася відбудова. У цьому середовищі, запропонованому художником, відбуваються всі епізоди спектаклю, в тому числі і сцени в кабінеті Леніна. Планування кабінету, меблі, речі – документальні, а оточення, в яке вони потрапляють – умовне, узагальнююче. Виникає питання: чи в праві художник театру, відтворюючи кабінет вождя революції, порушити правдоподібність? Відповідь не може бути однозначною. Очевидно, художня правда дозволяє митцеві підвестися над фактом. Сьогодні в музеї-

квартирі В. І. Леніна в Кремлі відвідувачі бачать стіни, вікна, за вікнами – кремлівські вежі. Але тоді, в двадцятому році, сам Ленін бачив крізь стіни свого кабінету всю Росію, що поринула в темряву. І бачив світло майбутніх електростанцій, світло соціалізму.

У львівській постановці «Вічно живі» молода художниця Ірина Нірод створює живописно просторову композицію, яка існує у спектаклі протягом всієї дії. Це узагальнюючий образ війни, страхіття війни. Предметно речовий світ, що оточує людину – двері, стіни, вікна, дерева, меблі, земля і небо, – все у вирі війни набуває спотворених рис. Мирні речі наче громадаються одна на одну, виявляючи свою неадаптивність. Війна палить і нищить усе навкруги не тільки на полях боїв. Як і людські долі, вона руйнує, нівечить людський побут навіть у глибокому тилу. Художниця створила зовні статичну, але внутрішньо динамічну, психологічно напружену декорацію, що приховує в собі велику вибухову силу. Вона співзвучна душевній збентеженості героїні твору. Сценографія, долаючи камерність п'єси Розова, надає їй масштабності і трагічного звучання.

Побутує теорія: оскільки мистецтво сценографа підпорядковане загальним завданням театру, має функціональне призначення і прикладний характер, остільки і сам сценограф є постаттю другорядною. І чим «скромнішою» буде його творча індивідуальність, тим краще для театру. Наче й сама історія декораційного мистецтва підтверджує це: розвиток сценографії останніх років – це поступове і неухильне взаємозближення, взаємопроникнення і, нарешті, повне злиття образотворчого начала з живою плоттю і духом театрального мистецтва. Декоратор старого типу був більш «самостійним» і «незалежним», він виступав як творець живописного фону, прикрашатель, оформлювач або, в кращому разі, вправний організатор сценічного простору. Його мистецтво існувало поруч з актором, не торкаючись його, і через це було для театру й справді другорядним.

Але сьогодні створити декорацію — оповідь чи зручний майданчик для виразних мізансцен – замало. Сьогоднішній сценограф творить на сцені своєрідну театральну-філософську модель світу, декорацію-концепцію, яка в органічному злитті з режисерським задумом формує образну структуру спектаклю, задає його темпоритм і навіть визначає спосіб існування актора на сцені, його пластику, інтонаційний лад. Художник (якого, здавалося б, з головою поглинув театр) виростає в одного з провідних творців спектаклю. Ось чому тут, так само як в режисурі та акторському мистецтві, потрібна яскрава творча особистість. Потрібен митець, який специфічними засобами свого мистецтва міг би розповісти про «час і про себе».

Кращі роботи українських сценографів і, зокрема, тих, про кого йшлося у цій статті, свідчать, що в нашій республіці є ціла плеяда талановитих май-

стрів, які натхненною, сповненою мистецьких дерзань творчістю роблять гідний вклад у розвиток театрального мистецтва.

ТАКА СИЛА СПРАВЖНЬОГО ТАЛАНТУ

(1982. – № 3)

Ось уже два десятиріччя творчість Данила Лідера в центрі уваги театральної громадськості, критики, творчих працівників нашої республіки. Як пише у своїй монографії Г. Коваленко (**Г. Коваленко. Художник театру Даниил Лідер. М. Искусство. 1980**) він, протягом багатьох років головний художник Київського театру імені І. Франка, не тільки змінив і реформував усталені стереотипи декораційних рішень спектаклів колективу, а й очолив нову школу сучасної української сценографії. Виходячи із сталості і своєрідності традиційної української декорації, послідовно й постійно збагачував її образну систему, шукав можливості наблизити її до сценічної дії, зробити декораційну пластику активним чинником інтерпретації драматургії.

У вступі до книги Г. Коваленко зробив принципове застереження: «...аналізуючи творчість художника, ми будемо говорити насамперед про театр художника, яким цей театр виникає в його задумах, в його ескізах і макетах, звертаючись до здійсненого спектаклю у тих випадках, коли ідеї сценографа знаходили в цьому спектаклі продовження». А оскільки такі випадки траплялися нечасто, (і в цьому, на мій погляд, драматизм творчої долі Данила Лідера), книга Г. Коваленка набуває своєрідності – як з точки зору методики мистецтвознавчого аналізу, так і самою інтонацією, манерою літературного викладу. Разом з дослідником ми немов поринаємо у внутрішній світ митця, проймаємося його світовідчуженням.

Незважаючи на те, що творче кредо Лідера, принципи його сценографії сформувалися у 60-ті і знайшли розвинення у 70-х роках, тобто період діяльності на Україні, автор на прикладі ранніх робіт митця 40-х – 50-х років («Маскарад», «Чайка», «Як вам це сподобається?»), коли художник дебютував і протягом ряду років працював у Челябінську в драматичному театрі імені С. Цвіллінга, переконливо показує спадкоємність його сценографічних пошуків. І хоча зовні праця йшла в річищі декораційного мистецтва тієї пори, у сценографічних розробках проглядають тенденції, які зумовлять загальний сценографічний «вибух» наступних десятиліть і, власне, круті повороти і сходи у творчості митця. Аналізуючи такі його етапні твори як «Ярослав Мудрий», «Людина з Ламанчі», «Гаряче серце», «Таке довге літо», «Пора жовтого листя», «Макбет», «Кар'єра Артуро Уї», «Король Лір», «Вечірне світ-

ло», «Коли б'ється серце», «В ніч місячного затемнення», «Вірність», «Елегія», Г. Коваленко порушує важливі проблеми: концепційність сценографії; сценографічний образ – образ просторовий; річ на сцені (в її неосяжному естетичному значенні); сценографічний образ як метафора та ряд інших.

Принципово важливим здається мені висновок, який робить дослідник: сила сценографії Лідера, її активний вплив на глядача зумовлені, можливо, насамперед тим, що, розробляючи драматургічний матеріал, він вдивляється передусім не тільки в цей конкретний матеріал, а й у світ, який його оточує і який лише у певний момент позначається на сюжеті або на тій чи іншій долі.

Знаменно: навіть принципові супротивники сучасної сценографії, які вважають себе театральними старовірцями і вперто заперечують самий термін «сценографія», приймають мистецтво Лідера, потрапляють у його полон, забуваючи про теоретичні суперечки. Така сила справжнього таланту.

Сценографічні творіння Лідера справляють враження моцартіанської безпосередності, імпровізаційності, гармонії. Проте люди близькі художникові, спостерігаючи його роботу «зсередини», знають, якою працею ця гармонія досягається. Це гармонія, скрупульозно перевірена алгеброю. І, як вірно зазначає автор, «...хоча кожне його рішення народжено з чітких логічних побудов, пройшло у художника шлях від задуму до втілення, воно відкриває у собі щось доступне лише емоціональному сприйняттю, незалежне від логіки, передається через таємничий шифр метафор і осяянь».

Стрункість сценографічної системи, яку художник виробив як практи театру і як педагог, не виключає різноманітності рішень. У Лідера є чітка методика роботи над спектаклем. Одним з її основоположних принципів є принцип «білого аркуша»: приступаючи до нової роботи, слід «забути» весь минулий досвід, інакше не уникнеш стереотипу. І Лідер ніколи не повторює самого себе (за винятком тих випадків, коли повторення є основою задуму, як, наприклад, у диптиху «Кар'єра Артуро Уї» – «Макбет»). Останні чудові роботи Данила Даниловича – «Дядя Ваня», «Вишневий сад», «Загибель ескадри», які не увійшли до монографії, свідчать про новий зліт творчої активності митця.

Д. Лідер – художник театру за покликанням. Автор книги слушно зауважує, що незважаючи на високу живописну культуру його ескізів, графічну вірогідність малюнків, жодна галузь образотворчого мистецтва не могла б замінити Лідеру сцени. Він як ніхто розуміє підлеглість, прикладний характер свого мистецтва в синтезі театру. Але в той же час – як ніхто з нинішніх сценографів утверджує активність образотворчого начала в театрі, право на співрежисеру, на участь у розробці філософської, образної концепції ви-

стави. Тут нема протиріччя. Це – закономірна діалектична суть сценографії як мистецтва інтерпретаційного.

Зробивши застереження про неадекватність художніх задумів Лідера втіленим спектаклям, автор книги здебільше розглядає його роботу поза контекстом з реальною виставою. Слідом за художником він «програє» п'єсу в макеті, відкриваючи глибокі потенціальні можливості його прочитань, напрочуд театральне бачення, дієвість уявного спектаклю. Так, Данило Лідер художник зі «своїм театром». І все ж таки його творче життя не келійне. Воно повніше, багатше за суто лабораторний експеримент. Це ланцюг безперервних переборень, долань. Це організаційні, виробничі турботи, боротьба за реалізацію своїх задумів. Боротьба проти косності, інерції режисерської думки, проти безгосподарності, пасивності постачальників за злагожденість технічних цехів. Життя в театрі бурхливе, подвижницьке. На цьому шляху були у Лідера блискучі перемоги., були й поразки. Але, очевидно, цей бік його творчості – сторінки іншої книги.

Книга Г. Коваленко – перша в серії видань про провідних радянських сценографів. Впадає в око висока поліграфічна культура видання, витончене художнє оформлення, велика кількість репродукцій. Приємно відзначити, що книга про нашого Данила Даниловича Лідера є першою в цій серії.

СЦЕНОГРАФІЯ – ШЛЯХИ І ПЕРЕПУТТЯ

Роздуми після виставок

(1979. – № 5)

У червні 1978 року в Києві експонувалася чергова Республіканська виставка творів художників театру, кіно і телебачення. У січні – лютому в Москві відбулася Всесоюзна виставка «Художники театру і кіно», на якій були представлені кращі твори з республіканської експозиції, а також роботи декого з українських майстрів, які з тих чи інших причин в ній участі не брали. У Києві експонувалися роботи, здійснені за останні шість, в Москві – за одинадцять років. Обидві виставки дають можливість свіжим оком оглянути доробок сценографів, визначити характерні особливості розвитку українського театральньо-декораційного мистецтва за останнє десятиріччя.

На початку 1960-х років у радянському мистецтві відбулися важливі зрушення, зв'язані з новим загальним піднесенням соціалістичної художньої культури в період розгорнутого будівництва комунізму. Теоретичні уза-

гальнення ці процеси знайшли у відомих партійних документах, в яких, зокрема, одержали дальше обґрунтування принцип партійності і народності мистецтва, проблема традицій і новаторства у творчості радянських митців, розкрита суть і характер методу соціалістичного реалізму.

«Ми за уважне ставлення до творчих пошуків, за цілковите розкриття індивідуальності обдаровань і талантів, за різноманітність і багатство форм і стилів, що виробляються на основі методу соціалістичного реалізму».

Ці слова зі Звітної доповіді ЦК КПРС XXIV з'їзду партії наповнили свіжим подихом вітрила наших митців. Саме життя – багатобарвне й різноманітне – зажадало від них збагачення арсеналу виражальних засобів, стилістичної гнучкості, розвиненого відчуття жанру.

Процес урізноманітнення й збагачення форм і стилів, зокрема в театральньо-декораційному мистецтві, йшов по двох лініях – зовнішній і внутрішній. З одного боку, дедалі більше з'являлося майстрів різних індивідуальностей. З другого – кожен з них прагнув розширити й збагатити власну творчу палітру, усвідомлюючи, що художник театру, як і хороший актор, повинен вміти «перевтілюватися», співвідносячи кожен свою роботу із змістом, образним ладом, жанрово-стилістичними особливостями тієї чи іншої театральної постановки.

Збагачення форм, яке активно, можна навіть сказати, бурхливо відбувалося у 60-х роках, триває й понині. Це засвідчили виставки 1978–79 років. Навіть зовні вони являли собою розмаїте театралізоване видовище, ярмарок макетів, колажів, ескізів, ляльок, малюнків, а іноді й фотографій. Хтось назвав сучасну виставку сценографії бенкетом пластичних ідей. Класифікувати, узагальнити цей потік, який, здається, вийшов з берегів, і справді завдання не з легких.

Процес нагромадження досвіду, збагачення форм проходив не завжди безболісно. Згадаймо драматичні колізії цього процесу: боротьбу «умовників» проти «ілюзіоністів», внаслідок якої виник і, на щастя, скоро згас так званий умовно-лаконічний стиль; протиставлення так званих «організаторів» сценічного простору (конструкторів, «фактурників») театральним живописцям, що призводило не тільки до кольорової, але й до емоціональної збідненості вистав; абсолютизація сценічної речі, внаслідок якої сцена іноді перетворювалася на захаращений склад антикварки. За короткий період на гребінь хвиль новаторських шукань виносились то метафорична декорація, то дійова декорація, то декорація-концепція. Модні віяння стрімко змінювали одне одного, і мистецтвознавча думка не встигала їх «перетравити».

Сама дійсність, жива практика роботи художників у театрі плутали карти теоретиків, заводили їх у безвихідь. На початку вважалося, що умовна декорація сама по собі страхує художника від ілюстраторства, але невдовзі з'ясувалося, що в руках ремісника умовний прийом ставав засобом «добра-

чої», до того ж ще більш «лобової» ілюстрації (примітивної символіки), ніж у декораціях традиційно-ілюзорних. Здавалося, сучасна сценографія ґрунтується тільки на просторових рішеннях, але ось у кращих своїх роботах завзятий «просторовець» звернувся до живопису, а чистої води живописець – до конструктивних рішень, і обидва здобули творчу перемогу.

Карти знову сплутані. Аксиомою вважалося, що умовна, абстрагована від побуту декорація не стикається з натуральною річчю, що таке поєднання веде до еклектики, але з'явилася низка творів, у яких саме зіткнення умовного з натуральним породжувало сценічну метафору. Перелік парадоксів, якими устелений звивистий шлях сценографії останніх років, можна було б продовжити. Зрозуміло, що у цьому потоці окремих явищ дедалі важче розібратися: де прорив у незвідане, а де формотворчість; де новаторство, а де епігонство; де вияв особистості, а де егоїстична жадоба самовираження; де мистецький пошук, а де модний штамп.

В ряді останніх робіт, присвячених сценографії, утверджується думка, що на відміну від старого декораційного мистецтва новітня сценографія відмовляється від ілюстрування місця дії, її завдання – відтворення образу місця дії, або ще ширше – зорового образу вистави. Формула «не де, а що» («мене цікавить не де відбувається дія, а що відбувається на сцені») стала наріжним каменем, який розподіляє художників театру на декораторів і сценографів. Але формула залишиться дотепною словесною фігурою, якщо художник не використає можливості образотворчої мови, сили кольору і пластики для висловлення вірно знайденої думки. Словесна фігура зависне у повітрі, якщо вона не перевтілиться у вагомо-зримий сценографічний образ, у реальне кольорово-світло-пластичне середовище, яке живе у часі і в безперервній взаємодії з акторами-виконавцями, для яких воно є середовищем перебування, життя.

Саме тоді народжується мистецтво сценографії, в основі якого лежить дійова природа театру, його ігрова стихія, цюхвилиnnість, його природжене намагання якнайактивніше вплинути на глядача.

Суть сценографії досить влучно, хоч і полемічно гостро сформулював народний художник РРФСР О. Васильєв. «...Сучасний театр – не ілюзія життя, а щось зовсім інше. Це трибуна для морального, політичного, соціального диспуту. Це – місце, де уява драматурга, актора, режисера, художника, зливаючись з уявою глядача, створюють нову реальність, що ґрунтується на життєвій правді. При всій багатоманітності стилів і манер в сучасному театрі провідною в декорації стала єдина пластична установка.

Придивіться до кращих декорацій сучасного театру. Як правило, «вони – певний пластичний витвір, певна художня небилиця», породжена ідеєю спектаклю, фантазією художника, можливістю сцени.

Ця «художня небилиця» і є специфічним театральним образом, що виникає в душі по-театральному мислячого художника. Тут нема й сліду колишньої ілюстративності, холодної описовості, удаваної правдоподібності. Ці витвори театральних художників, будучи зовні неправдоподібними, викликають у глядача складними асоціативними шляхами живе почуття правди і реальності того, що відбувається на сцені.

Таким чином, сучасний театр породив цілком особливу форму художнього мислення, особливу пластичну форму, якої немає в жодному іншому жанрі образотворчого мистецтва» (1).

Серйозне теоретичне обґрунтування принципи сучасної сценографії знайшли у нещодавно виданій книзі А. Михайлової «Образ спектаклю» (2), де на основі аналізу категорії художнього образу розглядається ряд суттєвих проблем сценографії. Серед них: сценографія як мистецтво виконавське, мистецтво інтерпретації; «двозаконність» сценографії як мистецтва просторово-часового (закони «повтору-повернення», «мінливої сталості»); діалектична «двомірність» сценографії, яка виявляється одночасно у двох вимірах – «там, тоді – тут, тепер». Характерний самий вибір творів, на основі яких дослідниця робить теоретичні висновки. Це – «Таланти і поклонники» Ю. Піменова, «Смерть Іоанна Грозного» Й. Сумбаташвілі, «Одруження» В. Левенталя, «Петербурзькі сновидіння» О. Васильєва, «А зорі тут тихі..», Д. Боровського. Той, хто цікавиться сучасним театром, зрозуміє, мабуть, що стоїть за назвами цих творів, які тепер вже стали хрестоматійними.

До них сміливо можна додати і твори Д. Лідера, які експонувалися на виставці в Москві. Пластична ідея у нього завжди змістовна: сценографічне вирішення в робочому лексиконі художника має назву «ідея-форма». Він уміє виявити в декораціях «зв'язок часів», уміє, коли це необхідно, зруйнувати, розчленувати цей зв'язок. У «Ярославі Мудрому» І. Кочерги (Київський театр імені І. Франка, 1970) залізни риштування на тлі театральних інтерпретованих фресок Софійського собору не тільки вводили сучасного глядача в епоху Київської Русі (мотив реставрації), але служили речовим середовищем, середовищем проживання героїв драми, які у такий спосіб крокували з глибини віків у сьогодення, підкреслюючи спорідненість мирнобудівничих устремлінь наших предків і сучасників. Двомірність сценографії, діалектична формула «там, тоді – тут, тепер» знайшла в цій роботі художника точне пластичне втілення. В цьому плані цікавий експеримент Д. Лідера у Хмельницькому театрі імені Г. Петровського – своєрідний сценографічний диптих «Макбет» – «Кар'єра Артуро Уї» (1975–77). Шекспір і Брехт граються в одній установці: на вуличній бруківці численні каналізаційні люки – мешкання темних сил, які наче джин з пляшки прагнуть вирватися на волю, заповнити світ.

Сценографічний диптих в єдиній сценічній установці представив на виставку і М. Френкель. Його інтерпретація романів М. Шолохова «Тихий Дон» і «Піднята цілина», здійснених у Саратовському театрі імені К. Маркса і Київському театрі-студії (1977), цікава тим, що побутовий предмет (в даному випадку сільський пліт, тин), взятий у незвичному художньому контексті (тином вистелений планшет сцени), стає напруженим, виразним, бере на себе нові образні функції.

У статті «Не просто декоратор», присвяченій Всесоюзній виставці, той же О. Васильєв писав: «У розділі театру домінує, я б сказав, «нова образність». Вона різко змінила інформативні завдання художника в театрі... Художник прагне до складного, багатшарового театрального образу, в якому сполучається начебто несумісне у звичайному житті. І нас це не повинно бентежити. Мистецтво як специфічна форма спілкування людей іноді дуже інтимного, загадкового, навіть таємничого, безперечно, збагатилося новими сучасними художніми можливостями» (3).

В кращих роботах, представлених на виставках, виявилось вміння сценографів вільно розпоряджатися художніми засобами, які становлять специфічний матеріал їхньої творчості: сценічним простором, часом, світлом, рухом. Як і самий театр, сценографія – цюхвилинна. Вона, в кращому розумінні, функціональна, підкорена загальним законам складного синтетичного твору – спектаклю. Вона розрахована на найтіснішу взаємодію з акторами, драматичним словом, музикою. Лише через цю злагодженість дії й розкривається сценографічний образ вистави. Таким чином, сценографічний образ це процес – мінлива сталість. Сценограф, будучи «присутнім» у кожній миттєвості спектаклю, створює його безперервно рухому пластичну партитуру.

Зрозуміло, що статичний виставочний макет або ескіз, вилучений з контексту спектаклю, не може передати кінетичні можливості цього мистецтва. Але художники навчилися передавати в макетах і ескізах потенціальні можливості свого задуму і його реалізації в театральному дійстві, а досвідчене око режисера, критика, а тепер уже й широкого кола аматорів театру навчилося цю можливість «схоплювати». Водночас у колах театральної громадськості, серед мистецтвознавців і навіть окремих художників театру є принципові противники ескізів і макетів, зроблених спеціально для виставки, особливо, якщо в них відсутні реальні габарити і пропорції сценічної коробки (так звані макети відкритого показу), демонструється оголений прийом. Або якщо ескіз своїми живописними якостями тяжіє до станкової картини.

Але, як би театральний художник не усвідомлював свою підлеглість законам сцени, а себе – учасником колективної роботи, він розуміє, що є особливі випадки, коли живописно-пластичні якості його театральної роботи мають вирішальне значення. Виставки і є таким моментом.

«Кольорово-пластична обдарованість, уміння виразити себе через форму живопису або графіки, образотворча культура сценографа – основи його професіоналізму, бо у формах сцени він творить зримий світ, отже зобов'язаний бути багатим і виразним у цій сфері, щоб організувати зорове переживання публіки і цим самим збагатити її...

Вистава, навіть якщо вона вдалася, навіть якщо декорації її добре виконані, чудово працюють і т. д., вистава – дітище багатьох. А ескіз – це моє, це я сам. Ось так моя рука поклала мазок, так я організував площину. І якщо думка, рішення, образ – це плід нашого спільного роздуму, нашої спільної з режисером роботи, то цей ескіз (де присутня наша думка) спрацьований мною. Це моє рукотворення, це я сам. А крім того, спектакль ефемерний, мінливий, смертний...

Спектакль зникає, ескіз залишається» (4).

Виставки дають можливість художникові зафіксувати, увічнити своє мистецтво, утвердити себе як «повпреда» пластичних мистецтв у синтезі мистецтва театру. У цьому плані, як завжди, приваблюють роботи одного з провідних майстрів радянського декораційного мистецтва Ф. Нірода. Його мистецтво ґрунтується на фундаментальних підвалинах образотворчого мистецтва з його тонким кольором, рисунком, ясною формою. Кожний ескіз декорації або аркуш костюмів, представлений ним на виставці, – це мистецький шедевр, який за рівнем образотворчої культури може посперечатися з твором наймаститішого живописця або графіка. Я вже не кажу про змістовний, інтерпретаційний бік творів Нірода. Представлена ним на республіканській виставці серія ескізів до опери М. Глінки «Іван Сусанін» дає нове живописно-пластичне тлумачення цього твору, сенс якого можна було б визначити так: розкрити героїко-патріотичне звучання опери через лірику (а не за допомогою гучно патетичних засобів, як здебільшого вирішували художники цю оперу). Доводиться лише пошкодувати, що задум митця не знайшов сценічного втілення.

На виставці в Москві Ф. Нірод був представлений багатьма творами останніх років («Ромео і Джульєтта», «Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий», «Князь Ігор» та ін.), які свідчать про появу нових рис у творчості майстра, розширення ним арсеналу виражальних засобів оперно-декораційного мистецтва, зокрема, застосування принципів сучасної сценографії (цілісність пластичної ідеї, єдине образно-емоціональне середовище, в якому відбувається дія, дійовість декорації). Так, у балеті «Свіччине весілля» Нірод створив широке, локальне за тоном (коричнево-золотиста гама) світло-повітряне середовище, в якому «діє», трансформується, «бере участь» у кожній картині, викликаючи різні асоціації, гратчаста середньовічна брама. У цій виставі поетичним і промовистим був сам сценічний простір. До речі,

у статті, присвяченій республіканській виставці, Ф. Нірод пише: «Рішення сценічного простору може бути конструктивним чи живописним, з використанням кольору, світла і т. ін. Але мені здається, тільки недостатнім розумінням завдань сценографа можна пояснити заяви деяких критиків про те, що творчість молодих насамперед приваблює прагненням вирішити простір сцени. Тим часом це є обов'язковою умовою того чи іншого рішення декорації, очевидно й елементарною вимогою до художника театру» (5).

Зауваження цілком слушне. Справді, завдання вирішувати простір для театральної дії виникло разом із самим театром. Воно постало вже перед тими, хто обирав зручну місцевість (котлован, наприклад) для культових дійств, або споруджував амфітеатр зі сценою для античних вистав, або поміст на майдані для середньовічних містерій. Просторові «турботи» не зникли, а, навпаки, збільшилися при виникненні сцени-коробки, а з нею і живописно-кулісної системи декорацій. Хіба Серліо, Фуртенбаху, Гонзаго чи Головіну не доводилося вирішувати просторові завдання? А конструктивістам 20-х років? А представникам так званої живописно-об'ємної декорації, яка домінувала у 40—50-х роках? Приписувати пріоритет у цьому питанні сьгоднішнім молодим – у корені неправильно. Інша справа, що за останні роки, завдяки науково-технічному прогресу розширилися технічні, отже й художні можливості використання сценічного простору (світло, фактура, кінетика і т. д.). Вірно і те, що з двох існуючих принципів вирішення сценічного простору – ілюзорного (коли декорація – чи то живописна, чи архітектурно-об'ємна – будується за законами лінійної і світло-кольорової перспективи) і просторового (коли сценічна коробка декорується, а підноситься глядачем як реально існуючий простір, майданчик для театральної дії) молоді (точніше сказати, сучасні) сценографи віддають перевагу другому принципу. Але і тут декорація може бути конструктивною, живописною, скульптурною, графічною, фактурно-речовою або навіть переважно світловою, головне – який зміст вкладається в те чи інше вирішення, що стоїть за тим чи іншим формальним прийомом.

Слід зазначити, що в музичному театрі завдяки його специфічним особливостям не всі принципи сучасної сценографії прийнятні. Різниця між виставою драматичною і музичною полягає й у способі спілкування театру з глядачем: драма, особливо сучасна, передбачає камерність спілкування, інтимну довірливість інтонації (не випадково драма дедалі частіше проситься на малі підмостки, у невеликі зали амфітеатерного типу). Музична вистава – завжди видовище, розраховане на велику сцену і багатомісцевий зал. В опері необхідність розташування солістів і мас хору в полі зору диригента, а також вимоги акустики обмежують художника у пошуках вигадливих просторових рішень (хоча не звільняють його від просторових за-

вдань). Ще менше можливостей в цьому плані дає балет, який категорично вимагає максимально відкритого плоского планшета сцени, хоч принцип трактування сцени як реального простору тут зустрічається частіше. У драматичному театрі виконавці «спілкуються» з оточуючим їх предметним середовищем, живуть в середині нього. В музичному театрі значно вужчий діапазон інтерпретаційних можливостей в розумінні переосмислення жанру, відтворенні стилю епохи. Тут усе визначає музика, її характер, стиль. В драмі сценограф спільно з режисером формує образну структуру вистави і нерідко визначає її темпоритм. В музичному театрі темпоритм «залізною» запрограмований у партитурі, що лежить на диригентському пульті.

І все ж таки нові тенденції в розвитку радянського декораційного мистецтва, зокрема, стрімкий зліт сценографії, не могли пройти мимо художників, які працюють у музичному театрі. В цьому плані значний інтерес становлять роботи Є. Лисика – сценографія балету Є. Глебова «Тіль Уленшпигель», здійснена у театрах Львова, Ленінграда, Мінська (1975–78 рр.) і опери М. Мусоргського «Борис Годунов» (Київ, 1971 р.). Ескізи цих постановок експонувалися на московській виставці.

Є. Лисик належить до художників, які створюють на сцені свій світ – поетичний, монументальний, філософськи узагальнений і завжди активний, емоційально насичений. Його декораційні рішення хоч і ґрунтуються на традиціях вітчизняного й світового мистецтва, зокрема, монументального живопису, але відзначаються художньою оригінальністю, своєрідним розумінням природи музичного театру і зв'язаних з нею завдань сценографії. Він не схожий ні на кого з своїх попередників і сучасників, а його світовідчужання й художницькі прозріння нікого не залишають байдужим, навіть серед тих завзятих меломанів, які заперечують можливість нових інтерпретацій сценічного тлумачення оперно-балетної класики.

Сценічне середовище Лисик підносить до вселенських масштабів. В «Тілі Уленшпигелі» Фландрія в його конструкціях стає велетенським ешафотом. Домінантою декораційного рішення «Бориса Годунова» став образ народу, темної «личакової» Русі. Як зазначає режисер В. Комісаржевський, в його «Борисі» «народ не тільки мовчить, але він роз'єднаний, він дивиться на нас з погрібних стел, юрмиться серед загублених у полях церковок і хрестів, оточує скорботним хором килим коронації, що палає червоним кольором...» Лисик, – зазначає він, – «один з найнапруженіших трагіків нашої сценографії» (6).

Позначене художницьким неспокоєм мистецтво Є. Лисика, висока одухотвореність і класична довершеність творів Ф. Нірода, тонкий інтелектуалізм і гостре відчуття форми, притаманне сценографії Д. Лідера, як і творчий доробок таких різних за темпераментом, мистецькими уподобан-

нями і розумінням природи театру художників, як Л. Писаренко і Л. Альшиць, М. Івницький і А. Пономаренко, Д. Нарбут і М. Френкель, М. Кужелев і Т. Шевченко, В. Кравець і Л. Розсоха, Г. Нестеровська і П. Осначук, І. Биченкова і Ю. Чурсін, Г. Щербина і Я. Нірод – усіх учасників виставки й не перелічиш – вливається в єдине річище українського радянського декоративного мистецтва, незалежно від того, зв'язаний сьогодні художник з театральною практикою чи його причетність до цієї галузі мистецтва обмежується участю на виставках. Перед оком і судом відвідувача в даному випадку всі рівні. Перед цим судом сьогодні нарівні з визначними майстрами тримають іспит і молоді сценографи Л. Безпальча, О. Бурлін, З. Васіна, К. Рапай, Н. Косарева, С. Вербук, М. Левитська, В. Карашевський. Тримають і витримують цей іспит.

Всі українські сценографи – старшого і молодшого покоління – великий загін митців, які віддають свої сили на благо рідного мистецтва.

Виставки пройшли успішно. Попереду – нові шукання і відкриття.

-
1. Художник. Сцена. Екран. Сборник статей. «Советский художник». М., 1975, стор. 6.
 2. Михайлова А. Образ спектакля. М., «Искусство», 1978.
 3. «Правда», 5/III 1979, № 64.
 4. А. Михайлова. Образ спектакля. М., «Искусство», 1978, стор. 147-148.
 5. Ф. Нірод. Роздуми про виставку театрального декоративного мистецтва. «Образотворче мистецтво». 1978, № 5, стор. 15.
 6. В. Комиссаржевський. Поэзия пространства. «Советская культура», 6/III 1979. № 19.

СЦЕНОГРАФІЯ – ЛЮБОВ МОЯ...

(1983. – № 5)

Спочатку невеликий ліричний відступ...

Ось уже тридцять років я пишу книги і статті, виголошую промови про творчість театральних художників. Я почав писати, коли ця галузь театального мистецтва мала офіційне найменування: «театральне декоративне мистецтво». Іноді її називали утилітарно-прозаїчно: «оформлення вистави». А в деяких випадках піднесено гордовито — «театральний живопис». Дещо пізніше мені довелося писати про «образотворче вирішення вистави», відтак сформувався термін «образотворча режисура». Нарешті з'явилося, або, точніше, відродилося забуте слово «сценографія». Я перший в

українському театрознавстві пустив це слово в науковий і критичний ужиток, за що викликав нарікання на себе з боку театральних старовірів, які й сьогодні, коли, здавалося б, цей термін остаточно «прижився», час від часу знову обрушуються на нього. Ніби слово може стати причиною, через яку мистецтво театру пішло по тому, а не по іншому шляху.

У молоді роки я захоплено писав про те, як глядач після відкриття завіси аплодує художнику. Потім прийшов час, коли й завіса зникла, і мене почали обурювати ці аплодисменти, я вважав їх ознакою поганого смаку з боку художника. В різні часи я проповідував то умовність, яка стала відроджуватися після тривалої заборони, суворий аскетизм, то метафоричну декорацію, то кінетичну, «речову», дійову, концептуальну, отже, усі ті віяння, які об'єдналися в єдине русло «нової образності». Не відрікаючись від репутації апологета «нової образності», хочу, однак, зауважити, що роботи художників не раз плутали мої карти. Сценографія робила такі зигзаги, що критики не встигали за нею петляти. У котрий раз переконаєшся у мудрості філософського твердження, що явище багатше за закон, життя складніше мистецтвознавчої схеми, а художні практика ширша за прокрустове ложе теоретичних здобутків!

Чи не тому писати про художників театру стає з кожним роком важче? Та що там писати – навіть сприймати їхні роботи стає дедалі складніше, напруженіше і... «дискомфортніше».

І тоді схотілося повернутися до першооснови цієї професії, до ясного і, здавалося б, навечно вирішеного питання про роль художника в театрі, про місце сценографії в ряді інших його компонентів. Звернення до хрестоматійних істин буває небезкорисним.

II

Театр народився на площі. І цей народний театр не відчував потреби в художнику. Стихійно виникав круг або прямокутний поміст, навколо юрмився глядач. Художника в сучасному розумінні не знав і старогрецький театр класичного періоду: його роль брав на себе архітектор, винахідник костюма і маски. Усе було простим і водночас пластично довершеним, гармонійним.

В епоху еллінізму аскетично сувора сцена обростає архітектурним декором. В період занепаду античної культури, коли місце високої класики заступають пишні видовища – римські пантоміми, піррихи (різновид балету), а також цирк, театралізовані бої, картини полювання – декоративне оздоблення сцени або арени набуває першорядного значення.

В епоху Відродження в англійському елизаветинському (театр Шекспіра), іспанському балагані, в італійській комедії масок художник знову

розчиняється у тому природному архітектурному середовищі, в якому перебували актори. Усе будується на їхній ґрі, і те, що їм не допомагає, відкидається.

З утвердженням абсолютизму в Європі виникає і придворний театр. На перший план висувається його розважальна функція, превалюють такі жанри, як пастораль, феєрія, балет. Народжується пишний барочний стиль вистави. Це дає поштовх бурхливому розвитку декораційного мистецтва. До оформлення спектаклів залучаються видатні архітектори і живописці. З'являються цілі династії талановитих декораторів.

Ще приклад з минулого. Росія, рубіж XIX і XX століть. Московський художній театр уперше звеличив художника до ролі співрежисера, але, так само, як від режисера, зажадав від нього «вмерти в акторі». Недарма В. Симова називали «жертвенно скромним», отже по-справжньому театральним художником. Водночас з виникненням МХТу в театр прийшли «мирискусники». Відбувся вибух, справжній переворот в історії театральньо-декораційного мистецтва. Досягнення і пріоритет цих митців у рішенні таких проблем, як цілісне живописне рішення декорацій і костюмів, жанрово-стилістична єдність постановки – беззаперечні. Театральні ескізи «мирискусников» стали світовими шедеврами, окрасою експозицій багатьох музеїв. Їхня театральна спадщина увійшла в хрестоматії, вивчається мистецтвознавцями, але... Важко назвати таке їх театральньо-живописне полотно, за яким стояв би адекватний по художній силі і громадському резонансу спектакль. Вистави, які створювалися за їхньою участю, звичайно мали салонно-гедоністичний присмак.

«Мирискусники» вписали дуже яскраву картинку в історію світової культури, але в історії театру лишилися попугайками. І коли Станіславський виступав проти «театру художника», проти засилля живописців, які дивляться на дзеркало сцени, ніби на розкішну раму для демонстрації своїх полотен, він мав на увазі саме цих митців, з якими йому довелося працювати.

Перегорнемо ще одну сторінку історії театру. Революційний театр 20-х років у протигагу побутописанню, пишному декоративізму буржуазного театру висунув сцену-трибуну для вистави-мітингу. Геть будь-яку ілюзію, будь-яке прикрашательство! Агітаційний театр хоч і являв собою театр масового видовища (головний герой – маса), але зовні був гранично аскетичним. Строга функціональність, оголення прийому, виявлення конструктивного начала, прагнення з метою активізації глядача подолати, а часом і зруйнувати прокрустове ложе сценічної коробки – усе це висувало на перший план художника-конструктора. На гребені агітаційного мистецтва конструктивізм у сценографії досягнув класичної завершеності.

Але незабаром агітаційні форми театру змушені були поступитися місцем перед аналітичним розкриттям революційної дійсності. Зі сцени зник прозодаг, безлика маса, з'явився новий герой з його багатим внутрішнім світом. Його втілення вимагало не абстрагованих від життя реалій, а конкретного, психологічно насиченого середовища.

Але конструктивізм, який увійшов на той час у моду, не здавав позицій. Моду в усі часи творять епігони. Відбувається уніфікація, а згодом – виродження стилю. При цьому зникає первісний імпульс, який викликав його до життя. Високий стиль підміняється манерою (після «кватроченто» завжди настає «маньєризм» – такою є діалектика розвитку і виродження будь-якого стилю).

Деяко подібне трапилося з конструктивізмом в галузі сценографії. Коли зникли історичні причини, які викликали його до життя (сцена-трибуна мітингу), конструкції стали об'єктом естетичних шукань, тим, проти чого були спочатку спрямовані. Строга функціональність перетворилася на свого роду «декор» з рейок і труб. Конструктивізм як напрямок пережив себе, хоча багато які з його технічних досягнень назавжди лишилися на озброєнні театру.

III

Образотворче мистецтво і театр перебувають у складних взаєминах. Між ними постійно діють сили взаємопритягання і взаємовідштовхування. В різні часи на театр мали вплив різні види образотворчого мистецтва. То театру був потрібен архітектор («перспективних справ майстер»), то живописець, то декоратор, а в деякі часи – конструктор. Сьогодні театру потрібен художник широкого профілю, який володіє синтезом пластичних мистецтв. Сценограф найближче стоїть до тих професій, які вирішують проблеми формування навколишнього середовища. Він має поєднувати в собі і архітектора, і дизайнера, і прикладника, і оформлювача. Сценограф так само формує середовище, але різниця полягає в тому, що замість реального світу, який нас оточує, він творить «мікросвіт» (театральну модель життя). Йому доводиться вигадувати цей «мікросвіт» щоразу заново й інакше. Але творчий процес освоєння простору у всіх аналогічний.

Сценографія «вичленилась» з образотворчого мистецтва, стала «незалежною» професією. Але утвердилась у цій незалежності на шляху служіння театру. Спроба сценографа стати абсолютно незалежним безплідна. Це шлях в «нікуди». Театр – система, яка сама регулюється. Він відторгає від себе усе зайве, чужорідне, некорисне. Художник завжди буде чужаком і попутником, якщо він приходить в театр для демонстрування свого художницького «я», якщо його робота зводиться до пошуків пластичної форми без імпульсу, заданого змістом твору.

Я глибоко переконаний, що існує особливе **театральне мислення**, ще не вивчений психологами феномен, зв'язаний, можливо, з вродженим ігровим інстинктом. Людина, позбавлена театрального мислення, не стане ні драматургом, ні режисером, ні сценографом. Літератор, позбавлений цього хисту, може досягти успіху в епосі і ліриці, але в драмі –ніколи. Художник може стати чудовим станковістом, монументалістом, графіком, але тільки не сценографом.

Театр, більш ніж будь-яке інше мистецтво, базується на законах діалектики. Сприймати навколишній світ у безперервному русі, у боротьбі й єдності протилежностей. Виявляти, оголювати суперечності життя. Бачити за зовнішнім, показним – сокровенне, справжнє. Театральне мислення ґрунтується на глибокому розумінні, відчутті ігрової стихії театру, його лицедійства.

Це особливий, дорогоцінний дар – театральне мислення. Ним володіли класики радянської сценографії. Ним володіють і, може, в особливо загостренній формі М. Китаєв, Д. Боровський, Е. Кочергін, Д. Лідер, Є. Лисик, В. Левенталь, М. Івницький, М. Кипріян, М. Френкель та інші сценографи-«шестидесятники», чие мистецтво формувало «нову образність». І це незалежно від того – сповідує художник умовність, «ігровий» театр чи театр психологічний. Тепер, коли в мистецтві посилюються дифузні процеси, коли не тільки в одному театрі, але часом і в одній виставі мирно співіснують натуралістичні подробиці й узагальненість, доведена до абстракції, живопис і конструкція, асоціативність і однозначність тощо – не приналежність до школи і напрямку, а рівень театрального мислення, так само і загальний художній рівень стають критеріями при оцінці праці сценографа.

Творці «нової образності» були «бійцями» за ідею естетичного оновлення театру. На рубежі 1950-1960 років відбувалася ломка застарілих естетичних догм, і в галузі театральних форм одне за одним звергалися горезвісні табу. Відроджувалися забуті, народжувалися нові прийоми і способи художньої виразності. Кожний рік приносив відкриття в галузі театральної форми. Різноманітність стилістичних напрямків, творчих почерків, виражальних засобів – велике завоювання 1960-1970-х років, які увійдуть в історію як роки бурхливого розквіту сценографії або, як іноді кажуть, сценографічного «буму».

Якщо коротко охарактеризувати цей «бум», то можна сказати, що він знаменував собою небувале в історії театру взаємозближення, злиття образотворчого начала з живою плоттю і духом театрального мистецтва, перетворення статичної в динамічну, за якого присутність художника відчувається у кожній життєвості сценічної дії.

Недавно старійшина української режисури Володимир Михайлович Скляренко на одному з форумів спитав:

– Чому це сценографами називають художників, а не нас режисерів? Хіба не ми «графимо» по сцені, вистроюючи мізансцени? Отже це ми, режисери – «сцено – графи».

Наш милий парадоксаліст, хотів він того чи ні, влучив в саму точку: сценографія сьогодні досягла того рубежу, коли функція художника стикується з функцією режисера.

У цьому зв'язку хочу навести ще одне висловлювання. В журналі «Театр» було опубліковано статтю В. Шувалова «Парадокси», в якій автор, говорячи про розквіт сценографії, запитує: «...Чи не позначилася у цьому бурхливому розквіті дивна, на мій погляд, тенденція: заміна режисури як мистецтва, що мислить пластикою мізансцени, режисурою іншого роду: функціональною по відношенню до сценографії і організуючою простір (зумій тільки його елементарно обіграти), і такою, що задає концепцію вистави й фактично формує її задум. Режисур на утриманні у художника – і це чомусь називається режисерським театром. Театром, де головні режисерські виражальні засоби опиняються цілком в руках сценографа» («Театр», № 8, 1981, с. 53).

В цих словах, полемічний запал яких очевидний, є (на жаль!) частка істини. Хочеться, однак, заперечити проти огульної критики режисерського театру, на який ополчилися останнім часом (не тільки у нас, а й за рубежом) теоретики і практики. Вони сповістили про занепад театру режисера і відродження театру актора. Тут наявна теоретична плутанина, підміна одного поняття іншим. Неправильно, вузько трактується саме словопоєднання «режисерський театр», розуміючи під цим те, що слід називати «постановочною режисурою».

Так, два останніх десятиріччя пройшли під знаком зльоту постановочної режисури і зв'язаного з нею сценографічного «буму». Так, у цьому процесі були втрати, коли занедбалою була режисерська педагогіка, а робота з актором вважалась чимось елементарним, що не вимагало особливої уваги і віддавалося на відкуп «розминальникам», а от робота режисера з художником почала відігравати першорядну роль, в ній одній бачать запоруку успіху, панацею від сірості, безобразності, аморфності форми.

Справжній режисерський театр завжди спирається на актора, яким би екстравагантним не був задум зовнішньої форми. Більше того, режисерським (у найвищому значенні) може бути спектакль, позбавлений яскравих постановочних прийомів, спектакль без декорацій, без музики, зовні статичний, оснований на одній лише словесній дії. І це буде спектакль з чіткою режисерською концепцією, захоплюючий глядачів тим, чим, власне, й повинен захоплювати театр – людинознавством. Останні роки у зв'язку з появою малих сцен, «театрів у фойє» дали чимало прикладів створення таких вистав. Вистав, підкреслюю, суцільно режисерських (а отже й акторських).

У наш час намітився «поворот назад – до театру драматурга й актора», посилилася увага до літератури як першооснови театру, і актора як його «єдиного царя і володаря». І це не що інше, як закономірне прагнення посилити змістовний бік театрального мистецтва. Але при цьому було б нерозумно, марнотратно відмовлятися від досягнень двох останніх десятиріч в галузі театрального синтезу, послабити увагу до яскравої виражальної форми. У ці роки, як мені здається, на театрі відбулися зрушення необоротні.

IV

В середовищі художників часто можна почути такі розмови:

Все, братці! Ніяких дощок, іржавого заліза, вірьовок! У Спілці художників відбулося засідання, на якому вирішено з усім цим неподобством кінчати. В театрі знову вводиться живопис. Треба вміти малювати, писати, а не займатися іграшками...

Якщо всерйоз поставитися до такого роду тверджень, то їх легко можна спростувати, нагадавши, що дошка, залізо, вірьовка – це лише матеріал, такий же, як полотно, клейова фарба або пап'є-маше – радість старих бутафорів. Матеріал самий по собі нейтральний. З нього можна створити глибокий і нейтральний образ, а можна – ремісничий виріб. З цегли можна побудувати гараж, а можна й храм Василя Блаженного.

Сценографічний «бум» збагатив арсенал виражальних засобів, ввів нові фактури, переобладнав світловий парк, удосконалив технологію, розширив кінетичні можливості сцени. Але арсенал виражальних засобів – не бездонна бочка. Він вичерпується. Уявна різноманітність прийомів, наприклад, просторових рішень в остаточному підсумку легко піддається типологізації: композиції замкнені і відкриті, відцентровані і доцентровані, монтаж зміщених і різномасштабних планів тощо. А якщо врахувати нашу схильність тиражувати вдалий прийом, зводити його в моду, то чи треба дивуватись появі сценографічних стереотипів?

Покоління сценографів, яке прийшло у театр у 70-ті роки, сприйняло ідеї «нової образності», так би мовити, в готовому вигляді. Глобальні відкриття сучасної сценографії були вже вистраждані й обґрунтовані, і молодим нічого не лишалося, як піти шляхом удосконалення, шліфування майстерності. Найкращі з них досягли успіху на цьому шляху.

На всесоюзних і республіканських виставках останніх років роботи молодих сценографів домінують, задають тон. Радують високий рівень чисто професійної живописної, графічної підготовки, уміння легко, вільно виразити пластичне рішення, ефектно себе «подати». Подивіться роботи І. Биченкової, Т. Медвідь, І. Нірод, Л. Безпальчої, О. Бурліна, І. Несміянова, Л. Розсохи, В. Риданих, Н. Гомон, Л. Чернової, М. Кужелева, І. Шулика, А. Че-

чика – скільки в них художньої ерудиції! Або взяти роботи «нових молодих», учнів Д. Лідера, які закінчили інститут на початку 80-х років, але вже у студентські роки сміливо заявили про себе: М. Левитської, В. Карашевського, Н. Рудюк, С. Каштелянчук, Є. Лапицького, С. Белай, С. Хотимського, О. Медвідь (Двоє останніх, не зважаючи на явно театральне обдарування, пішли працювати в кіно). Вони свідомо обирають стиль, манеру, доводячи її до відточеності, до віртуозності. Не випадково багато які з робіт молодих сценографів відібрані й експонувалися на Празькій квадріаналі-83, а творчість Марії Левитської була відзначена дипломом.

Радіючи успіхам молодих, високим оцінкам, що ними удостоєні їхні роботи, хочеться все ж таки сказати про деякі тенденції, які насторожують. Не можна не помітити певної рафінованості суб'єктивних асоціацій, яку я б назвав інтерпретаційним свавіллям. Виявляється воно у не завжди виправданому жанровому переосмисленні, зокрема, класичного твору, коли, скажемо, трагедію сценограф трактує як комедію або навпаки. Чиниться насильство над драмою, особливо в тих випадках, коли знайдена форма вистави не знаходить підтримки з боку інших компонентів у манері, стилістиці акторської гри. Слід сказати, що акторське і образотворче мистецтво мають різні інтерпретаційно-пластичні можливості. У художника незмірно більше амплітуда засобів загострювати образ, гіперболізувати, деформувати його і на цій основі викликати будь-які асоціації. Матеріал сценографа гнучкий і піддатливий, матеріал актора – його психофізика – такої гнучкості позбавлений. Чи не тому, скажемо, метафора в декорації можлива, а в акторському мистецтві – ні.

Більшість молодих сценографів сповідують ігровий театр. І це цілком сучасно: театр утверджує себе на шляхах відродження своїх одвічних начал. Але навряд чи доречні ігрові прийоми в тих випадках, коли театр тяжіє, наприклад, до театру психологічного. Створюється враження, що сценографи, яких не надихають ідеї драматурга, грають у свій театр: вбираються то у вишукані бабусині сукні (ретро-стиль), то в лахміття «бідного», грубого театру – балагану, то розігрують жорстокий театр, створюючи апокаліптичні картини.

Але ні жорстокий, ні грубий театр, ні ретро («стиль дитячий мрій»), ні вправи в дусі «гіперреалізму» – частенько художником не вистраждані. Яскрава, ефектна форма народилася легко. Втім талановитим стилістам завжди легко дається будь-яка задана тема. Але стилізація ніколи не замінить дихання життя.

Мені дуже подобається як сказав молодий московський сценограф Дм. Кримов:

«... У нас якесь невеликі враження від життя. Коли, наприклад, Боровський робить “Ешелон” або “Зорі”, то він це прожив, це його кровне, і “Гам-

лета” він робить з тим же досвідом. У Боровського це нерви, а не манера, а в нас – манера... Ми професіонали, і тому професіонали, що вчилися у них (маються на увазі художники 60-х років – А. Д.), але вони до того ще й особистості» (ДИ, № 4, 1982, с.11).

Високий професіоналізм – це не тільки майстерність, технічна вправність, навіть якщо вона доведена до віртуозності. Категорія професіоналізму, якщо її розуміти широко, включає в себе і ту грань психології художньої творчості, яка забезпечує зв'язок художника з оточуючою дійсністю: громадянськість позиції, активне ставлення до життя, уміння його спостерігати не споглядаючи, а пізнаючи, жадібно вбираючи його характерні риси, щоб, осмисливши, втілювати їх у мистецтві. Якщо митець «вариться» у вузько технологічних проблемах, це призводить до відриву від життєвих реалій. І зрештою – до неправди в мистецтві.

Вимоги до художника – умій добре малювати і писати – не пустий заклик. Вони передбачають щоденний тренінг з блокнотом, етюдником (як балерини біля станка). В кінцевому підсумку це веде не тільки до вироблення вишуканого штриха або мазка, але й до пізнання життя, збагачення особистості. Роздуми про життя, відображення в мистецтві його тривоги, болей і радостей – це вищий прояв пізнання художником життя, яке починається з блокнота і етюдника.

V

Як же оцінювати нинішню ситуацію в нашій сценографії? З одного боку, “бум” не згасає. Жартують, що на Україні, ледве не в усіх театрах сценографи стали ЛІДЕРАМИ (Якби!). Подейкують також, що в деяких театрах уже не художник – співрежисер постановника, а режисер – співпостановник художника. Жарти жартами, але там, де порушується творчий паритет, відкриттів у театральному синтезі чекати не доводиться.

Хочу однак назвати приклади гармонійного злиття мистецтва художника і режисера, яке доводилося спостерігати в останні сезони в драматичних театрах нашої республіки. Це – «Загибель ескадри» у Київському театрі імені І. Франка (режисера С. Данченко та В. Івченко, художник – Д. Лідер), «Обочина» в театрі імені М. Заньковецької (м. Львів, режисер А. Бабенко, художник І. Нірод), «Межа спокою» у Київському театрі імені Лесі Українки (режисер М. Резнікович, художник – В. Козьменко-Делінде), «Любов, джаз і чорт» у Київському ТЮГу (режисер М. Мерзлікін, художник Л. Безпальча), «За двома зайцями» у Київському Молодіжному театрі (режисер В. Шулаков, художники Н. Гомон і Л. Чернова), «Млин щастя» в Харківському театрі імені Т. Шевченка (режисер В. Петров, художник Т. Медвідь), «Земля» у Чернівецькому театрі імені О. Кобилянської (режисер Є. Золотова, художник В. Лассан), «За двома зайцями» у Білоцерківському театрі імені П. Сакса-

ганського (режисер Ф. Яблонівський, художник М. Левитська), «Казка про Моніку» у Київському театрі імені Лесі Українки (режисер В. Малахов, художник В. Карашевський), «Привіт всім, Маркс» у Київському театрі драми і комедії (режисер Е. Митницький, художник М. Івницький) та ряд інших вистав, в яких і сценограф і режисер виступають на рівних, як дві сильні творчі особистості.

Так, сценографічний «бум» не згасає. Але це з одного боку. А з іншого – винахідливість форм, яка вичерпується, викликає розгубленість: а що далі? Почали говорити про кризу сценографії.

Я вважаю, що причин для такої тривоги немає. Настав закономірний етап стабілізації стильових пошуків, період відносного «спокою». Стоїмо ми на порозі чергового естетичного оновлення театру або воно настане пізніше, покаже час.

Хотілося б знати, якою буде сценографія завтрашнього дня.

Можливо, театральний художник скине з себе важкий тягар, який він сам узяв на себе – місію творця жорстких концепцій, місію «рятівника» театру. Можливо, стидаючись свого «месіанства», він скаже:

– Театр! О, великий маг і чарівник! Оце стою я перед тобою з великою душею і оголеними нервами, навчений життям, жадаючий нових знань. Здавна умію просто малювати, писати фарбами і ліпити... Та ще й навчений тобою вигадувати «небилиці» у просторі з об'ємів, кольору і світла. Візьми мене, Театр, у свій райський Едем, я хочу співати в ньому своїм голосом – легко і вільно, як птах. І розчинитися у твоїх чарах...

Хто знає, може так скаже сценограф дня завтрашнього.

АЗЕРБАЙДЖАНСЬКІ СЦЕНОГРАФИ У КИЄВІ

(1983. – № 6)

В липні – серпні цього року в Києві у виставочному залі Співки художників України експонувалися твори азербайджанських сценографів. Це захід обмінний: 1980 року наші колеги гостинно приймали в Баку виставку творів художників театру України.

Театральна громадськість нашої республіки вперше познайомити з творчістю сценографів різних поколінь і мала можливість досягнути масштаби і діалектику розвитку цієї галузі образотворчого мистецтва і театральної культури братського народу.

Своєрідним епіграфом виставки стали малюнки класика азербайджанського мистецтва А. Азімзаде (180-1943), в яких відбито картинки міського

побуту – виступи вуличних комедіантів, театралізовані ритуали (азербайджанський театр має давні й глибокі народні джерела). Завершується вона також серією станкових аркушів, зроблених художником Е. Мамедовим у народно-декоративній манері. На них зображено стародавні види театру: канатоходців, кяндирбазів (фокусників), мухребазів, лялькарів театру «Килим-араси» («З-за килима»).

Знайомство з національним мистецтвом того чи іншого народу, як правило, дає подвійну радість. Радість відкриття чогось своєрідного, яскравого, тобто такого, чим дане мистецтво відрізняється від усіх інших (азербайджанська сценографія загалом увібрала в себе розмаїту гаму народного килимарства, декоративних розписів, витончену вигадливість народної орнаментики, стародавньої мініатюри, архітектурних мотивів). І радість упізнавання, відкриття того, що є спільним, що зближує братні культури, нагадує про їхню спорідненість, спільність мистецьких пошуків і шляхів. Саме такі почуття викликала у глядачів зустріч з мистецтвом азербайджанських театральних художників.

Сценографія 1920-1930-х років була репрезентована ескізами декорацій і костюмів М. Тихомирова до вистав «Загмук» А. Глебова і «Людина, що сміється» В. Гюго, а також серією малюнків талановитого, рано померлого Р. Мустафаєва (1910-1940) до постановок опер У. Гаджибекова «Кер огли», «Лейлі і Меджнун». У творах цих фундаторів національної сценографії ми впізнали шукання, близькі, зокрема, нашим театральним художникам В. Меллеру, Б. Косареву, М. Уманському, В. Борисовцю: тонка стилізація, конструктивна чіткість і стриманість рисунка, театральна умовність.

Більшість виставлених робіт – твори сучасних майстрів. В Азербайджані склалася традиція, за якою до роботи в театрі активно залучаються відомі живописці – станковісти, майстри декоративно-монументального мистецтва. Видатний живописець народний художник СРСР М. Абдуллаєв представлений серією ескізів до опери «Лейлі і Меджнун». Відомий монументаліст народний художник Азербайджанської РСР Г. Нарпманбеков – ескізом до балету Ф. Амірова «Тисяча і одна ніч», здійсненого на сцені академічного театру опери і балету імені М. Ахундова і удостоєного Державної премії СРСР. На його роботах печать глибокої національної своєрідності, яскравого темпераменту, сонячної барвистості. Основа їх – синтез рис народного і сучасного професіонального мистецтва.

Високим професіоналізмом позначені роботи митців середнього і молодого покоління – С. Шарфзаде («Гамлет»), Н. Беккішієва («Океан» О. Штейна), А. Фаталієва («Князь Ігор»), Г. Мамедова («Серед підписів»), Ф. Кафарова («Макбет»). В яскравій живописній манері працює Ф. Ахмедов («Мезозойська історія», «Чарівна лампа Алладіна»), Е. Асланов тяжіє до витонченої

графіки, його ескізи декорацій опери «Лейлі і Меджнун» мають першоджерелом східну мініатюру.

Своєрідністю пластичного вирішення відзначаються ляльки художниць Л. Кулізаде і С. Мусаєвої.

Серед сценографів середнього і молодшого поколінь хочеться виділити роботи Е. Мамедова (1946 р. Народження). Він плідно працює в різних жанрах. В Бакинському театрі юного глядача створив цікаву ігрову, пройняту духом народного ярмаркового видовища сценографію вистави «Бумбараш» за А. Гайдаром, дія якої, як відомо, відбувається на Україні. Тонкий інтелектуалізм, потяг до метафоричності відчувається в запропонованому художником вирішенні горьківських «Міщан», а також в «Допиті» Р. Ібрагімбекова, «Мерцях» Дж. Мамедкулізаде (Академічний театр драми імені Азізбекова) та ін.

Виставка азербайджанських сценографів познайомила нас з своєю галуззю художньої творчості братнього народу, з його яскравими індивідуальностями. На відкритті її і під час обговорення виступали: народний художник УРСР В. Шаталін, заступник Голови правління УТТ Г. Лягуценко, мистецтвознавці В. Цирлін, З. Кучеренко, А. Драк, заслужені художники УРСР А. Пономаренко, В. Мігулько, а також гості з Баку – художник Е. Мамедов і кандидат мистецтвознавства М. Атаєв.

ГРУПОВИЙ ПОРТРЕТ З НАСТАВНИКОМ

(1984. – № 3)

«Палкою, енергійною паростю» назвав молодих сценографів народний художник РРФСР, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР О. Васильєв. Вона, молодь, «...хочемо ми того чи ні, знаходить свій шлях, виявляє себе в самостійній творчості. Часто – всупереч впливам своїх вчителів, всупереч нашим судженням про них. Сьогоднішні молоді починають одразу з дуже високого ступеня майстерності. Їм навіть докоряють у тому, що вони надто багато знають і вміють, надто добре засвоїли до них накопичений досвід. Але саме тут і виявляються справжні індивідуальності, а не просто імітатори сьогоденної практики. Художник зобов'язаний бути озброєним бронєю знань і майстерності. Самовираз – не ціль, це наслідок справжньої творчості».

Ці слова відомий сценограф написав у передмові до буклету радянського розділу Міжнародної виставки сценографії «Празька квадрієнале-83». Рішенням оргкомітету експозиційні зали були віддані виключно молодим сценографам, вік яких не старший за 35 років. Шістдесят учасників з різних

республік взяли участь у радянському розділі виставки. Одинадцять з них – посланці України.

Заслужений художник УРСР В. Ареф'єв – найдосвідченіший. Закінчив Московський художній інститут імені В. Сурикова. Працює в Дніпропетровському театрі опери і балету, запрошується на окремі постановки в музичних театрах Москви, Києва. Художник привернув до себе увагу незвично сміливою просторово-кольоровою інтерпретацією оперно-балетної класики, що має усталені традиції сценічного втілення – «Кармен», «Ріголетто», «Лускунчик», «Лісова пісня». Задьористою винахідливістю в душі ігрового театру позначені роботи Ареф'єва в Київському театрі оперети – «Три мушкетери» М. Дунаєвського, «Одруження з Нуцею» Г. Цабадзе.

Десятеро інших українських учасників «Квадріенале-83» – кияни, випускники Київського художнього інституту: Л. Безпальча, Н. Гомон, Л. Чернова, В. Карашевський, С. Каштелянчук, М. Левитська, І. Несмеянов, Н. Рудюк, В. Риданних, А. Чечик. Всі вони пташенята з одного гнізда – учні народного художника УРСР, лауреата Державної премії СРСР Данила Даниловича Лідера.

Основоположним принципом його педагогічної системи є виховання митців великого громадянського темпераменту і широкого мистецького кругозору. І вже як наслідок – засвоєння ними певної суми фахових знань і навиків. Лідер вчить кожного разу починати з «білого аркуша» – «забути» колишні прочитання твору, власний досвід, скинути намул стереотипів і штампу, намацувати больову точку п'єси, співвідносити її з життям і прикладати до себе, до того, що бентежить тебе особисто. Необхідно «захворіти» п'єсою, її ідеєю, віднайти адекватну цій ідеї пластично досконалу форму, яку Лідер називає «ідеєю-формою». Вона має існувати не лише у просторі, але й у часі, взаємодіючи з актором, розгортаючись у дії шляхом асоціативного ряду.

Учні Лідера... Це, як кажуть, марка. І ми, критики, перебуваючи в полоні особистості визначного сценографа, часом судимо про них, як про якусь корпорацію маленьких «лідерів», у яких є тільки спільне – єдина мистецька платформа, і яких ніщо не роз'єднує. Ми прискіпливо вдивляємося в їхні роботи, фіксуємо лідерівську «закваску», і ревниво насторожуємося, коли нам здається, що молодих заносить кудись у інший бік.

Тим часом, як сам Лідер ніколи не повторює себе, так і в учнях прагне розвинути митця широкого діапазону, спираючись на людські та художницькі риси, нахили, уподобання, генетично запрограмовані в кожному з них. Найталановитіші учні і за стилем, і за манерою щонайменше нагадують свого наставника.

Коли Людмила Безпальча в середині сімдесятих років вступала у самостійне творче життя, декоративізм вважався антиподом сучасної сценографії.

Тим-то несподіваною була її дипломна робота – ескізи декорації до «Срібної павутини» О. Коломійця. Основу їх становили декоративні розписи в дусі народного примітиву: нафантазований світ гірського гаю грав барвистим серпанком, випромінював радість буття. Диплом був здійснений на академічній франківській сцені. За роки роботи в Республіканському театрі юного глядача на посаді головного художника Безпальча продовжила пошуки сценографічних рішень, в яких просторово-речове середовище завжди яскраво забарвлене. Колір – її стихія. Вона відчуває «драматургію» фарб, вміє видобути з кольору смисловий «корінь». Розуміючи театр як свято, гру, світ дитячих марень, художниця проймається образним мисленням дитини.

Давно доведено, що професіональний митець, «зіпсований» академічною виучкою, неспроможний стилізувати, ані навіть скопіювати дитячий малюнок. Людмила володіє цим даром. «Треба просто повернутись у дитинство і дивитись на світ очима маленької людини», – каже вона. По-театральному перетворений наївний світ дитячих фантазій та іграшок втілюється на сцені то у велетенських мотках різноколірних ниток, з яких компонується казкове, напрочуд людяне середовище кіплінгівської «Кішки, яка гуляла сама по собі», то у химерних людських футлярах (обителі мольєрівських героїв у «Недоумкуватому Журдені»), то у святковому декоративному розписі, що спалахує як спомин і сподівання «важких» підлітків у виставі «Шрами». Навіть у такій «дорослій» виставі, як «Спочатку було Слово» художниця наповнює сувору конструкцію будівельних риштувань іграшковими макетами білокам'яних древньоруських споруд, олюднюючи ігрове середовище.

Шукання Л. Безпальчої ідуть у загальному річищі сучасної сценографії, але в дещо безпристрасний аскетичний стиль строгого функціоналізму вона вносить свій ліричний, барвистий грайливо-чарівний струмінь.

Коли Ларису Чернову і Наталю Гомон запросили на постійну роботу до новоствореного Молодіжного театру, вони вже мали досвід спільної праці: оформлювали вистави в театрі-студії Київського інституту імені І. Карпенка-Карого, запрошувались до Запоріжжя, де в театрі імені М. Щорса здійснили сценографію «Енеїди» у постановці В. Грипича. Побудувавши конструкцію на зразок двоповерхової вертепної скрині, художниці утворили дотепний і зручний ігровий майданчик для бурлескного дійства. Етапною їхньою роботою була постановка комедії «За двома зайцями» М. Старицького. Зерно її образотворчого рішення – світ, побачений очима Проні Прокопівни, її уявлення про красу. Це – «кіч» початку століття, провінціальний модерн, «стиль» канотье і грамофона, «панціонів» і сінематографа. В єдиний, розмальований чорним по білому, гротесковий колаж «напхано» численні деталі побуту, вивіски, фотозображення київських околиць. На цьому примарному паперово-ефемерному фоні – опуклі й грубі деталі реального

життя. Жанрово-стилістична структура сценографії неоднозначна – сплав іронії і ностальгічної сумної усмішки, елементів буфонади і мелодрами.

Такою ж складністю, неоднозначністю позначена ще одна робота «дуету» – «Сірано де Бержерак». Сценографи створили ємку, динамічну, «мімікуючу» систему – рухомі гірлянди з листя з золотої фольги, костюми вишуканого силуету з блискучих тканин, карнавальні маски на потилицях у персонажів – дволиків Янусів... Спектакль задуманий і змонтований режисером В. Шулаковим як передсмертні марення Сірано, як сполохи його споминів, в яких події обертаються то злетом поезії, нестямної пристрасті, то холодною відчуженістю, вибухом гніву або бретерського азарту, то балаганом, то трагедією приреченого кохання. Сценографію спектаклю неможливо передати, її треба сприймати в контексті мінливих мізансцен, акторської ритмопластики, мелодії вірша і музичного супроводу. Фактура, світло, кінетика і пластика декорацій, костюмів – все підкорено єдиному задуму: героїчна комедія прозвучала на сцені Молодіжного як трагічна сповідь. І сценографи засобами свого мистецтва зробили вагомий вклад у таке своєрідне і сучасне осмислення твору Е. Ростана.

Останнім часом Л. Чернова і Н. Гомон оформлюють вистави нарізно. Трохи шкода, що дуєт розпався. Можливо, виявилось бажання кожної гучніше заявити про себе, утвердити власне творче кредо, яскравіше розкрити свою індивідуальність. Ми побачили Л. Чернову як вправного живописця («Джикетський маніфест»). Н. Гомон як майстра предметно-просторової декорації («Команда»). Ї у тої, і у другої – прагнення мислити неординарно, використовувати тропи сучасної театральної поетики. Хотілося б при цьому, щоб задум знаходив більш точне і ретельне втілення, а рівень художньо-постановочної культури був адекватний цьому задуму. Втім не можна не зважити на умови, в яких працюють сценографи Молодіжного театру – сцена з надто широким дзеркалом і мізерною глибиною, яка примушує художника до фронтально-площинних побудов, бідна матеріально-технічна база театру.

Прийнято вважати, що молодим київським сценографам поталанило: на початку їхньої творчості в місті було відкрито кілька нових театрів, і перед ними розгорталось широке поле діяльності. Справді, ТЮГ прийняв Безпальчу, Молодіжний – Гомон і Чернову, Театр естради – Риданних і Маслобойщикова, Театр драми і комедії – Несміянова, Театр поезії – Лученко, Міський театр ляльок – Чечика і Брахнову. Бурліна після стажування в оперному театрі призначено головним художником Театру оперети. В штаті театру імені І. Франка працюють Каштелянчук і Рудюк, яка спеціалізується в галузі театрального костюма. Слід зазначити, що керівники театрів надають всіляку підтримку молодим сценографам, а в деяких театрах (імені І. Франка, опереті, Молодіжному) їх забезпечено майстернями.

Але на творчості молодих позначаються умови, в яких їм доводиться працювати. Театр естради, що позбавлений базового приміщення і працює фактично як гастролуючий колектив, потребує від сценографа винахідливості, уміння обходитися лаконічними засобами, знаками-символами. Те, що створено молодими митцями, зокрема, В. Риданних у виставі-ревю за твором М. Ларні «Шахрай мимоволі», виявило в ньому потенціальні можливості «композитора» зорового образу вистави. При наявності постійної технічно обладнаної сцени він міг би розгорнути по-справжньому синтетичне, емоціонально насичене естрадно-театральне видовище вражаючої сили (рок-оперу або політичне шоу, наприклад). Таким і уявляється в ідеалі Театр естради.

Є свої проблеми і в Театрі драми і комедії, який ось уже третій рік дає вистави у фойє колишнього кінотеатру, очікуючи реконструкції залу і будівництва великої сцени. Власне, про таку малу сцену, про «кімнатний» театр мріють усі колективи, щоправда, як про допоміжний експериментальний майданчик, що існуватиме поруч і паралельно з основною сценою. Ігор Несмеянов, який закінчив інститут разом з Л. Безпальчою і багато працював на периферії, тут вперше зустрівся з новим типом театрального простору, в якому актори і глядачі знаходяться в єдиному «оточуючому» середовищі. Театр у фойє надає можливість варіювати розташування глядачів відносно ігрового майданчика. Сам глядач тут включений в образну структуру сценографії і нерідко стає її фоном (коли ряди крісел розташовуються за принципом «візаві»).

Ускладнюються планувальні завдання – широкий кут огляду, множинність точок сприйняття. Зростає ступінь «оголеності» сценографії: зору глядача відкриті арматура, джерела світла тощо. Максимальна наближеність ігрового майданчика до публіки (іноді на відстані витягнутої руки) вимагає від сценографа і постановочних цехів нового вирішення проблеми фактури, достовірності речей або, навпаки, їх відвертої теральності. І. Несмеянов у ряді постановок успішно несподівані долав труднощі і несподівані «підводні рифи» малої сцени. Визнання здобули такі його роботи, як «Настасія Пилипівна» за Ф. Достоєвським, «Манон Леско» В. Незвала.

Шлях шукання сценографічного образу в «кімнатному» театрі цікаво простежити на досвіді роботи Несмеянова над виставою «Закон вічності» Н. Думбадзе. Ескіз декорації, що експонувався на республіканській художній виставці, приваблював м'якою, «задумливою» тональністю. Національне і загальнолюдське зливалися в ньому органічно. Проста до примітивності, що йде від Піросмані, композиція: на всю широчінь ігрового майданчика дощатий, грубо збитий стіл, крізь який «проросли» гіллясте дерево і теле-

графний стовп. Окремі речі домашнього вжитку – глечики, репродуктор воєнних років, весільна фата та інші предмети, розташовані на столі, стовпі, дереві, взяті здебільшого у позапобутових зв'язках, утворюють атмосферу відчуженості і позачасовості – вічності. Сценографічний образ на ескізі завдяки м'якій сіро-зеленій тональності оповитий ніжно поетичним серпанком. Твір трактований як філософська притча.

У спектаклі збережено ту саму композицію, що й у ескізі. Але декорацію в натурі зіткано з достеменних речей. Світ і предмети, що його наповнюють, виявилися аж ніяк не ефемерними, а реальними до утилітарності. Щез поетичний серпанок. Утворилося речово-ігрове середовище, яке чудово вписувалося у жанрову й образну структуру спектаклю, – здійсненого режисером Ю. Погребничком. Зникло притчове начало, і декорація набула рис впізнаваності, стала немовби «сколком» з життя. У глядача (на відміну від відвідувача виставки) виникають асоціації не стільки з патріархально-сільським побутом, скільки з атмосферою сучасної будови. Декорація набула іншого, відмінного від ескіза змісту, але гармонійно вписалася в образну структуру спектаклю, в його метафоричну мову, ігрову стихію.

Приклад роботи молодих сценографів новостворених київських театрів, які, на жаль, не мають ще міцної матеріально-технічної бази і досконалої сцени, виявляє їхні сильні і слабкі сторони. Учні Д. Лідера не білоручки. Коли це необхідно, вони засукавши рукава, самі розписують, ліплять, кроють. Часом доводиться керуватися приказкою «Голь на вигадки хитра». Чи не тому значна кількість постановок здійснюється в стилістиці так званого «бідного» театру?

Д. Лідер виховує у своїх учнів бійцівські якості. В його уроках поряд з проблемами художнього задуму важливе місце посідає проблема втілення цього задуму. Сценограф має бути досвідченим виробничником, інакше всі його мистецькі поривання летять шкереберть. Гармонія кольорових відношень, чітка ритміка композиції, вишуканість ліній, досконалість пластичної форми, що так приваблюють нас в роботах самого майстра, обертаються для нього вибиванням коштів, конфліктами з постачальниками, копіткою роботою серед працівників технічних цехів, необхідністю виховати в них співтворців.

В цей процес у театрі імені І. Франка втягнуті й молоді сценографи, які працюють під безпосереднім керівництвом учителя. Наталя Рудюк чудово відчуває природу театру і роль костюма в ньому. Вона належить до тих небагатьох, як тепер прийнято говорити, костюмографів, які вміють в малюнку одягу втілити не тільки стиль епохи, характер героя, але й образну структуру майбутньої постановки в цілому. Такими є серії ескізів костюмів до постановок «Дяді Вані», «Вишневого саду», до «Украденого щастя» у МХАТі. В

одній з останніх робіт – «Візиті старої дами» (сценографія Д. Лідера) – художниця розробила цілу кольорово-фактурну «партитуру» костюмних перетворень, драматургію еволюції мешканців міста Гюллена від жебраків до респектабельних бургерів. Наталя якраз і відзначається якостями виробничника, наполегливо домагаючись точного втілення своїх задумів. Якщо Рудюк нема в театрі, шукайте її в Головпостачі, на базі або на складі, де вона «вибиває» потрібні їй фактури.

Святослав Каштелянчук – умілець, серед сценографів може одержати звання майстра «Золоті руки». Має потяг до театральної технології, вміє винайти прийом, розробити бездоганні креслення. Щоб не зробив – чи то макет, чи художній плакат – залюбки обробляє деталі, філігранно опрацьовує їх. Сценографічний задум буває несподіваним, буває і трохи банальним, але не позбавлений смаку, вивіреності форми. В театрі імені І. Франка він оформив «Украдене щастя», «Поєдинок», «Обочину», а на малій сцені – «Дім, в якому переночував бог» Г. Фігейредо. Як і всі учні Лідера, самостійну роботу в театрі за рекомендацією педагога Святослав почав ще на перших курсах. І тому під час випуску у 1983 році мав чималий творчий доробок.

Анатолій Чечик – єдиний з учнів Лідера, який формально у нього не вчився. За освітою він архітектор, член Співки архітекторів СРСР, чудовий рисувальник, тонкий графік, його афіші й програми можуть витримати будь-яку конкуренцію на поліграфічних виставках. Театр – пристрасть Анатолія. Заради нього змінив професію, деякий час працював у Білій Церкві, запрошувався на постановку «Конотопської відьми» в театрі імені І. Франка, тепер працює у ляльковому театрі. Талант Чечика – талант веселої вдачі. В його роботах, позначених іронією, вгадується хитро примружене око пересмішника. Яскраво бурлескний колаж сценографії «Конотопської відьми» (режисер І. Афанасьєв), набраний з атрибутів козацької минувшини, дає можливість розігрувати в ньому веселе імпровізоване дійство.

Ім'я Володимира Карашевського стало відоме завдяки його участі у постановці «Казки про Моніку» в театрі імені Лесі Українки (режисер В. Малахов). Оформив вистави в Театрі естради, Театрі кіноактора («Фантазії Фарятьєва») та в інших творчих колективах. Карашевський сповідує ігровий театр. Вміло формує просторово-речове середовище, немислиме без актора, без тісної взаємодії з ним. Від цих дотиків спалахують іскорки сценічних метафор. Серед учнів Лідера він за творчою манерою, артистизмом, глибиною проникнення в матеріал чи не найближче стоїть до свого наставника. У порівнянні з іншими, йому поки що вдалося втілити найменше.

На закінчення хочу представити Марію Левитську – одну з найобдарованіших учениць Д. Лідера. Її роботи на «Празькій квадрієнале-83» відзначені дипломом. Ще студенткою другого курсу запрошувалась вона своїм наставником до спільної роботи, зокрема, була художником по костюмах у відомих постановках – диптиху «Макбет» – «Кар'єра Артуро Уї» в Хмельницькому театрі імені Г. Петровського. В доробку Марії – «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра в Донецькому театрі імені Артема, «Три сестри» А. Чехова і «Майстер і Маргарита» М. Булгакова в Кримському театрі імені М. Горького, балет «Чарівний сон» на музику М. Лисенка в Київському театрі опери і балету. Нещодавно у Львівському театрі імені М. Заньковецької здійснила сценографію «Лісової пісні».

Сталося так, що авторові цих рядків не довелося бачити робіт Левитської на сцені. Але на численних виставках її ескізи декорацій і костюмів завжди привертали увагу відвідувачів своїми живописними якостями, гнучкістю і свободою пластичної мови, не по-жіночому сильним штрихом, енергійним, вольовим мазком. Емоціональною розкутістю, задьористістю Марія нагадує раннього А. Петрицького. Якщо навіть не замислюватись над змістом зображуваного, народжені на площині ритмічні, просторові і кольорові співвідношення дають відчуття реальної сцени, театрального дійства. При більш уважному розгляді розумієш, що за невимушеністю суто живописного освоєння кольору і форми – ретельна продуманість, знання епохи, стилю, заглиблення в драматургічний матеріал, режисерське програвання п'єси.

У «Трьох сестрах», взявши за основу вигадливі форми і лінії стилю «модерн» (стиль лілей і водоростей), художниця матеріалізує ці форми у бронзі, внаслідок чого витончені елементи декору і меблів набувають ваговитості, неначе проростають корінням у землю. Цей же мотив у вишуканих жіночих сукнях. У такий спосіб зорозово акцентовано тему конфлікту чеховських героїв і середовища, їхні духовні поривання, що висловлюються в рефрені «В Москву» і неможливість вирватися з пут провінціального животіння.

В «Майстрі і Маргариті» такі різні жанрово-стилістичні стихії, як притча про Іешуа і Пілата, епізоди «непманської» Москви і сатанинська фантазмагорія (бал у Воланда) знайшли єдиний багатоплановий живописно-пластичний знаменник, що містить сплав напруженого трагізму, гротеску, поетичної осяяності.

Жанрова палітра Марії Левитської темпераментна, іронічна, сповнена музикальності. На останньому хочеться особливо наголосити, оскільки словесний (літературно-оповідний) еквівалент її багатоплановим пластичним образам знайти неможливо. А от музичний – напрошується сам.

Талант М. Левитської, як мені здається, міг би найповніше розкритися в музичному театрі. Шкода, що їй не знайшлося там місця, і вона працює

зараз художником по костюмах на кіностудії імені О. Довженка. Поки знімаються історичні, «костюмні» стрічки Марія матиме для роботи цікавий матеріал, в інших випадках вона не зможе реалізувати свої творчі можливості. Обдаровання її суто театральне, вона володіє сценічним мисленням і без театру жити не зможе.

Втім, це твердження можна віднести до кожного з десяти бранців Мельпомени – молодих сценографів, учнів Данила Даниловича Лідера, учасників виставки «Празька квадрієнале-83». Попереду у них довгий шлях шукань і творчих звершень.

НЕПОВТОРНИЙ СВІТ ХУДОЖНИКА СЦЕНИ

(1985. – № 4)

Анатолій Галактіонович трохи ображався, коли його називали театральним художником. Сам він вважав себе просто художником. Мистецькі інтереси його були надзвичайно широкі, його вклад у розвиток українського станкового і монументального живопису, графіки, плакату важко переоцінити. Чого лише варта створена ним на початку 1930-х років галерея діячів української радянської культури, що нараховувала понад сто аркушів.

На жаль, переважна більшість їх загинула в роки війни, деякі з портретів цієї серії репродукуються в нашому номері. В якому б жанрі не працював Петрицький, він в усе вносив бентежний дух новаторських шукань і палкий темперамент художника-першопрохідця.

Він прийшов у мистецтво на зламі двох епох, коли у революційних битвах руйнувалися мистецькі канони, змінювалися вікові естетичні уявлення. Його, вихованця київської художньої школи, вабили масові й монументальні форми. Він створював декоративні розписи, оформляв народні свята, писав агітплакати. 1917 року Анатолій Галактіонович звертається до театру. Перед ним відкрилися незорі обрії: мистецтво сценографії в українському театрі тільки народжувалося. Молодого митця захопила можливість щодня спілкуватися з величезною аудиторією.

Уже в перших театральних роботах Петрицького виявилися його бурхливий темперамент, прагнення до піднесеності, святковості, яскравої театральності. Як і більшість сценографів перших повоєнних років, він запечував стандартні прийоми академічної декораційної школи, бездумний натуралізм побутового театру. Тому деякі його ранні твори позначені полемічним запалом. Та це не означало, що Петрицький відкидав будь-які образотворчі традиції. Ні, він наполегливо вчився. Насамперед вивчав народну

творчість, збирав українську орнаментику, лубок, старовинний живопис. Особливо позначилось це на ескізах костюмів до нездійсненої постановки опери Лисенка «Тарас Бульба» в Київській музичній драмі (1919). Нестримка гра барв, витончений барочний візерунок жупанів і байбараків, що нагадує зразки народної кераміки, сама манера малюнку, стилізована під «парсуну» XVII сторіччя – все це наслідок глибокого вивчення художником пам'яток українського образотворчого мистецтва.

Але Петрицький не копіює їх: беручи за основу той чи інший стиль, він перетворює його під впливом свого особистого погляду на зображувану епоху. Театральна палітра молодого митця надзвичайно барвиста, райдужна, святкова. Втім, коли це треба, він вміє бути стриманим, лаконічним, суворим.

Варто згадати виставу «Молодого театру» «Цар Едіп» Софокла. На відміну від інших тогочасних робіт Петрицького, сценографія її відзначалася зібраністю, суворістю і скупістю форм. Величні й спокійні лінії декорації у поєднанні з такими ж простими й стриманими у кольорі хітонами та гіматіями персонажів справляли ефектне враження, підкреслювали трагедійне звучання спектаклю. До речі, це була перша в українському театрі архітектурно-об'ємна побудова сценічного майданчика, яка дозволяла режисерові повніше використати тривимірний простір сцени.

Дику, холодну і похмуру природу Скандинавії відтворив Петрицький у сценографії романтичної драми Ібсена «Велетні Півночі». В ескізах декорацій та костюмів до неї помітне прагнення художника дати узагальнюючий образ середовища, в якому живуть і борються мужні й сильні люди – північні богатирі. На фоні чорного оксамиту – графічно окреслене громаддя голих скель, за якими ховається корабель вікінгів. Лаконізм і точність відібраних деталей, підкреслена спрощеність форм.

Чудовою школою проникнення у зміст драматичного твору була робота Петрицького над п'єсами Лесі Українки. «Камінний господар», «У пущі», драматичні етюди «На полі крові», «Вавилонський полон», «У катакомбах», «На руїнах» в театрі імені Шевченка об'єднувались у «Вечори Лесі Українки». Працюючи над їх сценічним втіленням, художник прагнув відшукати узагальнений образ зображуваної епохи, створити потрібний настрій. Розв'язуючи оформлення в єдиній стриманій кольоровій гамі, він відмовився від пишної декоративності, від зловживання екзотичними моментами. Підкреслена фронтальність композиції, спрощеність малюнка дозволяли йому виділити головне і показати його крупним планом, широким і вільним мазком. Вишуканістю пластичного та кольорового розв'язання відзначалися ескізи костюмів. Вдаючись до стилізації, зокрема, мистецтва раннього середньовіччя, Петрицький підказує в них акторові характер рухів, манеру триматися на сцені.

Другий період театральної творчості Петрицького починається після навчання у Московських Вищих художньо-театральних майстернях (ВХУТЕМасі) і повернення його до тодішньої столиці України Харківова.

На сценічних підмостках панувала модна течія – конструктивізм. Віддав їх данину і Анатолій Галактіонович. Певною мірою вплив конструктивізму позначився на таких його театральних роботах, як «Пухкий пиріг» Б. Ромашова, «Коммольці» Л. Первомайського, «Футболісти» В. Оранського, опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Тарас Бульба» М. Лисенка в постановці 1927 року і навіть на виставі «Вій» у переробці Остапа Вишні. В ній поєднання оголеної конструкції з барвистим підкреслено умовним декоративним живописом, що нагадував український лубок, такі ж барвисті і бурлескні костюми утворювали святкове народне видовище. Намагаючись втілити життєрадісне світовідчуття визволеного народу, Гнат Юра і художник Анатолій Петрицький створили спектакль, пройнятий світлим оптимізмом. Не випадково «Вій» в історії українського театру порівнюють з вахантівською «Принцесою Турандот».

Отже Петрицький доводив, що ніякий аскетизм конструктивістських канонів неспроможний убити в ньому живий темперамент, бурхливу емоційність. Він і тут виявляв себе як природжений живописець, натхнений композитор барв.

1925 року в Харкові, а через рік – у Києві та Одесі були відкриті перші Державні українські оперні театри, і Петрицький стоїть біля витоків становлення національного оперно-балетного мистецтва. Він створює декорації і костюми до таких етапних постановок тих років, як опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Князь Ігор» О. Бородіна, балети «Корсар» А. Адана, «Червоний мак» Р. Глієра.

Працюючи над «Князь Ігор» в Харківському та Одеському театрах, Петрицький пройнявся думкою Бородіна про те, що для опери, як і для декорацій до неї дрібні форми, подробиці не органічні – все має бути написане крупними штрихами, чітко, яскраво і по можливості практично. Жорсткість кольорового вирішення і спрощеність ліній декорацій він поєднав з феєричною барвистістю костюмів, які становили головний динамічний і співзвучний музиці елемент оформлення. Це було настільки несподівано, що, за визнанням тодішньої критики, «автор сценічного оформлення і костюмів перевершив усі відомі до цього часу уявлення про декоративне тло цієї опери».

Тридцять років – новий етап у творчості Петрицького. Він працює над творами, які увійшли до золотого фонду радянського театально-декораційного мистецтва: «Спляча красуня» П. Чайковського, «Гугеноти» Д. Мейєрбера в Харківському театрі опери і балету, «Тарас Бульба», «Перекоп», «В бурю» у

Київському театрі опери і балету, ряд етапних постановок у драматичних театрах України.

В цю пору остаточно сформувались основні риси обдаровання Петрицького, які визначили його мистецьку індивідуальність. Пригас полемічний запал, зникли ризиковані експерименти. З'явилася упевненість майстра, який чудово володіє різноманітними сценографічними прийомами, вільно оперує всіма засобами сценічної виразності: живописом, об'ємом, фактурою, світлом,

Митець шукає тепер образне узагальнення не в абстрактних стилістичних категоріях, не в конструктивних схемах, а в конкретності історичного фону. Він більш бережно ставиться до драматургічного джерела, враховуючи його жанрові й стилістичні особливості. В цей період змінюється і самий характер декораційного письма Петрицького. Його палітра, не втрачаючи своєрідності, багатобарвності, емоційності, стає спокійнішою і поетичнішою. В костюмах, замість узагальненої живописно-ритмічної побудови людської постаті, помітне прагнення до передачі психологічного стану людини.

Яскраву сторінку творчої біографії Петрицького, особливо в 1930- 1940-х роках, становила його співдружність з колективом Київського театру імені І. Франка. Зокрема, значною віхою стала його робота над драмою «Дон Карлос» Ф. Шіллера (1936 р.). В монументально-архітектурному оформленні вистави важливим образним елементом була важка середньовічна скульптура. Похмура розкіш, пишнота королівського замку підкреслювали жорстокість Філіпа II та його двору, розбещеність і святенництво, серед яких гинуть найменші прояви людських почуттів. Інквізиторську сутність цього світу підкреслювали також костюми персонажів з їх неприродністю ліній, що спотворювали людську постать. Сценографія Петрицького допомагала акторам втілити пафос шіллеровської драми, висловити романтичну мрію про свободу.

А через рік франківці бачили Анатолія Галактіоновича щодня у своїй декораційній майстерні. Готували «Ой, не ходи Грицю...» М. Старицького, і Петрицький власноруч розписував величезні задники і куліси. Тут уже на всю широчінь і силу розгорнувся його яскравий талант живописця. Вражали сценічні пейзажі з характерними для Полтавщини пагорбами і синьоокими ставками. А його широка і барвіста картина Січі Запорізької в «Богдані Хмельницькому» О. Корнійчука! Спочатку глядачі бачили важку різьблену браму, височезний гострий частокіл, в якому окремі кілки, мов списи, наїжачувалися проти ворогів. Поворот круга відкривав внутрішній вигляд фортебці – широкий майдан, дерев'яні вежі з бійницями, гармати, порохові бочки. З усіх боків козацький табір оточений непролазними дніпровськи-

ми плавнями. А далі на обрії – безмежні степові простори. Панорами Запорізької Січі вводила глядачів в атмосферу запеклої народної боротьби проти поневолювачів.

Після Великої Вітчизняної війни Анатолій Галактіонович ще не раз зустрічався з колективом франківців. Напрочуд мальовничими були його декорації до драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Він створює також сценографію двох відомих постановок Корнічукових п'єс – «Макар Діброва» і «Калиновий Гай». Художник писав, що, працюючи над Калиновим гаєм, він відчував пульс живого життя нашого народу. «Я прагнув правдиво відтворити обстановку сьогоднішнього українського села, де живуть такі прекрасні люди, як Наталка Ковшик, Василина, дівчата її ланки». За участь у створенні цих постановок Анатолій Петрицький, в числі інших творців спектаклів, був удостоєний Державної премії СРСР.

Паралельно з роботою в драматичних театрах Петрицький у післявоєнні роки продовжує працювати і в музичних колективах.

В «Тарасі Бульбі», наприклад, він, урахувуючи особливості музичної драматургії, розгортає зоровий образ вистави «у зворотному» напрямку. Від розмаїтої і соковитої, сповненої поетичного настрою першої картини – майдан на Подолі біля Братського монастиря, другої картини – хата Бульби і краєвид села – до розбурханої народним гнівом картини Запорізької Січі і сповнених трагізму заключних картин облоги Дубна. Прагнучи якнайповніше виявити зміст музики, художник створює динамічні декорації, які не тільки ілюструють розвиток подій, але й розкривають конфлікт, закладений в основі музичного твору.

Цікавою сторінкою творчої біографії Петрицького є його робота в кіно над мультиплікаційним фільмом «Ніч перед Різдвом». Серія малюнків, що залишилася після цієї роботи, відкриває нам чарівний світ гоголівського твору, так своєрідно відчутий талановитим художником.

Останні роки життя Анатолія Галактіоновича пов'язані з діяльністю чудового хореографічного колективу – заслуженого ансамблю танцю України під керівництвом Павла Вірського. В оформлених ним танцях і хореографічних картинах «Запорожці», «Гопак», «Рукодільниці», «Чумаки», «Пам'ять серця» та інших Петрицький виступив як натхнений співець краси народної, вдумливий помічник хореографа. Ця робота здобула високу оцінку не тільки в Радянському Союзі, а й у багатьох країнах світу, де виступав ушлявлений колектив українських танцюристів.

Багатобарвна і різноманітна театральна-декораційна спадщина Петрицького. Він належав до числа тих небагатьох художників, які створюють на сцені свій світ. Його завжди приваблювали широкі, епічні полотна, в центрі яких – народ, що бореться за світле майбутнє. Він був натхненим

поетом української природи, по-своєму відчував її красу і неповторність. Оцінюючи декорації до опери «Черевички», створені Петрицьким для Великого театру, «Правда» писала: «...жива гоголівська Україна виникає перед глядачем». А соковиті, напоєні повітрям, сонцем, буйною зеленню пейзажі у виставі «Ой, не ходи Грицю...», а ліричні краєвиди шевченківської «Лілеї», а панорама Карпат в «Чорному золоті»!

Яскрава видовищність – характерна риса театральних творів Петрицького. Ось, мабуть, чому таким близьким для нього був музичний театр. Художник умів глибоко проникнути в музичну тканину і класичної опери, і сучасного балету, і хореографічного етюда ансамблю танцюристів. В драмі він також шукав яскраві епічні полотна, які б давали нагоду створювати барвисті видовища.

Театр Петрицького – це динаміка, порив, неспокій композиційного розв'язання, контрастні, часом несподівані кольорові сполучення.

Анатолій Галактіонович був у театрі насамперед живописцем. Навіть тоді, коли декорація розв'язувалася засобами архітектури, просторової конструкції, він лишався яскравим, самобутнім художником. Оформлення могло бути вкрай лаконічним, стриманим у кольорі, але тоді в дію вступали барвисті костюми, їх нестримна калейдоскопічна гра.

Петрицький володів своєрідною театральною палітрою. Він любив відкриті, насичені кольори – червоний, синій, зелений. Іноді здавалося, що художник навмисне ігнорує, порушує класичні кольорові сполучення, які за канонами живопису утворюють тотальну гармонію. Та коли уважніше вдивляєшся у твори майстра, розумієш, що ця барвистість іде від народних джерел – від української писанки, лубка, декоративного розпису.

Чудовий знавець, невтомний збирач українського фольклору, пам'яток матеріальної культури, Петрицький у своїх декораціях ніколи не зловживав цією пристрасною. Змальовуючи побут українців у «Богдані Хмельницькому», «Назарі Стодолі» чи «Тарасі Бульбі», відтворюючи архітектуру, посуд, костюми, прикраси, він прагнув насамперед наголосити на духовних багатствах українського народу, виявлених в матеріальній культурі. При цьому етнографічні дані завжди пропускав крізь призму власної мистецької фантазії.

І що б то не було – похмурі склепіння колролівського палацу Іспанії («Дон Карлос»), епічно величавий образ древньої Русі («Князь Ігор»), гомінлива площа Верони («Ромео і Джульєтта») чи розбурхане громадянською війною патріархальне тамбовське село («В бурю») – скрізь ми пізнаємо пензель майстра, художника, який володіє знаннями історика, вченого і творчою фантазією натхненого митця.

Невгамовний шукач, послідовний ворог застою і фальші, поборник творчої сміливості, невтомний трудівник і натхнений поет – таким був Анатолій Галактіонович Петрицький.

ІНФОРМАЦІЯ ДЛЯ РОЗДУМІВ

З республіканської виставки творів художників театру, кіно, телебачення

(1986. – № 6)

В червні-липні цього року в Києві у виставочних залах Спілки художників України була розгорнута республіканська виставка художників театру, кіно і телебачення. Розповідь про неї, надалі, доводиться починати з критичної ноти. Важко знайти менш придатний для такого заходу час: розпочався період гастролей і відпусток театральних колективів, у роз'їздах були сценографи не тільки Києва, але й усієї республіки. Обговорення експонованих робіт проходило в присутності лише кількох (з двохсот) її учасників. В минулі роки такі події відбувалися у розпалі театального сезону, вони ставали базою проведення режисерських конференцій, занять творчих лабораторій УТТ, під час яких відбувалися серйозні дискусії з проблем сценографії. Цього разу нічого подібного не сталося.

Шкода. Бо сама по собі виставка була досить цікавою, представницькою, вміщувала сотні експонатів – ескізів, макетів, готових костюмів, ляльок. Це було яскраве видовище, справжній «бенкет» декораційних ідей, ефектної виставочної їх подачі. Характерною прикметою експозиції було те, що переважна більшість ескізів і макетів представляла реалізовані спектаклі 55 театральних колективів. При цьому вона засвідчила злет художнього рівня сценографії театральної периферії. Роботи художників так званої провінції стали врівень з творами сценографів провідних театральних центрів. Представницькою була виставка і з точки зору віку її учасників.

Точкою відліку, яка спонукала до роздумів про шлях розвитку української сценографії за останні три-чотири десятиліття, стали роботи корифеїв декораційного мистецтва – Ф. Нірода, Р. Марголіної, М. Духновського, П. Злочевського, О. Бобровникова, Б. Чернишова, С. Йоффе та інших майстрів, які й сьогодні в строю, чії роботи здебільшого далекі від «хрестоматійного глянцю», відповідають естетичним потребам часу. В серії ескізів декорацій Нірода до «Євгенія Онегіна» за кожним порухом пензля – глибинний шар вітчизняної культури, відчуття причетності до її вічних духовних, естетичних цінностей. Позбавлені зовнішньої красивості, нарочитої стилізаторської вишуканості, декорації Федора Федоровича передають геніальну простоту, прозорість і в той же час драматичну сповідальність опери, названої композитором ліричними сценами.

Як молоді виглядають роботи найстарішого нашого лялькаря Лариси Гаврилівни Марголіної – ескізи ляльок і композиції до гоголівських творів

«Ніч перед Різдвом», «Ніс», «Шинель»! Здається, все в них є – і глибоке проникнення у філософську суть творів, і свіже, по-дитячому безпосереднє їх сприйняття (що так притаманне лялькарєві), і бездоганний смак, майстерність «подачі».

Професія сценографа за природою своєї інтернаціоналістська, адже йому доводиться звертатися до літературних і музичних джерел різних епох і народів. І виставка ще раз засвідчила широке тематичне і «географічне» коло інтересів українських митців: Шекспір і Чехов, Гоголь і Мольєр, Чайковський і Верді, твори сучасних українських, російських драматургів, письменників братніх республік і сучасних зарубіжних авторів. Скромне місце, яке посіла на виставці інтерпретація української класики, ще раз свідчить про те, що, відмовившись від заялжених традицій, художники, можливо, не підібрали “ключі” до її сучасного прочитання.

Чи не тому жвавий відгук на виставці викликали твори Д. Нарбута (Черкаси), одного з ревних пропагандистів і своєрідних інтерпретаторів української класики. «Вій», «Конотопська відьма», «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч» вирішені ним з щедрим використанням мотивів українського народно-декоративного розпису. Фольклорне начало органічне, самобутне і невимушено темпераментне, як і у народних майстрів. Це – виявлення світовідчуття, яке не кожному дано. Досвід Нарбута унікальний, він іде від особистості митця. І я не певен у правоті прихильників його таланту, які закликають наслідувати цей досвід і в такий спосіб продовжити традиції української сценографії. Натуга, невправна епігонська стилізація відзначають роботи тих сценографів, які силкуються прищепити театрові шляхом цитування далекі його природі декоративні елементи (а такі спроби знайшли місце і на виставці). Тут доречно згадати Гоголя: «Істинна національність полягає не в описуванні сарафану, але в самому дусі народу. Поет навіть може бути і тоді національним, коли описує зовсім сторонній світ, але дивиться на нього очима своєї національної стихії, очима свого народу, коли відчуває і промовляє так, що співвітчизникам його здається, немов це відчувають і промовляють вони самі».

Прагнення відчувати і промовляти очима свого народу і свого часу власне багатьом учасникам виставки.

Прикметою експозиції стало те, що тон на ній задавали молоді сценографи. Слід віддати належне Українському театральному товариству: лабораторія художників під керівництвом Д. Лідера і лабораторія художників і режисерів під орудою М. Френкеля сприяють розвитку української сценографії, підвищенню постановочної культури в театрах. Активно працює секція декоративного мистецтва Одеської організації Сплки художників (голова секції М. Вилкун), яка щороку влаштовує звітні виставки не тіль-

ки в рідному місті, але й за рубежем. З'явилися нові імена, які для автора цих рядків стали справжнім відкриттям: В. Баріба, С. Беляй, І. Білецький, О. Вакарчук, Л. Науменко, Є. Розов, Б. Ройтер, М. Яремчук (Київ), Т. Беседіна, Т. Шорох (Харків), І. Даценко, П. Пінчук (Одеса), І. Ткаченко (Дніпропетровськ), В. Безуля (Полтава), Г. Бубнова, О. Половецький (Севастополь), Є. Ледньов, С. Маслов (Суми), С. Лукашенко (Тернопіль), М. Галичин (Нікополь), П. Чабан (Дрогобич), М. Ясницький (Донецьк).

Що спонукає сценографа, заклопотаного справами театрального виробництва, стати експонентом виставки? У кожного, мабуть, свій резон: для маститого митця це привід підтвердити свій клас, для молодого – самоутвердитися (а принагідно й одержати право на вступ до творчої спільки), для декого – сподівання на матеріальну винагороду, а ще когось вабить спортивний азарт, можливість «себе показати й на інших подивитися». Але найвагоміший спонукальний мотив – це відчутти себе «справжнім» (не прикладним) художником, вільним від складних стосунків з режисером, від безладдя постановочної частини, неспроможності цехів втілити художній образ. Рідко який сценограф буває задоволений відтворенням свого задуму на сцені. Тут, на виставці, – усе твоє, усе залежить від твого таланту, твоїх рук, твоєї живописної, графічної або дизайнерської вправності. Із задоволенням констатуємо, що рівень образотворчої культури художників – і це були відчутно на останній виставці – значно зріс, і на цьому ґрунті розвивається своєрідний жанр – станковий театральний ескіз, колаж, макет. Створюється виставочна версія художнього оформлення спектаклю. Втім не спектаклю, а скоріше п'єси. Адже часто ігноруються не тільки пропорції, габарити реальної сцени, але й дух «живої» театральної постановки. На виставці ми бачили чимало майстерно, навіть блискуче з технічного боку виконаних ескізів і макетів. Ефектна «подача», оригінальна манера письма. Але з погляду сценічного це пустушки.

В кращих роботах, який би суто станковий характер вони не мали, театральне мислення сценографа, дійова функція декорації обов'язково присутні. Д. Лідер, вірний лицар сцени, виставився, здавалося б, як істинний живописець. Дві композиції – до «Короля Ліра» (Малий театр) і до «Вишневого саду» (театр імені Лесі Українки) – мало нагадують ескізи декорації (в розумінні проекту). Це скоріше роздуми художника на тему, підказану двома постановками, свого роду диптих, виконаний в єдиній живописній манері. Білий колір з відтінками всіх градацій, пастозне мереживне письмо, що утворює гру світлотіні, площинна фронтальна композиція стилістично об'єднують, «урівноважують» Шекспіра і Чехова. Художник створює дещо інфернальний, загадковий світ двох героїв – Ліра і Ранєвської. Це свого роду філософська і пластична проекція у минуле і прийдешнє, роздуми про віко-

вічну гармонію і нероздільність світобудови. Диптих Д. Лідера дає глядачеві поштовх до художніх, театральних і просто людських асоціацій, наближує до нас великі твори світової класики.

Так звана «нова образність», яка сміливо заявила про себе в сценографії 1960-х років і утвердилася повсюдно в 1970-х, на прапорі якої майорить гасло «геть ілюстрування місця дії», продовжує домінувати й у 1980-х роках. Настав період певної стабілізації пошуків – адже «банк» просторово-пластичних ідей, сценографічних тропів, здається, наповнився по вінця. Іде процес модифікації, удосконалення знайденого. Але з'явилися і нові тенденції. Художники почали відмовлятися від жорсткої концептуальності. Не прийом володіє художником, а він сам його обирає і підкоряє завданням сцени. Мистецтво сценографа стає теплішим, щирішим. Він немов би віддається магії театру, іде, іноді інтуїтивно, за своїми емоціями, які нав'яли йому п'єса, режисер, актори, сама атмосфера створення спектаклю. Хай це буде по-дитячому наївно, але органічно і щиро.

Якщо в 1960-1970-х роках з театру майже зникли такі поняття, як «атмосфера» спектаклю, не кажучи вже про «настрій», «інтонацію», то тепер ці естетичні категорії повертаються на сцену – і на виставці в багатьох роботах ми це відчули. Повертається інтерес до театральної ілюзії, хоч і на новому технічному витку (згадати хоча б такі роботи Лідера на франківській сцені, як «Вибір» і «Злива»), утверджується відчуття театру як чудодійного свята. Попереду в цьому русі ідуть лялькарі. Не можна без захоплення сприймати роботи М. Яремчука («Крихітка Цахес»), Т. Беседіної («До побачення, Яр!»), В. Остапенка («Дід і журавель»), В. Безулі («Погляд Медузи»), А. Курія («Котигорошко»), В. Брахнової («Квіточка-самоцвіточка»), М. Ясницького («Король Піф-паф»), композиції Маяцького, який успішно розробляє в ляльковому театрі героїчну тему. Ігрову, карнавальну стихію театру сповідують Л. Безпальча, Л. Чернова і Н. Гомон (на жаль, талановита художниця передчасно пішла з життя), А. Чечик, І. Даценко, Т. Пасічник, П. Пінчук, І. Ткаченко та багато інших учасників виставки.

Зворушливу, по-дитячому драматичну атмосферу портового міста з веселою іронією передає Т. Медвідь в макеті до вистави Львівського ТЮГу імені М. Горького «Білі парус одинокий». І раптом на авансцені – солдатські гвинтівки, що вторглися в цей безтурботний світ. Сценограф висловлює захоплення улюбленим літературним твором і водночас створює оптимальне середовище для гри.

А. Чечик, художник іронічної вдачі, в ескізах до постановки «Фронт» О. Корнійчука в Київському театрі імені І. Франка висловив якусь щемливу ноту свого особистого сприйняття війни, її антигуманності, а отже й антиестетичної сутності. В макеті до єдиної постановки вистави Харківського

театру імені Т. Шевченка «Політ над гніздом зозулі» Д. Вессермана він вибудує стерильно-біле, вилощене до блиску середовище психіатричної клініки. Це – обладнаний за останнім словом дизайнера людський загін – мервецький тупик.

Сухе, випалене війною гілля, переплітаючись у різних пластичних комбінаціях, – лабіринти совісті, заплутаний клубок шляху героїв вистави «Піти й не повернутися» за В. Биковим. Образ, знайдений І. Білецьким, неординарний, лаконічний і художньо місткий.

У «Майстрі і Маргариті» (Дніпропетровський ТЮГ) художник І. Шулик дає, на перший погляд, несподіване пластичне тлумачення роману М. Булгакова: абстраговане від побутових реалій, урбанізоване середовище – «лабораторія» Майстра, матеріалізований світ рукописів і дзеркал як символ самопізнання. Ніяких прикмет часу, місця подій. Та саме таке середовище здатне акумулювати і репродукувати різноманітні шари роману – лірично-проникливий, сатирично-побутовий, філософська-притчевий і фантазмагоричний. Макет І. Шулика викликав гостру дискусію, але ніхто не заперечував серйозності його підходу до вирішення найскладнішого творчого завдання.

Незважаючи на посилення живописного начала, підвищення інтересу до кольорових проблем сценографії, простір як естетична категорія залишається в центрі уваги театральних митців. Розширенню виражальних можливостей сценічного простору М. Френкель присвячує і свої теоретичні виступи, і педагогічні настанови, і практичну роботу в театрі. Експоновані на виставці макети, просторові розробки, планшети фотографій до таких постановок, як «Даровано сонцем і морем» Ч. Айтматова в Ленінградському Малому драматичному театрі, «Ризик» О. Куваєва в Московському «Современнике», «Бої мали місцеве значення» В. Кондратьєва у Волгоградському театрі – поповнюють арсенал просторових ідей. Як відзначала на обговоренні кандидат мистецтвознавства І. Уварова (Москва), художник долає обмеженість сценічної коробки, вміщуючи театральну дію немовби у багатогранну призму.

Останнім часом шукання сценографів ведуться під девізом «освоєння нових просторів». Тут чималу роль відіграє відкриття малих сцен. Дебільшого йдеться не про зменшені габарити сценічної коробки, а про свого роду «кімнатний» театр – позасценічний ігровий простір, який знаходиться в оточенні аудиторії і на одному з нею рівні. Глядач і актори перебувають в єдиному середовищі на відстані простягнутої руки. По-новому осмислити ігровий майданчик прагнуть О. Гавриш («Жарти диявола»), А. Пеньковський («Лавка» О. Гельмана в Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка). Заслужує на увагу досвід роботи І. Несміянова в Київському театрі драми і комедії в той період, коли цей колектив був змушений протягом кількох років давати вистави у фойє кінотеатру: «Закон вічності» Н. Думбадзе, «Готель “Асторія”»

О. Штейна, «Гамлет» У. Шекспіра. Макет «Гамлета», хоч і відрізняється від реалізованої постановки, передає «зерно» пластичного задуму спектаклю. Досвід Несміянова цікавий тим, що в межах відведеного йому крихітного майданчика сценографу вдається організувати простір для вистав далеко не камерного характеру. Свідченням цього є одна з останніх його робіт – «Оптимістична трагедія», здійснена на невеликій сцені лялькового театру. Вибудований матроський кубрик може бути легко «вийнятий» зі сцени і перенесений на будь-який відкритий майданчик. Сценографія цієї вистави зумовлює самий стиль постановки, яка полемізує з традиційним прочитанням драми В. Вишневського в душі галасливої патетики.

Сучасна сценографія робить цікаві спроби організації спектаклів просто неба, на тлі або в середині історико-архітектурного пам'ятника, культової споруди, садиби. На Україні такі спроби провадяться в Києві, Севастополі. Ескізи і макет О. Половецького до вистав театру Чорноморського флоту імені Б. Лавреньова – «Арістофан» М. Рощина, «Антоній і Клеопатра» У. Шекспіра знайомлять нас з принципами використання для театральних видовищ руїн Херсонеса. Художник подає проект розміщення глядачів, ігрових майданчиків, системи освітлення. Вистави в Херсонесі справляють на присутніх незабутнє враження.

Пошуки нових просторових рішень активно веде В. Карашевський. Його макети до вистав «Поспішайте робити добро» М. Рощина в кімнатному театрі (Київський інститут культури імені О. Корнійчука), «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна в готичному інтер'єрі Київського органного залу, «Камо» О. Левади в приміщенні Золотих воріт (театр Поезії) та ряд інших експериментальних робіт заслуговують на пильну увагу. В «Камо», наприклад, самі стіни, древня кріпосна кладка, брязкаючий залізний поміст, іржава арматура каземату, світильники, відблиски води у мисці – все майже фізіологічно впливає на глядача. Романтична віршова драма несподівано набуває рис високої трагедії.

Кращими роботами виявилися ті, за якими стоїть більш-менш значне театралне явище. Це стосується і ескізів костюмів. Можна із задоволенням констатувати що у театральних художників відновився інтерес до костюма як органічного компонента цілісного образотворчого вирішення вистави – за костюмом угадуються її стилістичні особливості. Такими властивостями наділені костюми роботи Г. Бубнової, М. Левитської, З. Івницької, Г. Черненко, А. Перепелиці, С. Белай, Л. Нагорної, П. Чабана.

Ми сконцентрували свою увагу на проблемах сценографії драматичного театру. Обсяг статті не дозволяє зупинитися на роботах художників музичного театру. А там – свої здобутки, тенденції, свої больові точки.

Виставка творів художників театру ще довго постачатиме мистецтвознавців інформацією для роздумів.

СЦЕНОГРАФИ ЕПОХИ КУРБАСА

(1997. – № 1)

Театральну історію України 1920-х років ми цілком слушно називаємо епохою Курбаса. І справа не лише в колективах, які очолював великий реформатор сцени, не лише в сумарному доробку самого митця і його учнів. Курбас створював навколо себе мистецьку ауру, яка хвилями розходилася по всій Україні, залучаючи митців до його ідей. І не лише до ідей, а до самого животворного духу шукань, експериментаторства, безкомпромісного, самовідданого служіння мистецтву.

До Курбасової аури належала когорта сценографів-авангардистів, які активно працювали у ті роки, незалежно від того – чи зводила їх творча доля з самим Лесем Курбасом.

Останнім часом творчість сценографів-авангардистів привертає увагу установ культури, художніх галерей, мистецтвознавців, аматорів мистецтва. Тільки в 1996 році вийшло друком ґрунтовне дослідження Д. Горбачова «Український авангард 1920-1930 рр.», в Українському Домі у Києві експонувалася виставка «Український авангард». У Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України відкрито виставку «Український сценографічний авангард».

Цікаво, що термін «авангард» не був поширений за часів авангардистів. Самі вони воліли називати себе представниками революційного мистецтва, «лівими». Термін «авангард» стосовно мистецтва 20-х років (як предтеча сучасного авангарду) визначився ближче до наших часів. На відміну від численних «ізмів» початку століття, «авангардизм» не являв собою певної мистецької течії, він об'єднав найрізноманітніші, часом діаметрально протилежні за своєю суттю напрямки тієї доби; «супрематизм» (безпредметництво), кубофутуризм, фовізм, футурокубізм, експресіонізм, конструктивізм, і т.ін. Вони наче тайфун увірвалися у світову художню культуру, примусивши поступитися місцем попередні модерністські течії – символізм, постімпресіонізм, стилізаторство, ретроспективізм тощо.

Загалом, вимальовується приблизно така схема. Від кінця XIX сторіччя в середовищі художньої інтелігенції Європи ширшають настрої невдоволення ставищем у літературі й мистецтві, де царювали усталені класичні форми, академізм, салонність, що, як здавалося, заводили митців у глухий кут. Це стосувалося як тих мистецьких течій, що продукували свої твори на потребу аполітичного обивателя різних суспільних станів, так і тих політично ангажованих, хто присвячував себе служінню громадському прогресу. Жадання «чистого мистецтва», вільного від запитів «черні», від

доктринерства радикальних шарів інтелігенції, прагнення розірвати пута канонів і норм – вилилися у могутній рух новітніх мистецьких течій, який увійшов в історію під назвою «модернізм» (не плутати із стилем «модерн», поширеним тоді в архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві). Під знаком модернізму розвивалося все мистецтво ХХ сторіччя. Власне, всі літературні та мистецькі напрямки і стилі, за винятком соцреалізму, а також – назвемо так, – традиційного реалізму у його класичних формах, об'єднує епоха модернізму.

В мистецтвознавчій літературі можна іноді знайти знак рівності між поняттями «модернізм» і «авангардизм». Але це невірно. На наш погляд, авангардизм є складовою частиною модернізму, його найбільш радикальним крилом. Авангардизм з'являється тоді, коли митець не тільки відмовляється від традиційних форм і життєподібності, але тоді, коли з'являється нове, принципово відмінне, «інше» художнє мислення, на основі якого створюється нова реальність, нова модель світу, яка зовні нічого спільного не має з реальністю. Заново переосмислюються такі, скажімо, непорушні видові закони у мистецтві, як ритм у поезії, гармонія в музиці, композиція, колорит у живопису тощо.

Але повернемося до виставки театрального музею. Сценографи, представлені на ній, були справжніми новаторами-першопрохідцями. Спільно з режисерами-реформаторами вони сміливими експериментами і вагомими здобутками сприяли тому, що український театр у ті бурхливі роки з провінційної глушини вийшов на передові рубежі розвитку світового мистецтва, став урівень з розвиненими європейськими театральними культурами, зберігши при цьому національну своєрідність.

Авангардисти здійснили по-справжньому революційний переворот у театрі. Вони заново осмислили таку естетичну категорію, як театральна умовність, значно поширили можливості сценічного простору у всіх його вимірах, по-новому виявили пластичні якості кольору, світла, фактури. Нового значення в їхніх роботах набував сценічний костюм, як один з важливих елементів образного вирішення вистави.

Вони були дуже несхожими – українські сценографи-авангардисти. У різні часи вони репрезентували найрізноманітніші мистецькі течії того періоду – від кубізму до супрематизму, від експресіонізму до конструктивізму. Їхня несхожість була зумовлена яскравістю творчих особистостей, своєрідністю обдаровань. Але було дещо, що їх єдило. Це:

– зречення від принципу подібності (життєподібності) як основи мистецького осмислення життя. Натомість – сповідування умовності як засобу образного відтворення, точніше, перетворення, дійсності;

– пафос оновлення, демонстративне несприйняття театрального і образотворчого досвіду минулого – натуралістичного «рабського» копіювання

життя, академізму, салонності, побутописання і пасивної споглядальності, романтичного пафосу;

– натомість – утвердження самодостатньої театральності, карнавальності, святковості театру, або, навпаки, – крайнього лаконізму, суворої функціональності, введення соціальних масок замість жанрової розмаїтості людських характерів;

– обов'язкове загострення образу на основі деформації, “зламу” життєвого матеріалу, гротеск, ексцентрика, іронія, пародія;

– постійне експериментаторство, епатуюча новизна, войовнича настирливість у досягненні мети, величезний енергетичний заряд, який несли у собі їхні сценографічні образи.

Вони були різними, несхожими один на одного ці українські авангардисти, але все, що вони робили у театрі, було спрямоване для сцени, для вистави, для розкриття задуму драматурга і режисера. Всі вони по-суті були першими художниками-постановниками (не декораторами), співрежисерами, співтворцями вистави. Це було насправді перше покоління українських сценографів-професіоналів у сучасному розумінні цієї галузі мистецтва.

Не випадково першими серед українських сценографів-авангардистів на виставці було представлено твори Олександри Екстер. На рубежі 1910-20-х рр. Саме вона була хоч і не офіційним, але визнаним лідером, пройшла досить плідний шлях художника-станковиста, стала учасницею багатьох світових виставок авангардного мистецтва. Вона пережила бурхливе захоплення кубофутуризмом, згодом стала одним із основоположників течії «супрематизму» (безпредметництва).

Супрематистські композиції Екстер – яскраві, вишукані, «тремтливі» – мали успіх, здобули визнання художньої критики. Відомі супрематисти-безпредметники Каземир Малевич, Василь Кандинський, що увійшли в історію світового мистецтва як класики абстракціонізму, були по суті її послідовниками. Нова хвиля абстракціонізму у світі спалахнула після другої світової війни, але О. Екстер не судилося вже бути свідком спалаху течії, засновницею якої вона була.

Особливого розголосу саме в ці роки набула натхненна праця Екстер в Московському Камерному театрі, де вона стала сподвижницею О. Таїрова в його театральній-реформаторській діяльності. Футурокубістичний, супрематистський досвід дозволив їй здійснити прорив у галузі театральної декорації, костюма, бурхливої динаміки, завдяки чому театральне дійство перетворювалося на яскраве, іскрометне видовище.

На виставці представлені три ескізи костюмів до вистави Камерного театру «Ромео і Джульєтта». Тут вони, на жаль, вирвані з контексту декорацій,

інших костюмів – з усієї видовищної стихії. Але хоча художниця і не мислить окремими костюмами, кожен аркуш серії ескізів вражає своєю закінченістю. Прозоро-світлий образ «блакитного» костюма, криваво-трагічний «шал» червоно-чорних примушують нас згадати її слова під час розмови з мистецтвознавцем А. Ефросом: вона прагнула, аби це був «кубістичнейший кубизм в барочнейшем бароко».

У цих роботах, як і в ескізі «Вакханка» («Фаіра Кіфаред»), і в «Іспанському танці», на перший погляд, відсутні ознаки географії та епохи. Але крізь абстрагованість проступає образ раннього Ренесансу, мотиви готики і – «найбарочніше бароко».

Як слушно помітив дослідник творчості художниці Георгій Коваленко, «у пластики Екстер цілком виразне походження – українське бароко першої половини XVIII ст.». Дух українського бароко вона увібрала в себе у Києві, з яким пов'язані кращі роки її життя: від дитинства аж до виїзду до Парижа в 1924 році. У Києві в роки громадянської війни Екстер згуртувала навколо себе молодих художників, організувала майстерню декоративного мистецтва. Згодом талановиті ученики цього гурту увійдуть до когорти провідних сценографів країни: Ісаак Рабінович, Олександр Тишлер, Нісон Шифрін, Анатоль Петрицький, Вадим Меллер.

Видатний сценограф, сподвижник Леся Курбаса Вадим Меллер почав працювати в театрі ще до зустрічі з ним, в роки творчого зближення з О. Екстер в її Київській студії (у співавторстві з нею він оформляв революційні свята). Тоді ж він створює костюми до вистав хореографічної студії Броніслави Ніжинської, його запрошують до участі в постановках Першого драматичного театру імені Т. Шевченка (Київ). Цей кубістичний період представлений костюмами до «Ассирійського танцю», «Мазепи» Ю. Словацького, а також макетом «В'язниця» до цієї ж вистави.

У Меллера, як і у інших наших авангардистів, пошуки оригінальної форми, використання стилістики різних так званих «змів» були спрямовані на органічне злиття сценографії з усіма компонентами театру.

Зустріч з Курбасом, заснування спільно з ним мистецького об'єднання «Березіль», організація при театрі макетної майстерні (своєрідної школи-студії, де виховувалися майбутні сценографи – В. Шкляєв, М. Симашкевич, Д. Власюк та інші) – усе це знаменні сторінки в історії української сценографії.

Тандем Курбас-Меллер, який тривав понад десять років – взірць співдружності режисера і сценографа. Меллер був одним із перших художників, якого можна назвати співпостановником вистави. Він перший сприйняв і на практиці здійснював Курбасову теорію перетворення. Одним з перших ввів сценографічну метафору як засіб розкриття суті авторського

(тобто драматургічного, режисерського, а також його – художника-співрежисера) задуму спектаклю. Особливо плідною в цьому плані була його спільна робота з Курбасом над драмами і комедіями «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» Миколи Куліша, в яких по-філософському осмислювалися час, епоха, вічність, трагізм, точніше, трагікомедія життя.

У деяких постановках («Газ», «Джіммі Хіггінс») Меллер виступав як послідовний конструктивіст. Навіть на афішах писали не художник спектаклю, а «конструктор Вадим Меллер».

Конструктивізм у цей період був чи не найпоширенішою мистецькою течією. Постулати його були категоричними: ніякої ілюзорності, ніякого декору! Строга функціональність та доцільність усіх елементів. Найповніше конструктивізм виявив себе в архітектурі, дизайні. Але і сценографія, як і сам театр, зазнали могутнього його впливу.

Конструктивізм – це дітище індустріального світу – ввів в театр оголену конструкцію, єдину установку (статичну або рухому), відкритість прийому, справжність фактури, активне прожекторно-променеве світло.

Макет Анатолія Петрицького до «Коммольців» Л. Первомайського (театр імені І. Франка, 1930 р., режисер К. Кошевський) – приклад театрального конструктивізму. Оголена, єдина на весь спектакль спіралеподібна конструкція мала символізувати стримкий порив угору, співзвучний революційному пориву перших комсомольців. Висока конструкція надавала можливість режисурі будувати мізансцени (особливо масові сцени) не тільки по горизонталі, але й по вертикалі, посилюючи враження великого натовпу на сцені. Рухома конструкція дозволяла робити моментальну (на очах у глядача) зміну місця дії. Поворот круга відкривав дедалі нові й нові комбінації конструкції, а окремі деталі (семафор, залізнична платформа, штабелі дров тощо) визначали місце і час подій, вводили в атмосферу років громадянської війни.

Анатолій Галактіонович Петрицький – ціла епоха в українському мистецтві, не тільки в театрі, образотворчості, а й в історії всієї культури. Серед українських сценографів він виділявся особливою, Богом даною, талановитістю, темпераментом, невгамовністю пошуків. Як театральний художник почав свою діяльність у Курбаса в Молодому театрі (найвидатніша робота – «Цар Едіп» Софокла). Оформляв спектаклі в театрах мініатюр, у Першому українському драматичному театрі імені Шевченка (драми Лесі Українки).

Як і інші молоді митці зазнав на собі впливу різних модерних течій – стилізаторства й естетства (взірцем цього захоплення є експонований на виставці ескіз завіси «Дім інтермедій», весела арлекінада, мішанина комедії масок з «чортівнею», вакханалією мешканців пекла), далі – примітивізму й фовізму (повною мірою цей вплив позначився на ескізах костюмів до опери

«Князь Ігор» О. Бородіна), а також конструктивізму – згаданий нами макет до «Коммольців», а також ескізи костюмів до опери «Турандот» Дж. Пучіні (1928 р.).

Конструктивізм у сценографії не обов'язково передбачає наявність на кону конструкції. Конструктивізм вимагає від митця (будь-якого виду мистецтва) виявлення насамперед суті зображуваного об'єкту, «оголення» його аж до «кістяка» і в такий спосіб – суті предмета або явища.

Так, костюми до опери «Турандот» – Кат, китаець, Колаф – дивовижно поєднують у собі скульптурну статуарність, навіть монументальність і внутрішню вибуховість, міцний енергетичний «заряд».

Петрицький, можливо, як ніхто з сучасних йому сценографів, увібрав у себе національні традиції українського мистецтва – давні фрески, іконопис, парсуну, лубок, народний примітив. Ця «коренева система» так чи інакше виявляла себе у всіх його роботах, особливо, коли він брався за оформлення класичних творів.

У виставі «Вій» (бурлескній переробці Остапа Вишні) в театрі імені Франка (режисер Гнат Юра, 1925 рік, Харків), здійсненій у стилі конструктивізму, оголені монохромні конструкції поєднувалися з барвистим, підкреслено умовним, декоративним живописом, що нагадував український лубок. Такі ж барвисті бурлескні костюми реальних і фантастичних (смерть, чорт, марсіани) персонажів – все це утворювало святкове народне видовище. Режисер Гнат Юра і художник Анатолій Петрицький створили виставу, сповнену життєрадісного світовідчуття, і не випадково історики театру порівнюють «Вій» франківців з вахангівською «Принцесою Турандот».

На прикладі творів Петрицького особливо помітно, що ніякі аскетичні канони конструктивізму або інших течій неспроможні вбити в українському сценографі живий темперамент, бурхливу емоційність, живописний хист «композитора барв» – а це є запорукою того, що український авангард не втрачав своїх національних рис.

Коли Олександр Хвостенко-Хвостов закінчував Московське «Училище живописи, ваяння и зодчества», майстерню К. Коровіна, близькі молодого митця не гадали, що через рік-два він стане одним з «найлівіших» авангардистів. І не тільки в сценографії, але й у графіці, декоративному мистецтві. Зате, коли у 1930-х рр. Прийшла пора авангардистам «перековуватись» в дусі соціалізму, коли на оперні сцени повернувся ілюзорний живопис, пишній декоративізм, для Хвостова це «перевиховання» не вимагало зусиль. Коровінська «закваска», традиції «мирискусництва», на яких зростав митець, трималися в ньому міцно.

Але зараз перед нами – Хвостов-авангардист, сміливий реформатор оперної і балетної сцени, борець проти рутинних «традицій», будь-якої «вампу-

ки» і оперної пишноти. Він належав до тих «обраних», хто вмів «бачити музику». Як точно вловив він характер музики (теж, до речі, авангардної) Сергія Прокоф'єва до опери «Любов до трьох апельсинів»! Хвостов вирішує виставу за принципом театру італійської комедії масок, якою вона й була у драматичній казці К. Гоцці. На сцені – імпровізована «площадна» сцена з помостом, східцями, вірвовочними драбинами. У певні моменти сцену перекидає «кабалістична» завіса, де художник емблематично у стрімкому вирі зобразив боротьбу зла в образі феї Фата Моргана, і добра – Мага Челія. Ексцентрика, іронія, карнавальна стихія притаманні музиці С. Прокоф'єва, присутні і в ескізах Хвостова. Сам композитор сказав якось, що в його опері «сміх звучить в музиці як реально зафіксовані, матеріалізовані у звучанні емоції». А хіба не звучить цей сміх у малюнках Хвостова?

В ескізах до балету «Червоний мак» Р. Глієра зіткнувся три різні стихії – білоголубий з червоним світ революційних моряків, похмуро-гротесковий «капіталу», світ соціальних контрастів – в костюмах капіталістів і кулі. І барвистий, яскравий і водночас надзвичайно витончений світ Тао-Хоа, крізь який проглядають декоративні мотиви китайського народного мистецтва.

Роботи Хвостова позначені артистизмом і віртуозністю. Іноді в них певна недомовленість, здається, що створені вони на одному подиху, одним помахом олівця або пензля. Барвисті, легкі, «танцювальні» костюми до «Червоного маку» особливо яскраво звучали на тлі декорацій – монохромних лаконічних, створених за принципом конструктивізму.

Борису Косареву судилося прожити довге (без малого сто років) плідне творче життя. Ще кілька років тому він був і нашим далеким попередником, класиком, і нашим сучасником. З ним можна було поспілкуватися, поговорити про минулі часи і про актуальні проблеми сьогодення. Косарев – митець великої ерудиції. Він досконало володів формою – лінією, об'ємами, простором, фактурою, – всім, чого потребує від художника сценографія. Його твори напрочуд довершені (згадати його знамениті декорації до «Ярослава Мудрого» в Харкові у постановці М. Крушельницького 1947 р.). Але Косарев ще й митець веселої вдачі. Про це свідчать подані тут ескізи «мешканців пекла» з феєрії «Марко в пеклі» І. Кочерги (режисер В. Василько, 1931 р.). Сама тема і жанр дозволили «розгулятися» його бурхливій фантазії, перекинути «шкереберть» натуру, поглянути на світ очима дотепника, блазня-фігляр. Ескізи Косарева надзвичайно виразні, експресивні і є взірцем театрального експресіонізму.

Валерій Шкляєв – один з найталановитіших учнів Вадима Меллера по макетній майстерні театру «Березіль». Йому першому з її вихованців ще у 1924 році доручалися самостійні постановки – «Жакерія» Меріме, «Пошилися у дурні» Кропивницького, «Король бавиться» Гюго та інші. Сцено-

графічні образи Шкляєва відзначалися композиційною винахідливістю, підкресленою умовністю прийомів, відчуттям стилю. Серія ескізів, експонованих на виставці, стосується вистави франківців «Українські водевілі» («По ревізії» Кропивницького, «Як ковбаса та чарка» Старицького, «На перші гулі» Васильченка, режисер Гнат Юра, 1933 р.). Це був уже час, коли авангардистські тенденції поступово почали згасати. В шкляєвських ескізах проглядає ще експресіоністична загостреність образу, але гротеск поступається місцем гумористичному забарвленню. Прикмети селянського побуту поступово повертаються на сцену, особливо в костюмах. Шкляєв – експериментатор і аскет – виступає як жанрист і дотепник.

Ескізи костюмів Костя Єлеви до п'єси «Б'ють пороги» І. Галюна, здійсненої у 1927 році на сцені Київського театру імені І. Франка (режисер Є. Коханенко), характерні для творчості художників українського авангарду. У ті часи, якщо йшлося про героїку минулого, романтику Запорозької Січі, ця тема практикувалася не інакше як в сатиричному, або, принаймні, бурлескному ключі. Цим авангардисти звергали романтизм і ностальгічну замріяність художників попередньої епохи, представників українського класично-академічного живопису. В роботах Єлеви багато дотепу, гострої спостережливості, темпераменту. Вони вправно намальовані за допомогою локальних «чистих», відкритих і насичених кольорів. Слід сказати, що серед митців свого покоління Костянтин Миколайович вважався одним з кращих рисувальників.

В 1996 році минуло сто років з дня народження Івана Курочки-Армашевського. У 1930-і роки він був досить відомим театральним художником. Протягом останніх 50-ти років ім'я Курочки як емігранта, замовчувалося, творчий доробок його був під забороною. Тепер його постать відроджується з небуття.

На виставці представлені лише кілька його робіт з чималої колекції, що зберігається у фондах музею. Представник молодшої генерації корифеїв української сценографії, Курочка-Армашевський успадкував від своїх вчителів (Меллера, Екстер та ін.) вміння тонко, в дусі національних традицій стилізувати декораційні полотна, перевтілюватися то в хитроумного блазня, такого собі Іванушку-дурника (в яскравих грубувато-бурлескних малюнках костюмів до балету «Блазень» Сергія Прокоф'єва («Сказка про шута, семерых шутов перешутивших», 1928), то у східного чародія-казкаря (у серії костюмів до опери «Турандот» Дж. Пучіні, 1928), який так тонко, з бездоганним смаком і винахідливістю стилізує фантастичний світ казки в дусі китайської графіки і старовинних східних мініатюр.

Федір Федорович Нірод патріарх української сценографії, який, на жаль, уже пішов з життя на дев'яностому році. Понад п'ятдесят років віддав він

музичному театрові України. Блискучі інтерпретації світової та української оперної класики, численні балетні постановки принесли Ніроду славу видатного майстра декораційного мистецтва, напрочуд музикального, ліричного, а іноді пристрасно-драматичного. Але тут, на виставці, ми бачимо твори юного Нірода, який ще студентом дебютував у Київському Першому Польському театрі оформленням вистави «Вільгельм Телль» Ф. Шіллера (1930 р.).

Знаючи Нірода останніх років – м'якого лірика і могутнього епіка – важко уявити, що починав він з гострої форми, з конструктивістської чіткості й доцільності у просторово-пластичних рішеннях («Рабан» В. Вандурського, 1932), з гротеску (на кшталт відомого експресіоніста Георгія Гросса) у трактовці сатиричних персонажів («Єще панська не згінела» О. Скибневського). Але й тоді, виступаючи у незнайомій для нас іпостасі, Федір Нірод був уже напрочуд шляхетним і витонченим митцем, який володіє неабиякою живописною і графічною культурою.

Виставка охоплює творчість названих вище сценографів. Але музей зберігає твори й інших майстрів, які у 1920-ті роки віддавали данину авангардним течіям. Це Георгій Цапок («Заколот»), Матвій Драк («Фуенте Овехуна», «Свята Йоанна»), Василь Комард'юнков («Сон літньої ночі»), Борис Ердман («Бравий солдат Швейк», «Енеїда»), Міліца Симашкевич («Сава Чалий»), Ніссон Шифрін («Змова Фієско») і ще чимало ескізів, макетів, малюнків інших митців.

Більшість з цих творів у роки шаленої боротьби з формалізмом, коли в музеях за наказом начальства знищувалися роботи авангардистів, у театральному музеї вціліли завдяки науковцям, очолюваним професором П. Руліним, а пізніше – П. Долиною. Ризикуючи власним життям вони утворили таємне сховище, спецхран, де переховувалися ці твори, які лише в кінці 50-х, на початку 60-х років були офіційно взяті на облік у фондах і стали експонуватися в експозиціях та численних виставках музею, зокрема, зарубіжних.

Твори авангардистів мають незмінний успіх тому, що вони першими серед декораторів поглянули на “проміжну” продукцію – ескіз, проект – як на твір живопису або графіки, що має самодостатню естетичну цінність і може бути відкритий для широкого показу. Оскільки декорації, як правило, вирішувалися у макетах (найважливішою вважалася організація сценічного простору), а макети майже не збереглися, то на виставці наголос зроблено на ескізах костюмів. З-під пензля великих майстрів ці, навіть робочі малюнки, сприймаються як шедеври, художні пам'ятки епохи Курбаса.

Як же склалася доля митців та їхніх творів? Можна сказати – драматично. Ми знаємо яка доля спіткала багатьох діячів розстріляного відродження.

На щастя, митця, з якими ми познайомилися на виставці, в роки репре-

сій фізично вціліли. Але їхні творчі поривання, мрії, пошуки і, зрештою, великий доробок, який вони спромоглися здійснити за півтора десятиріччя відносного плюралізму форм та стилістичних напрямків 1920-х років, – все це з утвердженням тоталітарного режиму у період сталінщини досить швидко обірвалося. Тоталітаризму не потрібен був мистецький плюралізм. Усі течії мали інтегруватися в єдине річище соцреалізму, аби системі, владі легше було керувати, ідеологічно спрямовувати радянських митців, які водночас опинилися на єдиній «платформі». У кожного з них була своя доля, свій шлях. Хтось досить швидко «перевиховався», став до лав соцреалістів, комусь цей вимушений процес дався важче. Але творчої розкритості, своєрідності почерка, яскравої індивідуальності й несхожості їм вже не судилося зазнати, хоча дехто з них пізніше досяг визнання, слави, високих почесних звань, лауреатських медалей і, зрештою, досить вагомих успіхів у прокрустовому ложі мистецтва соціалістичного реалізму.

Щоб не завершувати нашу розповідь на мінорній ноті, скажу, що зусилля авангардистів двадцятих років не були марними. Так званий «сценографічний бум», який вибухнув в українському театрі наприкінці 1960-х, у 1970 - 80-х роках (назвати хоча б Данила Лідера і його школу), багато в чому підігрівався ідеями й прикладом мистецького горіння авангардистів років 1920-х. Справа не у формальному наслідуванні (хоч деякі прийоми сценографії набули нового дихання), а у відродженні того духу пошуків, експериментаторства, прориву у «незвідане», якими були сильні герої експозиції театрального музею – сценографи епохи Курбаса.

Розділ 2.

«ЦЕ НЕВМИРУЩЕ МАГІЧНЕ ЩОСЬ»... /ВІЗІЇ У МИНУЛЕ, СЬОГОДЕННЯ І МАЙБУТНЄ

І ВСЕ-ТАКИ АКТОР

(1972. – № 1)

Чи доводилося Вам, шановний читачу, спостерігати в сьогоднішньому театрі таке явище:

Іде вистава... Не будемо вдаватися зараз у зміст п'єси, з'ясовувати чиєму перу і до якої епохи вона належить. Прийmemo на віру, що п'єса звернена до сучасника, повинна його зацікавити і схвилювати. З перших хвилин вистави ми бачимо, що її творці – режисер і художник – зуміли цікаво прочитати твір, знайти оригінальне образне рішення, визначити жанрово-стилістичний лад вистави. Ми радіємо, що в основі задуму лежить несподіваний гострий прийом, покликаний глибше філософську суть п'єси, вибудувати її дійову лінію, темпо-ритм, пластику. І ми вже ладні повірити, що на наших очах народжується театральна «подія», сенсація сезону.

(Я не знаю, чи багато є сьогодні в наших театрах режисерів і сценографів, здатних на такі рішення; можливо, їх і небагато, але вони існують, працюють і ряди їх з кожним роком збільшуються).

Отже іде вистава... Минає епізод за епізодом... І ми з сумом помічаємо, що спектакль «в'яне на корню», що сподіваного контакту з глядачем не встановлено, що гострий багатообіцяючий (і такий сучасний!) постановочний прийом, який захопив нас на початку, якимось відокремлюється від того, що відбувається на сцені, наче зависає у повітрі і, зрештою, починає навіть драгувати...

Що скоїлося?

А сталася дуже проста річ: актори не сприйняли заданої форми спектаклю, не підтримали її своєю грою. Але ж вони, актори – носії, втілювачі саме змісту цієї форми. І от зміст і форма «роз'їхалися» в різні боки, трісну-

ла, завалилася будівля, що так старанно зводилася її творцями. «Подія» не відбулася.

Типовий випадок формалізму, скажете ви. Такий вирок, як правило, виносить і критика. Бо й справді, постановники не пов'язали свій задум з можливостями акторського складу, не відчули природи української акторської школи, її традицій, національної своєрідності.

Вирок остаточний і оскарженню не підлягає. І все ж таки... Спробуємо поглянути на це театральне явище з іншого, так би мовити, протилежного боку. Для цього нам необхідно зробити невеликий екскурс у минуле.

Українське театральне мистецтво, як відомо, народжувалося і формувалося в певних соціально-історичних умовах. Джерелом його була народна творчість, а ґрунтом, на якому воно розвивалося, класична драматургія (Котляревський, Шевченко, Кропивницький, Старицький, Карпенко-Карий), пройнята ідеями народності та соціальної справедливості. Десятиріччями склалися й вироблялися традиції сценічного втілення цієї драматургії, традиції, на яких виховувалося не одне покоління українських акторів. Утворилася національна школа акторського мистецтва, яка в свій час принесла українському театрові стільки блискучих перемог, стала його славою і гордістю.

В театрознавчих працях, коли йдеться про особливості цієї школи, цілком слушно називають такі її суттєві риси, як висока громадянськість, народність та художня правда. Відштовхнувшись від цих основоположних рис, які характеризують ідейно-змістовний бік української акторської школи, спробуємо виявити в ній деякі інші характерні ознаки, які загалом визначили стиль цієї школи.

Є в теорії мистецтва таке поняття – стилеутворюючий фактор. Одним з факторів, який впливає на формування стилю, є жанр. Для мистецтва театру в цілому і, зокрема, для акторського мистецтва, стилеутворююче значення мають ті провідні драматичні жанри, які культивуються тими чи іншими театральними напрямками, течіями, школами.

Український театр з самого зародження розвивався як театр музично-драматичний. Провідними, домінуючими жанрами дореволюційної драматургії були мелодрама і оперета (комічна опера, водевіль), які на Україні набули яскраво виявленого соціально-побутового забарвлення. Культивувався також героїко-романтична драма, народна побутово-психологічна драма і комедія, але й вони, за невеликим винятком (наприклад, комедії Карпенка-Карого), не виходили за межі жанрів музично-драматичних.

Це не могло не відбитись на стилістиці української акторської школи. Таким чином, музикальність – одна з її характерних рис. Музикальність в прямому, утилітарному значенні (використання народної пісні, танцю, музичного супроводу як виражальних засобів акторського мистецтва) і у

загальному, всеохоплюючому розумінні. «Музика – передусім» – говорив колись Верлен про поезію. «Музика – передусім» – може сказати і український актор, розуміючи під цим ритміко-інтонаційний лад ролі, мелодійність, музикальність, що проймає кожен мить сценічного життя героя. При цьому на відміну, скажімо, від французької школи, яка з часів класицизму культивує музикальність сценічної мови, українське акторське мистецтво глибоко емоційне. Воно ґрунтується на щепкінських традиціях, і в основу його покладене мистецтво переживання.

В українському театрі, як і в літературі, завжди було дуже сильним лірико-романтичне начало. Цю національну своєрідність відзначав у свій час В. Немирович-Данченко, який у розмові з О. Корнійчуком сказав: «...Важко буває грати російським акторам українські п'єси, бо дехто не розуміє, що лірика і романтизм в українському театрі ідуть не від сентименталізму, а від народних джерел».

Пристрасність, наповненість почуттями, щирість і відвертість у виявленні цих почуттів, без яких немислимі ліризм, ні романтична піднесеність – непорушний закон школи.

Але попри всю романтичну окриленість (а романтизм передбачає певну ступінь ідеалізації образу) українська акторська школа не відривалась від «землі», від побуту, від реалій народного життя. Цього, власне, не допускала сама тематика української драматургії. Тому в мистецтві українського актора романтика і ліризм «уживалися» з побутовою достовірністю, народним гумором, яскравим, напоєним життєвими соками колоритом, фламандською щедрістю палітри. Цей бурхливий побутовий («жанристський») струмінь виявляється насамперед в комедіях, оперетах, соціальних драмах, а також в мелодрамах і навіть у спектаклях героїко-романтичного плану.

Таким чином, музикальність, лірико-романтична піднесеність, емоційність, побутова повнокровність – це ті характерні риси, які визначають стиль українського акторського мистецтва. Чим яскравіший талант, тим органічніше зливаються в його творчості ці риси, тим своєрідніше вони виявляються, вбираючи в себе і неповторні риси акторської особистості. А найталановитіші – сягають висот соціальної типізації, витонченої психологічної розробки ролі. Згадаймо мистецтво М. Кропивницького, М. Заньковецької, П. Саксаганського, М. Садовського, Л. Ліницької. В радянський час національні риси яскраво розкривалися в мистецтві І. Мар'яненка, Г. Юри, Ю. Шумського. І сьогодні найкращі традиції цієї школи репрезентують у своїй творчості Н. Ужвій, Б. Романицький, О. Сердюк, В. Яременко, Є. Пономаренко та багато інших акторів старшого, середнього і молодшого поколінь.

Формулюючи риси української акторської школи, я змушений дещо абсолютизувати її, не враховуючи її розвитку в часі. З роками вона удоскона-

лювалася, модернізувалася, вбираючи в себе досягнення російського і світового мистецтва. Я не беру до уваги віяння західноукраїнської акторської школи, яка формувалася в інших умовах і зростала на іншому ґрунті. Я проминаю цілу низку шукань 1920-х років – педагогічну діяльність О. Загарова, експериментальні пошуки О. Курбаса, зокрема, в галузі акторської техніки, трамівський рух і ряд інших течій, що виникли у захваті то «європеїзацією» українського театру, то агітаційно-масовими формами, і які нерідко протиставлялися традиційній національній школі, вступали з нею в шалену боротьбу, але так і не зламали її.

Більше того, всі ці течії кінець-кінцем струмками стікалися в єдине річище і, якщо не рахувати окремих випадків, коли на двоїстому ґрунті виростили глибокі таланти, – геніальний Амвросій Бучма яскравий приклад цього, так само як і мистецтво Л. Гаккебуш, В. Чистякової, М. Крушельницького, Д. Мільотенка, – поглиналися цим животворним і могутнім потоком.

Не можна ігнорувати і той факт, що ось уже третє покоління українських акторів (починаючи з середини 30-х років) виховується у театральних учбових закладах на засадах системи Станіславського. Природно, що сьогоднішній виконавець ролі, скажімо, Назара Стодолі грає цю роль інакше, мабуть глибше, проникливіше, менш стихійно, ніж актор трупи Кропивницького або Садовського.

І все ж таки, незважаючи на нові віяння та нашарування, акторське мистецтво України зберігає ті суттєві стилістичні риси, які були визначені вище. Настільки глибоке коріння цієї школи, такі всесильні її традиції в театральних колективах, що вона поглинає, «перемелює» навіть тих акторів, які, в силу своєї індивідуальності або театральної освіти, заявляли себе прихильниками інших театральних напрямків.

Тепер повернемося з минулого у сьогоднішній день, до тієї сумної театральної події, яка так і не відбулась. Не відбулась вона в українському обласному музично-драматичному театрі імені... Втім, навіщо називати театр. Адже всі наші обласні театри музично-драматичні. У всіх у них не тільки однаковий профіль, але й спільні творчі проблеми, болючі питання.

Як правило, нашим музично-драматичним театрам легше грати традиційні для українського театру жанри – музичну комедію, музичну драму, оперету, героїко-романтичну і соціально-побутову драму, тобто жанри, які не виходять за межі стилістичних можливостей акторської школи. Крапці з таких вистав відзначаються внутрішньою єдністю, художньою цілісністю. Але репертуар єдиного на цілу область театру не може складатись тільки з творів національної класики або близьких до них за жанрово-стилістичними ознаками творів сучасних авторів, драматургії інших народів. Сьогоднішній глядач, особливо молодь, жадає простої, проникливої (не піднесено патетичної) розмови про те, що хвилює в житті, про найголовніше. Такі п'є-

си вимагають від актора, говорячи словами Станіславського, гри «особливо інтимної, що летиться прямо в серце глядача».

Ось тут і виявляється обмеженість традиційної школи акторської гри, даються знаки її вади, від яких застерігали ще корифеї української сцени. «Для молодих талантів потрібна на сцені робота думки» – писав М. Кропивницький, застерігаючи їх від бездумної повені емоцій. І. Мар'яненко відзначав чимало вад у грі «рядових» акторів старих українських труп. Одна з них – «це намагання декого виявити глибину внутрішніх почуттів підвищеними, тембрально красивими інтонаціями, часто ілюструючи зміст майже кожного слова і несвідомо любуючись своїми інтонаціями».

Як актуально звучать ці слова Мар'яненка, що воскрешають театральні проблеми 1900-х років! І зараз важко буває (насамперед самим акторам) вловити ту мить, відчувати ту грань, за якою ліризм переходить у сльозливу розчуленість, романтична піднесеність – у крикливу патетику, побутова характерність – у «награш» і штамп.

Ілюстрування тексту, гра-результат, підвищена емоційність, прямолінійність у розкритті психології героя допустимі, а іноді навіть доречні у видовишно-розважальних жанрах, неприпустимі у виставах, де потрібне глибинне розкриття життя людського духу.

Є у мене знайомий лектор, чудовий знавець свого фаху, який ніяк не вміє співвіднести тон свого виступу з масштабами аудиторії: він завжди «виступає» як на багатолюдному мітингу, навіть коли на лекції присутні з десяток слухачів. І незважаючи на цікавий зміст лекції, збентежені слухачі, що сидять в метрі від лектора, з величезним напруженням сприймають його виступ, і багато з того, про що він говорить, не влучає в ціль. Цього лектора я згадую на деяких виставах наших театрів. Адже театр також повинен вміти «настроюватися» на аудиторію, причому справа тут не тільки в кількості глядачів, а й в характері самої розмови з ними. Це може бути і полум'яна промова трибуна, і задушевна бесіда в колі друзів, і серйозна доповідь, і жвава прес-конференція, і веселий застольний спіч, і викривальна промова прокурора.

Єдиний театр, що обслуговує цілу область, повинен бути універсальним, багатожанровим і різноплановим. Він зобов'язаний відгукуватись на різні естетичні запити глядачів, і тому в його репертуарі, поряд з виставами музично-видовищними, розважальними (гедоністична функція мистецтва ніколи не відіме) потрібні і висока трагедія, і психологічна драма, і сатирична комедія.

Не можна сказати, що наші театри зовсім ігнорують твори серйозних жанрів. На афішах вони значаться. Але статистика доводить, що в експлуатації більшість (а в деяких театрах майже 90%) віддається все тій же мелодрамі та опереті. За даними УЗАПу у 1970 році за кількістю показаних

театрами спектаклів на перші місця вийшли «Сватання на Гончарівці», «Циганка Аза», «Мати-наймичка». Коли ж українські театри виїздять за межі республіки, їх репертуарні афіші іноді мало чим відрізняються від афіш трупи Колісніченка або Ванченка-Писанецького. Невже і сьогодні український театр спроможний захоплювати глядачів інших народів лише екзотикою і своєрідністю етнографії?! На жаль, ці вистави у багатьох театрах домінують не тільки кількісно, але й в художньому відношенні, бо їм віддається 90% виробничого часу і творчих сил акторського колективу – на репетиціях, на стаціонарних, виїзних виставах, нескінченних «паралелях» і «трилелях».

Ось де причина того, що навіть актори з вищою фаховою освітою (а їх в українських театрах тепер більшість) часом втрачають навички, набуті під час навчання, забувають про підтекст, другий план, зони мовчання. Ось чому вони виявляються такими аморфними там, де потрібна пластична виразність, точність зовнішнього малюнка, такими приземленими там, де потрібне відчуження від побуту, такими штучними і пишномовними там, де потрібна гранична простота і «органіка». Ось чому так боязко звертаються наші театри до Чехова, а Брехт, який переможно крокує по театрах світу, і зокрема, по радянській сцені, для наших театрів все ще лишається «міцним горішком».

Та що там Чехов і Брехт! Будемо ж бо відверті, відійдемо трохи від ювілейного ражу: хіба до кінця розкрито філософську глибину і поетичну своєрідність драматургії Лесі Українки навіть у найкращих постановках ювілейного року? Та, власне, саме ту на і слід ставити і грати не так, як сімдесят, сорок, двадцять років тому. Доказ тому – постановка «Суєти» в Київському ТЮГу (режисер Д. Чайковський, художник М. Френкель). Творцям її вдалося по-новому, без упереджень поглянути на п'єсу, що має таку багату сценічну історію, а отже і товстий хрестоматійний намул. Вони не тільки ідейно-трактовочно переосмислили комедію Карпенка-Карого, але й сміливо і водночас бережно як роблять це селекціонери пересадили її на зовсім інший образно-стилістичний ґрунт. В цій виставі (що особливо цінно!) актори сприйняли форму, запропоновану режисером і художником, зіграли в сучасній дещо публіцистичній манері, і комедія знайшла палкий відгук в глядному залі.

І «Суєта» в постановці О. Ріпка та оформленні Кіпріяна (театр імені М. Заньковецької), і «Дві сім'ї» в постановці В. Опанасенка (Львівський ТЮГ) і «Лимерівна» В. Лизогуба (Київський театр імені Івана Франка), незважаючи на спірність і суперечливість деяких з цих постановок, утверджують право режисерів заново відкривати шедеври української класики.

Якщо ми звернемося до сучасної української драматургії, то ще разючіше відчуємо непідготовленість багатьох театральних колективів до її сценічного втілення. Чи скрізь відчули новаторську суть і форму «Сторінки щоденника» О. Корнійчука? Чи не замелодрамували в багатьох театрах його «Пам'ять серця» – п'єсу, яка вимагає від виконавців граничної стрима-

ності у виявленні почуттів. Грати останні п'єси Корнійчука так, як грали колись «Платона Кречета» або «В степах України» сьогодні не можна.

А своєрідна драматургія О. Коломійця? Хіба вона не потребує нової, нетрадиційної манери акторської гри? І чи не чекають ще свого справжнього прочитання і нового сценічного народження, «Фауст і смерть» О. Левади або п'єси М. Стельмаха?

Швидко, надто швидко плине час у сфері мистецтва. Змінюються покоління, а з ними – естетичні запити, критерії, смаки. Сценічна правда, яка ще вчора здавалась гранично життєвою, достовірною, сьогодні виглядає фальшивою, «театральною». У людей, що пережили страхіття війни, Освенцім і Хіросіму або потрясіння космічних відкриттів і технічної революції, дещо інші уявлення, скажімо, про трагічне в житті і мистецтві, ніж у людей навіть першої половини ХХ століття. Не тільки незмірно виріс і збагатився інтелектуальний і духовний світ радянської людини, але й змінився її психічний склад.

У «Літературній газеті» йде тривала дискусія на тему: чи збіднюються наші почуття? Почуття, звичайно, не збіднюються, але змінюються їх зовнішні прояви. І театр – найемоційніше з мистецтв – не може не відчувати цих змін. Не може не враховувати їх «з обох боків рампи» – ні у психології глядача, ні у психології героя.

Театр, режисер, актор, який не вдивлятиметься пильно в риси сучасника, не враховуватиме психологію саме сьогоднішнього глядача, його здатність до асоціативного мислення, його розвинений художній смак, почуття гумору (а воно у кожного нового покоління набирає своїх тонкощів і гостроти), не зможе художньо переконливо відтворити на сцені наше життя, не знайде контакту з глядним залом і, зрештою, не виконає своєї ідейно-виховної місії.

«Ми за уважне ставлення до творчих пошуків, за цілковите розкриття індивідуальності обдаровань і талантів, за різноманітність і багатство форм і стилів, що виробляються на основі методу соціалістичного реалізму». Ці слова із Звітної доповіді ЦК КПРС ХХІV з'їзду партії повинні наповнити свіжим подихом вітрила наших театрів. Саме життя вимагає від них удосконалення, збагачення акторської техніки, виховання універсалізму, стилістичної гнучкості, відчуття жанру.

Музично-драматичні театри у такому вигляді, в якому вони тепер існують, з тими неосяжними завданнями, які на них покладено, – надто складні творчі організми, які потребують або збільшених штатів (драматичних акторів, вокалістів, хору, балетної групи, оркестру), або такого синкретизму від акторів, на який здатні лише окремі, особливо обдаровані люди. Можливо, варто було б переглянути всю мережу театрів, зменшити кількість музично-драматичних театрів, організувавши (хай не обласні, а міжоблас-

ні) справді музичні театри (з повноцінним складом оркестру, хору, балету), спроможні здійснювати складні музично-драматичні твори високого ґатунку. А натомісць розвинути мережу драматичних театрів з різними видовими і жанровими розгалуженнями: Театр драми і комедії, Поетичний театр, Театр Сатири, Театр масових видовищ, Театр мініатюр... Адже зараз на Україні, за винятком ТЮГів (до речі, театри юного глядача більш однорідні за своїм акторським складом і через це мають більш виразне творче обличчя в порівнянні з іншими театрами) нема жодного театру з чітко визначеним творчим профілем (а без профілю – яке обличчя?!). І створюватися такі театри повинні тільки на студійній основі, групуючи навколо себе творчі сили «за інтересами».

Такі негроміздкі, мобільні театри однодумців, театри, в яких панує дух творчого взаєморозуміння, розуміння «з півслова», стануть відмінними «виробничими» театрами, бо їх постановки не потребуватимуть стількох зусиль на сколочування щоразу акторського ансамблю, відшукання «єдиного знаменника»... Сьогодні такі театри – мрія.

Ще кілька років тому сірість, одноманітність театральних постановок ми, критики, пояснювали браком образної, яскраво постановочної режисури. Ми одностайно обстоювали ідею режисерського театру. Тепер, коли режисура і сценографія зробили певні кроки по шляху шукання нових форм, збагатили, поширили арсенал виражальних засобів, найвразливішим місцем виявилась не постановочна, а педагогічна режисура.

Актор і у вік режисури залишається єдиним і повновладним володарем сцени.

Колись В. І. Немирович-Данченко сказав про Марію Заньковецьку, найсучаснішу актрису свого часу: «...вона вмiла говорити зі сцени загальнолюдською мовою почуття, і в той же час залишалася у всіх своїх сценічних творіннях вірною донькою своєї рідної України». Як точно визначив видатний діяч російського театру діалектику національного та інтернаціонального в творчості актора! Актор сучасного українського театру, зберігаючи в своєму мистецтві кращі національні риси, повинен чуйно відгукуватись на естетичні запити сьогодення.

МЮЗИКЛ – МОДА ЧИ МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ ?

(1978. – № 4)

Про мюзикл сперечаються вперто і гаряче. Одні його не сприймають, заперечуючи правомочність самого терміну. Інші ставляться терпимо, як до скороминущої моди. Але є у мюзиклу і палкі прихильники, які оголошують про це публічно.

Парадоксально, але факт: сперечаються про мюзикл, не домовившись про предмет спору. На запитання, що таке мюзикл, існує чимало відповідей. Дехто ототожнює мюзикл з оперетою, вважаючи його модернізованим, більш сучасним різновидом цього популярного жанру. Інші трактують ширше: драматичний спектакль, в якому багато музики, а актори не тільки розмовляють, але й співають і танцюють. Нарешті, є й точка зору, яка, виходячи з етимології терміну (*musikal* – музичний) розширює поняття до безкрайності: будь-який музичний спектакль це мюзикл.

Усі ці точки зору, незважаючи на їхню відмінність, зближує одне: визначаючи мюзикл де-юре, вони де-факто розмивають його розпізнавальні риси, ототожнюючи в одному випадку з музичним театром як таким, в другому – з оперетою, в третьому взагалі з музично-драматичною формою спектаклю, що походить від народних синкретичних джерел. По суті, всі вони не бачать в мюзиклі нового, історично обумовленого різновиду театрального мистецтва, що має специфічні структурні ознаки, які становлять його виду.

І ще: усі перелічені концепції мюзикла виходять з єдиної передпосилки, розглядаючи його як синтез драми і музики.

Що ж таке мюзикл?

Автор цих рядків, не претендуючи на відкриття, робить спробу розібратися в цьому. Але спочатку кілька прописних істин. Як відомо всі види мистецтва постійно розвиваються, взаємовпливають, розгалужуються і, синтезуючись, породжують нові різновиди. Процес цей історично обумовлений: мистецтва можуть не тільки видозмінюватись, але й зникати і заново народжуватися. Згадаймо відоме запитання К. Маркса: чи можливий епос у вік друкарства? Свої корективи у класифікацію видів мистецтва вносить і науково-технічний процес.

До початку ХХ сторіччя театр був наймасовішим видом мистецтва. В цьому відношенні його випередив спочатку кінематограф, а згодом – телебачення. Факт загальновідомий. Рідше в цьому плані називають естраду, яка, завдяки розвиткові технічних засобів комунікації (радіо, грамзапис, телебачення) за ступенем популярності займає сьогодні чи не перше місце серед мистецтв. Естрада давно відійшла від старих камерних (салонна естрада) і народно-розважальних (балаган) форм, перетворившись у наш час в могутній чинник масової культури, особливо серед молоді. Естрада породжує своїх ідолів не менше, ніж кінематограф – зірок. А популярність їх можна порівняти хіба що з популярністю спортивних кумирів. Можливо, причина тут криється у пресловутому «емоціональному скиді», який знімає психологічну напругу у вік НТР. Спорт і естрада в цьому розумінні є братом і сестрою, бо виконують ту саму суспільну функцію.

Але повернемося до театру. В наш час він втратив першість у мосовості, отже і чільну роль в житті суспільства. Він став таким же «престижним» (за термінологією соціологів) мистецтвом, як музика, живопис, скульптура тощо. Невипадково ті ж соціологи подейкують про елітарність мистецтва театру, посилаючись на статистичні дані, за якими театр систематично відвідують нині лише 7 відсотків населення (в капіталістичних країнах цей процент ще нижчий). Але театр – мистецтво вічне і живе. Відчайдушну боротьбу за право на життя він веде протягом всієї своєї історії, то підносячись на небувалу височинь (античність), то майже затухаючи (середньовіччя), але завжди, виникаючи як фенікс з попелу, спалахуючи знову. При цьому театр навчився пристосовуватися до нових умов, виявляти гнучкість, збагачуючи арсенал своїх художніх засобів. Більше того, навчився проникати в стан конкурентів-кривдників (наприклад, у церкву) і з середини підточувати, підривати їх, як підірвав колись літургію, виплеснувшись на площу у формі містеріальних видовищ. Театр вічний як ігрова стихія людини (наслідувальний інстинкт, відкритий психологами).

І коли у театру з'явився такий суперник, як кінематограф, що з ілюзіону-атракціону незабаром перетворився на одне з найпопулярніших і найемоціональніших за впливом на людину мистецтв, що дало декому привід співати «відхідну» театрові, останній почав боротися з кіно його ж зброєю, наслідуючи його виражальні засоби, а іноді й зовнішні якості (наприклад, тривалість спектаклю нині маже дорівнює кіносеансу – п'ятиактна драма перетворилася на двочастинну). Динаміка дії, сучасна будова діалогу, багатоепізодність, режисерський масштаб, нові можливості сценографії – усе це наслідок впливу кіно і телебачення. Власне, сьгоднішній театр спроможний здійснити на сцені будь-який кіносценарій, що, до речі, з успіхом і робиться. Це навіть примусило керівників кіно видати наказ, за яким у театрі не дозволяється ставити сценарії, що знаходяться у виробництві на кіностудіях. Цікаво, що коли відбувається зворотний процес – екранізація театральних п'єс, фільми, як правило, виходять невдалими. Чи не свідчить цей факт про те, що пристосовуючись до кінематографа (точніше сказати, до глядацького сприйняття сучасної людини, яка в масі є насамперед кіно- і телеглядачем), старий, мудрий театр у чомусь суттєвому «переплюнув» своїх братів-суперників?

Але театрові цього виявилось замало. Суперник № 1 – естрада. Вона відволікає потік глядачів, викликаючи часто (особливо на Заході) масовий психоз. Та й у нас один популярний естрадний співак, вокально-інструментальний ансамбль або комедійна пара можуть тримати в місті величезний Палац спорту переповненим протягом місяця, двох... Попит на естраду здається невичерпним.

І ось театр – цей старий і вічно молодий лицедій – знаходить вихід: з'являється мюзикл. Мюзикл – «кентавр», дитя драми і естради. Так, так, сучасної естради, а не музики, як спочатку гадали всі, ідентифікуючи мюзикл з музичною драмою або оперетою.

Естрада – мистецтво складне й багатоліке. Воно включає в себе (не синтезуючи) – музику в її специфічних формах, танок, слово (розмовний жанр), елементи цирку. Але передусім – музику. Розмірковуючи про вплив естради на театр, зважимо, що найчастіше і найактивніше вплив цей здійснює естрадна музика в усіх її формах.

Давно спростовано думку про надзвичайно гедоністичну функцію естради, її легкість і розважальність. Сучасна естрада в кращих своїх зразках здатна виражати глибокі думки і почуття, відображаючи потрясіння віку. Вона може піднятися до високої громадянськості, може бути глибоко інтимною. Сьогоднішній естраді до снаги і трагедія, і драма, і трагікомедія, і політична публіцистика, і сатира, і, природно, лірика, в тому числі весела, запальна. В естраді малою (мініатюрною) є форма, але не ідейне спрямування. Мала форма вимагає особливої ємкості змісту й виразності художніх засобів. Пісня, виконана, наприклад, Аллою Пугачовою – це мікроспектакль, що має свою драматургію, образне вирішення. Естрада здатна сьогодні висловити все, що хвилює людину, більше того – думи і сподівання цілого покоління.

Батьківщиною мюзиклу (не без підстав) вважають Америку («Оклахома», «Вестсайдська історія», «Моя чарівна леді», «Людина з Ламанчі», «Хелло, Доллі!» та ін.). Звідси – погляд на мюзикл як на моду, що занесена до нас чужим вітрами. Але, мені здається, якби мюзикл народився не на Бродвеї, він так чи інакше виник би у нас, бо й у нас театр йшов і прийшов до зближення з естрадою.

Може виникнути питання: якщо мюзикл – це дітище драми і естради, точніше, естрадної музики, то в чому ж тоді різниця між ними і, скажімо, оперою або музичною комедією, які (ми знаємо не з історії) нерідко спотворювалися на основі сучасної її побутової естрадної і, навіть, джазової (Гершвін) музики? Нам здається, що в мюзиклі драматичний і музичний компоненти не набули такого синтезу, як в опері, де все підкорено музичній драматургії. Власне музична драматургія і є виявом цього синтезу. Всі компоненти оперної вистави – драматична дія, вокально-сценічні образи, видовищний бік – грають підлеглу роль і повинні по можливості бути синтезовані, злиті з музичною драматургією, що втілюється в розгорнутих симфонічних, оркестрово-хорових і вокально-інструментальних партіях.

В мюзиклі ж примат залишається за драмою. Тут не сценічна дія підкорена музичній драматургії, а музика (навіть якщо в ній є симфонічний розвиток) підкорена слово, дії.

Але мюзикл – не водевіль з куплетами і навіть не оперета. На відміну від них, мюзикл не обмежений тематичними, жанровими і стилістичними рамками. Трагедія і фарс, драма і політичний памфлет, казка і пародія – різні жанри культивує мюзикл як різновид театру. Мюзикл може містити в собі і глибокий психологізм, і відчуження, і побутову достовірність, і гротеск. Творці мюзиклу звертаються до літературних джерел, черпаючи сюжети в класиці й сучасній драматургії («Гра», «Недоросток», «Три мушкетери», «Бременські музиканти», «Російський секрет», «Товариш Любов», та ін.). Наскільки це виправдано, які дає художні результати – питання, яке слід розглядати в кожному окремому випадку. Очевидним є й те, що не кожний твір і не кожний спектакль, який самі актори навали мюзиклом, є ним насправді. Існує тенденція називати цим модним терміном і традиційну оперету, і музичну комедію, і водевіль, і народну музичну драму.

Якщо прийняти за істину нашу концепцію мюзикла як породження другої половини ХХ сторіччя, як різновиду театру, що виник на стику драми і естради, можна визначити його специфічні видові риси, виробити критерії, за допомогою яких слід «судити» авторів і постановників мюзиклів, оцінювати їхню роботу.

Вплив естради, її законів і естетики позначається як на характері драматургії, так і на всіх театральних компонентах – музиці, режисурі, сценографії, акторській грі, співі, хореографії.

На який би сюжет не був створений мюзикл, про які б давні події він не розповідав, в ньому неодмінно має відчуватися сьогоденний погляд на ці події, світ думок і почуттів сучасної людини. Адже злободенність естради – її душа. Тому, мабуть, брехтівська система епічного театру, нічим не прихована сьогоденна оцінка зображуваного лежить в основі естетики мюзиклу. Можна взагалі твердити, що театр Брехта в деяких проявах (наприклад, в зонгах) був одним з передвісників мюзиклу.

Значне місце в мюзиклі посідає іронія як прояв естетичної оцінки. Звідси – пародійність, яка так часто зустрічається у виставах-мюзиклах. Іноді ставлення до зображуваних подій має характер романтичної замріяності, ностальгічної туги за старими, добрим часами. Звідси – ретроспективізм (стиль «ретро»), який у мюзиклі сполучається з іронією, створює ефект відчуження, характерного для інтелектуального театру ХХ століття. Мюзиклу властива стилізація як художній прийом і як засіб естетичного осмислення певної епохи, національних рис.

Сучасне світовідчуття виявляється в драматургії, і, особливо, в музиці, ритм якої, гармонія, оркестровий склад відповідають новітнім вимогам естрадної музики. Це стосується також манери співу. Академічний оперний вокал, на якому базується й спів оперети, мюзиклу, на наш погляд, протипоказаний. Тут може йти мова лише про естрадне виконавство, яке за-

лежно від змісту може відродити стару романсову манеру, але здебільшого ґрунтується на сучасних вокальних стилях – «рок», «соул», «фольк». Так само і хореографія в мюзиклі ґрунтується не на класичному балеті, а на ритмопластиці, сучасному естрадному і бальному танці, художній гімнастиці. Сольний і груповий танець в мюзиклі є не дивертисментом, а логічним продовженням дії, емоціональним виявом конфлікту, взаємостосунків героїв.

Мюзикл породив свою, відмінну від драми, опери, оперети театральну умовність. Тут особливий спосіб існування актора, більш вільна (знову ж таки естрадна) манера спілкування з глядачем, породжена мікрофонним співом. Від режисера мюзикл вимагає дотепності й винахідливості, вміння створити на сцені атмосферу імпровізаційності, театральності. Невимушена ігрова стихія мюзикла, прагнення «естрадності», висуває певні завдання і перед сценографією, яка повинна бути дійовою, стилістично точною, вишукано яскравою і водночас лаконічною.

В розвитку мистецтва є закони, які не можна ні змінити, ні, тим більше, скасувати. Але їх можна і необхідно пізнати, щоб оволодіти ними і спрямувати у необхідному напрямку. Мюзикл, як і його «батьки» (драма і естрада) – мистецтво по суті глибоко демократичне. Цей різновид театру відповідає реально існуючій суспільній потребі в ньому, а значить – житиме і розвиватиметься за своїми законами.

ЯКИМ БУДЕ МУЗЕЙ?

(1989. – № 1)

Постановою Ради Міністрів УРСР у Києві створено Музей видатних діячів української культури: Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького. Цей меморіальний комплекс розташований в одному з старих районів Києва (так званої Паньківщини) між вулицями Саксаганського і Жаданівського. Заповідній території надано статус охоронної зони.

Редакція звернулася до директора музею П. Саксаганського Аркадія Матвійовича ДРАКА з проханням розповісти – яким буде музей.

Наприкінці 1980-х років родини Косачів, Старицьких, Лисенків, яких зв'язувала багаторічна дружба, оселилися у сусідніх будинках по Маріїно-Благовіщенській вулиці. Панас Карпович Саксаганський зняв квартиру по вулиці Жиланській, у будинку, який подвір'ям з'єднувався із згаданими садибами. Це було в серпні 1912 року – за три місяці до смерті М. Лисенка, за рік до смерті Лесі Українки і через 8 років після смерті М. Старицького. І хоча територіальна близькість квартири Саксаганського і будинків Косачів, Ста-

рицьких, Лисенків була збігом обставин, випадковістю, закономірністю є те, що постать актора в історії і нашої свідомості стоїть поруч з трьома вельетами української культури. Біографія Саксаганського тісно переплітається з творчістю Михайла Старицького, учнем, послідовником та інтерпретатором творів якого він був; Миколи Лисенка, чиї твори й образи він втілював сцені; Олени Пчілки і Лесі Українки, з якими його зв'язувала єдність думок, прагнення прогресивного розвитку рідної культури.

Будинок № 96 по вулиці Жилянській (тепер Жаданівського) збудований у 1908 році як прибутковий (домовласник А. Менделєв). Вирішивши переїхати на постійне проживання у Київ, Саксаганський зняв у цьому будинку квартиру № 2 на першому поверсі. В цей час він відійшов від керівництва трупю і мріяв змінити мандрівне життя на осіле. З Києвом були пов'язані сподівання на організацію стаціонарного Українського Художнього театру, мрії про літературну діяльність. Київ приваблював актора і як центр української культури, де проживали видатні вчені, літератори, митці, де друкувалися українські часописи, діяли просвітні установи, осередки української прогресивної інтелігенції. І хоча вулиця Жилянська у порівнянні з Маріїно-Благовіщенською була менш жвавою і фешенебельною, більш «простолюдною», приваблювала близькість до «професорської» Паньківщини. Щоб заробляти на життя, Саксаганський змушений був часто гастролювати в різних трупах. В одному з листів він пояснював вибір квартири близькістю до залізничного вокзалу: витрати на візника (а актор їздив на гастролі з власним гардеробом) відчутно позначалися на сімейному бюджеті.

Квартира Саксаганського складалася з трьох кімнат (кабінету, їдальні, опочивальні), передпокою, кухні і прилеглої до неї ванної. На ті часи вона була досить комфортабельною: водопровід, електричне освітлення. Опалення було пічне. Якщо давати соціальну характеристику, це була типова квартира інтелігента середнього достатку.

Панас Карпович прожив у цій квартирі 28 років і помер у ній 17 вересня 1940 року. Всього два роки мирного передреволюційного життя, а далі – перша світова війна, бурхливі події революції, громадянська війна, нелегкі роки відбудови, тривожні двадцяті, тридцяті... Активна праця в театрі: заснував і очолив Народний театр (1918–1922), з якого народився теперішній Львівський театр імені М. Заньковецької; викладацька діяльність на режисерських курсах «Дніпросоюзу», теоретичне осмислення своєї творчості: писання мемуарів; режисерська інтерпретація світової класики («Розбійники», «Уріель Акоста», «Отелло»); гастрольні виступи в різних колективах, керівництво пересувною трупю на рубежі двадцятих-тридцятих років; прощання зі сценою пам'ятного ювілейного вечора 12 травня 1935 року; тяжка хвороба, що прикувала до коляски; всенародна шана, урядові нагороди, спілкування з діячами культури, театральною молоддю – такі віхи життя

Саксаганського в цій оселі. В різні часи Панаса Карповича тут відвідували історик Д. Яворницький, художники С. Васильківський, М. Бурачек, М. Уваров, кінорежисери І. Кавалерідзе, В. Гардін, співаки О. Петляш, І. Козловський, О. Петрусенко, М. Литвиненко-Вольгемут, актори: М. Заньковецька, М. Садовський, С. Тобілевич, І. Мар'яненко, Г. Борисоглібська, О. Корольчук, Б. Романицький, В. Яременко, В. Любарт, Г. Юра та багато інших відомих діячів.

Протягом усіх років Саксаганський мешкав у цій квартирі удвох з дружиною Ніною Митрофанівною Тобілевич (у дівочтві Левченко). Періодично тут проживали його син Петро, онук Богдан, інші родичі, знайомі. У 1926-28 роках після повернення з еміграції жив брат Микола Садовський. Він займав їдальню (і з того часу вона у родинному колі називалася кімнатою Садовського).

Взагалі, функціональне призначення кімнат, за винятком кабінету, у різні часи змінювалося. Так, опочивальня у тридцятих роках використовувалася і як їдальня, і як кімната Ніни Митрофанівни. Відповідно до призначення мінялися меблі, хатне начиння. Тільки кабінет протягом усіх років був недоторканим. Тут зміни відбувалися лише в плані нагромадження: поповнювалася колекція картин, збагачувалася бібліотека, з'являлися нові речі, зв'язані з творчістю Саксаганського.

На нашу думку, меморіальну квартиру, і, зокрема, кабінет, слід музеєфікувати 1940 роком, останнім роком життя актора, оскільки в кабінеті, на робочому столі, на етажерці є видання кінця тридцятих років: ними він користувався, їх читав в останні місяці свого життя.

Що ж саме з меморіальної спадщини Саксаганського стане основою музею, базою майбутньої експозиції, джерелом дослідницької роботи? Мистецтво актора ефемерне, скороминуще. Воно живе і вмирає разом із самим творцем. «Музеєфікувати» акторське мистецтво, як і самий театр, в принципі неможливо. Ідучи з життя, актор залишає по собі сумні, мертві (в чомусь жалюгідні) реліквії своєї діяльності, своєї тлінної слави: афіші, захоплені відгуки сучасників, «застиглі» зображення на фотознімках, костюми, реквізит... Усе це дає лише приблизне уявлення про живі сценічні образи, які колись потрясли глядача. Завдання музею полягає в тому, щоб зберегти для нащадків усе це, воскресити неповторні миттєвості яскравого акторського життя, виявити своєрідність таланту, живі людські риси. В даному випадку – Панаса Саксаганського. Спадщину його можна умовно поділити на дві тематичні групи: актор у житті і актор на сцені.

Першу групу репрезентують автографи листів, особисті документи, сімейні фотографії, побутові речі. Ранні періоди життя представлені у невеликій кількості архівними матеріалами (документи, рукописи, фотознімки), а останні три десятиріччя – як архівними, так і побутово-речовими експо-

натами – всім комплексом меморіальної квартири (меблі, колекція творів образотворчого мистецтва, бібліотека, предмети одягу, домашнього вжитку тощо). У цьому плані Саксаганському поталанило більше, ніж будь-кому з його колег і сучасників: понад три десятиліття після смерті актора його вдова Ніна Митрофанівна дбайливо і ревно зберігала все до найменших дрібниць і в кінці життя передала цю спадщину на державне збереження – у фонди Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР.

Щодо комплексу експонатів «актор на сцені», то його можна розділити на три групи: перша – робота над роллю або постановкою (як режисер); друга – саме виконання ролі або сама постановка, третя – відгук на роботу актора і режисера.

До першої групи належать: видання п'єс з автографічними позначками, рукописні тексти ролей, режисерські експлікації, малюнки декорацій, костюмів, гриму. До другої – фотографії або малюнки актора в ролях, сцен з вистав, театральні костюми, аксесуари – все, що зафіксувало саму постановку і роботу актора в ній. А до останньої групи слід віднести різного роду рекламу, спогади сучасників і самого актора про виконання тієї чи іншої ролі, відгуки преси. Музей уже сьогодні володіє усіма групами матеріалів.

На жаль, лише невелика частина (сімнадцять з понад ста) образів, створених Саксаганським на сцені, були у свій час зафотографовані. Але ті з них, що дійшли до нас (на щастя, це якраз «коронні» ролі) дають уявлення про необмежений акторський діапазон Панаса Карповича, про його блискучу майстерність перетворення. Щоправда, фототехніка тих часів (зйомки робилися у фотоательє, з довгою витримкою) не дозволяла зафіксувати природну миттєвість життя актора в ролі так, як це робить сучасна репортерська зйомка із залу по ходу дії. Але навіть статичні «кабінетні» фотографії дають уявлення про те, якою акторською органікою володів Саксаганський.

Панас Карпович творив у той час, коли наукова фотофіксація вистав, не кажучи вже про кінофіксацію, не робилася зовсім. Таку фотофіксацію в Росії вперше запровадив МХАТ, а на Україні – Курбас в «Березолі». Отож не збереглося, на жаль, зображень сцен з вистав, здійснених Саксаганським-режисером. Це стосується і художнього оформлення: далось взнаки мандрівне становище українських труп, що користувалися комплектами типових декорацій, послугами провінціальних декораторів, які не залишили ескізів декорацій, або принаймні замальовок.

Як відомо, у дожовтневому театрі кожен актор мав власний гардероб, замовляв костюми і аксесуари у художника або виготовляв їх у кравця на свій розсуд і смак. Костюм був одним з найважливіших компонентів акторської творчості Саксаганського. Він до останніх років зберіг увесь свій гардероб. Багато що з нього було передано ним до театрального музею. Але в роки війни ті речі загинули. І тільки завдяки піклуванню вдови щось з них зберег-

лося і потрапило до музейної колекції. Це костюми або деталі одягу Карася, Івана з «Суєти», Виборного і Возного, Голохвостого, Харка Ледачого та ін.

Архівна рукописна спадщина Саксаганського представлена адресами, поздоровчими телеграмами, листуванням з різними особами. Найцінніші рукописи і документи знаходяться нині в Москві, у його онука Богдана Петровича Тобілевича, до речі, автора найґрунтовнішої монографії про актора. Існує домовленість про передачу цього архіву до фондів музею. Значна кількість автографів Саксаганського є власністю Музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР, деяких державних архівів. Наше завдання – виготовити копії усіх архівних матеріалів, щоб використати їх не тільки в експозиції, але, можливо, насамперед, у науково-дослідницькій і видавничій роботі, зробити їх надбанням широкого загалу фахівців і акторів театру.

Науковцям меморіального музею належить виробити концепцію особистості діяча, котрому даний музей присвячений. В різних видах мистецтва – у живопису, скульптурі, літературі, театрі, кіно – існує портретний жанр. Експозиція меморіального музею – це, власне, портрет діяча, але утворений не словом, не пензлем, не різцем, а специфічними музейними засобами.

Концепція особистості актора тісно пов'язана з його суто людськими рисами. Адже матеріалом творчості актора є його власна «психофізика»: будова тіла, нервова конституція, темперамент, емоціональна заразливість, голосові дані, принадність і безліч інших властивостей. У письменника, композитора, художника мистецьке обличчя не завжди збігається з його еством, хоча взаємозв'язок, безперечно, існує. Твори актора – це він сам у різних іпостасях, і хоча сенс акторського мистецтва полягає саме у зреченні свого «я», у «переселенні» в шкіру іншої особи, але яким би блискучим перевтілювачем не був актор, він, так чи інакше, у кожному образі зберігає своє людське ество.

З другого боку, лицедійська професія накладає відбиток на особистість митця, формує риси його характеру. Актори часто і в житті «грають», «акторствують», по-дитячому легко змінюють свою личину, емоціональний стан. Серед ролей, зіграних Саксаганським, одна була йому особливо до душі. Це – Іван Барильченко в «Суєті». «Не Івана грав я, а самого себе», – вважав актор. Той, хто пам'ятає цього літературного героя, списаного Карпенком-Карим з життя (він увібрав риси братів Тобілевичів), може певною мірою уявити собі вдачу Саксаганського-людини. В ньому ужилися протилежні риси: життєлюбство, зовнішня безтурботність меланхолійна схильність до рефлексії. Весела вдача, дитяча звичка когось розіграти, передражнити і виняткове працелюбство («робоча дисципліна» – одна із заповідей морального кодексу брата Івана Тобілевича, що його він обстоював у своїх творах, - на все життя стала одним з етичних імперативів Саксаганського – людини і художника). У житті й роботі він був різним у залежності від обставин. Душевна розкритість змінювалася раптом замкненістю, неприступністю. Деякі актори

скаржилися на його режисерський деспотизм. У роботі він і справді був педантичним і жорстоко вимогливим, передусім – до самого себе. За певних обставин у ньому (як і у героїв-козаків, яких він грав) пробуджувався високої душі лицар. Тут принагідно слід згадати його зворушливу, по-братерськи чуйну дружбу з Марією Заньковецькою, підтримка її в скрутні для неї часи самотності, коли вона змушена була розлучитися з Миколою Садовським і піти з театру.

У характері Панаса Карповича, як, безперечно, і в його мистецтві, ми знаходимо яскраво виражені національні риси – широту душі, молодечтво, соковитий гумор. Він і зовні був «натуральним козарлюгою», не випадково позував для серії листівок «Типи Малоросії». На відміну від брата Миколи, в особистості якого домінували ліричні, героїко-романтичні струни, Панас втілював жанристську, героїко-комедійну іпостась українського національного характеру. Документи, спогади, іконографічні джерела свідчать, що йому був не чужий раблезіанський гедонізм, він обожнював природу, любив, як і брат Іван Карпович, поратися коло землі, був пристрасним мисливцем. Не терпів богеми, був дбайливим сім'янином і ощадливим господарем, – як вдома, так і у Товаристві акторів, яке він очолював.

У П. Саксаганського був аналітичний склад розуму. Він щонайменше тяжів до філософських узагальнень, гострих театральних метафор, а все життя сповідував естетику соціально-побутового, психологічного театру, мистецтва у формах життя. Цупка спостережливість обумовила глибоке і конкретне до найменших подробиць знання життя, побуту і психології людей різних соціальних верств. Він проникливо осмислював, детально обмірковував п'єсу чи роль. «Логіка типу» – термін, введений Саксаганським у практичний обіг, відповідає терміну К. Станіславського «зерно ролі».

В історію театру Саксаганський увійшов як актор неперевершеної техніки. Його мистецтву притаманні філігранна розробка ролі, виразний пластичний і мовно-інтонаційний малюнок, гостра характерність сценічного образу, вміле обґрунтування аксесуарів, досконале володіння мистецтвом гриму (без штукарських надмірностей). Майстерність Саксаганського, запліднена демократичними, народолюбними переконаннями, сприяла тому, що його мистецтво було глибоко гуманістичним: навіть у ролях викривально-сатиричних він нерідко виступав адвокатом своїх персонажів, шукаючи в людині те хороше, що в ній є.

Є два типи акторів. Актори – сповідники і сповідальники, які у своєму мистецтві безпосередньо відображають тривогу часу, біль і сподівання покоління, розкривають душу народу. Серед корифеїв української сцени такою була Марія Заньковецька. Саксаганський належав до іншого типу акторства, походженням з «народної сміхової культури» (М. Бахтін). Його мистецтво відгукувалось на естетичну потребу, що завжди живе в людях:

радість утвердження самого буття, радість від його мистецько-бурлескно-го перетворення. І ще: радість від довершеного, вільного володіння художньою формою, насолода від артистизму.

Продовжуючи традиції щепкінського реалізму і гуманізму, Саксаганський розвинув цю лінію в українському театрі, лінію, котра ніколи не уривалася і сьогодні становить одну з складових національної школи акторського мистецтва.

З розробленої нами концепції особистості Саксаганського, своєрідності його мистецтва впливатимуть, власне, принципи експозиції, «виліплюватиметься» музейний портрет актора. Експозиція складатиметься з двох частин – меморіальної квартири і біографічно-документальної частини, що розміщуватиметься у сусідньому приміщенні. Біографія Саксаганського чітко укладається в п'ять періодів: «До вступу на сцену» (1859-1882); «Початок театральної діяльності, становлення актора» (1883-1889); «У розквіті творчих сил на чолі свого театру» (1890-1909); «Актор і час. На роздоріжжі» (1910-1917); «У радянський час» (1918-1940).

У тематичній структурі музею передбачено ще один розділ, який названо «Саксаганський – актор». Цю тему буде розкрито за допомогою художньо-пластичної озвученої динамічної композиції, у якій актор постане у найкращих своїх ролях – галереї найрізноманітніших людських типів. Перед відвідувачами виникне щось на зразок мініатюрного порталу сцени старого театру. На «сцені», вихоплені променем світла, один за одним з'являтимуться герої Саксаганського (наприклад, Гервасько, Пенньонжка, Голохвостий, Феноген, Гнат Голий, Франц Моор). Персонажі з'являтимуться в антуражному оточенні даної п'єси – деталі оформлення, реквізит, аксесуари. З появою кожного образу лунатиме відповідна музика, шумовий супровід, що репрезентуватимуть кожного з героїв. Це можуть бути акорди народної думи, скрипучий «голос» шарманки, «жорстокий» романс, народна пісня... На музичному тлі звуковим напливом з'являтимуться характерні репліки персонажів, висловлення сучасників про гру Саксаганського, можливо, спогади самого актора. Ми шукатимемо технічні засоби втілення цього музейного «атракціону» (об'ємна голографія, парад воскових «парсун» на кругу на зразок «живих картин» – театрального видовища, що побутувало на рубежі століть, а може, щось принципово інше). Але ця композиція повинна стати апофеозом розповіді про видатного актора. Вона буде і новим словом у мистецтві музейної експозиції.

Робота по створенню музею Саксаганського розпочалася. Розробляються проект реконструкції будинку, тематично-експозиційний план, ведеться пошукова робота. Музей, його експозиція стануть не тільки місцем широкої популяризації, але й глибокого вивчення мистецтва Панаса Саксаганського, всієї великої спадщини корифеїв українського театру.

НА ШЛЯХУ ДО «УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ»

(1993. – № 3)

Як би не вихваляли ми довідник «Митці України» (видавництво УЕ імені М. Бажана, К., 1992), яку б подяку не висловлювали його авторам і упорядникам, редакторам, консультантам (головний редактор А. В. Кудрицький, упорядники М. Г. Лабінський, В. С. Мурза), видання такого роду приречене на те, щоб викликати на себе кулеметні черги критичних зауважень, невдоволення, претензій. Завжди виникають нові «білі плями», несправедливо забуті прізвища або імена, що не потрапили до словника через прикре упущення.

Який же вихід? Мабуть, треба надрукувати друге, доповнене видання «Митців України», куди внести прізвища, які випадково, через недогляд були пропущені (наприклад, нема статті про народного артиста України режисера Е. Митницького), виправити кричущі упущення. Але кардинально цей захід справу не посуне. Вкрай потрібне, на наш погляд, видання «Української театральної енциклопедії», або, принаймні, енциклопедичного словника «Діячі українського театру», в якому кількість біографічних довідок довести, приміром, до п'яти-шести тисяч. Тоді до словника потрапили б не тільки народні, але й заслужені артисти, просто талановиті митці різних часів, режисери, сценографи, драматурги, театрознавці, діячі національних театрів, які зробили вагомий вклад у розвиток театрального мистецтва України

Автор цих рядків склав список з кількох десятків прізвищ діячів театру, яких, на його думку, треба внести в розділ «Додатки». Критерій тут елементарний – по аналогії. «Якщо у словнику є прізвище такого-то, о чому нема іншого, за значенням і талантом йому рівнозначного?» Таких прикладів може бути безліч. Серед драматургів, приміром, якщо є М. Куліш, О. Корнійчук, І. Кочерга, І. Микитенко, О. Левада, М. Зарудний і ще дехто, то чому нема Л. Яновської, Б. Лепкого, Л. Первомайського, І. Дніпровського, М. Ірчана, К. Герасименка, В. Собка, Л. Дмитерка, В. Суходольського, С. Голованівського і т.д. і т.п.?

Щодо режисерів – цих ідеологів театру – то всі, хто у різні часи очолював театральні колективи (столичні чи периферійні), мають бути представлені в словнику. Як приклад: В. Васильєв, В. Галицький, Г. Воловик, К. Капатський, М. Гречук, Г. Затворницький, М. Станіславський, Р. Єфименко, А. Литвинчук, С. Ткаченко, Д. Чайковський, В. Рудницький, М. Смирнов тощо. Про акторів – годі й говорити. Ну, не удостоїлися чомусь свого часу звання «народного» такі улюбленці публіки, як В. Чайка (як добре, що є стаття по Л. Комарецьку!), В. Бжеська, М. Стрелкова, О. Смирнова, А. Васильєва,

О. Дудківська, К Тимошенко, О. Валуєва, Т. Вечора, М. Кисельова, М. Братерський, П. Пастушков, О. Романенко, І. Кононенко (він, якщо пам'ять мені не зраджує, під кінець життя одержав-таки звання народного), Г. Тесля, Ю. Галинський... Ще не можна обминути прізвищ Р. Чигорського, Л. Квітки, В. Розсудова-Кулябко, М. Малиш-Федорець, П. Коваленко, Н. Лазурської, О. Горської, Т. Жевченко...

Не щастить, наприклад, артистам балету, які колись були прем'єрами і «примами» і в молодому віці зійшли зі сцени. Це А. Яригіна, З. Лур'є, Н. Скокульська (тут напрошується стаття про династію), О. Бердовський, Б. Степаненко, Т. Демпель.

У драматичному становищі перебувають діячі оперети, яка вважалася легким, розважальним жанром і знаходилася на периферії ідеологічних інтересів. А втім там були свої куміри публіки – примадонни, коханці, субретки, коміки-буф, простаки: О. Юровська, А. Савченко, Е. Мамікіна, Р. Уманська, Л. Запорожцева, І. Журавська, Г. Лойко, М. Блащук, Б. Хенкін, К. Райданов. Їх у словнику годі й шукати.

І вже зовсім забуті діячі дитячих і лялькових театрів. Надто коротким є вік акторів-травесті (до 40 років). В кращому випадку, їм судилося «ухопити» звання заслуженого артиста. А скільки їх було – талановитих, яскравих особистостей, тьогівських корифеїв і зірок! М. Стрілецька, О. Пуць, Л. Ігнатенко, Л. Будник, Г. Добіна, Л. Козуб, Л. Чайковська – це тільки у Києві, а скільки є у Львові, Харкові, Одесі... Лялькарі – про акторів вже не кажу, але є і там свої віртуози-класики, – не можна обминути таких, наприклад, режисерів, як А. Мацкевч, М. Рудін, Ю. Сікало, С. Єфремов, В. Бугайов, Б. Азаров, художниця Р. Марголіна та інші подвижники цього виду мистецтва.

І, нарешті, театрознавці, критики... Болоче питання. Тут є спокуса ідеологічних упереджень, найбільш небезпечна. Але специфіка видання полягає в тому, що воно має бути **а б с о л ю т н о д е п о л і т и з о в а н е**, об'єктивне. Тому, якщо говорити про критиків, то тут мають бути згадані такі прізвища, як О. Суворін («Хохлы и хохлушки», попри українофобські погляди автора, є чи не єдиним високопрофесійним відгуком на театр корифеїв 1890-х років) і С. Петлюра (театрознавець, критик, неофіційний «завліт», як ми б його сьогодні назвали, театру М. Садовського). У 1940-50-х роках активно виступали театральні критики і театрознавці О. Полторацький, Я. Ган, В. Владко, М. Йосипенко, Ю. Костюк, А. Плетньов, Й. Кисельов. Багато років працює на цій ниві А. Спиридонова. Чималий вклад у розвиток театрального мистецтва зробили Ю. Луцький, О. Кондратенко, Л. Новоселицька, С. Веселка, В. Вірина, С. Нарбут, К. Пігоєва, Л. Приходько, А. Народницька, О. Поліщук (Мірошніченко), І. Мамчур. Як історики театру публікували окремі видання і статті Л. Білецька, І. Ваніна, З. Сидоренко.

У складачів словника очевидно був встановлений віковий ценз щодо театрознавців. Та чи справедливе таке вікове обмеження? Взагалі, як мені здається, право бути внесеним до словника дає присудження премій в галузі критики зокрема премій УТТ–СТД.

Якщо інтерес до діячів далекої діаспори (Канада, США, Австралія) якоюсь мірою у виданні виявився, то діячі театру – вихідці з України, що успішно працюють у ближньому зарубіжжі, опинилися чомусь поза його увагою. Як відомо, чимало з них залишили Україну не за власним бажанням. Це режисери Р. Віктюк, А. Шапіро, М. Шейко, Н. Орлов, актори П. Морозенко, О. Парра, О. Голобородько, М. Волков, В. Улік, В. Зубарєв, Г. Грінер, чий вклад у нашу культуру був чималим.

Вкрай потрібне видання слід у наступних спробах удосконалювати, збагачувати. І головне, необхідно домогтися видання першої «Української театральної енциклопедії».

СПАДЩИНА, ЯКУ МИ ТАК І НЕ ОСЯГНУЛИ

(1994. – № 1)

З шорами на очах

У цій статті мова піде не про білі плями, не про призабуті, маловивчені явища з історії нашої театральної культури. Мова піде про корифеїв українського театру. Так, так, тих самих, що «вписали свої імена золотими літерами на скрижалі світового мистецтва», про яких, здається, сказано все.

За життя про них писали, розмірковували І. Франко, М. Грушевський, М. Комаров, М. Сумцов, С. Петлюра, М. Вороний, Д. Антонович. Пізніше, у 1920-х роках – П. Рупін, Я. Мамонтов, О. Кисіль, Т. Слабченко, а у повоєнні роки було видано ґрунтовні монографії С. Дуриліна, Б. Тобілевича, В. Василька, перший том академічного видання «Український драматичний театр». Виходили мемуари корифеїв, багатотомні збірники драматичних творів та епістолярної спадщини, серія спогадів про корифеїв, яку запровадив Р. Пилипчук та багато інших праць, присвячених зіркам української сцени. Серед дослідників їхньої творчості – І. Волошин, І. Пільгук, Й. Куриленко, П. Перепелиця, М. Дібровенко, А. Недзвідський, Л. Стеценко, О. Цибаньова, Л. Білецька, Є. Хлібцевич, І. Дузь, В. Ярош, Л. Мельничук-Лучко, В. Сахновський-Панкеев, Р. Коломієць, представники української діаспори В. Ревуцький, Ю. Бойко-Блохін. Виходили науково-популярні кінофільми й телефільми, писалися художні твори, створювалися меморіальні музеї. І все це про «чудову сімку» – митців, яких ще у 1890-х роках нарекли корифеями української сцени.

Але існує ще й таке поняття – Театр корифеїв. Як його розуміти? Трупа, в якій вони працювали? Або ті колективи загалом, які вони, роз'єднавшись, очолювали?

Нам таке тлумачення здається надто вузьким. Синонімом театру корифеїв може бути поняття український класичний театр. Це – епоха в розвитку національного театру, цілий напрямок, явище всієї культури. Це широке коло митців (принаймні два покоління), об'єднаних спільністю ідейних спрямувань. Це – школа, система, яка має певні мистецькі ознаки. Це – золота доба українського театру, якщо срібною добою вважати «нову генерацію» драматургів, Курбасову систему – театр розстріляного відродження. Це, нарешті, – багатющі традиції, які наш театр «перетравлював» протягом цілого сторіччя і досі опановує з драматичними перипетіями.

Так от: якщо творчі біографії кожного з корифеїв вивчено досить ґрунтовно, хоч і однобічно (про що мова попереду), то Театр корифеїв у широкому розумінні теоретично майже не осмислений.

Пригадую, на рубежі сорокових і п'ятдесятих років на театрознавчому факультеті вчився студент-дотепник, який побився об заклад, що складе залік з історії українського театру періоду корифеїв, оперуючи трьома термінами: демократизм, народність, реалізм. За допомогою цих магічних слів він давав відповідь, підставляючи будь-яке прізвище корифея і отримував бажану оцінку. Примітивізм мислення, ідеологічні шори на очах гуманітаріїв у сталінські часи доходили до абсурду.

Та чи далеко ми просунулися з тих часів? Тоді, як світове мистецтвознавство рухалося трьома напрямками – соціологічним, формалістичним (структурологія) і психоаналізу, – наша наука визнавала лише один аспект – соціологічний, і то у вузькому й вульгарному варіанті. Горезвісний класовий підхід, принцип партійності, теорія двох культур в кожній національній культурі звужували проблематику досліджень до питань суспільно-політичних, залишаючи осторонь такі соціологічні аспекти, як культурницька місія, національна самовизначеність митця, його релігійна свідомість.

Християнські цінності

Коли повірити нашим дослідникам, то корифеї були переконаними атеїстами, антиклерикалами. Треба визнати, що до російської православної церкви вони, як і всі діячі національного відродження, ставилися, м'яко кажучи, стримано, як до провідника імперської політики. Відома тріада – «самодержавство, православ'я, народність» – як політична доктрина викликала відразу. Їм чужий був релігійний фанатизм, ніколи не притаманний українському менталітетові.

Взагалі релігійну свідомість митця не визначає ні його особисте ставлення до церкви, ні те, як він задовольняє свої релігійні потреби (чи ходить до

церкви, чи відзначає свята, дотримується постів, скільки ікон знаходиться в його оселі), хоча для розкриття «іміджу» митця, особливо в меморіальних музеях, все має значення.

Йдеться про інше. Про погляд на творчий доробок митця з точки зору християнської моралі, релігійно-філософських засад. Пройдемося ще раз по класичній драматичній літературі. Всі позитивні персонажі в ній, починаючи з «Наталки» (сама героїня, Петро, Микола, та й Возний, якщо врахувати його благородний вчинок у фіналі); далі – Іван Непокритий, Василь Коваль, Захарко Лобода, Катря Дзвонарівна, Марія Лучицька, Харитина, Софія та її батько, Павло Серпокрил, Карпо Барильченко та багато інших, – всі вони є добродіями, носіями християнських чеснот, людьми, які, ніколи не декларуючи це, керуються біблійними заповідями.

Сирітство, нужденність, безправ'я, безталання, різні соціальні й просто життєвські негаразди існують як сюжетний мотив у кожній українській п'єсі. Ставлення до людського горя – наріжний камінь мотивації вчинків персонажів. Ось чому доброта, людяність, любов до ближнього, співчуття до чужого страждання, загальнолюдські чесноти, що ними наповнені твори української класики, – хіба це не вияв етичних норм християнства? Або такий мотив, як вірність у коханні, – а кохання лежить в центрі сюжету майже кожної п'єси, – хіба це не вияв високих релігійних, духовних начал?

З іншого боку, всі відомі нам антигерої, починаючи з Хоми Кичатого, далі – Микита Старостенко, Хома, Докуль, Бичок, Балтиз, Коломийчиха, Шкандибенки, Самрось Жлудь та багато інших – люди несправедливі, грішні з точки зору християнської моралі. Часто ці мелодраматичні лиходії, які зраджують Бога, порушують біблійні заповіді, виступають як виразники абсолютного зла.

Нарешті, долі тих героїв, які творять несправедливі вчинки і в той же час усвідомлюють свою гріховність. Достоевський писав про таких: «Диявол з Богом борються, а поле битви – серця людей». Такі герої були в кожній п'єсі, у кожній виставі, колізія драми проходила крізь їхню душу: Гриць, Гнат, Варка, Сава Чалий, Зінька, Іван Барильченко (у «Життєвому морі») та багато інших. Причиною душевних трагедій, часом, гамлетівського масштабу, були вади характеру, фатальна пристрасть, соціальні мотиви, збіг обставин, але внутрішні боріння ставали пружиною драматичної дії. Мотив каяття і спокути, аж до самогубства, один з поширених.

Морально-релігійний ідеал закладений і в численних комедіях, навіть у тих, де виступають виключно негативні, сатирично змальовані персонажі. Тут «діяв» авторський (драматурга, режисера, актора) погляд на людські вчинки й характери, погляд, що ґрунтується саме на віковичних духовних ідеалах.

Релігійний аспект дослідження театральної історії – незоране поле. Треба сказати, що сучасні режисери в цьому плані випередили науковців, давши ряд цікавих тлумачень класичних п'єс в дусі християнських цінностей.

Національна ідея

Ця, до недавнього часу «небезпечна» тема нами не зачіпалася зовсім або перекручувалася. Діячі українського класичного театру представлялися мало не як пролетарські інтернаціоналісти, борці проти буржуазно-націоналістичної ідеології. Доводами служили дружні стосунки з деякими діячами російської культури, театру.

Але корифеї були насамперед патріотами, поборниками національної ідеї. Націоналізм гнобленої нації не буває реакційним. Він може носити ліберально-просвітянський характер, може набирати радикальних форм. У корифеїв, які виступали на хвилі національного відродження, пафосом творчості було пробудження в народі національної свідомості. Утверджуючи рідну мову, звичаї, фольклор – вже тільки цим вони відкривали перед цілим світом красу і своєрідність етносу, домагалися визнання самого існування української нації. Національна ідея яскраво виявлялася у постановках музично-драматичних, де етнічні особливості давалися взнаки найяскравіше: спів, танок, обряди, фольклор, побут.

Ще чільніше національна ідея проявлялася у спектаклях на історичну тему. З якою настороженістю наші дослідники ставилися до історичних постановок, у яких вбачалася туга за минувшиною (смертельний гріх з точки зору комуністичної ідеології). Справді, у корифеїв, як і у Шевченка, була нездоланна ностальгія пам'яті по героїчному минулому України. Позбавлена власної державності українська інтелігенція спрямовувала свої погляди до давніх гетьманських часів, до козацької республіки, до не закріпаченого ще життя, до часів, коли Україна мала, хоч і примарні, ознаки державності, була званою в Європі своєю волелюбністю, культурою, демократичними формами життя. Все це, природно, знаходило вияв у творах Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого та їхніх сучасників. Природно й те, що, зображуючи криваві події визвольних воєн, діячі театру виводили на кін образи поневолювачів, «вороженьків», як називалися вони у народних піснях і думах. Зображення їх як сил зла, але, як правило, без глуму, ставало приводом для оголошення багатьох історичних творів шкідливо-націоналістичними. Характерно, що в оцінці цих п'єс царська цензура, яка категорично забороняла показ на сцені минувшини, змикалася з офіційною комуністичною ідеологією. І там і там – проімперська політика, імперське мислення.

Новому поколінню театрознавців доведеться заново, без політичних упереджень дослідити творчість корифеїв, їхніх сучасників, учнів у плані

утвердження ними національної ідеї. До речі, історики, театрознавці, що були сучасниками корифеїв, оцінюючи їх значення, ставили цей бік їхньої діяльності на перше місце, вважаючи, що для піднесення національної самосвідомості народу вони засобами мистецтва зробили більше, ніж дехто з політичних діячів і публіцистів.

Хочу зробити одне застереження. Наголошуючи у цій статті на тих аспектах нашої класичної театральної спадщини, які з відомих причин ігнорувалися або перекручувалися у недавньому минулому, я не спростовую тих аспектів, які всебічно досліджувалися. Ніхто не може заперечити народолобства корифеїв, які з юнацьких років були в полоні народницьких ідей. Як художники-гуманісти вони не могли не відгукуватися на соціальні болячки свого часу, на класове розшарування суспільства. Ніколи в героях у них не ходили можновладці, багатії, лихварі, гендлярі. Вони завжди ставали на захист ошуканих і знедолених.

Отож, йдеться не про докорінну переоцінку класичної спадщини (за принципом «усе навпаки»), а про більш глибоке її осмислення. Не відкидаючи усталених оцінок і об'єктивних досліджень, слід розширити ширити вектор цих досліджень, спираючись на відомі оприлюднені факти, відшуковуючи нові матеріали, які б доповнювали наші знання про корифеїв, повніше, «опукліше» висвітлювали б їхні постаті.

Форма

Відаючи перевагу ідейно-змістовному боку творчості корифеїв, наше театрознавство десь на другий план відсувало проблеми художньої форми. Історія, на жаль, не зберегла жодної літературної реконструкції або фотофіксації цілої постановки. Залишились мемуарні відомості, літературні описання гри видатних акторів у тих чи інших ролях, які проте не дають можливості аналізувати, узагальнювати художню структуру, образну систему їхнього мистецтва.

А театр корифеїв при всій розмаїтості палітри, несхожості, своєрідності яскравих індивідуальностей був театром чітко окресленої художньої форми, мав свої канони, образну мову, сценічні тропи, жанрові й стилістичні відмінності. Це не були застигли форми, вони розвивалися, видозмінювалися; протягом десятиріч український класичний театр пройшов шлях від своєрідного народного театру масок, рясно оздобленого етнографічним орнаментом, до театру, напоеного соками самого життя, населеного повнокровними, складними, психологічно тонко змальованими людськими характерами.

Вважають, що театр корифеїв був театром акторським. Це справді так, ставка на яскраву індивідуальність, на акторський ансамбль сприяла тріумфальному успіхові українських труп. У певному розумінні цей театр

можна було б назвати і театром «зірок». Але насамперед у *кращих своїх проявах він був театром літературно-центристським*. Репертуару, літературним достоїнствам п'єс надавалося першорядного значення (згадаймо відчайдушні заклики Івана Барильченка: «...В театрі грати повинні тільки справжню літературну драму!». Повага до драматургічного першоджерела – непорушний закон в роботі над постановкою. Між п'єсою та її сценічним втіленням практично не було «зазору» ні в ідейному тлумаченні, ні в жанрі, ні в стилі. Вистава була адекватним «перекладом» п'єси на сценічну мову, завдяки якому літературний кістяк обростав плоттю кров'ю, одухотворявся натхненням, талантом акторського ансамблю. По відношенню до п'єси не могло бути режисерського свавілля хоча б тому, що постановниками часто виступали самі автори, а в інших випадках вони брали участь чи то як виконавці, чи порадики. Режисерський план першопрочитання, як правило, приймався іншими трупами з незначними відмінностями, постановки однієї п'єси в різних трупах відрізнялися головним чином самотутністю акторських обдаровань, що обумовлювало відмінності характеристики окремих ролей, але концептуально, жанрово-стилістично вистави мало відрізнялися одна від одної. Звідси така міцна хрестоматійна усталеність традицій у сценічній історії класичної драматургії. Новаторські прочитання, активні режисерські вторгнення, переосмислення прийдуть пізніше, з утвердженням режисерського театру. Будуть два сплески таких підходів: авангардизм 20-х років і режисерські шукання останніх двох десятиріч.

Драматургія була тим формоутворюючим фактором, який обумовив естетику театру корифеїв. Провідними, домінуючими жанрами її були мелодрама, оперета (комічна опера, водевіль). Культивувалася героїко-романтична драма. Музичний компонент набував в них особливої ваги, тому український національний театр, якщо врахувати ще й міцний ґрунт народних джерел, розвивався як театр музично-драматичний.

А звідси і особливості, характерні риси національної акторської школи – її синтетизм, музикальність. При цьому музикальність не в утилітарному розумінні (використання музики, співу, танцю), а у всеосяжному. Музика існувала, та й сьогодні існує, у ритміко-інтонаційному ладі спектаклю, в акторській пластиці. Музикальність проймає кожну мить сценічного існування актора в класичному театрі, як і в літературі, міцним було лірико-романтичне начало. Цю рису відзначив Немирович-Данченко: «...Важко буває грати російським акторам українські п'єси, бо дехто не розуміє, що лірика і романтизм в українському театрі ідуть не від сентименталізму, а від народних джерел».

Був ще й інший струминець в акторському мистецтві, що також походив з народних джерел, «сміхової культури» (М. Бахтін), скомороського лицедійства: соковитий, «солонуватий» гумор, напоений життям колорит, жан-

ристська щедрість палітри. Він виявлявся в комедіях, жартах, фарсах, вторгаючись інколи як контрапункт у мелодраму, героїко-романтичну трагедію.

Але національна школа акторської гри мала і свій зворотній надмірності, штампи. Ще І. Мар'яненко відзначав чимало вад у грі «рядових» акторів старих українських труп. Одна з них – «це намагання декого виявити глибину внутрішніх почуттів підвищеними, тембрально красивими інтонаціями, часто ілюструючи зміст майже кожного слова і мимохіть милуючись своїми інтонаціями».

Дослідникові українського театру корифейської доби не легко буває вловити грань, за якою ліризм переходить у слізливу розчуленість, романтична піднесеність – у галасливу патетику, побутова характерність, гумор – у «награш», штамп.

Існує твердження, що реалізм театру корифеїв виявлявся виключно в натуральності, життєподібності всього, що існувало на сцені: природна гра актора, ілюзорні декорації, натуральні костюми, грим. Все так. У контексті поширеної тоді в російській провінції театральщини, театр корифеїв вражав глядача життєвою правдою. Але потрібен історичний підхід. Протягом сторіччя світовий театр пережив низку естетичних оновлень. З висоти наших теперішніх уявлень слід визначити, як у театрі корифеїв співвідносилися життєподібність і театральна умовність, яка, попри очевидну побутову натуральність, мала місце: відверте втручання «живого» оркестру, фольклорно-дивертисментна орнаментация вистави, монологи, звернені у зал. Умовним, живописно-площинним було середовище, в якому діяли актори.

Потрібні структурологічні дослідження, щоб визначити такі естетичні категорії, як художня цілісність вистави в українському класичному театрі, взаємозв'язок і способи синтезування різних її компонентів, стиль, виконавська манера національної акторської школи. Слід з'ясувати, що в ній від власне театральних традицій, а що від менталітету, національного характеру, який свідомо чи підсвідомо демонстрували актори. Нарешті, менталітет тодішнього глядача, його естетичні запити, визначивши наскільки театр на ці запити відповідав.

Можливо, ми поблажливіше, з усвідомленням історизму поставилися б до традицій класичного театру, які нам здавалися рутинними, «хуторянськими», «шароварними», «слізливими» тощо. Може ми тоді спромоглися б відрізнити – де малоросійщина, «шантрапа», «торба реготу і лантух сміху», а де справді традиції, відголоски ярмаркового лубка, народного примітиву, «ретро» старовинного театру, які в усьому світі викликають інтерес не тільки істориків, але й широкого загалу театралів.

Можливо, озброївшись методологією і досягненнями сучасної психології в галузі мистецтва, зокрема вченням психоаналізу, екстрасенсорики, енер-

гетики, спромоглися б ми наблизитися до тієї таїни, що зветься магією театру і якою так щедро були наділені корифеї.

Яка ж доля нашого національного надбання, спадщини корифеїв? При всьому зовнішньому благополуччі, при тому, що імена корифеїв освітлювали шлях не одного покоління театральних діячів, що ними пишались всі, хто працював на цій ниві, доля її була подеколи й драматичною. Вона, ця спадщина, не тільки стояла на сторожі кращих національних традицій сценічного мистецтва, але нерідко ставала ширмою для приховування поверхового штукарства, творчої безпорадності, войовничого непрофесіоналізму. На жаль, було й таке. Але це вже тема іншої серйозної розмови...

ЦЕ НЕВМИРУЩЕ, МАГІЧНЕ «ЩОСЬ»...

(1994. – № 6)

Якось Музей Марії Заньковецької у Києві замовив скульпторові зобразити геніальну актрису в одній з її коронних ролей. Музейні працівники пішли на нечуване порушення правил, дозволивши використати у роботі над скульптурою дорогоцінні реліквії – костюми самої Марії Костянтинівни. Для позування вирішено було відібрати когось із студенток театрального інституту. Але сталося непередбачене: жодна з претенденток не змогла вдягти костюм Заньковецької – ні корсетки, ні спідниці не сходилися в талії. Жіночий генотип столітньої давності не відповідав стандартам сучасних, навіть тендітних юнок-акселераток.

Цей трохи кумедний випадок, на мій погляд, містить у собі певний символ. Чи можна (та й чи потрібно) сучасному акторові отак силоміць натягати на себе – не одяг, звичайно, – мистецьку спадщину класиків? І в чому полягає спадковість поколінь у театрі, зокрема нашому українському?

1. Інтерпретації

Будь-яка театральна спадщина, а надто спадщина корифеїв, складається з двох частин – драматургії та сценічних традицій. Сценічні традиції річ ефемерна, нематеріальна. Вони бувають вкрай суб'єктивними, тлумачаться по-різному (про них мова далі).

Драматургія річ цілком матеріальна. П'єсу можна взяти в руки, відчуті її вагу. Можна, зрештою, і перечитати її з тим, щоб «прочитати», тобто поставити на сцені.

Протягом століття ставлення до класичної драматургії «перекочувалося» з однієї крайності в іншу. У 1920-х роках панував пролеткультівський погляд на класику, зокрема корифейську, як на старий «мотлох». Класичний

репертуар просто ігнорується. (Виняток становили інсценізовані Л. Курбасом «Гайдамаки» і деякі драми Лесі Українки, особливо «Лісова пісня», але ці твори не підпадають під категорію «старі українські п'єси»). Потім, десь з середини 30-х років ставлення до української класики стає поблагливым. Митці захоплюються чомусь саме фольклорно-етнографічною її іпостасю. Потім приголомшуюча ждановська постанова 1946 року (у варіанті ЦК КП(б) У), після котрої звернення до національної класики стало справою небезпечною. Потім, у 1950–1960-х роках нова хвиля звернень до класичної п'єси, а також до інсценізацій відомих прозових творів. І знову спад, який важко пояснити. І ось останнім часом новий спалах інтересу до національної класики.

А як у різні часи тлумачили класику?

У 1920-х роках з тими небагатьма п'єсами, що потрапляли на сцену, поводилися безцеремонно. Їх «пристосовували» до потреб агітпропу, осучаснювали («За двома зайцями» В. Василька в «Березолі», «Запорожець за Дунаєм» Остапа Вишні у заньківчан), піддавали бурлескному перелицьовуванню («Вій» Остапа Вишні в постановці Г. Юри у франківців), «цирквізації» в дусі акробатичної клоунади («Пошилися у дурні» у березільців, режисер Ф. Лопатинский). Пропускали класику крізь «чистилище» вульгарного соціологізму, як, наприклад, версія Г. Микитенка сюжету «Ой, не ходи, Грицю...» – «Маруся Шурай».

Слід сказати, що гостро полемічні, пародійні, часом «хуліганські» інтерпретації класичних п'єс у багатьох випадках були яскраво театралізованими, дотепними, по-чортячому талановитими.

У другій половині тридцятих років ставлення до класики змінилося: стало гречним, поважним. Класика повертається на второвану колію класичних же сценічних форм, щоправда, в рамках соцреалізму, з умовою строгого дотримання класового підходу.

Успіх таких постановок, як «Дай серцю волю...» за режисурою і участю М. Крушельницького (Харків), «Сорочинський ярмарок» у постановці І. Юхименка (Одеса), «Шельменко-денщик» режисера В. Василька (здійснена в евакуації у 1942 році, вона й досі тримається в репертуарі харківських шевченківців) – успіх цих та ряду інших спектаклів засвідчував життєстійкість отого «мотлоху», який відкидали охоронці пролетарської культури від буржуазних, а ще й до того ж і «націоналістичних» впливів.

Тоді ж, у цей період народився сценічний твір, який по праву увійшов до скарбниці світового мистецтва – «Украдене щастя» в постановці Г. Юри за участю А. Бучми.

Кількість сценічних втілень української класики збільшувалася, але амплітуда інтерпретаційних варіацій ставала все важчою. Схожі одна на одну постановки не відзначалися ні новизною трактування, ні оригіналь-

ністю режисерської думки, ні глибоким розкриттям характерів, психології героїв. Саме у цей час сформувався певний стильовий стереотип – такий собі пересічний «спектакль української класики». Як правило, такого роду спектакль був щедро насичений співами, танцями, обрядовими сценами. Мета його – задовольнити гедоністичні запити глядача: трохи посміятися, трохи поплакати, помилуватися красою краєвидів і народного мелосу. Це природна естетична людська потреба, на яку театр може і повинен відгукуватися. Такі спектаклі, як до речі, й колись, у дореволюційні часи, мали стійкий касовий успіх, особливо на гастролях за межами України, де завжди полюбили українську екзотику. Так чи інакше, стереотип української класичної постановки зусиллями багатьох митців був сформований.

Він стійко утримував свої позиції й далі – в 1950–70-х роках. Класику ставили. Але у ті часи пріоритет надавався радянській драматургії, особливо п'єсам на революційну, виробничу тематику (здаймо нескінченні «ленініани», ювілейні т. зв. «датські» постановки). Класику ставили, але вона дуже рідко опинялася в епіцентрі ідеологічних інтересів (хіба що в часи Шевченкових, Франкових або Лесиних ювілеїв). Пріоритети віддавалися радянській п'єсі, і афіші промовисто свідчили про це. А от «прокат» був на боці класики: при відносно невеликій кількості класичних постановок, кількість спектаклів була великою. Як значилося у річних звітах УЗАПУ, українські класичні п'єси (наприклад, «Сватання на Гончарівці») побивали всі рекорди за кількістю виставлянь.

За моїми підрахунками (дуже грубими) за три повоєнних десятиріччя на Україні всіма її колективами було здійснено щонайменше півтори тисячі постановок за п'єсами українських класиків. При цьому кількість назв всього-на-всього щось біля півсотні.

...Маленький ліричний відступ. Скільки себе пам'ятаю, в театральних колах, в пресі постійно лунали вимоги розширити репертуар класики за рахунок маловідомих, забутих, заборонених колись цензурою п'єс з числа тих, що зберігаються в Санкт-Петербурзі, в архіві царської цензури. Злість скипала на режисерів-ледарів і на завлітів-нероб, які не спромоглися взяти те, що лежить на поверхні, і не зробити відкриття. Але всі заклики лишалися гласом волаючого в пустелі. Щоправда, виблисне десь у Кіровограді, Тернополі або в Хмельницькому то «Мамаша», то «Замулені джерела», то «Оборона Буші». але тут же, мов блискавка, згасне. Були й радісні відкриття-першопрочитання, коли з відомого класичного твору зривалося тавро «не сценічний» («Сон князя Святослава» І. Франка, «Кассандра» Лесі Українки). Але це були поодинокі радощі. В «обігу» залишалися все ті ж «Сватання», «Шельменко», «Гриць», «Аза», «Зайці», деінде «Дві сім'ї», «Безталанна», «Суєта» і ще десятка зо три назв. Зачароване коло української драматургії. З роками я прийшов до висновку, що у сценічній долі п'єс, як і у житті, діє

природний відбір, що п'єси, як і мови, одні наділені магічною принагідністю, інші її позбавлені. І ті, що володіють нею, приречені на довге життя. Нічого не вдієш - незбагненний ще ніким феномен...

Але повернемося до нашого екскурсу. Отже постановок класики у п'ятдесяти-сімдесяти було чимало, але чи згадаємо таку, яку б можна було назвати подією? Пам'ять по собі залишили кілька комедій І. Карпенка-Карого, втілених Г. Юрою, де він сам концертно грав Терешка Сурму, Копача, Борлу, Стьопочку Крамарюка. Увійшли в історію «Земля» О. Кобилянської, інсценована й поставлена у Чернівцях В. Васильком, вінницька «Катерина» М. Аркаса у постановці Ф. Верещагіна, «Лимерівна» режисера В. Крайниченка у Харкові, «Доки сонце зійде...» режисера В. Івченка у заньківчан. Там же кілька прекрасних робіт О. Ріпка («Суєта», «Хазяїн» та інші). Усі названі спектаклі здійснювалися, як полюбляли писати рецензенти, «у добротних реалістичних тонах». Тим часом почали з'являтися такі, що вступали в полеміку з традиційно-поміркованими хрестоматійними рішеннями. Можна згадати одеський спектакль «Шельменко» молодого тоді Леся Танюка, в якому цю комедію розігрували як ярмаркову виставу веселі бурсаки. Або сучасну за антуражем і виконавською манерою виставу М. Мерзлікіна «Сто тисяч» (Київський ТЮГ), у якій з'являлися інфернальні мотиви. Або «Лимерівну» режисера В. Лизогуба у франківців, трактовану в дусі античної трагедії з хором дівчат (душа Лимерівни). Можна згадати оригінальне вирішення режисером Д. Чайковським «Суєти» в сценографії М. Френкеля (Київський ТЮГ). Режисери запропонували несподівану для побутової комедії екстравагантну форму (слуги прощеніуму) і публіцистичну інтонацію.

Оригінальних режисерських інтерпретацій мало ставати дедалі більше. На жаль, естетичне оновлення українського театру, активні пошуки нових і розмаїтих театральних форм, реабілітація умовності як художнього методу, злет постановочної режисури, нової образності у сценографії – всі новації шістдесятих років в останню чергу торкнулися втілення української класики. Новаторство у цій галузі довго сприймалося керівними органами та офіційною критикою як замах на святині. І все ж таки цитадель театральної рутини було атаковано, стереотип похитнувся.

Спочатку новації торкалися зовнішніх сторін – узагальнений образ вистави, стилізація, сценографічне середовище. Але поступово режисери зважувалися на концептуальне переосмислення класичного твору. За зовнішнім соціально-побутовим шаром їм вдавалося виявляти глибокий загальнолюдський філософський зміст, розкривати колізії людської душі і цим наближати давню п'єсу до нашої сучасності. Прикладом новаторського, глибокого прочитання може бути львівська (1977), а потім і київська постановка «Украденого щастя» режисера С. Данченка за участю Б. Ступки. Геніальному творові Франка судилося вдруге стати певного роду камерто-

ном театральної епохи, знаком вершинних досягнень українського сценічного мистецтва. (Як тут не повірити у фатальну долю п'єс?) У постановках української класики дедалі промовистіше заявляв про себе життєвий досвід нових поколінь, неупереджений погляд на події. По-новому бачаться характери персонажів, вони часто стають об'ємнішими, неоднозначними. Відбувається жанрове переосмислення творів – драма обертається комедією, сатира – трагікомедією. І тоді дурнувата Проня, войовнича міщанка, раптом ввижається нам жертвою «маскультури», жалюгідною і водночас зворушливою у своїх домаганнях («За двома зайцями» режисера В. Шулакова у Київському молодіжному, 1980).

Такі новопрочитання, спрямовані не стільки на викриття пороків буржуазного суспільства, скільки на виявлення гуманістичних, християнських начал, поглиблюють наше розуміння того чи іншого класичного твору, розширюють його інтерпретаційні можливості, про котрі навіть самі автори не підозрювали, але які містяться в глибинах твору.

Хочу нагадати, що в театрі корифеїв між п'єсою та її сценічним втіленням практично не було «зазору» – ставили й грали так, як написано. Режисерського «свавілля» не могло бути хоча б тому, що здійснювали п'єси самі драматурги або дуже близькі їхні однодумці. Так розуміли п'єсу сучасники, їхні учні. Так у наступні часи ставили й грали п'єсу учні учнів. Спадкоємництво поколінь оберталося епігонством. Але епігонство не може тривати довго. П'єса або вмирає (і тоді це не класика), або потребує нового прочитання. Кожне покоління має відкривати класику заново – це закон поступу. Чим старіший за віком класичний твір, тим різноманітніші підходи до нього. Ніхто не вимагає, щоб Шекспіра грали так, як у «Глобусі». Але «молода» класика, котрій не виповнилося ще ста років, має безліч пильних охоронців. Скільки чуємо ми категоричних вироків: «Це не Чехов!», «Це не Карпенко-Карий!», «Не Леся!» Але час робить своє.

Хвалити Бога, українська класична драматургія поступово входить до числа тих світових шедеврів з невичерпним філософським і естетичним потенціалом, який надає можливість щоразу по-новому тлумачити п'єсу, пропонувати різні, часом, протилежні прочитання. Наведу лише такий приклад: три постановки однієї п'єси, здійснені протягом останнього десятиріччя трьома режисерами різних поколінь. Йдеться про «Безталанну» в постановці В. Оглобліна (Київський театр імені І. Франка), Ф. Стригуна (Львівський театр імені М. Заньковецької) і Д. Богомазова (Київський театр драми і комедії).

У першому випадку аутентичне, достеменне відтворення суворого селянського побуту і через нього прорив у найглибші духовні сфери, лабіринти людської психіки. У другому випадку – підкреслений етнографізм, утвердження високого духовного потенціалу і краси селянської культури,

знищеної внаслідок розселяннювання. І через це – утвердження високих морально етичних норм життя. І, нарешті, третя недавня постановка «Чарівниця», здійснена студентом режисерського факультету (керівник Е. Митницький). Відмова від будь-якого побуту, національних ознак, від яких лишився лише натяк. Аскетизм в ім'я розв'язання віковичних проблем буття. Молоді герої, душевно розпахнуті, подані крупним планом, наближені до нас і виявилися такими впізнаваними!

Іван Карпович, борючись з цензурою, давав різним варіантам п'єси різні назви: «Безталання», «Хто винен?», «Чарівниця». Чи думав він тоді, що ці назви стануть тими трьома ключами, якими через сто років троє режисерів так по-різному «відчинятимуть» його п'єсу, таку грану-переграну, бачену-перебачену і от тепер заново відкрити?

2. «Батьківський» погляд

Тепер дозволю собі невеличкий філософський відступ (ліричний уже був). Пам'ятаєте гегелівську тріаду: теза + антитеза = синтез? Закон історичного розвитку. Тезу заперечує антитеза, але зіткнення цих протилежностей породжує синтез, який, у свою чергу, сте тезою на новому витку розвитку.

Що ж трапилося з українським театром? Якщо за тезу взяти класичний театр (театр корифеїв), то його антитезою була драматургія нової генерації, зокрема, твори Лесі Українки, далі – театральний авангард 20-х років (Курбас, Куліш та інші течії тих років). Антитеза тільки-но почала розвиватися, вона була багатолокою, плюралістичною (не встигла викристалізуватися у щось цілісно-стале), і її було жорстко обрубано: розстріляне відродження.

Замість синтезу утворився вакуум. Тоталітарний режим заповнює його... тезою. Зверху декретується крутий поворот назад, до «плідних реалістичних традицій». Замість руху по спіралі – рух по замкнутому колу.

Цей удар було завдано не лише по театру, але й по українському живопису, музиці, архітектурі.

Плюралізм, естетична розкутість антитези – авангардних течій – лякали Сталіна своєю непередбаченістю. Тоталітаризм потребував чіткої визначеності, уніфікації, «порядку». Одним махом – постановою 1932 року «Про об'єднання літературно-художніх організацій» – з плюралізмом було покінчено. Художню інтелігенцію частково знищено, решту загнано в мистецькі «колгоспи» – творчі спілки. Проголошенням соцреалізму як єдиного художнього методу літератури і мистецтва цей процес було теоретично обґрунтовано.

Підступність сталінізму в галузі художньої політики полягала в тому, що за взірці, як правило, бралися дійсно вершинні досягнення вітчизняного мистецтва, але які здебільшого, належали іншим, минулим епохам. Згадаймо, як А. Жданов та інші адепти соцреалізму рекомендували (а іноді

й наказували) митцям малювати як «передвижники», творити музику як «Могучая кучка», ставити спектаклі як в академічних театрах.

Це не сприяло творчому освоєнню класичних традицій. Здійснювалося їх варварське пристосування до ідеологічних потреб тоталітарної системи.

Сталіністам, як в центрі, так і на місцях конче потрібно було дати «дороговкази» радянським митцям. Для цього влаштовувалися Декади мистецтва народів СРСР в Москві. З одного боку, це була демонстрація досягнень національних культур, а з другого – орієнтир для них на майбутнє.

Перша Декада українського мистецтва в Москві відбулася у березні 1936 року. Театрально-музичне мистецтво було представлено операми «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (обидві в редакції В. Йориша) і «Снігуронькою» М. Римського-Корсакова. В «Запорожці» був дописаний акт – пригоди Карася в султанському палаці. Обидві українські опери (камерні за характером) були щедро орнаментовані хоровими, танцювальними номерами з великою кількістю виконавців. Сьогодні ми б сказали, що це були гала-вистави, супер-шоу.

«Батько народів», який відвідав вистави, був задоволений. Славетні українські співаки, музиканти були обласкані, щедро нагороджені: всі повернулися на Україну орденоносцями, першими серед радянських митців. Все було б гаразд, якби не історичний контекст. Декада в Москві проходила в час, коли Україна зазнавала репресій, знищувалися кращі представники художньої інтелігенції, коли не висохли ще сльози від ліквідації цілих шарів селянства, коли ще свіжими були могили мільйонів жертв голодомору.

І як тут не згадати нарікання І. Карпенка-Карого з його доповіді на Першому з'їзді сценічних діячів, прочитаної П. Саксаганським: «Пьєсы наши имеют темой одно – образное «коханья», изукрашиваются танцами и пением. Зритель устал смотреть на это плясовое искусство. Он справедливо негодует на извращение жизни, говоря: в малорусских спектаклях народ пляшет и поет всю жизнь. Кругом голод, бедность, а они пляшут и поют!.. Да ведь это ложь!..»

Але Сталіну, його оточенню і тим в Україні, хто організував Декаду, потрібне було саме таке «підсолоджене» й «розцяцьковане» мистецтво як символ «благоденствія» всіх – «от молдованина до фінна». Справжні глибинні досягнення національних культур їх не цікавили. Влаштовував той урочисто-святковий фольклорно-етнографічний шар мистецтва, який найяскравіше б репрезентував екзотику «українного» народу.

Це був такий самий імперський погляд на «малоросів», як і у Олександра III, який за півстоліття перед тим «височайше зволив» відвідати виставу трупи М. Кропивницького, теж, до речі, «Наталку Полтавку», милувався екзотикою і був вельми задоволений. Який символічний збіг! Невже між двома «височайшими» відвідинами, між скромною «Наталкою» 1887 року і «роз-

кішною» «Наталкою» 1936 року в українській культурі не відбулося ніяких зрушень? Не було в музичному театрі ні «Тараса Бульби» того М. Лисенка, ні оперно-балетних витворів композиторів 20-х років (взяти, хоча б, «Золотий обруч» Б. Лятошинського)? Не було здобутків у драматургії (варто назвати одну лише Лесю Українку), ні блискучих режисерських пошуків, які виводили український театр на європейський рівень?

Я не хочу кидати щонайменшої тіні на наші національні перлини «Наталку» і «Запорожця», я не хочу брати під сумнів талант, майстерність і громадянськість М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, І. Паторжинського, М. Донця, усіх, хто самовіддано творив і уславляв тоді справді народне мистецтво України. Честь їм і хвала!

Йдеться про принциповий погляд на національне мистецтво. Він може бути глибоким і всеосяжним, а може бути зверхньо-поблажливим. Тоді, в москві, як мені здається, панував саме такий погляд, який на десятиліття став «спрямовуючим і керівним». Можуть мене запитати, чого це я ополчився проти сталінізму, який давно розвінчаний і відкинутий історією? А тому, відповім я, що отой імперський «батьківський» погляд вождя живий і досі. Він, як це не парадоксально, однаково притаманний і тим, хто бачить українську сцену тільки в екзотичних шатах «милої Малоросії», і тим, хто взагалі відмовляє українському театрові в національній своєрідності.

3. Сценічні традиції. Школа.

Корифеї не залишили по собі чітко сформульованої театральної системи, як, наприклад, це зробив К. Станіславський. У листах і мемуарах вони перед собою такої мети не ставили. Відомі опубліковані лекції та статті П. Саксаганського («Як я працюю над роллю», «До молодих режисерів» та інші) при всій їхній значущості для історії театру не є вченням. Це методичні поради, бажання великого актора і режисера на схилі літ поділитися з молоддю своїм досвідом. Але сценічні традиції українського класичного театру існують. Не в теорії (якої нема), а в живій практиці. Ми не завжди усвідомлюємо, що на початку двадцятих років (а дехто ще й у тридцятих роках) жили і активно працювали М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський, Л. Ліницька, Ф. Левицький, Г.С. Тобілевич, Г. Борисоглібська, І. Замичковський, Л. Сабінін, Д. Гайдамака, О. Суслов, О. Суходольський... І. Мар'яненко працював аж до кінця 1950-х років! Усі вони – живі корифеї! Їхніми безпосередніми учнями були ті, хто став фундатором українського театру радянської доби – Лесь Курбас (до заснування «Молодого театру» – деякий час актор Київського театру М. Садовського), Гнат Юра і вся його театральна родина (виходці з «корифейського» краю); Б. Романицький, В. Любарт, В. Яременко – безпосередні учні і партнери М. Заньковецької і П. Саксаганського; В. Василько (починав актором в театрі М. Садовського).

В українському театрі міцними були родинні традиції. Крім відомих театральних династій Старицьких, Тобілевичів, Юрів, нащадків і вихованців родини Кропивницьких (серед них славетна Л. Мацієвська) протягом десятиріч з покоління в покоління не сходили з афіш прізвища Лучицьких, Аведікових-Овдєнків та інших династій. А вихованці М. Старицької по музично-драматичній школі (потім інституту) М. Лисенка (П. Коваленко, Д. Антонович, М. Терещенко, П. Няtko, О. Ватуля, П. Самійленко, М. Пилипенко, К. Осмяловська, О. Стешенко, Л. Криницька, Л. Смерека, Г. Янушевич, З. Хрукалова та багато-багато інших). А в музичному театрі – О. Петляш, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Микиша, І. Козловський, В. Верховинець та багато співаків і музикантів починали свій шлях в трупах корифеїв українського театру.

Отже, успадкування традицій національної акторської школи здійснювалося природно, «з рук в руки» протягом десятиріч, що забезпечило сталість мистецьких засад, певний їх консерватизм. Утримувалася своєрідність цієї школи, особливо на рівні стилю, виконавської манери.

Про національні особливості української акторської школи у минулі роки, м'яко кажучи, не прийнято було говорити. Вживався знеособлений термін «вітчизняна школа», яка характеризувалася такими загальними дефініціями, як «життєва правда», «мистецтво перевтілення», «проживання ролі» і т. д. В деяких останніх публікаціях – статтях покійної Н. Кузякіної, В. Заболотної, Р. Коломійця – проблема національної акторської школи (чи не вперше) піддається серйозному розгляду з урахуванням галицького фактора. Вперше національний акторський генотип виводиться від української ментальності, особливостей національного характеру.

На рівні буденної свідомості риси української акторської школи характеризуються, приблизно, так: емоціональна насиченість, щирість у виявленні почуттів, яскравий (часом, вибуховий) темперамент – те, що виявляло «нутро», предмет особливої гордості українського акторства. Ці риси найбільше втілювалися серед виконавців лірико-романтичного плану – могутнього крила акторської школи. Тут на першому місці була сповідальність, мистецтво переживання. Друге могутнє крило школи – комедійно-лицедійське – вимагало від актора таких якостей, як цупка спостережливість, вміння у житті характерні людські риси, побутові деталі, соковито втілювати їх у персонажі. Обов'язкове почуття гумору – своєрідного, українського! В цьому «крилі» на першому місці стоїть не переживання, а мистецтво перевтілення – внутрішнього і якнайяскравіше зовнішнього, аж до впізнаності, що також було предметом особливої професійної гордості. У декого з акторів цього типу виявлявся потяг до технічної досконалості, хоча більш характерним була ставка на власну природу, на натхнення («бути в ударі»).

Нарешті, загальна ознака школи, яку визнавали всі, навіть ті перестраховальники, хто боявся навіть згадати про національну своєрідність українського театру. Це – музикальність. Українська акторська школа увібрала в себе неповторний могутній дух кобзарських речитативів, задушевність ліричних, гіркий присмак чумацьких, відчайдушну веселість жартівливих пісень, ритми народних танців... Музично-танцювальний фольклор впливав на пластику, ритміко-інтонаційний лад, на самий спосіб існування актора на сцені. Не слід забувати, що формоутворюючим фактором акторської школи був репертуар, основу якого, особливо на ранніх етапах, склали мелодрами, комічні опери, оперети. Не останню роль у формуванні своєрідних рис школи відіграла й сама наша мова – мелодійна, співуча, з регіональними говірками, якими, до речі, досконало володіли корифеї й використовували їх у своїй творчості.

Все, про що тут йдеться, стосується основної маси українського акторства. Що ж до митців – володарів дум, таких, як Заньковецька або Бучма (на щастя, український театр дає можливість продовжити цей перелік), то їхнє мистецтво неможливо втиснути в рамки певної системи, школи, важко розкласти по полицях художніх дефініцій. Геніальний актор завжди «виламується» з системи, і в цьому його велич. Він – сам собі школа!

Можна успадкувати секрети ремесла, але неможливо успадкувати таїну, магію мистецтва. Неможливо, з покоління в покоління, «з рук в руки» передавати акторську духовність, світовідчужання, які завжди належать своєму часові. Корифеї були насамперед унікальними особистостями. Справа зробити їхнє мистецтво еталоном веде до епігонства, а отже, до глухого закута.

Драматизм долі корифейської спадщини саме в тому, що на певному етапі (трагічний 1934-й, вакуум, що утворився внаслідок знищення авангарду) їхнє мистецтво, їхні досвід, традиції стали насаджуватися як естетична норма, канон, що виключало можливість театральним діячам звертатися до інших споконвічно національних традицій, котрі сягають древніх дохристиянських часів, до ярмаркового театру, вертепу, театру українського Барокко.

Прикро і те, що декретовані традиції, а по суті псевдо-традиції, заважали українському театрові сприймати, вбирати в себе новітні світові театральні віяння, які у ХХ сторіччі так стрімко змінювали одне одне.

До чого приводило вольове насадження традицій свідчить поголовна «музична драматизація» обласних театрів. Завзяті головрежі 50-х років з найкращими намірами вибороли тоді для своїх колективів статус музично-драматичних. У штати було введено посади вокалістів, оркестрантів, танцюристів. Чудово?! Насправді ж у театрах з'явилися кволі «оркестрики», «балетики», «вокалістики», які ходили по сцені, проковтнувши аршин. Але ж статус зобов'язував театри випускати музичні постановки. І випускали

– «Королеву чардаша», «Мне восемнадцать лет» і т. д. Обласні театри перетворювалися на громіздкі двомовні нежиттєздатні організми. Це були жалюгідно музичні й недолуго драматичні театри. От вам і слідування класичним традиціям, коли вони запроваджуються адміністративним шляхом!

Музикальність українського театру як національну традицію мають продовжити музичні театри (опери, музкомедії, балети), озброєні усіма засобами, що забезпечують належний рівень роботи. І у драматичних театрах, як один з напрямків, нині втілюються музично-драматичні твори, але на іншій, сучасній основі, опановуючи сьогоденну музичну мову, техніку, фактуру, нові принципи музичної драматургії. В цьому процесі має виховатися (і вже виховується) синтетичний актор-ствак-танцюрист, утверджується особливий виконавський стиль. Вдалим прикладом таких спроб є «Енеїда» в постановці С. Данченка у театрі імені І. Франка.

Час диктує свої вимоги.

4. «Жаль мене гризе...»

Закликаючи наслідувати «славні реалістичні і демократичні» традиції корифеїв, ідеологи радянського мистецтва по-фарисейському «забували», що головну, найсуттєвішу традицію наші театри успадкувати в принципі не могли, бо не мали права. Йдеться про естетичне відношення мистецтва до дійсності. Адже творці українського класичного театру своєю діяльністю протистояли навколишній дійсності, суспільному ладові. Навіть тоді, коли вони розігрували на сцені мелодрами про нещасне кохання, вони, утверджуючи тим самим красу і своєрідність етносу, вступали в боротьбу з царатом, який відмовляв нації у праві на існування. Що ж казати про серйозні викривальні драми і комедії, в яких мотиви національного визволення, соціального протесту звучали на повний голос. Недарма так лютувала царська цензура.

Справжній художник повинен бути в опозиції до існуючого порядку. У корифеїв саме тут виявлявся принцип «правди життя». Та чи міг радянський митець наслідувати ці традиції? Соцреалізм вимагав утверджувати в мистецтві ідеали суспільства. Не те, щоб критикувати, але неодмінно оспівувати навколишню дійсність. І все ж таки ця традиція, хай завуальовано, опосередковано, знаходила продовження у творчості акторів нових поколінь. Тема скривдженої долі народу, спалюваної рідної землі, біль за людину, за її потоптану гідність, почуття причетності до трагедій часу – ці мотиви ми знайдемо, скажімо, у виставах за творами О. Довженка, письменників близького напрямку – О. Гончара, М. Стельмаха, М. Руденка, Г. Тютюнника. (Таких постановок було одиниці). Елементи несприйняття дійсності ми знайдемо і у виставах за п'єсами авторів цілком благонадійних з точки зору охоронців режиму. Ось дебютував «Фараонами» О. Коломієць,

і глядачі у химерно-гротесковому сні п'янички побачили пародію на можновладців-фараонів, а за цим і на саму систему. Глумлива тема хворої совісті промайнула у Корнійчукових «Сторінках щоденника». Невигойна рана спалюженої землі й людської душі зяяла у виставі «Таке довге, довге літо» М. Зарудного. Серед моря брехні зрідка спалахував вогник правди людинолюбства, християнського співчуття (у двогодинній виставі це миттєвості). Режим оголошував такі спалахи проявами «абстрактного гуманізму». (Який фарисейський термін! Гуманізм у принципі не може бути абстрактним, сенс його у тому, що він звернений до конкретної людини). Звертаючись до таких драматургів, як Л. Леонов, Й. Друце, Н. Думбадзе, О. Іоселіані, О. Вампілов, В. Шукшин, Ч. Айтматов, М. Карім, українські театри знаходили болісні роздуми про життя, міцний заряд гуманізму.

Звичайно, прямої, з відкритим забралом атаки на тоталітарну систему годі було б шукати на українському кону. Та й спроб таких не було. Нотки протесту виявлялися у іносказанні, в езоповій мові. Спочатку в режисерсько-постановочних задумках, у сценографії. Дошкульним для начальства був Д. Лідер і його вихованці. У метафорах, що сягали іноді вселенської філософічності, так чи інакше прочитувався трагізм нашого життя.

Необмежений простір надавала світова класика. Щоправда, ставлення до неї часом бувало споживацьким. Траплялися примітивні «лікнепівські» алузії типу «Річард III – прообраз сталінщини» і т. п.

Цікавих концептуальних прочитань було обмаль. Але і в них концепція втілювалась лише у зовнішньо-постановочних прийомах. Метафори «зависали» у повітрі, а спектаклі, завдячуючи акторам, ішли по найждженій банальній колії. Режисерські мрії розбивалися об скелю акторської неспроможності вписатися у задум. Давалися ознаки вади акторської школи, її стійкий імунітет проти будь-яких новацій, проти всього, що не вкладається у рамки побутового реалізму. Актори не вмiли нести другий план, підтекст цілої вистави, який збуджував би необхідні асоціації, давав би поживу для роздумів. Гострі режисерські пропозиції вимагали від актора мобілізації всіх психофізичних, енергетичних сил, безвідмовної стилістичної гнучкості, вміння працювати в різних системах. Іронія і самоіронія, відчуження, інтелектуалізм виявилися «міцним горішком» для більшості українських акторів. Чехова, Піранделло не ставили. Новітню європейську драму не ставили. Не ставили Брехта (поодинокі спроби були вкрай невдалими). Не ставили не тільки тому, що хтось забороняв, а тому, що не наважувалися. Але при цьому самі ми вигадали теорію: Брехт, його епічний театр чужий українському театру, несумісний з його природою. А Куліш? Його теж побоювалися, ставили мало, цікавих прочитань у 60–70-х роках за небагатьма винятками непомітно було. Ось коли далася ознака трагедія 1934 року Курбас, його шукання, його інтелектуалізм, розроблений ним і втілений у бере-

зільських постановках метод перетворення – все це так плідно відповідало б на вимоги нашого часу! Я не поділяю думку, що після загибелі Майстра і розгрому «Березоля» школа Курбаса продовжувала існувати у творчості його численних учнів. На жаль, більшість з них – актори і режисери – зазнали «перековки» в душі соцреалізму. У деякого з них курбасівська «закваска» шумувала ще приховано, бували поодинокі сплески, але школа, система загинула.

«Жаль мене гризе за український театр!» з гіркотою писала Леся Українка Ользі Кобилянській у 1901 році, відвідавши виставу «Трупи М. Кропивницького за участі М. Заньковецької під орудою П. Саксаганського і М. Садовського». Зауважте, виставу не якоїсь там трупи Бедюха, а об'єднаної трупи корифеїв у zenіті її слави. І п'єса була не якась там «Сатана в бочці», а «Зайдиголова» М. Кропивницького. Леся, як і багато українських інтелігентів, не могла змиритися з тим, що український театр котрий рік варився у власному «екзотичному» соку. Лише через півтора десятиріччя стався прорив, і молоді сили розпочали процес «європеїзації» українського театру. Спочатку «Молодий театр», а далі шевченківці, франківці, заньківчани кинулись гарячково надолужувати упущене, опановуючи театральні системи і стилі різних епох і народів. Процес скидання селянських чумарок і козацьких жупанів і одягання на себе хітонів, колетів, камзолів, сюртуків і фраків був нелегким, потребував нових акторських навиків, пластичної культури, знання етикету, манери поведінки різних верств у різні історичні періоди. Цей процес сприяв культурному, освітньому зросту українського акторства. «Європеїзація» (термін не зовсім вдалий і умовний) була важливою складовою тієї антитези, про яку йшлося вище.

Щось подібне відбувається нині. Вдруге українському театрові доводиться надолужувати упущене, опановувати ті напрямки і стилі, які протягом кількох десятиріч з відомих причин були недоступні нашим митцям. Робиться це знову ж таки квапливо, часом недолуго. І все ж таки цей процес закономірний і позитивний: піна, що з'являється на поверхні бурхливого потоку, схлине, залишиться, викристалізується те раціональне, потрібне, що захистить національну школу від бур'яну рутини і старих штамів. Згоден з тим, що дати плідні сходи ця оновлена школа зможе при умові, якщо з'явиться для неї багатий ґрунт – нова національна драматургія високого ґатунку і сміливі, талановиті орачі – режисери-новатори, ідеологи, стратеги. А вони з'являться, може, з деяким запізненням, але не можуть не з'явитися.

Мені здається, що національне (корінне, споконвічне, ґрунтовне) у природі митця неможливо ні придушити, ні штучно воскресити, ні передати «по естафеті». Воно, це магічне «щось» передається на генетичному рівні, навіть тоді, коли його душать, витравлюють, знищують. Національний акторський генотип не вмер. Він, можливо, видозмінюється (в чомусь втра-

чаючи, в чомусь збагачуючись), як змінюється ментальність українця. Але він живий!

То чи варто силоміць натягувати на наших дівчаток-акселераток строї столітньої давності, хоч якими б реліквіями вони не були? Їм місце у музейних вітринах.

ГОРІШНІЙ ПОВЕРХ

(1996. – № 4)

Музейним працівникам добре відома проблема горішніх поверхів, де, як правило, розміщуються розділи експозиції радянського періоду. З відомих усім причин ці поверхи нині тимчасово зачинені. У театральному музеї України «радянським» поверхом є другий. Функціонує лише перший – до-революційний театр.

Але час плине швидко, і ось уже біля порога нове тисячоліття. І якось незручно входити у нього з зачиненими верхніми поверхами. Невже останнє сторіччя, сповнене бурхливими драматичними подіями у житті й мистецтві, буде заховане у музейних запасниках?

Як би ми сьогодні не ставилися до доби тоталітаризму, в історії залишиться таке поняття – мистецтво радянської епохи. Іншого ж бо не існувало. Кілька поколінь українських митців, зазнаючи могутнього ідеологічного пресингу, щиро й сумлінно творили в межах єдиного у ті часи естетичного простору. І завдання істориків театру, зокрема музейних науковців, об'єктивно, без політичних упереджень і спокус реваншу осмислити ту зовні монолітну, але сповнену внутрішніх колізій добу в історії театального мистецтва. Добу, багату обсягом сумарного доробку митців і кількістю збережених музейних матеріалів.

I. ПРОСТІР

Міркуючи про долю і майбутнє другого поверху, згадаймо, яким він був до недавнього часу. Взяти хоча б архітектурно-художнє вирішення експозиції. Її було побудовано у 1970-х роках і відкрито на початку восьмидесятих. На той час вона вважалася однією з найцікавіших на Україні з точки зору дизайну, оригінального образного вирішення.

Задумано експозицію таким чином, що, буваючи в залах, подорожуючи у часі, відвідувачі щоразу занурювалися в образні середовища, які виявляли дух тієї чи іншої епохи. Таким чином, пройшовши лабіринти першого поверху крізь вишукані інтер'єри в стилі модерн, піднявшись далі, на другий поверх, глядач опинявся на «платформі» броньованого агітпоїзду часів громадянської війни, у похмурому «мілітаризованому» середовищі. Контра-

пункт був відчутним. Далі – театр двадцятих років вирішувався у домінуючому тоді, зокрема в сценографії, конструктивістському стилі. Дерев'яні риштування мали символізувати будови перших п'ятирічок. Тема театру воєнних років розгорталася у середовищі, яке ми умовно називали «Бліндаж». Останній урочисто-апофеозний зал представляв «торжество розвинутого соціалізму».

На щастя, під час демонтажу експозиції другого поверху, оформлення – музейну сценографію – не було ушкоджено. І тепер ми переконані, що її слід залишити недоторканою. Адже як би ми сьогодні не трактували історію театру, дизайн, створений талановитим полтавцем Віктором Батуриним і очолюваною ним бригадою оформлювачів, відображав дух кожної епохи точно і емко. То ж форма, на щастя, не потребує корекції. А зміст? Тут, як мені здається, потрібен інший підхід. Не заради кон'юнктури, а для пошуку істини.

Історію театру можна подавати за принципом: театр – віддзеркалення оточуючого життя. І тоді театр постає як свого роду ілюстратор історичних подій: революція, п'ятирічки, війна, відбудова і т. д. Героєм музею стає не сценічне мистецтво, а тематика п'єс, у якій відбито «етапи великого путі» і «наша біографія».

У попередній експозиції так і було – увага акцентувалася на сучасній для кожного періоду драматургії, яка так чи інакше відображала епохальні події, що відбувалися під проводом «керівної та спрямовуючої» сили. Пригадую, як пишались ми, автори експозиції, тим, що багато акторських образів, фотографії яких експонувалися, мали в житті реальних прототипів. Щоправда, закрадалися й сумніви: чи не нагадає наш театральний музей експозицію краєзнавчого з тією різницею, що фотографії справжніх подій та реальних людей мирної праці і героїв війни замінені у нас фотографіями застиглих мізансцен і людей у штучних позах. За такого принципу показу історії театру вип'ячувалася публіцистика, але затьмарювалася інформація про суть і специфіку мистецтва театру як такого.

Інший підхід – розглядати театр як один із засобів філософського осмислення життя через мистецтво. Театр виступає тут як система багатфункціональна. Його зв'язки з оточуючим життям здійснюються не шляхом простого віддзеркалення подій та історичних процесів, а значно складніше і опосередкованіше – через їхнє асоціативне, узагальнено-філософське, образне розкриття за допомогою творів, в яких відображуються не лише події сьогодення, але вічні сюжети людського буття. Тут злободенність спектаклю, яку так полюбляли наші владні структури і преса, може взагалі не враховуватися. В центрі уваги буде міра художності, образна мова, мистецькі прийоми і засоби. Отже репертуар виступатиме як важлива, але не єдина складова театрального синтезу. Пропагандистська і виховна функція теа-

тру (єдина, яку визнавав за ним режим) поєднуватиметься з місією естетико-виховною, а, може, й поступиться перед нею місцем.

Як би не залежав театр від зовнішніх умов свого існування (а у нас він, як ніде й ніколи, перебував у лабетах державної «опіки» та ідеологічного тиску), як би пильно і суворо не спрямовували його по шляху соцреалізму, в ньому все одно відбувалися іманентні процеси у формально-структурологічній сфері. Ці процеси можна було штучно гальмувати, уповільнювати, але не зупиняти. Отже, музейна експозиція має висвітлювати історію театру як перманентне самооновлення, зміну напрямків, течій, стилів, народження новаторських ідей і навіть нових моделей театру (наприклад, гала-видовищ, або, навпаки, малих сцен, «кімнатних» театрів). Експозиція має зафіксувати й ті сумнозвісні часи, коли піддавалась уніфікації творчість усіх колективів, нівелювалися стиль, манера митців, чиє творче обдаровання відзначалося яскравою самобутністю. Можливо, ніде в іншому місці, як у музеї, де все будується на візуальному зіставленні, усі ці тенденції не демонструються так наочно і переконливо.

II. ЧАС

Наріжний камінь будь-якої історії – періодизація. Десятиріччями ми механічно переносили на мистецтво схему, яку диктувала «Історія КПРС». У літературі та учбових програмах сорокових-п'ятдесятих років історія радянського театру поділялася на такі розділи: «Театр періоду Жовтневої революції та громадянської війни (1917–1921)», «Театр у роки відбудови народного господарства (1922–1925)», «Театр періоду індустріалізації (1926–1928)», «Театр періоду колективізації (1929–1932)» і т. д. аж до періоду розгорнутого будівництва комунізму. Можна дивуватися – як театрознавцям за цією схемою вдавалося вибудовувати у більш-менш цілісну картину діяльність театральних колективів, стежити за творчістю провідних митців, узагальнювати розвиток сценічного мистецтва в цілому.

Попередня експозиція музею мала вже дещо простішу, не таку подрібнену схему періодизації: «Театр і революція», «Театр 20-30-х років», «Театр у роки війни», «Післявоєнні роки», «Театр 60–70-х років – доби розвиненого соціалізму». Така схема влаштовувала всіх – партійне керівництво, міністерське начальство, театрознавців, екскурсоводів і екскурсантів. Вона була звичною, зрозумілою і зручною для побудови, експлуатації і художнього оформлення експозиції. Але суспільні зрушення, які відбулися в останні роки, зокрема набуття Україною державної незалежності, вимагають переглянути періодизацію і внести суттєві корективи.

По-перше, якими мають бути хронологічні рамки другого поверху? На порозі нового тисячоліття напрошується відповідь – ХХ століття. Така логічна і завершена рамка – від першого по дев'яносто дев'ятий роки. Справді,

якщо за точку відліку взяти жовтень 1917 року, ми повертаємося на карусель більшовицької догматики, яка геть усе лічила від жовтневого перевороту, що «відкрив нове літочислення всього людства».

Але ж повернемося до історії українського театру. Згадаймо: саме на рубежі століть він почав зазнавати на собі впливу нових віянь та умонастроїв, що призвело до крутого повороту від усталених, у чомусь обмежених традицій «корифейського» класичного театру в бік європейського модернізму. Спочатку в драматургії, а згодом і в сценічному мистецтві аж до авангарду 1920-х років, відбувалися рішучі реформи. Цей процес був послідовним і неухильним, незважаючи на катаклізми в суспільстві, аж до початку 1930-х років. Втім, повністю ігнорувати історичні зрушення та реалії немає підстав. Періодизація майбутньої експозиції бачиться такою:

1. Театр початку ХХ століття (до лютого 1917 року).

2. Театр періоду боротьби за незалежну демократичну Україну в роки революції та громадянської війни (березень 1917–1921 рр.).

3. Театр періоду становлення УРСР у складі СРСР (1922–1933 рр.).

4. Театр періоду сталінщини (1934–1955). У цей розділ окремим і важливим підрозділом вмонтовується тема «Театр у роки війни».

5. Театр (умовно) періоду «відлиги» (1956–1964).

6. Театр (знову ж таки назва умовна) років «застою» (1965–1985) та «перебудови» (1986–1990).

7. Театр незалежної України (1991–2000).

Запропонована схема потребує деяких пояснень.

Не можна не помітити зв'язку історії театру з суспільно-політичними поворотами в історії країни. Але, якщо глибше вникнути в суть кожного з періодів, виявиться, що (як би ми не прагнули уникнути політизації) зовнішні політичні події і внутрішні, суто мистецькі процеси часом збігаються. Періодизація містить у собі чергування відносно коротких моментів глобальних суспільних катаклізмів (революція, війна, «перебудова») з більш тривалими періодами відносно політичної стабілізації, коли розвиток мистецтва певною мірою набував іманентного характеру.

У першому випадку (періоди катаклізмів) увагу акцентовано на організаційних та громадських засадах існування театрів – зміні форм власності, націоналізації театрів або, навпаки, їх комерціалізації, на нових формах функціонування театру, як, наприклад, агітпоїзди, масові видовища, фронтові бригади, студійний рух, малі сцени тощо. В другому випадку акценти переносяться на суто творчі проблеми: шукання в галузі репертуару, змагання творчих платформ, пошуки нових форм, або навпаки, уніфікація художніх засобів, втрата багатьма колективами свого мистецького обличчя.

Періодизація – кістяк, який тримає всю будову.

III. ПІДХОДИ

Пройдемося докладніше по нашій схемі.

Театр початку століття. Формулювання «ганебне десятиріччя», причеплене до цього періоду з подачі М. Горького, начебто усе розставляло по своїх місцях. Те, що творилося на ниві мистецтва у ті часи, оголошувалося зрадою реалістичних і демократичних традицій попереднього етапу. Модернізм, естетство, занепаднецький декаданс – ось дефініції, які радянське мистецтвознавство вживало щодо творчості митців цього періоду. Негативне ставлення майже до всього, що з'являлося на сцені у 1900-х – 1910-х роках, посилювалося ще й тим, що більшість діячів нової генерації (В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко) після громадянської війни опинилися в еміграції, інші (М. Старицька-Черняхівська, Лесь Курбас) були репресовані. У такий спосіб в історії театру утворилися білі плями, які злилися в суцільну чорну пляму – весь зазначений період, отже великий шар національної культури.

Підемо далі. Роки 1917–1921. Цей період дозволялося досліджувати вибірково – тільки ті явища, які відбувалися на теренах, де на той чи інший момент встановлювалася радянська влада. Але ж театральний процес йшов повсюди. Лінія фронту змінювалася щодня, тільки у Києві за три роки радянська влада поновлювалася чотири рази. А театри – як ті, що з'явилися до революції, так і народжені у полум'ї громадянської війни, діяли неухильно. І зали для глядачів наповнювали представники різних верств населення і, безумовно, «люди з рушницею» різних армій.

Ми звикли вести відлік новітньої історії театру з грудня 1917 року, коли було проголошено радянську владу на Україні. Але ж кардинальні зрушення у цій галузі відбулися ще у березні, коли Центральна Рада, консолідувавши найкращі творчі сили, розпочала реалізувати широку програму розвитку українського театру (Державний Національний театр, Українська опера).

Історичні події вносили свої корективи. У 1918 році, як відомо, на базі Національного театру в Києві виникли два колективи – Державний Народний театр під орудою П. Саксаганського і Державний драматичний театр, очолюваний О. Загаровим. Напрямки, що їх репрезентували ці колективи, загальновідомі. Через рік у Вінниці був заснований і Новий драматичний театр імені Івана Франка.

Я згадав ці колективи, бо обставини їх виникнення і діяльності завдавали клопоту нашим ідеологам. Пригадую, як років з тридцять тому, коли наближався черговий ювілей Дніпропетровського театру імені Т. Шевченка, науковці, за наказом керівних органів, ламали голову щодо дати його заснування. Визначити відкриття листопадом 1918 року, отже визнати його дітищем Директорії. Вирішено було перенести дату на дев'ятнадцятий рік, коли радянська влада перейменувала Державний драматичний театр на Перший Радянський український театр імені Т. Шевченка. До речі, цим же

наказом до трупи у повному складі було вліто колектив очолюваного Лесем Курбасом Молодого театру, і в такий спосіб цей найпрогресивніший на ті часи, єдиний експериментальний театр було ліквідовано.

А скільки вагань було навколо дати заснування франківського театру! По днях вираховували, яка влада була Вінниці в січні 1920-го року. Документи свідчили – петлюрівська. Отже «флагман» радянського театрального мистецтва, якого урочисто іменували «дітищем Жовтня», заснований чужою владою?! Та й відкрився він, виявилось, не «Суєтою», як стверджували літописці, а Винниченковим «Гріхом».

Якою ж нісенітницею здається нам сьогодні ця панічна метушня, коли історію творить не наука, а політика. У нашій театрознавчій літературі політика наробила чимало плутанини. Втім, в емігрантських публікаціях, зокрема, в мемуаристичі, давно визначено – де, що, коли. І музей має розставити крапки над «і».

Наступний розділ – двадцять роки. Як не дивно, але цей розділ найбільше досліджений. Зусилля багатьох театрознавців останніми роками були зосереджені на вивченні творчої спадщини Леся Курбаса, Миколи Куліша, діяльності «Березоля» та інших провідних театрів того періоду. І хоча це були роки відносного плюралізму у мистецтві радянської доби, позначені змаганням різних течій, шуканням нових шляхів, – перипетії театрального життя досить глибоко простежено. Сьогодні відомо чимало про ті часи – хто є хто і хто чого вартий.

«Великий перелом» на рубежі 1920–1930-х років призвів до трагічної загибелі діячів «розстріляного відродження», до винищення найелітарнішого шару української художньої інтеліганції. Покладено край мистецькому плюралізму, полістилістичному розвитку театральної культури. В усіх сферах було введено тотальну регламентацію, що знайшло вияв у примусовому насажденні канонів методу соцреалізму.

Український театр вступив у довгий етап своєї історії, який тривав з середини тридцятих до середини вісімдесятих років, до проголошеної М. Горбачовим перебудови і гласності. Тут ми умовно об'єднали три періоди – сталінщину, «відлигу» і «застій». Умови існування театрів де в чому різнилися: в одному випадку найжорстокіша диктатура, у другому – деяке послаблення ідеологічного тиску, допущення багатоманітності художніх форм при збереженні жорсткого партійно-державного контролю, у третьому – посилення ідеологічного пресингу, стагнація режиму. Об'єднує усі три періоди наявність тоталітарної системи, яка проймала всі сфери духовного життя народу. Оглядаючи ці три періоди (а загалом це півстоліття), з подивом констатуєш, що їх досягнути важче, ніж більш ранні періоди.

Існують різні, часом діаметрально протилежні підходи для розуміння закономірностей розвитку та оцінки театральних явищ у ці часи. Підхід

перший – безкомпромісний, войовничий. Притаманний здебільшого те-перішній молоді, позбавленій комплексу особистих спогадів та зв'язків з минулим. В основі його лежить постулат: «імперія зла не могла продукувати культурні цінності». А відтак, навіщо копирсатися у багні, відшукуючи якісь виправдання. Давайте проігноруємо це п'ятдесятиріччя і перескочимо з двадцятих років у дев'яності. Просто і хутко.

Є й інший варіант підходу, трохи м'якший: давайте оцінювати весь доробок доби тоталітаризму «з точністю до навпаки». Все, що підносилося на п'єдестал (одержувало Державні премії, вихвалялося критикою), звергнути. Все, що заборонялося, зазнавало нападів з боку преси, – піднести на п'єдестал. Другий підхід – ностальгічний. Його дотримуються люди старшого покоління. У якійсь мірі до цієї категорії належу і я – автор цих рядків. У молоді та зрілі роки ми були хронічно незадоволені загальним станом театрального мистецтва, вважали рівень культури низьким. В той же час у кожного з нас траплялися маленькі (а то й великі) театральні радощі.

Склалося так, що з кінця п'ятдесятих до кінця сімдесятих років я був членом журі щорічних республіканських оглядів кращих вистав, брав також участь у переглядах та обговореннях репертуару під час гастролей периферійних театрів у Києві. Надивився протягом двох десятиріч сотні вистав, знав стан справ і творчий потенціал майже всіх колективів. У цьому нескінченному потоці театральних вражень, який, чесно кажучи, не викликав радісних емоцій, раптом яскравим діамантом виблискував якийсь спектакль, захоплював своєю художньою цілісністю, оригінальним режисерським задумом, незвичайною атмосферою, злагодженою акторського ансамблю. Хоча б один такий спектакль я відкривав для себе майже в кожній трупі.

А для небагатьох колективів, як, наприклад, для заньківчан сімдесятих років, наставав зоряний час, і вони вистрілювали цілу обойму по-справжньому цікавих постановок. У деяких театрах, які не могли похвалитися виставами-подіями, ми відкривали окремих акторів яскравої індивідуальності, з високим рівнем інтелекту та виконавської культури. А роботи сценографів, які досить часто лідирували навіть у слабких постановках?!

Я не називаю тут ні прізвищ, ні назв спектаклів, ні театрів – це б зайняло чимало сторінок. Хочу лише привернути увагу до феномену відстані часу: з роками сіренький фон театрального процесу тих років тане, а оті радісні враження, хай навіть не гучні події обласного масштабу, зливаються у міцний ланцюжок пам'яті, і саме вони репрезентують наше театральне минуле, малюють його у нашій свідомості в райдужних тонах. Ностальгічний настрій штовхає запропонувати: а давайте, браття, залишимо на музейних стендах усе як було, не будемо нічого переоцінювати. Що було, то було.

Підхід третій – тверезий, науково обґрунтований. Ностальгія щезає, коли згадуєш, як багато втратило українське театральне мистецтво від обіймів

тоталітарної системи. Скільки творчих сил віддано на догоду тим, хто так некомпетентно ним керував, з чияї вини наш театр за мистецьким рівнем надовго відстав від близьких сусідів – грузинів, литовців, росіян. Прикро. Тому третій підхід вимагає від нас, керуючись найвищими світовими критеріями, переглянути багаторічний доробок наших театрів і закарбувати на музейних скрижалях те, що витримує перевірку часом, відповідає цим критеріям. Музейні стенди порідшають, вивільняючи місце новим здобуткам українського театру.

Високі критерії безперечно висунуть на передній план постановки за класичними творами. Можна уявити собі як навіть зовнішньо зміняться від цього музейні стенди. У розділ класики включаю і п'єси видатних драматургів ХХ століття, зокрема, і українських – М. Куліша, І. Кочерги, окремі твори деяких інших авторів. Звісно, у такий спосіб порушиться негласний (а втім, зафіксований у багатьох урядово-партійних постановках) закон пропорційного представництва радянській п'єсі. Але ж саме класичний твір є певним гарантом і передумовою адекватного художнього рівня майбутньої постановки.

А як бути з радянською п'єсою?

IV. ПОГЛЯД

Іноді запитують, чому український театр своїми виставами, специфічними засобами мистецтва не протистояв жорстокостям режиму, скажімо, у часи сталінізму?

Театр – мистецтво, яке виключає добрі (чи будь-які) наміри на далеке майбутнє. Це мистецтво цюхвилинне. Спектакль не можна до кращих часів покласти у стіл, як роман чи симфонію, на полицю, як кінофільм, або загнати на горище чи у підвал, як живописне полотно або скульптуру. Не може бути театрального андеграунду. Театральну постановку «зарубають на корені», забороняючи ще п'єсу. В цензурі або «у материнському лоні» – у тих випадках коли забороняють до показу вже готовий спектакль. Та чи можна було уявити ситуацію, коли б десь захованими лежали чесні, правдиві, гостро критичні п'єси, а до постановки чомусь брали п'єси кон'юктурні, пристосовницькі, апологетичні.

Від часів фізичного усунення таких письменників, як М. Хвильовий, М. Куліш та інші, ніхто не наважувався б написати драму, котра розкривала б людям очі на їхнє справжнє становище, на те, що живуть вони у найжорстокішому деспотичному режимі, що ідеал світлого майбутнього – утопія, мара, що володарює в країні не батько народів, а найстрашніший тиран усіх часів і народів та його кліка, винні у загибелі мільйонів безневинних людей... Такого навіть уявити собі не можна.

Але серед численного доробку драматургів радянської доби були п'єси різні – і відверті агітки, і пафосно пропагандистської ідеологічної заданості, які і порушували загальнолюдські проблеми, розповідали про життя і турботи простих людей, про кохання, взаємини батьків і дітей. Такі п'єси офіціоз звинувачував у «дрібнотем'ї», в «абстрактному гуманізмі» і, хоч і не забороняв їх, але й не дуже рекомендував до постановки. Особливо настоювалися начальство і критика, коли з'являлася п'єса у жанрі комедії, а надто – сатиричної комедії.

Режисерів приваблювала у п'єсах радянських авторів, навіть у безконфліктних і сіреньких, можливість відобразити на сцені життя сучасників. Адже наші люди працювали важко і, як їм здавалося, натхненно. Вони раділи, горювали, кохалися, пізнавали щастя материнства і трагедію втрат. Їхні долі і характери могли втілюватися на сцені не інакше, як у тих самих рекомендованих репертктомом п'єсах. І нерідко режисери та виконавці ролей вдихали в ці п'єси життя. Коли митець перемагав в них члена партії, вони долали схематизм п'єси, заданість, ходульність образів, перетворюючи рупори ідей на живих людей.

Здебільшого життя у цих постановках зображувалося не таким, яким було насправді, попри всю зовнішню життєподібність, якої прагнули постановники і яка диктувалася тодішньою естетикою. Одна з категоричних вимог соцреалізму – зображувати дійсність у її революційному розвитку не такою, яка вона є сьогодні, а якою має бути у світлому майбутньому. Усе це, зрештою, вилилося у велетенську колективну міфотворчість. І автори міфів – драматурги, актори, режисери, сценографи – творили їх здебільшого переконано, щиро. Можливо, це було однострумкове співтворців, закодованих системою.

Розглядаючи сьогодні цей багатоликий, хоча й однобарвний театральний процес, який ішов у єдино можливого тоді ідейному та естетичному річищі, ми маємо проїнятися духом тієї епохи. І багато що зрозуміти.

Так, театри ставили кон'юнктурні, «датські», партійно ангажовані п'єси. Ставили не тільки як примусовий асортимент, а охоче. І глядачі ходили на них не тільки примусово, під час культпоходів, а й добровільно. І траплялися аншлаги. І споживали ці міфи щиро та емоційно – адже театр завжди зачаровує. До того ж і актори були по-чортячому талановиті й принадні, і декорації.

Було б помилкою твердити, що український театр ніяк не розвивався протягом п'ятьох десятиріч. Рух, безумовно, був. Уже в роки хрущовської «відлиги» з'явилися тенденції оновлення. Спочатку в галузі форми. Реабілітовано було як художній принцип умовність, яка поступово почала витісняти зі сцени (а згодом витіснила зовсім) нудну багатослівну життєподібність.

Почався сценографічний бум – театр ставав різнобарвнішим, збагатилася його жанрово-стилістична палітра.

Режисерські новації спочатку торкалися постановочних прийомів і не зачіпали ідейних засад театру. Але ідеї шестидесятництва, хоч і з запізненням, давалися взнаки. Роки сімдесяті, говорячи словами О. Герцена, були добою «зовнішнього рабства і внутрішнього визволення». І хоч дисидентство здебільшого було «кухонним» (сміливців ховали у таборах і психушках), але театр, цей мудрий хитрун, почав пустувати: де-не-де несподівано робив випадки, дратуючи систему. Спочатку завуальовано, користуючись натяками, каламбурами, далі застосовуючи лише театрові притаманний підтекст, другий план, езопову мову, – театр завдавав режимові дошкульних уколів.

Найчастіше алюзії (примітивно-лобові або тонкі й дотепні) спостерігалися у виставах за класичними творами. Але поступово ареною двобою ставала радянська п'еса, і не якась там «дрібнотемна» комедійка, а гостропубліцистична, на виробничу тему, де критика системи звучала іноді відкритим текстом. Ні, удару під дих театр не завдавав, руйнування основ не відбувалося, але й «комариними укусами» ці випадки вже не назвеш.

Ідучи цим шляхом, театр в'їхав у період перебудови, реформ, незалежності, став свідком падіння Союзу, краху тоталітарної системи. І.. розгубився. Втім, це вже новий, останній етап, який потребує окремої серйозної розмови.

Розділ 3.

ЧИ НЕ ПРО НАС, ТЕПЕРІШНІХ, УСЕ ЦЕ?

/РЕЦЕНЗІЇ, КРИТИЧНІ ОГЛЯДИ, СТОРІНКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ

ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ ПОДВИГУ

(1975. – № 2)

У серпні сорок першого, коли бої точилися на підступах до Києва, з-під пера Олександра Корнійчука вийшла п'єса «Партизани в степах України».

Цій призабутій тепер, агітаційній (у найвищому розумінні) п'єсі судилося відкрити у радянській драматургії тему війни. Тему, що ось вже три десятиріччя хвилює серця і розум людей, на якій виховуються нові й нові покоління радянської молоді.

А через рік, у розпалі сталінградської епопеї, майже одночасно на сцені багатьох театрів країни з'являються «Руські люди» К. Симонова, «Фронт» О. Корнійчука, «Навала» Л. Леонова.

«За Корнійчуком, Леоновим і Симоновим в драматургії першого періоду війни залишилась заслужена першість, – писав наприкінці війни М. Погодін. – ...Їхні три п'єси задали тон і справили величезний вплив на всю воєнну драматургію».

Постановки цих п'єс в роки війни можна без перебільшення назвати могутнім вогневим залпом радянського театру, пущеним по ворогу. Образи, створені видатними акторами України Н. Ужвій (Валя, «Руські люди»), А. Бучмою (дід Остап, «Партизани в степах України»), О. Сердюком, О. Ватулею (Іван Горлов), В. Добровольським (Огнєв), Д. Мілютенком (Гайдар), Є. Пономаренком (Сергій Горлов), Д. Антоновичем (Мирон Горлов) – у «Фронті», М. Романовим (Колесніков), Ю. Лавровим (Федір Таланов) – у «Навалі» викликали палкий відгук у серцях радянських людей, надихали їх на бойові та трудові подвиги. Створювалися ці постановки кров'ю серця і були вони відповіддю на єдиний у ті роки заклик партії — «Все для фронту, все для перемоги!»

Громадянський пафос, публіцистична заостреність, чітке виявлення конфлікту (зіткнення двох світів, двох світоглядів) – ось риси, що об'єднували різні постановки воєнних років. В той же час кожна вистава як мистецьке явище мала неповторні, індивідуальні риси: сповнені мовчазної мужності й світлого ліризму «Руські люди» у франківців (режисер К. Кошевський, художник М. Уманський), прочитана як народна трагедія глибоко психологічна «Навала» в театрі імені Лесі Українки (режисер К. Хохлов, художник М. Духновський), витриманий у строгому стилі документальної публіцистики «Фронт» у франківців (режисер Г. Юра, художник М. Драк) і поетичне, сповнене романтичних нот прочитання цієї ж драми у шевченківців (режисер М. Крушельницький, художник В. Меллер). Художня довершеність, яскрава образність, чітка жанрова визначеність кращих спектаклів, створених по гарячих слідах війни, ще раз спростовують теорію «дистанції», за якою глибоке художнє осмислення історичних подій можливе лише на відстані часу.

Відгуркотіли воєнні роки. Відлунали переможні салюти... Країна загоєвала рани, будувала комунізм. Але для покоління переможців війна була ще живим сьогоденням, вона біллю відлунювалась в їхніх серцях. Настрої в суспільному житті завжди «переплавляються» у морально-емоційні вимоги театрального глядача. І на ці вимоги український театр відгукнувся десятками п'єс, сотнями вистав. Митці театру прагнули закарбувати, оспівати, увічнити подвиг народу. Це зближувало вистави повоєнних років з спектаклями воєнного часу.

Театральний літопис війни зростав не тільки кількісно. Розширювалася його тематика. Драматурги і театри немов поспішають розповісти все про різні аспекти війни: про її полководців («Генерал Ватутін» Л. Дмитерка), про партизанські рейди («Доблесть народна» П. Вершигори) і комсомольське підпілля («Нескорена Полтавчанка» П. Лубенського), про трудовий подвиг людей в тилу («Директор» С. Альошина) і про борців Опору в окупованій фашистами Європі («Прага залишається моєю» Ю. Буряківського).

Слід зазначити, що в кінці 40-50-х років більшість творів про війну ґрунтувалася на справжніх воєнних епізодах, за ними стояли реальні, іноді й життєві прототипи. Український театр може пишатися з того, що його митці створили цілу галерею яскравих сценічних портретів героїв Великої Вітчизняної. Варто згадати тут лише деяких з них, щоб зрозуміти всю велич і масштабність цієї благородної патріотичної місії: професор П. М. Буйко – Ю. Шумський, генерал М. Ф. Ватутін – М. Крушельницький, С. А. Ковпак – О. Крамов, Микола Кузнецов – О. Гай, Юліус Фучік – А. Аркадьєв і В. Добровольський, Ляля Убийвовк – Т. Кислякова, Андрій Валько – А. Бучма, груповий портрет молодогвардійців – актори Київського театру імені І. Франка, Харківського імені Т. Шевченка, Ворошиловградського імені М. Островського.

З кожним повоєнним роком історія відкривала імена нових героїв-підпільників. Театр відгукнувся на ці відкриття новими спектаклями. Слідом за «Молодою гвардією» і «Нескореною Полтавчанкою» з'являються «Партизанська іскра» В. Арова, М. Саєнка у Миколаєві і «Полум'яні серця» С. Снігура в Чернівцях (обидві вистави в поновлених сценічних редакціях були удостоєні Республіканської комсомольської премії імені М. Островського); «Пісня над Бугом» П. Лубенського і М. Білецького в Луцьку, «Це було під Ровно» М. Струтинського в Ровно, «Балада про мужніх» Н. Фіалка в Житомирі, «Це було в Миколаєві» М. Владимова і С. Январьова у Миколаєві, «Любов сильних» П. Ребра в Запоріжжі, «Комендантський час» В. Милюхи і Л. Галкіна в Харкові, «Київський зошит» В. Собка в Києві, «Вони були акторами» В. Орлова, Г. Натансона у Сімферополі (спектакль удостоєний золотої медалі імені О. Попова). Були створені і спектаклі про героїв-піонерів Валю Котика «Герої не вмирають» Г. Ягджана в Київському ТЮГу, Марата Казея («Марат Казей» В. Зуба в Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка), Яшу Гордієнка («Твій син, Одесо!» Г. Карева, І. Буше), «Володя Дубінін» Гольдфельда – обидві в Одеському ТЮГу.

Перелік вистав, присвячених пам'яті героїв-підпільників, можна було б продовжити. Можна майже з упевненістю сказати, що на Україні в кожній області є такий спектакль-пам'ятник. Ці п'єси, як правило, створювалися місцевими авторами у тісному контакті з театральними колективами. І це не прояв «місцевого» патріотизму, не данина моди, не намагання будь-що мати в репертуарі п'єсу автора-земляка про героя-земляка. Можливо, глибина проникнення в характери героїв, літературні якості п'єс в деяких випадках залишають бажати кращого. Але згадаймо те патріотичне піднесення, ту хвилюючу атмосферу, яка панувала і на прем'єрах, і на «рядових» виставах, коли в залі були присутні учасники подій, що лишилися живими, сподвижники героїв, їхні батьки, рідні, близькі. Тоді не хотілося розмірковувати про недосконалість художньої форми. Глядачі віддавалися владі емоцій. Спектаклі ставали хвилюючими подіями в житті міст, вони перетворювалися на палкі уроки патріотизму.

Уже в перших повоєнних виставах на тему війни помітне було намагання режисерів і акторів не обмежуватися розповіддю про героїчні діяння радянського воїна-визволителя, але дати його крупним планом, відтворити непрості риси його характеру, його психології, розкрити соціальне коріння подвигу людини, вихованої Комуністичною партією. В цьому плані знову доречно згадати такі яскраві, по-людському масштабні акторські роботи, як Ватутін – М. Крушельницький або Буйко – Ю. Шумський. В один ряд з ними можна поставити роботу Ю. Лаврова над образом командарма Рябініна («Безсмертя» Г. Березка у Київському театрі імені Лесі Українки), Б. Рома-

ницького над образом Воропаєва («Щастя» П. Павленка і С. Радзінського у Львівському театрі імені М. Заньковецької) та інші акторські роботи.

Принциповою творчою проблемою став показ на сцені ворога. Цілком зрозуміло, що в роки війни фашистів на сцені можна було зображати лише гостро гротесковими барвами (в дусі «Вікон ТАРС»). І в післявоєнних спектаклях розвінчання ворога, викриття його звірячої суті подавалися переважно зовнішніми засобами, наголошувалася його фізична потворність згадати хоча б яскраву гру М. Яковченка в ролі Фенбонга в «Молодій гвардії»). Але вже у виставах «Прага залишається моєю» Ю. Буряківського Юліусу Фучіку протистояв розумний, зовні аж ніяк не потворний ворог – гестапівець Бем (його тонко, психологічно переконливо грали П. Сергієнко у франківців і О. Максимов в Одеському театрі Радянської Армії). Антигуманістична суть фашизму, його філософія розкривалися на сцені вже через образ хитрого і сильного ворога. Цим підносилися подвиг радянського народу і всіх антифашистських сил в другій світовій війні.

Вистави про війну, створені в кінці 40–50-х років, стали важливими віхами у творчій біографії багатьох митців. У скарбницю радянського театру увійшли режисерські роботи Л. Дубовика. («Генерал Ватутін» у Харківському театрі імені Т. Шевченка), І. Беркуна («Прага залишається моєю» в Одеському театрі Радянської Армії) – обидві вистави удостоєні Державної премії СРСР; Б. Норда («Молода гвардія» в Київському театрі імені І. Франка); В. Івченка («Історія одного подвигу» Д. Медведева у Львівському театрі імені М. Заньковецької); Г. Воловика («Шлях на Україну» О. Левади в Закарпатському театрі); О. Соломарського («Казка про Чугайстра» П. Воронька в Київському ТЮГу), В. Неллі («Безсмертя» Г. Березка у Київському театрі імені Лесі Українки). Ці та деякі інші режисерські роботи відзначалися ідейною цілеспрямованістю, чіткою жанрово-стилістичною визначеністю, оригінальністю режисерської думки.

На жаль, не всі тогочасні постановки несли на собі неповторні риси режисерської індивідуальності їх творців. На деяких позначилися уніфікаторські тенденції. Вистави нерідко вирішувалися за рецептами театральномовного героїко-романтичного стилю, який вимагав від їх творців штучної патетики, надуманих «скульптурних» мізансцен, неодмінних застиглих пам'ятників у фіналі, кумачевих полотнищ, музики, світлових і звукових ефектів. Водночас галаслива помпезність нерідко уживалася з приземленістю, побутовою дріб'язковістю та ілюстративністю в зображенні війни. З рецидивами цього «стилю», на жаль, доводиться зустрічатися й сьогодні.

Минали роки. Війна начебто віддалялася від нас. Спочатку на десять років, потім на два, а тепер уже на три десятиріччя. Підросло нове покоління глядачів. Театральні зали заповнювали діти, а тепер уже онуки колиш-

ніх фронтовиків. Високоромантична напруга вистав про війну завжди є чудовою школою патріотичного виховання молоді. Тема війни і тепер має не тільки пізнавальне значення. Війна так чи інакше торкнулася долі усіх поколінь людей: і тих, хто її пережив, і тих, хто народився, вступив у життя протягом трьох останніх десятиріч. Далекий гуркіт війни і сьогодні відлунюється в людських долях і людських серцях.

І вже з висоти тридцяти переможних років наш сучасник вдивляється у знайомі, такі рідні й близькі риси героя війни. Хоче зазирнути йому у вічі, хоче все про нього знати, щоб звірити з його діяннями своє сьогоднішнє буття.

І знову театр, як чутливий локатор, прагне вловити настрої в суспільному житті й зв'язані з ними емоційно-моральні запити театрального глядача, прагне відповісти на них новими виставами.

Драматургія 60–70-х років дала нам чимало творів, сповнених роздумів про долю солдата, про взаємозв'язок поколінь. Не завжди в цих п'єсах ми знайдемо пряме зображення подій війни, іноді вони спливають як спогад. Але тема Великої Вітчизняної звучить в них владно і багатозначно. Це – «Сторінка щоденника» і «Пам'ять серця» О. Корнійчука, «Правда і кривда», «На Івана Купала», «Дума про любов» М. Стельмаха, «Планета Сперанта», «Горлиця», «Голубі олені» О. Коломійця, «Далекі вікна», «Голосіївський ліс», «Друге побачення» В. Собка, «Зупиніться!», «Коли мертві оживають» І. Рачади, «Таке довге, довге літо» М. Зарудного, «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади та ряд інших творів української драматургії, які посіли почесне місце на афішах наших театрів. Вони включають до репертуару і близькі за темою твори драматургії братніх народів: «Барабанщиця» О. Салинського, «Василь Тьоркін» за О. Твардовським, «А зорі тут тихі...» за Б. Васильєвим, «Трибунал» А. Макайонка, «Гавроші Брестської фортеці» О. Махнача, «Називай мене матір'ю» Д. Урневічюте. Звертаються і до творів про війну драматургів соціалістичних країн. Стає різноманітною тематика, розмаїтшими жанри п'єс і спектаклів: від історичної хроніки до драматичної поеми, від народної трагедії до трагікомедії-лубка. Різнобарвнішою стали і режисерська палітра, і художні засоби сценографії.

У творчих шуканнях митців театру неабияку роль відіграють естетичні запити сучасного глядача, його інтелект і мистецькі смаки. Вихований, з одного боку, на яскравих документальних кінострічках про війну, на воєнних мемуарах і документалістиці, а з другого – на високих зразках поезії, сповненої філософських роздумів і метафоричного мислення, сучасний глядач чутливий до будь-якої фальші, пози, холодної байдужості. Йому потрібен театр аналітичний, в якому правда життя, правда про воєнний час виступала б у всій своїй внутрішній складності, діалектичній суперечливості.

І водночас – театр великої емоційної напруги (при суворій простоті й мужності виявлення почуттів), щоб вогонь, який палає в душах героїв війни, тисячократно і щовечора спалахував би й у душі глядача. Потрібен йому і театр глибоких образних узагальнень, який давав би поживу для фантазії, пробуджував у ньому поета, робив би співтворцем вистави. Тоді й з'явиться отой всіма жаданий магічний «місток», який з'єднає героїчне минуле з сьогоднішнім.

Ми можемо назвати спектаклі останнього десятиріччя, які коли не повною мірою, то якимись своїми гранями відповідають таким високим критеріям. Це і удостоєна свого часу премії імені Ленінського комсомолу «Молода гвардія» у Київському ТЮГу (режисер О. Барсеґян, художник М. Кипріян), і відзначені на всесоюзних і республіканських оглядах «Незабутнє» в Тернопільському театрі імені Т. Шевченка (режисер Я. Геляс, художник С. Данилишин), «На Івана Купала» в Донецькому театрі імені Артема (режисер В. Гринич, художник В. Лазуренко), «Трибунал» в Полтавському театрі імені М. Гоголя (режисер В. Кашперський, художник В. Комарда), «Дім матінки Францішки» Т. Голуїя в Севастопольському театрі імені А. Луначарського (режисер В. Ясногородський, художник Л. Михайлов), «Комендантський час» в Харківському театрі імені Т. Шевченка (режисер Г. Кононенко, художники С. Кузовкін, І. Константинова), «Голубі олені» в Київському театрі імені І. Франка (режисер В. Лизогуб, художник Д. Лідер), «Вони були акторами» в Кримському театрі імені М. Горького (режисер А. Новиков, художник М. Янковський), «А зорі тут тихі...» в Харківському театрі імені Т. Шевченка (режисер М. Мальцев, художник М. Кужелев), «Гавроші Брестської фортеці» в Львівському театрі юного глядача імені М. Горького (режисер В. Склярєнко, художник Ю. Стефанчук). Необхідно назвати і талановиті акторські роботи: О. Кусенко – Софія Грушко («Голосіївський ліс»), Є. Пономаренко – Карбишев («Коли мертві оживають»), А. Роговцева – Поля Вихрової («Юність Полі Вихрової»), З. Дегтярьова – Ніла Сніжко («Барабанщиця»), П. Загребельний – Запорожець («Незабутнє»), Л. Хоролець – Оленка («Голубі олені», робота актриси відзначена Комсомольською премією імені М. Островського), Ю. Мажуга – Ватутін («Генерал Ватутін»), Ф. Балабуха – Плетньов («Солдатська вдова») та ін.

Великий вклад в утвердження на сцені героїко-патріотичної теми роблять наші армійські колективи – Севастопольський театр Чорноморського флоту (головний режисер Ю. Гранатов) та Львівський театр Радянської Армії (головний режисер А. Ротенштейн).

До 30-річчя великої Перемоги театри республіки підготували нові вистави. Завершується огляд ювілейного сезону. Є всі підстави сподіватися, що

1975 рік ознаменується появою нових талановитих акторських і режисерських робіт про бойові і трудові подвиги нашого народу у Великій Вітчизняній війні.

Театральний літопис полум'яних літ триває. Триває і мистецький пошук.

НА ВИСТАВАХ ШЕВЧЕНКІВЦІВ

(1976. – № 5)

Коли завершувалася робота над цією статтею, в республіканських газетах одна за одною вийшли статті про гастролі Харківського академічного театру імені Т. Шевченка в Києві. Поява кожної з них ставила автора цих рядків у скрутне становище – рецензенти не залишали йому жодної «свіжої» думки.

Так, усі статті починалися з того, що театр двадцять років не приїздив до рідного міста, що за цей час він пережив болісний, але закономірний процес зміни поколінь і що художнє керівництво колективу змінювалося надто часто. Амплітуда творчих коливань, мистецьких здобутків і втрат була досить високою. Усе це спричинилося до того, що театр поступово здавав завойовані його корифеями позиції, втрачав своє творче обличчя, а з ним і славу колективу, який завжди був взірцем режисерської та акторської культури.

Втім, оглядаючи в думках два минулі десятиріччя, несправедливо було б не згадати безперечно вдалих постановок, в яких ми пізнавали почерк «старих» шевченківців і відкривали дещо нове, глибоке й по-справжньому сучасне. Як приклад, хочеться назвати здійснену близько десяти років тому В. Оглобліним постановку горьківських «Чудаків», яка відзначалася високою режисерською і постановочною культурою. ансамблевістю, чудовими роботами Ф. Радчука, О. Сердюка, Л. Тарабарінова, О. Ліцканович, О. Тимофієнко, В. Івченка та інших виконавців. Така вистава лишається в пам'яті та аналах історії мірилом, за яким можна оцінювати вати й сьогоднішні надбання колективу, зокрема, гастрольний репертуар цього року.

В липні кияни зустрілися з новим колективом шевченківців, в якому, хоч і продовжують активно працювати очолювані одним з фундаторів театру Лесем Івановичем Сердюком представники тепер уже старшого (а двадцять років тому середнього й молодшого) покоління, але основне репертуарне навантаження несуть актори, творчий стаж яких обчислюється в межах саме двох останніх десятиріч. Київська критика по достоїнству оцінила нев'янучий талант і майстерність В. Мізиненка, Р. Колосової, С. Чибісової,

І. Костюченка, Н. Тимошенко. В. Кіриної, яскраву особистість Л. Тарабарінова, актора надзвичайної сценічної привабливості: тонкий інтелектуалізм і культуру в роботах Л. Попової і В. Івченка, дивовижно широкий діапазон і працездатність В. Маляра, який був зайнятий майже в усіх гастрольних спектаклях і здебільшого грав провідні ролі. Не залишились непоміченими і роботи таких обдарованих акторів, як В. Висовень, В. Шестопалов, Л. Платонова, А. Дзвонарчук. О. Копитіна, Ю. Головін, О. Місєвра, В. Петров.

Одноставне схвалення критики здобула гастрольна афіша театру, прагнення шевченківців вести розмову з глядачем про найсуттєвіше в нашому житті. Актуальним проблемам сучасності присвячені «Дарую тобі життя» Д. Валєєва. «Таке довге, довге літо» М. Зарудного (режисер А. Літко). «Кравцов» О. Коломійця (режисер Г. Піменов). Джерела героїчного театр досліджує у постановках «Комуніст» Є. Габриловича (інсценізація і режисура Г. Кононенка) і «Руські люди» К. Симонова (режисер А. Літко). Водночас критика зазначала, що у втілення сучасної теми театр ще не піднісся до глибокого розкриття процесів, які відбуваються в житті, до яскравого і всебічного втілення рис нашого сучасника. Так, у виставі «Дарую тобі життя», незважаючи на цікаві режисерські знахідки у відтворенні атмосфери великого будівництва, театрові не вдалося подолати властиві п'єсі композиційну розпливчастість і схематизм у змалюванні характерів головних героїв.

Критика і глядач дали високу оцінку двом постановкам, здійсненим режисером І. Гріншпуном: «Тригрошовій опері» Б. Брехта і «Забути Герострата!» Г. Горіна. Кожна з них безперечно заслуговує на серйозний аналіз. Мені хотілося б тільки підкреслити, що в цих цікавих за задумом і точних та цільних за втіленням спектаклях є яскраві акторські роботи, які сприяли збагаченню акторської техніки.

Протягом двох років театр очолює Анатолій Літко. Вихованець Харківського театрального інституту (де він навчався спочатку як актор у професора О. Сердюка, а пізніше на режисерському факультеті у професора Б. Норда). А. Літко починав свій творчий шлях в колективі шевченківців актором. Пізніше режисерська робота в театрах Миколаєва, в Харківському ТЮГу збагатила його досвід, загартувала майстерність і принесла громадське визнання. Отже, призначення Анатолія Літка головним режисером Харківського академічного театру імені Т. Шевченка слід вважати закономірним і природним.

З дванадцяти спектаклів гастрольної афіші він поставив п'ять: «Руські люди», «Таке довге, довге літо», «Дарую тобі життя», «Живий труп» і «Річард III», прем'єра якого відбулась у Києві. Зрозуміла річ, ці постановки стали об'єктом пильної уваги театральної громадськості й критики, бо, якими б вдалими й цікавими не були роботи запрошених на окремі постановки режи-

серів, творче спрямування колективу, його мистецьке кредо визначають спектаклі головрежа.

«Руські люди» здобули оцінку – диплом і премію на республіканському огляді кращих вистав, присвячених 30-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній війні. Про них писав і наш журнал. Цей спектакль хвилює насамперед сучасним поглядом його творців на події тридцятирічної давності, прагненням оспівати подвиг народу, але без галасливої патетики, без показної «монументальності». Теплом, людяністю, світлим ліризмом овіяні образи героїчних захисників Вітчизни – Сафонова (В. Маляр). Марфи Петрівни (С. Чибісова), Валі (А. Дзвонарчук і О. Копитіна), Глоби (Ю. Головін), Васіна (Л. Тарабаринів, О. Сердюк). Наше знайомство з ними починається від першого дзвінка, коли розчиняються двері глядацького залу. Глядачі у незвичній тиші, затамувавши подих, займають свої місця, бо на відкритій сцені їх зустрічає 1942 рік: почорнілий від згарищ «острівець» малої землі, у тривожному присмерку стирчать крокви зруйнованих будівель. Звідти, з глибини сцени під віддалений гарматний ллються знайомі мелодії воєнних років, тихо линуть проникливі рядки віршів Симонова. Поступово, один за одним сцену заповнюють герої спектаклю. Хто стоїть, хто сидить, замислено скручуючи цигарку... Так віч-на-віч глядачі сімдесятих стрічаються з поколінням воєнних років.

Вистава починається якимось непомітно: з репродуктора радіостанції лунають позивні радіостанції. Герої вистави встають, вслухаються: голосом Сталіна (документальна фонограма) партія у цей скрутний для країни звертається до народу. В залі гасне світло, починається дія...

Цей вступ, своєрідний пролог вистави, знайде завершення у фіналі. Разом з Сафоновим ми з глибокою скорботою вдивлятимемось у застиглих по-статі полеглих, що «пропливатимуть» перед нами на кругу... Піде завіса, але ті з захисників, що лишилися в живих, чинитимуть їй одчайдушний опір, апелюючи до пам'яті людської, вони зупинять завісу, щоб ми могли ще і ще раз побачити їх, незабутніх...

Г. Товстоногов під час зустрічі з представниками театральної громадськості Києва висловив думку, що «...концепція режисера у трактуванні твору вже існує в залі для глядачів, її треба почути і засобами театру художньо виразити». В «Руських людях», в описаних мною пролозі й епілозі, режисер А. Літко довів своє вміння втілювати ідейну концепцію твору, його сьогоднішнє тлумачення у відповідну, точно знайдену театральну форму.

Та чи завжди і в усьому? Великого значення, принаймні в тих постановках, які нам довелося побачити, режисер надає зовнішньому образу спектаклю. І тут його однодумцями, помічниками-співрежисерами виступають молоді харківські сценографи: Тетяна Медвідь (головний художник театру),

Микола Кужелев, Володимир Кравець. Це – яскраві творчі індивідуальності, які вільно володіють мовою сучасної, так званої дійової сценографії. Анатолії Літко в кращих постановках, особливо в такій своїй програмній роботі, як «Річард III», максимально використовує потенційні можливості, закладені в сценографії, чітко вибудовує пластику спектаклю, створює образні мізансцени, які часом набувають метафоричного звучання (наприклад, вбивства Кларенса). Значне місце в його режисурі посідає і музика. Відмовляючись від її послуг там, де вона служить здебільшого ілюстрацією емоцій або дивертисментом, режисер використовує музику як елемент структурний, як засіб композиційної побудови вистави. І тут він має спільника-однодумця в особі завідуючого музичною частиною театру композитора Б. Яровинського.

А. Літко прагне чіткої жанрово-стилістичної визначеності кожної постановки, справедливо вважаючи, що визначення жанру це і є погляд митця на зображувані події. Тому жанрові «ярлики», якими позначають свої твори драматурги, у шевченківців іноді зазнають змін, доповнень, уточнень. Драма «Руські люди», наприклад, набирає рис героїчної народної епопеї, історична хроніка «Річард III» – трагедії з відчутними ознаками «трагедії жаху» або «кривавої драми», відомої нам з елизаветинських часів; драматична хроніка «Дарую тобі життя» будується як документальний репортаж з місця подій, але з певним ліричним забарвленням.

В цьому плані найбільші дискусії і суперечки викликала інтерпретація «Живого трупа». Л. Толстой назвав твір драмою, хоча за характером драматургічного письма його можна було б визначити як «сцени з життя». Відомо, що сам Толстой відкидав будь-яку театральну умовність (чи то Шекспіра, чи то сучасних йому символістів). Він вважав, що «...головна умова драматичного твору – ілюзія, внаслідок якої читач або глядач живе почуттями дійових осіб». Водночас він не раз висловлював побоювання, щоб «побут» не заслоняв «духовної сторони» п'єси. Мабуть, виходячи з цих міркувань, А. Літко спробував трактувати фатальний розлад між особою і оточуючою дійсністю як трагедію людської душі. У виставу увійшли (якщо не сказати – увірвались) атрибути символістської драми – гіпертрофовані свічки, розставлені по краю сценічного круга, і велетенська колона-свіча, яка протягом усієї вистави височить посередині сцени (художники М. Кужелев і Т. Медвідь). З «символіко-поетичного» театру з'явилися і жінки-скрипачі (то в чорних, то в білих сукнях) і «білий» скрипач – уособлення чистої душі Феді Протасова, його високих і світлих духовних поривань.

Водночас одна з найважливіших сцен – у циган, – коли ми вперше зустрічаємося з Федею і де повинні осягнути незвичайність його особистості, відчуті і зрозуміти всю глибину і велич його «падіння», – потонула в ди-

вертисментах заяложеної естрадної циганщини. Мимоволі напрошується питання: чим є для Феді ці цигани з їхніми піснями («це степ, це десятий вік, це не свобода, а воля...») – духовним притулком людини, яка зреклася свого оточення, втекла від «пакості» буржуазного суспільства, чи моральним (і, власне, фізичним) багном, яке звабило, затягнуло чистосердного, але слабкодухого чоловіка? Чи не поставлено тут увесь сенс болісних моральних шукань з ніг на голову?

Слід сказати, що в дальших епізодах, особливо в сцені поліцейського допиту, коли, за словами В. І. Леніна, притаманний Толстому «надзвичайно сильний, безпосередній і щирий протест проти громадської брехні і фальші» Протасов висловлює з публіцистичною гостротою і відвертістю, все стає на свої місце.

Парадоксальність вистави полягає в тому, що, незважаючи на вигадливу претензійність її зовнішньої оболонки і навіть всупереч їй, актори – Л. Платонова (Ліза), Ю. Головін (Каренін), Р. Колосова (Кареніна), В. Мізиненко (Абрезков), О. Місевра (Маша), В. Маляр (Александров), В. Бондар (Слідчий) та інші виконавці грають в реалістичній манері «старого» психологічного театру, Леонід Тарабаринов в ролі Феді – велика дитина з розпахнутою душею, сумними, трохи здивованими очима і сором'язливою усмішкою на вустах. Він немов увібрив в себе скорботу і сором за мерзенність оточуючого життя і несе цей хрест до останнього подиху. Але скрипачі в білому і чорному, серед яких він мечеться, свічки, які він запалює, не допомагають акторові, а навпаки вносять в його трактування струмись мелодраматизму.

В «Живому трупі» потяг Літка до яскравої постановочної режисури дав збій, особливо, в плані стилістично-смаковому. Зовнішній прийом, яким би яскравим і асоціативним за природою він не був, стає умоглядною ілюстрацією, чужорідним тілом, якщо він не впливає органічно з поетики драматургії, а у виставі не проникає в усі її пори, не просочує всю її тканину. Режисер прагнув по-новому, без упередження прочитати класичний твір, надати йому сучасного звучання. Хіба сам по собі цей намір підлягає сумніву?

Тут знову хочеться згадати думку Товстоногова про те, що концепція режисера у трактуванні твору існує в залі для глядачів, що сам «глядач з часом переоцінює класичний твір, і театр повинен вгадати цю переоцінку. Режисер як представник глядного залу повинен виявити її. Це і є найголовніше у мистецтві режисури».

«Представником глядного залу» (в товстоногівському розумінні) А. Літко виступив, на мій погляд, у «Річарді III». Похмурий мурований «мішок» з вузькими дверними і віконними отворами. В ньому – вигадлива дерев'яна конструкція на палях – містки, підпори, сволки. В центрі – трохи загадкова дощата споруда – чи то стовпи, чи то башта. Згодом одна за одною падає-

муть стіни цієї споруди, утворюючи підвісні містки на ланцюгах, а в середині з'явиться королівський трон – збудник кривавих міжусобиць. В цьому моторошному середовищі (художник М. Кужелев), який є водночас міським майданом, в'язницею, тронним залом, балаганом та ешафотом, – розіграється страхітливе дійство, в якому змішалися трагедія і фарс, величне і велике, реальне і примарне. Це дійство супроводжуватиме така ж по-варварському різнобарвна, строката за фактурою і стилістикою музика Б. Яровинського.

Згодом ми зрозуміємо: ця жанрова і стилістична мішанина – свідомий прийом, запозичений з майданного, «грубого» (за класифікацією Пітера Брука) театру.

Якщо можливо виставу порівняти з різьбярством, то слід сказати, що «Річарда» «змайстровано» не різцем, а сокирою. Але ця «груба робота», ця кострубатість форми не гальмують динаміки вистави. Епізод впливається в епізод, репліка чіпляється за репліку – режисер досягає стрімкого і безперервного повороту дії.

А починається вистава несподівано: під грайливо пасторальну фортепіанну мелодію з бокового отвору виходить старець з факелом у руці. Він повільно обходить муровані стіни і, опинившись на авансцені, тихим байдужим голосом сповіщає про те, що в Англії запанували мир і благодать, що гуркіт бою грізного змінили пестливі звуки сластолюбної лютні...

Отже, початкові рядки з монолога Річарда Глостера режисер передав літописцеві, який і завершить виставу. Так само повільно і тихо здійснивши свій прохід навколо спорожнілої, всіяної трупами сцени. Десь з під паль, наче у хижацькому лігві висвітлюється постать Річарда. Він виповзає з нори, ремствуючи на свою потворність, і з цієї миті розпочинає до нестями упертий, безупинний, як заведений механізм, шлях до химерної влади, шлях, устелений підступністю, кривавими розправами, беззаконням, сваволею, шлях, який і самого Річарда, знесиленого, жадаючого кінця, приведе до загибелі.

Володимир Маляр не намагається наділити свого Річарда ні рисами «привабливого» злочинця, ні маскою хитрого лицедія. Немов дискутуючи з багатьма Річардами, баченими нами за останні роки, він відроджує хрестоматійну постать – фізично й духовно потворну, бридку й зловісну. Нехтуючи заповітом Станіславського, актор, здається, «шукає у злому, де він злий». Він не ускладнює характер героя навіть такими рисами, як облудність і святенництво. Леді Анну (Л. Платонова) він спокушає не стільки улесливою пристрастю, скільки грубою силою гвалтівника. А в сцені «обрання» на престол Річард-Маляр веде гру так одверто, що ті, до кого звернена демагогія святенництва (лорд-мер Лондона і трос «депутатів»), не вірять жодному слову його прихильників і лише охоплені страхом пасують перед грубою силою.

Моральне знаряддя Річарда – швидкість і натиск грубої сили, зухвалість і залякування. Головне – не зупинятися на обраному шляху, не дати опам'ятатися ні собі, ні оточуючим. Через це інтонаційний лад ролі будується на натужному крику, злобному ричанні і саркастичному сміху.

Таке дещо прямолінійне трактування образу Річарда дозволило одначе Маяру виліпити характер могутній і цільний. Звичайно, відсутність контрапункту, внутрішньої динаміки, не кажучи вже про психологічне нюансування ролі, спочатку насторожує. І, мабуть, робота актора так би й не задовольнила мене, театрального критика, якби театр вирішував трагедію як монодраму. Але сьогодні важливо показати Річарда не як виняткову особу, а як соціальне, філософське, загальнолюдське. Показати не Річарда, а, якщо можна так висловитись, «річардизм». Деякі критики зазначали, що спектакль шевченківців неминуче викликає асоціації і аналогії з фашизмом.

В інтерпретації А. Літка в трагедії нема жодного позитивного героя. Нема нікого, хто б так чи інакше не був заплямований кров'ю. Едвард (І. Костюченко) хоч і виступає в ролі миротворця, але позбавлений будь-яких привабливих рис. Річард вміло грає на його хворобливій підозрливості й марновірності. Лорд Бекінгем (В. Івченко) навіть зовні – двійник Річарда. І Гестінгс (В. Шестопалов), наділений фальстафівськими рисами, за певних обставин став би Річардом. Кетсбі (О. Тартишников) – Річард, тільки дрібнішого гатунку. Навіть малий Річард Йоркський (О. Копитіна), коли б не був зарізаний в отроцтві, неодмінно став би копією свого дядька Глостера. Власне, всі люди, які оточують Річарда (і спільники і супротивники) – потенціальні річарди. З перемогою Річмонда ніщо в цьому світі не зміниться. Бо і він – Річард. Стає зрозумілим задум художника М. Кужелева, який одягнув усіх чоловіків в однакові за фактурою і кроєм костюми, взяті з середньовіччя й стилізовані під сьогоденні джінсові пари, і так само однаково їх зачесав. У виставі шевченківців династичні інтриги якимось відходять на другий план. Не в них суть. Люди, що оточують Річарда, – чоловіки й жінки, його прибічники і жертви – нестямно лементують, шлють на нього прокльони, жадають помсти, але ніхто не волає добра і справедливості, ніхто не звертається до власного сумління. Про совість розмірковують тільки професіональні вбивці перед замахом на Кларенса. Ця сцена вагання двох убивць (В. Бондар і В. Навроцький) навіть стилістично відрізняється від інших. І справа тут не тільки в тому, що у Шекспіра вони розмовляють прозою, а в тому, що тут, у тюрмі в діалозі двох відщепенців зажеврели якісь живі людські почуття. Цей прохідний, жанровий епізод став у А. Літка одним з ключових і сприяє розкриттю ідейного задуму вистави.

«Річард III» у шевченківців переконає, що страшна не сама зловісна постань Річарда, а страшне насильство як спосіб існування, жорстокість як

самоціль, людиноненависництво як символ віри. Страшно, коли річарди сіють навколо себе чуму, коли злочинність стає нормою життя, буденністю, яку люди ХХ сторіччя назвали «звичайний фашизм».

Отже, в кращих роботах Анатолій Літко зарекомендував себе шукаючим і мислячим режисером-постановником. Але ж відомо, що найсміливіші постановочні задуми «зависають у повітрі», якщо не спираються на акторську творчість. Так звана «постановочна» режисура завжди має бути підкріплена режисурою педагогічною. Слід визнати, що і тут головний режисер зробив чимало. Але сьогодні театральне мистецтво і, зокрема, мистецтво актора сягнуло так високо, що «зробити чимале» і «не зробити все можливе» – це значить свідомо позбавити себе успіху в роботі.

В «Річарді III», «Живому трупі», «Руських людях». «Такому довгому, довгому літі» є чудові акторські шматки, епізоди і цілі сцени, в яких спалахує «життя людського духу». Досить назвати хвилюючі дуети Парамона Чарія (В. Висовень) і Марини (Л. Платонова) в п'єсі М. Зарудного, або згадувану вже сцену у Слідчого в «Живому трупі» (Л. Тарабаринів).

Л. Платонова, Ю. Головін, В. Бондар). Одна з найбільш вражаючих сцен в «Руських людях» – епізод, коли есесівець Розенберг (О. Тартишников) ставить бузувірський психологічний експеримент над Харитоновою (Л. Попова) і її чоловіком (В. Мізиненко). Сцена психологічно надзвичайно складна, тут легко збитися на мелодраму й «рвати пристрасті». Актори проводять сцену напрочуд мужньо, стриманість поведінки відображає напружену роботу думки, величезну емоційну напругу. Можна було б назвати ще чимало сцен, епізодів, де відчувається вправна рука режисера-педагога. Тим прикріше, коли в тих самих виставах у поведінці героїв виникають «порожнечі», коли ілюструється почуття, грається тільки сюжет. Це трапляється тоді, коли в роботі з акторами не чітко накреслені дійові задачі, не виявлений підтекст.

Критики і практики театру відзначали, що у шевченківців (як, на жаль, і в інших театрах, хоч і меншою мірою) «шкунтильгає» культура мови. Під час гастролей спостерігалось нечітке донесення тексту, бурмотіння, невинуваний крик. В таких випадках даються рекомендації щодо удосконалення професійних навичок (орфоепія, голосовий тренаж). Звичайно, робота над технікою, тренаж – передумова акторського професіоналізму. Проте, можна позбутися мовних вад, навчитися розмовляти на сцені добре поставленим голосом, чітко скандуючи слова, але без копіткої роботи по внутрішній лінії, без дійового аналізу, без підтексту – життя людського духу не спалахне, чуда мистецтва не відбудеться. Якщо на сцені панує логіка і органіка акторської поведінки, спілкування, коли глядач «читає» безперервну «фонограму» думок героїв – мовні огріхи не такі відчутні. Вони дратують

слух тоді, коли глядач, не поринаючи у внутрішній світ героя, у порухи його душі, намагається «вловити» сюжет у словах, у промовлянні тексту.

В деяких спектаклях, особливо там, де дія будується за законами психологічного театру («Живий труп», «Дарую тобі життя». «Руські люди»), важливого значення набуває загальна психологічна атмосфера, настроїв – поняття, якими останнім часом чомусь нехтують режисери. Відсутність таких категорій у постановках творів Брехта або Шекспіра виправдана – там «умови гри», спосіб існування актора на сцені дещо відмінні.

У виставі «Дарую тобі життя» А. Літку вдалося відтворити атмосферу великої будови. Але тільки в масових сценах, в інтермедійних «проходах». В камерних епізодах дихання будови зникає. Настроїв, психологічну атмосферу неможлива утворити постановочними засобами. Вони є тим другим планом, який повинні нести актори і тільки автори. А другий план знову ж таки виникає внаслідок точних дійових задач режисера і набувається, точніше сказати, «наживається» шляхом копіткої репетиційної роботи, наполегливих студіювань.

Поки що на виставах шевченківців, навіть на тих, які становлять актив театру і здобули громадське визнання, лежить печаття деякої поспішності. Можна зрозуміти А. Літку: протягом двох років йому необхідно було здійснити безліч організаційних заходів (адже він і директор театру). видати на гора «продукцію», згуртувати колектив. Йому багато що вдалося зробити за цей короткий час. Порівнюючи нинішній стан театру з тим, яким він був ще три-п'ять років тому, не можна не радіти приємним змінам на краще. Колектив захоплений справді творчою роботою, з ентузіазмом і великою напруженою працює, вчиться. Але ще більшого треба досягти попереду.

Нещодавно керівники театру з гордістю показували мені проект Малої сцени, яка буде використовуватись і як репетиційне приміщення, і як глядний зал для експериментальних постановок. Тут можна буде провадити серйозну роботу на студійних засадах. Хороша, перспективна справа!

Можуть закинути, що я не безсторонньо і з максималістських позицій оцінюю роботу театру. Але хіба міцний творчий колектив потребує застосування до нього занижених критеріїв?

Бути на рівні тих вимог, що ставить перед театром наш бурхливий час, глибоко розкривати духовний світ радянської людини — ось завдання, що стоять перед шевченківцями – митцями з великого, індустріального міста, одного з провідних театрів нашої республіки.

НАЙМОЛОДШИЙ ТЮГ РЕСПУБЛІКИ

(1977. – № 4)

Весною в столиці України на «малих» гастролях побував Донецький обласний театр юного глядача, якому виповнилося п'ять років. «Сталевари» Г. Бокарева, «Останні» М. Горького, «Тривога» Петрашкевича, «Машенька» О. Афіногенова, «Любов непоясненна» Н. Йорданова, «Тримайся, Альошо!» В. Данилевича і О. Микитенка (за повістю І. Микитенка «Вуркагани»), «Білосніжка і сім гномів» Л. Устинова та О. Табакова, «Чи буде новий рік?» В. Аверченка – така його гастрольна афіша.

Як бачимо, репертуар не специфічно тютівський. Критика не раз дорікала керівництву театру, його режисерам і акторам за дещо зневажливе ставлення до дитячих п'єс. Самі назви статей: «Чи бути Донецькому ТЮГу дитячим?» («Український театр» № 2, 1974 р.) і «Не забувати наймолодших» («Культура і життя» № 48, 1977 р.) свідчать про невизначеність творчого профілю колективу.

Очевидно, проблема ця не така проста, як здається на перший погляд. Звичайно, можна зобов'язати ставити театр насамперед п'єси для дітей молодшого і середнього віку і цими спектаклями обслуговувати глядачів величезного шахтарського краю, зокрема мільйонного міста Донецька. Але ж ТЮГ базується в Макіївці – теж великому промисловому центрі. Там це єдиний театр, якому забезпечені чудові умови для стаціонарної роботи і який має можливість і змушений задовольняти потребу в театральному мистецтві всього населення міста, особливо робітничої молоді.

Мені взагалі здається, що тяжіння наших дитячих театрів до дорослого репертуару викликане причинами не тільки суб'єктивними (небажання грати лисичок і зайчат), але й об'єктивними – відсутністю молодіжних театрів. Свого часу на Україні було кілька ТРОМів. І сьогодні, на мій погляд, назріла потреба в професійних театрах робітничої і студентської молоді, молодіжних театрах-студіях, театрах Ленінського комсомолу, на зразок тих, що поряд з театрами дитячими успішно працюють в Москві і Ленінграді. На Україні жодного театру такого профілю немає.

Як би там не було, але Донецький ТЮГ з Макіївки де-факто (якщо не де-юре) є театром, що своєю творчою діяльністю намагається заповнити цю прогалину. Звідси і дещо «перезрілий» віковий склад трупі, невелика кількість в ній травесті. Звідси і «дорослість» репертуару. А вистави для наймолодших, які йшли в Києві – «Білосніжка» і ялинкове ревю «Чи буде новий рік?» – критика визнала невдалими.

Втім, невдача обох казкових вистав не може виключити макіївців з числа театрів дитячих. На гастролях у Києві вони показали «Тримайся,

Альошо!» – спектакль, що свого часу дістав високу оцінку громадськості. Розрахований на дітей середнього віку, він з цікавістю сприймався також молодшими школярами, які не тільки з глибоким співчуттям стежили за долею безпритульного Альоші, з щирою безпосередністю і пластичною виразністю зіграного актрисою С. Бахмут, але й осягали досить складну образну структуру спектаклю (режисер Є. Головатюк).

Взагалі досвід останніх років доводить, що наші уявлення про вікову орієнтацію ТЮГів дещо застаріли. Тепер навіть середні школярі, не кажучи вже про старших, з великим інтересом і розумінням сприймають серйозні й складні життєві проблеми, що їх порушує «найдоросліша» класична або сучасна п'єса. Мабуть, процес інтелектуальної, моральної, психологічної (а не тільки фізіологічної) акселерації – з усіма її позитивними й негативними наслідками – невідворотний, і не враховувати його театр не може. В цьому можна переконатися на двох виставах – «Машенька» і «Останні». Два вечори підряд їх дивилися школярі 13-15 років. Той, хто стежив за дитячим сприйняттям, не міг не помітити, що зворушлива і трохи наївна п'єса Афіногенова викликала часом іронічні посмішки, в той час як складні психологічні взаємини і досить гострі (щоб не сказати «слизькі») ситуації й репліки горьківської п'єси сприймалися на затамованому подиху. Педагогіці в галузі естетичного виховання є над чим замислитися.

Якщо виходити з таких критеріїв і розуміння специфіки театру юного глядача, можна констатувати, що Донецький ТЮГ (принаймні у тих п'яти виставах, які мені довелося бачити) веде зі своїм глядачем серйозний, вдумливий, іноді гострий, але завжди відвертий діалог. Веде пристрасно, емоційно, з максимальною віддачею сил. Емоціональний заряд, самовіддача творчих сил – відрадна риса колективу. Щоправда, суб'єктивні наміри не завжди збігаються з об'єктивним результатом – реакцією-відповіддю глядачів залу. Причиною цього є прорахунки режисури – недостатня дійова вибудованість деяких вистав.

Як приклад можна навести спектакль «Сталевари», особливо всю його першу частину, де невиправдано затягнута експозиція, не виявлена чітко наскрізна дія, внаслідок чого вистава нагадувала низку хоч життєво вірогідних, але не зв'язаних між собою жанрово-виробничих сценок. Незважаючи на окремі цікаві акторські роботи (Лагутін – А. Жедін, Хромов – Р. Суворов, Зоя – Т. Кірина), на щирі зусилля всіх виконавців, їхню акторську «бадьорість», вона йшла мляво, лишаючи глядачів холодними. Це тим більше прикро, що, як нам відомо, «Сталевари» – програмний спектакль театру, його «фірмова страва». Він створювався у безпосередньому контакті з прототипами п'єси і свого часу дістав високу оцінку металургів. В нашому журналі три роки тому були вміщені такі слова критика, якому можна цілковито

довіряти: «Спектакль іде в хорошому ритмі, майстерно вирішені масові сцени, режисер вдало використовує кінематографічний принцип монтажу». Виходить, за три роки вистава настільки амортизувалася, що потребує або зняття з репертуару, або великих творчих зусиль для її оновлення. Проблема довголіття вистави й справді одна з наболілих.

Найкраще враження, з точки зору ідейної цілеспрямованості, чіткості режисерської думки, стилістичної єдності справив спектакль «Тривога» білоруського драматурга А. Петрашкевича. Це гострий публіцистичний памфлет, спрямований проти пияцтва як страшного соціального зла. Карний випадок стає приводом для принципової розмови, яку ведуть відповідальні працівники району.

П'єса складна за будовою: іде засідання бюро райкому партії, в яке вкраплюються ретроспективні напливи судового процесу. Прийом скоріше кіно-телевізійний, аніж театральний. Режисерові В. Аверченку в основному вдалося вибудувати композицію вистави, її темпоритм, дійову лінію, щоб привернути увагу глядачів до головного – виявлення життєвих позицій героїв через їхнє ставлення до проблеми алкоголізму. Вистава не стільки засуджує носіїв цього пороку, скільки аналізує причини, через які пияцтво не викорінюється з нашого життя, вона рішуче виступає проти поблажливого, легковажного ставлення до нього.

Цьому завданню підпорядковані всі компоненти – сценографія (художник С. Карпенко), музичне оформлення (Ю. Пучков), акторське мистецтво. Майже всі актори грають в єдиній, стриманій (я б сказав, документальній) манері. З ансамблю випадає лише опереткова постать голови райпотребокооперації (А. Медведєв). Хотілося б порадити режисерові відмовитися від пасивної масовки в епізодах суда, а мізансцену побудувати таким чином, щоб глядачі на суді лише вгадувалися, на сцені ж були присутні ті, хто бере безпосередню участь у судовому процесі в той чи інший момент. Елементи жанрово-побутові (їх небагато) взагалі варто вилучити з цієї загалом стилістично цілісної, витриманої в документально-публіцистичному ключі виставі.

Другою програмною, принципово важливою для колективу виставою є «Останні». Думку Горького про моральну деградацію «Останніх», про розклад в цьому середовищі родинних, людських стосунків режисер В. Аверченко доводить у виставі до логічного завершення. В минулих прочитаннях цього твору члени родини Коломійцевих, принаймні умовно, розподілялися на «позитивних» і «негативних», на відвертих носіїв мерзенної моралі старого світу (Іван, Олександр, Надія, Ляц) та її жертв (Софія, Яків, Любов, Петро, Віра). У цьому спектаклі всі Коломійцеви – «одним миром мазані». Все тут просякнуто людською ненавистю, вкрито тлінню. Звідси – жорстка

стилістика вистави, її нервово напружений ритм. Звідси – цікаво задумане образне оформлення: плісняво-блакитний (колір жандармських мундирів) одяг сцени, ламбрекени, що нагадують аксельбанти, безліч дверей, які у затемненні правлять за тюремні ґрати. (Шкода, що невисокий рівень художньо-постановочної культури театру не дозволив яскраво втілити задум художника С. Карпенка).

Є у виставі цікаві акторські роботи: Іван – Г. Кадиков, Олександр – А. Жедін, Лящ – Р. Суворов, Петро – Д. Василенко. Виконавці загалом несуть задану режисурою атмосферу нервозності, людської неприязні, некомунікабельності. Але є в цьому плані і перехльости: зайвий крик, надрив. Ну для чого, приміром, Олександрові й Надії вести розмову про близьку смерть дяді Якова, перегукуючись через всю сцену? Що це? Цинізм? Але він суперечить елементарній логіці поведінки людей в даних обставинах. Актриса І. Білокінь грає Надію вульгарною розпусницею, в той час як у Горького вона – уособлення витонченого пороку, що маскується зовнішньою чарівністю. Думається, що в трактуванні й виконанні цієї ролі далася взнаки тенденція насильницького осучаснення класики, з якою ми нерідко зустрічаємося на наших сценах.

Прямолінійність у трактуванні образів позначилась і на деяких інших роботах. Характери, написані Горьким, глибші, опукліші. Г. Кадиков (Іван), наприклад, створює досить переконливий, цільний в усіх своїх проявах образ солдафона-жандарма. Але ж роль дає можливість акторові пограти на контрастах, показати і боягузтво Івана, його фіґлярство. Г. Кадиков лише в одному епізоді на мить відчиняє оці внутрішні клапани душі героя, і наскільки цікавим одразу стає його характер!

Постановка такого класичного твору, як «Останні» – іспит на творчу зрілість театру. Не всі цей іспит витримують. Актори, які в «Сталеварах» або «Тривозі» домагаються достовірності, «впізнаності» рис свого сучасника, зокрема та ж І. Білокінь (кранівниця Люба у «Сталеварах»), або Т. Котова (в «Тривозі» вона грає суддю Зубрич, грає точно, психологічно переконливо) при зустрічі з класичним твором, де треба «ліпити» складні характери, не завжди на рівні вимог. (В «Останніх» Т. Котова грає Софію. Роль непогано вибудована по внутрішній лінії, але прагнення актриси до зовнішньої характерності знижує професіональний рівень її роботи). Я назвав прізвища безперечно здібних актрис, але перелік цей можна було б продовжити.

Втім, я таки продовжу перелік акторських робіт, які заслуговують на увагу критики (і театру). Р. Суворов – Новицький («Тривога»). Роль секретаря райкому небагатослівна, весь спектакль він слухає, розмірковує, зважає. Суворов мислить, мислить – і в цьому переконливість і громадянська значущість створеного ним образу. В тій же «Тривозі», крім Суворова і Котової,

хочеться відзначити тактовність, інтелектуальний рівень гри Г. Кадикова (прокурор), С. Терейковського (голова райвиконкому), граничну правду і трагізм Є. Репйової (Уляна), С. Бахмут – актриса щедрого ліричного обдарування – грає Машеньку в п'єсі Афіногенова з глибокою щирістю, на хорошому «нерві». Але надто вже розчулено, з небажаними нотками сентиментальності, жалості до своєї героїні. Це шкодить основній темі образу – темі змужніння підлітка. Н. Третьак в ролі Окайомова докладає багато зусиль, щоб передати зовнішні риси дивака-професора. Це заважає розкриттю яскравих людських рис героя. Лише ближче до фіналу актор наче розкриває навстіж душу: останній монолог Окайомова по-справжньому зворушує.

У виставах, які мені довелося бачити, хотілося б відзначити також молодих акторів Н. Заворотного (Матрос у «Тримайся, Альошо!»), В. Гориславця (Михась у «Тривозі»), В. Шульгу (Віра в «Останніх»), Л. Суворкіну (вчителька в «Тривозі»). На жаль, перелік не такий вже довгий.

Можна зрозуміти режисерів і поспівчувати їм: свого часу театр виник не на студійних засадах, а на базі російської трупи Донецького театру імені Артема. До того ж за п'ять років змінилося багато акторів. Режисерам доводиться мати справу з різномірним акторським матеріалом. Актори різняться не тільки ступенем обдарування, досвіду, професіоналізму – в трупі є представники різних театральних «вірувань»: школи удавання і школи переживання. Кожна має свої переваги і вади. Перші сильніші в пошуках зовнішньої виразності, вміють працювати на деталях. Другі беруть щирістю почуттів. Але перших слід застерегти від нагришу, других нерідко захльостують емоції, зовнішній малюнок буває аморфним. І всіх настійно вводить в єдине річище – художньої правди.

А для цього потрібна глибока, старанна, копітка педагогічна робота. Потрібна робота на студійних засадах.

Донецький ТЮГ звітував перед столичним глядачем. Звітував успішно. Але попереду ще багато роботи. Треба оглянутися на пройдений п'ятирічний шлях, проаналізувати здобутки і прорахунки, щоб сміливіше, з новими силами іти вперед і вище.

ДИПЛОМНІ ВИСТАВИ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО

(1978. – № 3)

Коли вийде друком ця стаття, випускники Київського інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого вже одержать дипломи і, вислухавши напутні слова своїх наставників, роз'їдуться по місцях призначення. Яке практичне значення матимуть думки театрального критика з

приводу їх більш або менш вдалих дипломних робіт, робіт, якими вони сьогодні ще живуть і які приносять їм перші творчі радощі або розчарування?

І все ж акторський випуск кожного року – це певна віха в розвитку театральної освіти. По ньому можна судити про тенденцію сучасної педагогіки, про завдання, які ставить перед нею життя і про те, як вона ці завдання вирішує. Побіжно виникає і проблема діяльності Театру-студії при інституті як мистецького закладу, що виконує подвійну функцію: учбової бази і театру «як такого» зі своїм репертуаром, творчим напрямком, глядачем.

Три курси випустив цього року акторський факультет драми. 4-й «А» – художній керівник народна артистка УРСР, професор І. Молостова, старші викладачі В. Бродський і В. Савков; 4-й «Б» – художній керівник В. Приймак, старший викладач Н. Биченко; 4-й «В» – художній керівник М. Рудін, старший викладач О. Волкова. Загалом до захисту дипломних робіт підготовлено десять вистав, які було винесено на велику сцену учбового Театру-студії і, отже, віддано на суд громадськості. Слід зазначити, що кожен з курсів міг показати ще принаймні по одній виставі, але невисока пропускну спроможність і виробничі умови основної сцени обмежують репертуар учбового театру. Втім лише один перелік назв свідчить про цікаві репертуарні пошуки, що ведуться в інституті, і про вимогливість (за незначним винятком) у доборі творів, які стали основою дипломних робіт. Були показані такі вистави: «Приборкання непокірної» У. Шекспіра і «Піднята цілина» за М. Шолоховим, «Мати» К. Чапека і «Мораль пані Дульської» Г. Запольської, «Марія» П. Салінського й «Історія одного кохання» за повістю А. Тоболяка. Вперше втілена п'єса про Лесю Українку – «Сподіватись» Юрія Щербака. Серед дипломних робіт – мюзикл «Російський сувенір» (за «Лівшою» М. Лескова) і лірична комедія-водевіль «Міст Патона» Г. Плоткіна (музика В. Соловійова-Седого). Крім того, курс М. Рудіна здійснив збірну виставу студентів-режисерів, до якої увійшли уривки з «Суєти» І. Карпенка-Карого, «Приборкання приборкувача» Д. Флетчера, «Моя любов Електра» Л. Дюрка і «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана та Д. Даріона.

Як бачимо, репертуар побудовано таким чином, що дипломні вистави надають можливість молодим акторам виявити себе у різних жанрах і стилістичних напрямках: від високої трагедії до бурлеску, від психологічної драми до водевілю. Деякі вистави, наприклад «Мораль пані Дульської» або «Піднята цілина», «Історія одного кохання» або «Марія» ставили передусім учбово-академічні завдання, інші – «Приборкання непокірної», «Мати», «Сподіватись» – прилучали молодих митців до гострої, іноді незвичної театральної форми, до режисерського «прокрустового ложа», у яке в живій практиці театру їм доведеться вкладати професіональні навички, здобуті в стінах інституту.

Так режисер В. Кісін вирішив комедію Шекспіра в плані «грубого» балаганного театру з його веселощами і життєрадісністю, що ллються через вінець, наситив виставу фарсовими ігровими елементами. Стилiстику постановки підказав режисерові пролог (театр у театрі), який в сценічній історії «Приборкання» театрами майже ніколи не використовувався. Ця одна із найбільш побутових і фарсових комедій Шекспіра дає привід для такого вирішення. Режисерському задуму підкорені всі компоненти – музика, «балаганне» оформлення, яке відкритим прийомом персонажі щоразу «будують» з підручних речей (художник І. Биченкова), акторська пластика, доведена в кульмінаційних моментах до акробатики. Театрально-ігрова стихія спектаклю – вимагала від виконавців легкої, невимушеної імпровізаційної манери виконання, загостреного пластичного малюнка, здатності на очах у глядача не тільки переодягатися (цей прийом щедро використаний у виставі), але й так само блискавично внутрішньо перевтілюватися, не втрачаючи при цьому цілності і виразності характеру персонажа. Цю стилістику найчутливіше сприйняли Б. Бенюк (Слай, Груміо) і В. Смотритель (Люченцьо). На жаль, інші виконавці не змогли опанувати задану режисером форму, не виявили стилістичної гнучкості, професіонального вміння, необхідного для створення атмосфери легкої дотепної гри. В калейдоскопі театральних “кві про кво” відсунулася на другий план лінія Петруччіо і Катарини, не виявлені складності їхніх взаємин як зіткнення двох сильних яскравих характерів. Ідея комедії якось спростилася до домостроївської сентенції «жона да убоїться чоловіка свого». В процесі доводки йшла кропітка робота саме по внутрішній лінії. На курсі існував навіть камерний варіант постановки, яка демонструвалася в малому залі і в якій пробували сили інші виконавці провідних ролей.

Спектакль «Приборкання непокірної» був серед дипломних робіт найбільш дискусійним, мав прихильників, але ще більше – критиків. Його опоненти вважали, що, порушивши канони академічної дипломної вистави, яка має бути поміркованою у застосуванні режисерсько-постановочних засобів, В. Кісін своїм «деспотизмом» здійснив насильство над органічною і незайманою природою актора-випускника. «Режисерський» спектакль руйнує школу, а звідси – і невдача кінцевого результату.

Але давайте поглянемо на цю проблему з іншого боку. Ще кілька років тому інститутська програма передбачала виховання в молодому акторі лише тих психофізичних навиків, які б розвинули його природні дані для органічної поведінки на сцені. При цьому наголошувалося на засвоєнні елементів системи Станіславського, яких цілком досить для оволодіння формулою «Я у запропонованих обставинах». Вважалося, що оволодіння методикою **роботи актора над собою** – це гарантія того, що під час дальшої

діяльності в театрі студент само собою оволодіє і методикою **роботи актора над роллю**. Домогтися від студента-випускника жаданої «органіки» вважалося панацеєю від усіх подальших «зол».

Відповідно до цих установ і формувався репертуар дипломних вистав. З нього виключалися твори, які б давали найменший привід руйнувати четверту стіну, не кажучи вже про «виключення з образу», звернення безпосередньо до глядача, гротеск, підкреслену умовність. Б. Брехт, наприклад, був немислимий в інститутських стінах. (Поставлена тим же В. Кісіним кілька років тому «Матінка Кураж» наробила багато галасу).

Але життя рухалося вперед. Нові покоління театральних діячів і новий глядач привносили й нові уявлення про правду, красу, театральність і своє, відмінне від минулих поколінь, розуміння можливого і неможливого у мистецтві. Висока громадянськість привела до посилення публіцистичного начала у театрі. Не тільки Брехт, але й сучасна радянська п'єса вимагає від актора нових барв і технічних пристосувань. Недавня дискусія з проблем акторської майстерності, яка відбулася на сторінках журналу «Театр», довела, що саме поняття правди акторського мистецтва у його співвідношеннях з правдою життєвою зросло й ускладнилося. Натуральність і простота акторської гри перестали бути єдино обов'язковим критерієм художності. На весь зріст постала проблема «вміння актора створювати на сцені художній образ» (Г. Товстоногов). Ознакою справжнього професіоналізму актора сьогодні сьогодні є його вміння проникнути в стиль і характер літературного першоджерела, ліпити образ крупними мазками, використовуючи при цьому весь арсенал акторських досягнень і далекого і ближнього часів.

Практика доводить, що коли випускник приходиться зі школи в театр, він, як правило, чує від режисера: «А тепер забудьте все, чого вас навчали в інституті, і робіть те, чого від вас вимагає театр, виробництво».

Слід зауважити, що такий заклик не обов'язково лунає з вуст режисера-ремесника. Режисери-художники, віддаючи належне азам системи Станіславського як передумові акторського професіоналізму, жадають від молодого актора максимального універсалізму, синтетичності, стилістичної гнучкості і при цьому виявлення яскравої людської особистості.

На цьому ж 4-у «Б» курсі, який здійснив шекспірівську комедію, було поставлено інсценізацію повісті Тоболяка «Історія одного кохання». Ще на першому курсі студенти, прочитавши цей твір в журналі «Юність», розробили кілька етюдів. Потім під керівництвом педагога Н. Биченко самі інсценізували його і протягом усіх років навчання, працюючи етюдним способом, довели до дипломної вистави. Аскетизм постановки (нейтральні сукна і кубки замість меблів) немов декларує її мету – показати героїв крупним планом, без будь-яких постановочних хитрувань розкрити їх душевний світ. Відчу-

вається, що доля юних молодожонів Кротових – Сергія і Каті захопила їх од-політків-студентів. У виставі в цілому, в грі майже всіх виконавців є той «нерв», який виникає тоді, коли акторам є про що, і навіть хочеться, повідати людям. Щирість і безпосередність почуттів Каті – Л. Огієць зворушує, але іноді емоції захльостують її, молодій актрисі бракує вміння контролювати почуття в ім'я виразності. У О. Логінова в ролі Сергія з'явилася та душевна розкритість, людська принадність і заразливість, яких йому бракувало в ролі Петруччіо. Шкода, що в режисерському плані вистава вийшла дещо аморфною.

Складнішим виявилось завдання випускників цього ж курсу у виставі «Піднята цілина». Вона режисерські цікаво задумана і чітко вибудована (постановник В. Приймак). Сценографія М. Френкеля – крутий косогір з фактури плоту (тину) що асоціюється з смугами ріллі – задала напружений ритм дії, примусила акторів працювати в жорсткій пластиці, дотримуючись жанрових рамок аскетично суворої **політичної** вистави. Шолоховські герої, як відомо, люди палких пристрастей, характери складні, внутрішньо суперечливі. Відтворювати їх на сцені слід у всеозброєнні акторської техніки і досвіду. Актора підстерігає тут небезпека захопитися екзотикою побуту донських козаків (картуз набакир, говірка, хода перевальцем тощо), відтворити характерність ез заглиблення в суть людського характеру. Справитися з цим складним завданням, на наш погляд, вдалося В. Смотрителю, який зіграв дві ролі – діда Щукаря і Рваного, Б. Бенюку – Островному (він же чудово виступив у безсловесній ролі хлопчика на току) та І. Костробі – Шалому.

Роботи Смотрителя і Бенюка взагалі можуть стати взірцем внутрішнього і зовнішнього перевтілення. Слід сказати, що так звані «вікові» ролі в дипломних виставах завжди були найуразливішим місцем, каменем спотикання навіть для талановитих студентів (як, до речі взагалі для молодих акторів). Зовнішні засоби – сива перука, борода, наклейки, зморшки, манера ходити й розмовляти – іноді не тільки не допомагають «ліпити» сценічний образ, але навпаки, – позбавляють органіки поведінку героїв, руйнують вибудовану на репетиціях внутрішню дійову лінію, штовхають до акторського удавання. На цьогорічних дипломних виставах ми, на жаль, зустрічалися з такими випадками. Як щасливий виняток хочеться назвати ще студентку 4-го «В» курсу Н. Сирниченко в ролі Гур'янівни («Марія»).

Певну складність для дипломної роботи становила п'єса Ю. Щербака «Сподіватись». Честь і хвала інституту, який перший дав життя творові про Лесю Українку. Але складність полягала не лише у першопрочитанні, але й у новизні і незвичності жанру документальної драми, який останніми роками настійно пробиває собі дорогу на сцену. П'єса «в монологах, документах, листах і віршах» потребує нової театральної стилістики, в якій

дещо запозичине від театру читця, а дещо – від документального біографічного кінематографа. Тут – інший конфлікт (зіткнення думок, ідей), інший, відмінний від канонічної драми, спосіб існування актора на сцені, інший характер спілкування героїв між собою і з глядним залом. Крок за кроком розгортається панорама страдницького життя поетеси, її великий творчий, громадянський і людський подвиг. Вистава багатоепізодна: сцени, як кінокадри, монтажно переходять одна в одну. В ній безліч дійових осіб, що дало можливість кожному з виконавців зіграти по кілька ролей. Серед персонажів – Іван Франко, Олена Пчілка, Ольга Кобилянська, Сергій Мержинський, Климентій Квітка та інші історичні особи. Їх поява на сцені, тим більше у невеликому епізоді, породжує проблему акторської особистості. Природно, що в студентському середовищі годі шукати актора великим життєвим і мистецьким досвідом, який дозволив би глядачеві повірити, що на сцені – велет української культури, яким був, скажімо, Іван Франко. Отже І. Молостовій довелося обмежитися прийомом умовного “позначення” історичної особи засобами літературної композиції. Бо там, де студент намагається «грати» видатну особу, виникає художня неправда.

Принциповою удачею здається нам вирішення образу, точніше було б сказати, теми Лесі Українки. Її репрезентують (не хочеться вжити слово «грають») три актриси: Л. Куб'юк, Г. Слободюк, Н. Козленко. Втрьох вони втілюють різні «іпостасі» великої поетеси: щирої, з допитливо відкритими на світ очима Лесі-дівчинки (Н. Козленко); чарівної і люблячої жінки і поетеси, душа якої зливається з душею її героїнь (Л. Куб'юк); і громадянина, борця, хворої і немічної, але сильної і незламної духом (Г. Слободюк). Всі три виконавиці тонко відчули жанр вистави, дух Лесеної поезії. Кожна діє точно, пропускаючи через свій внутрішній світ, крізь нерви події життя героїні. Молодим актрисам вдалося виявити в цій роботі неабиякі дані – і людської, і акторської особистості.

Гадаємо, що безперечно користь у розвиненні акторської техніки принесла і така вистава, як «Російський сувенір», вирішена у комедійно-бурлескному плані, де має місце сучасна, дещо естрадна легкість і невимушеність у взаєминах з глядним залом, скоромоська хвацькість, пародійність та імпровізаційність, притаманні студентським «капусникам». У цьому стилістичному ключі працюють усі виконавці, серед яких особливо хочеться відзначити А. Фоменка, М. Бітного-Шляхту, Н. Козленко. Актори вправно рухаються, співають, грають на народних музичних інструментах, якими оволоділи в процесі роботи саме над цією виставою. Велику допомогу студентам надала педагог музвиховання, фахівець в галузі народних інструментів Л. Мірошниченко.

В «Марії» П. Салинського, постановка якої становить трудність навіть для великого професіонального театру через «перенаселеність» епізодич-

ними персонажами, складність сюжетних перипетій, режисеру М. Рудіну довелося докласти чимало зусиль, щоб вибудувати наскрізну дію. В цілому це йому вдалося. І все ж таки більшість випускників не зуміли тут розкрити потенціальні творчі можливості. Серед великого гурту персонажів хочеться виділити Я. Гранка (Добротін), В. Богінського (Матюшев), Л. Скрипку (Безверха) і згадувану вже Л. Сирниченко (теща Авдоніна). Але насамперед – П. Лазову в ролі Марії Одинцової. Якщо в «Марії» є Марія – то вже багато значить. У молодій актриси хороші зовнішні і внутрішні дані, вона володіє вокалом (у «Мосту Патона» грає і співає Клаву), виявила вміння мислити, відтворювати на сцені складний характер.

Мені можуть заперечити: що тут виняткового, адже те, що продемонструвала П. Лазова, – норма професіоналізму для вихованців театрального вузу. Про це можна було б і не говорити, якби серед випускників цього року все ж таки певний процент не становили юнаки та дівчата, які не виявили навіть натяку на «іскру божу», на перспективу акторського удосконалення. Звідки береться цей баласт? Прорахунок під час набору? Недоліки методики виховання? Невдалий розподіл ролей у дипломній виставі? Характерно, що є серед студентів-акторів і так звані «речі у собі», які бездоганні у «школі», точно виконують академічні настанови педагогів, але для стороннього ока лишається не розкритими, позбавленими виразності, артистизму – того, що визначає своєрідність акторської індивідуальності. Усе це – «вічні», болісні проблеми театральної педагогіки. І добре зробив інститут, що добився права здійснювати набір на акторський факультет з деяким кількісним запасом, щоб під час навчання можна було відсівати випадкових, безперспективних людей, надавши їм можливість обрати інший шлях в житті.

Але цей організаційний захід не знімає з порядку денного шукання нових шляхів театральної педагогіки, наближення виховного процесу до живої практики сьогоденного театру. В цьому плані новим, і на наш погляд, плідним виявився досвід постановки п'єси К. Чапека «Мати». В. Суд'їн, як і В. Кісін, хоч і викладає в інституті, але в даному випадку був запрошений як режисер-постановник «зі сторони». Змішаний склад виконавців (на ролі синів було призначено студентів з усіх трьох курсів), участь у виставі педагогів В. Зимньої, В. Приймака, В. Чернякова – все це було, як на сьогодні, новим у практиці підготовки дипломної вистави. Глибина філософської думки, гуманізм, незвичність композиційного прийому: поєднання двох планів (реального і удаваного) стали чудовою основою для створення по-справжньому хвилюючого, сучасного за ідейним спрямуванням і художньою формою спектаклю. Його центром, мистецьким камертоном стала Валентина Зимня в ролі матері. За традицією роль Долорес завжди доручалася актрисам трагедійного плану (якщо вживати термінологію старого амплуа – «драматичним старухам»). Зимня – актриса глибокого ліричного

обдаровання, її задушевність, м'якість, тактовність у передачі материнської трагедії надали образу своєрідного звучання, а виставі в цілому – атмосфері психологічної проникливості, дедалі зростаючого напруження і водночас – філософської узагальненості. Чудовим партнером В. Зимньої виступив В. Приймак в ролі батька – людини честі, мужності і громадського обов'язку. Тонко, ніде не натискуючи на містичних мотивах, передає актор «потойбічність», відчуженість свого героя.

Високий професіоналізм «дорослих» не міг не позначитися на роботі «дітей»: Я. Гранка – Онджея, В. Іванова – Іржі, О. Логінова – Тоні, братів С. і М. Радченків, які грали близнюків Корнеля і Петра. І хоча спектакль з повним правом можна назвати ансамблевим (режисеру вдалося привести виконавців до єдиного стилістичного знаменника), він засвідчив і те, що молоді слід багато ще працювати, удосконалюючи, шліфуючи свою майстерність. «Мати» – вистава водночас режисерська (в ній чимало гострих постановочних введень – пантоміми, музика, елементи метафоричності в сценографії Л. Чернової) і учбова, оскільки робота випускників відповідає академічним настановам, відбиває набуті ними професіональні навички і знання. Певною мірою вона відповідає і на питання, якою має бути вистава театру-студії як мистецького закладу. Не випадково керівництво інституту вирішило зберегти постановку і на майбутній рік, ввівши до неї на ролі синів студентів наступного випуску.

Є постановка керівних органів про розширення театру-студії, введення посади художнього керівника і штатних акторів. Дуже хотілося б, аби рішення це було не формальним, щоб посади штатних акторів зайняли досвідчені, по-справжньому талановиті актори, які тонко відчувають пульс нашого часу і відповідають естетичним вимогам сучасного глядача. Тільки за таких умов театр-студія зможе стати як учбовою лабораторією, так і театром для широкого глядача, одним з тих молодіжних театрів, про організацію яких у Києві говорив у своїх виступах перший секретар ЦК КП України В. В. Щербицький.

СПРОСТОВУЮЧИ АКЦІОМУ

(1980. – № 1)

Цієї події театральний Київ заждався.

Столиця України поповнюється кількома новими театрами

Першим серед новачків розпочав свою діяльність Театр драми і комедії Укрконцерту.

Як взагалі народжуються театри? Найприродніший шлях – театр на студійних засадах, коли роками під керівництвом майстра зріє, згуртовується

колектив однодумців, який здобуває право на самостійне життя. Але Театр драми і комедії не мав такої бази. Тут усе починалось з нульового циклу. Про труднощі організаційного періоду докладно розповів у своєму інтерв'ю головний режисер Е. Митницький («Український театр» № 3, 1979). Справді, новонароджуваному треба було паралельно розв'язувати такі кардинальні питання як «де», «хто», «що»? «Де» – приміщення. «Хто?» – формування трупи. «Що» – репертуар. Перед театром, який виникає на студійних засадах, проблеми «хто?» і, принаймні, на перших порах, «що?» не існує. А тут усе необхідно було вирішувати водночас і в найкоротші строки.

Що до приміщення, то, як уже зазначалося в згаданому інтерв'ю, Театр драми і комедії відкрився і ось уже розпочав свій другий сезон в театрі ляльок. Працювати доводиться у неймовірно важких умовах, без власної сцени і репетиційних приміщень. Нещодавно колектив одержав більш-менш пристойне приміщення для репетицій та адміністративних потреб, але проблема «свого дому», власної сцени залишається нерозв'язаною.

Формування трупи і репертуару відбувалося інтенсивно, стрімко, такими темпами, що за півроку після відкриття театр показав глядачам шість прем'єр.

Труднощі загартовують і згуртовують. У їх подолання з'являється хороша (мистецька!) злість, жадання утвердити себе, довести своє право на існування. Звідси – така самовіддача в роботі, що іноді компенсує нестачу майстерності. Ентузіазм у театрі заразливий. Він неодмінно виплескується за рампу, ним обов'язково проймається і глядач. Але про глядача згодом.

Не можна не оцінити по достоїнству послідовну, продуману репертуарну політику театру, хоча декому вона може здатися дивною. Як у наших театрах звичайно формується репертуар? За принципом пропорціонального представництва: дві-три «апробовані» п'єси радянських драматургів, одна молодого (або місцевого) автора, один твір вітчизняного автора, одна зарубіжна п'єса і т.д. Порушуючи ці неписані правила, Е. Митницький «вистрілює» обойму з шести спектаклів, п'ять з яких – за п'єсами молодих радянських драматургів (з них три – першопрочитання). Це «Найвища точка – любов» Р. Феденьова, «Тривога» О. Петрашкевича, «Драма в учительській» Я. Стельмаха, «Сержант, мій постріл перший!» Е. Володарського, «Мені тридцять...» Л. Хоролець. Шоста прем'єра – французька (і знову ж таки сучасна) комедія М. Соважона «Чао!»

Усі п'ять п'єс радянських драматургів близькі за тематикою, конфліктом, жанром, а, подекуди й сюжетним ходом. Більшість написана в гостро публіцистичному ключі і може бути зарахована до того напрямку сучасної драматургії, що його критика визначила як соціологічну драму.

Перед нами, здавалося б, дивна, напрочуд «вузька» афіша – безпрецедентна одноплановість у доборі репертуару. Театр публіцистики? Театр мо-

лодих драматургів? Театр актуальних проблем? Щодо формулювання девізу молодого театру можна сперечатися. Але в його афіші відбилося прагнення вести розмову з глядачем про найголовніше у житті, про те, що бентежить його розум і почуття. А за такий намір навряд чи варто дорікати колективу.

Чи може, наприклад, залишити когось байдужим така соціальна пошесть, як алкоголізм? Причому не саме по собі пияцтво (з ним, як то кажуть, усе ясно), а його живильне середовище, легковажне, поблажливе ставлення до нього з боку тих, хто покликаний це зло викорінювати. У «Тривозі» суддя Зубрич (Л. Лимар) вступає, ні, не вступає, а кидається у відчайдушний двобій з лібералізмом і благодушністю. Кидається, «незважаючи на особи», безкомпромісно, ризикуючи найсвятішим у житті. Актриса не наголошує на вольових, «твердокамінних» рисах судді, в чомусь вона по-жіночому слабка, вразлива, але до болю уперта у відстоюванні своєї правоти. Характер, відтворений актрисою, перекоонує: не можна робити добро, не караючи зло.

Чи відповідає людина місцю, яке вона посідає у житті? Вистава «Найвища точка – любов» примушує замислитися над цією гострою соціальною і моральною проблемою, актуальність якої з розвитком НТР дедалі зростає. Двоє «донкіхотів» з алмазного заводу – інженер Линьов (Б. Романов) і соціолог Вельцев (М. Венгерський) – хочуть розрубати гордієв вузол цієї проблеми у масштабах свого заводу. З точністю до копійки вони виводять солідну суму, яку держава втрачає через те, що дехто з працівників не відповідає своєму призначенню. Виникає колотнеча, а вона, як то звичайно буває, супроводжується стресом, інфарктом, удаваним самогубством, скаргами, комісіями, розслідуваннями... Я назвав героїв драми Феденьова донкіхотами не тому, що вони «позахмарні» мрійники (їхня мрія цілком земна і науково обґрунтована) а тому що вони задьористо, по-рицарському, з відритим забралом кидають виклик інерції, загальноприйнятим поняттям. Вельцев обстоює свою ідею з наївною безпорадністю, Линьов – з умудреною врівноваженістю, з спокійною посмішкою, яка дає привід супротивникам звинуватити його в душевній байдужості. Але все це – від глибокої переконаності у своїй правоті. І в тому-то і є сила нашого суспільства, що сучасні донкіхоти (чешкови, потапови, шиндіни, линьови) неодмінно знаходять підтримку з боку партійного керівництва колективу.

Моральний максималізм притаманний героям інших спектаклів: Ілії («Мені тридцять...»), Михайлові Воронкову («Сержант, мій постріл перший!»), учню Литвину та його однокласникам («Драма в учительській»). Якщо Литвин (В. Зражевський) виявляє протест проти учительського ханжества і учнівського лицемірства стихійно, реалізуючи його в елементарному мордобої, то Воронков (М. Венгерський), виборюючи правду, хоча й трагічно випадково, але вбиває свого колишнього друга Фелікса Свентицького

(В. Зайцев), що розкрився перед ним як уособлення лютого егоцентризму, як цинік без честі і совісті. Юлія (Т. Пивоварова) хоч і не потрапляє в екстремальні обставини, але також зважується на сміливий вчинок, виступивши на зборах проти всесильного директора, проти його душевної черствості, нетактовності у поводженні з підлеглими.

Отже, виносячи на розсуд глядача актуальні проблеми сьогоденного життя, театр в центр уваги ставить і дослідження характеру героя нашого часу – людини активної життєвої позиції.

Якими художніми засобами розв'язуються ці проблеми? Хоча Е. Митницький значиться постановником, керівником постановки чотирьох спектаклів, його око і рука відчуваються в усіх виставах. Отже, є підстави говорити про естетику театру, як про щось усталене, про систему досить певну, чітко окреслену.

Коли відкрилася завіса на першій прем'єрі «Найвища точка – любов», глядачі побачили вкрай аскетичне оформлення – не наважуюсь навіть назвати це сценографією, ні, тим більше декорацією. Сцена одягнена у чорний оксамит (так званий «чорний кабінет»). Відкриті джерела світла. Близько до авансцени, фронтально – стіл для засідань з селектором, навколо нього стільці. Біля порталів з двох боків газетні стенди, на які під час зміни картин персонажі по ходу дії день за днем навішують свіжі номери. У фінальній сцені весь сценічний простір заповнюється розгорнутими примірниками газети «Правда». Принцип замкненого монохромного простору, в якому розміщуються строго функціональні речі (меблі, світильники), повторюється в усіх шести виставах. Іноді, наприклад, в «Чао!» джерела світла правлять водночас за побутові речі. Нерідко функціональні деталі набувають образного звучання (прожектори в «Тривозі», світлофори в «Мені тридцять...» тощо). Проте, лаконізм, доведений до аскетизму – скрізь. В програмках стоять прізвища різних сценографів, але принцип єдиний. Розігруючи всі вистави в єдиному уніфікованому середовищі, театр немов декларує: такі наші можливості, такі умови гри, хочете приймайте їх, хочете – ні. Адже існують так звані, кімнатні театри, вистави у фойє, на помостах і т.д.

Взагалі лаконізм і відкритість (оголеність) прийому – наріжний камінь естетики театру. Спектаклі будуються за законами малої сцени – максимальна наближеність до глядача. Відкритість думок, почуттів, нервів. І все це – в зал, до глядача, до його думок, почуттів, нервів. Вистава – запрошення до роздумів.

Цей театр – режисерський. Але театр – антивидовищний, антирозважальний. Режисура уникає як патетики, так і споглядальності, побутовізму, псевдопсихологізму з його невинуватими паузами, нарочитою багатозначністю. Графічна скупість кольору, конструктивна чіткість, на-

пружений темпоритм. На театральні ефекти нема часу: за дві години (а вистави часто ідуть без антракту) треба багато чого висловити. Звідси – стенографічна, протокольна стислість.

«Протокольна...» – ось, здається, слово, яке багато що пояснює. Ми останнім часом стаємо свідком ствердження нового жанру, або, точніше, жанрового різновиду – п'єси-протоколу. З легкої руки О. Гельмана п'єси такого роду заповнили сцени (Хоча, заради справедливості треба нагадати, що первістком була відома київська постановка «Хто за, хто проти?» П. Загребельного і М. Резніковича). Ось і тут: у Р. Феденьова майже безперервно ідуть наради, засідання. У Я. Стельмаха протягом вистави відбувається педрада. П'єса О. Петрашкевича взагалі будується на контамінації двох протоколів: бюро наркомуні і нарсуду. П'єса Е. Володарського обрамлена протоколом допиту підслідного Воронкова. Навіть у «хатній» п'єсі Л. Хоролець події розгортаються як відгомін партійних зборів. Хтось пожартував, що після перегляду всіх вистав складається враження, ніби подивився один багато-серійний фільм.

Жарти жартами, але вистави такого роду, як і взагалі документальна, публіцистична драма, мають свої жанрово-стилістичні ознаки. Адже ми говоримо: «протокольна стислість», «Протокольна незворушність»... Втім, при уважному розгляді помітно, що режисура в межах єдиного стилю шукає для кожної п'єси свою інтонацію. Так «Тривога» і «Сержант...» розв'язуються у дещо жорсткій манері, «Мені тридцять...» – у ліричній, я б сказав, теплій гамі. Можливо, саме тому провідною у спектаклі стає тема людської доброти, її дефіциту. Менш цілісною здається «Найвища точка...», де в репортажну стилістику вклинюються нотки мелодраматизму, чужі естетиці театру. Не все гаразд в театрі з почуттям гумору, хоча слово “комедія” винесена в його назву. Єдина комедійна вистава «Чао!» надто осерйознена. Скидається на те, що театр настільки заклопотаний жагучими проблемами часу, що йому не до сміху! А шкода. Життя багатогранне і від театру вимагає різнобарвної палітри.

Акторська проблема. Наріжний камінь кожного театру. А тим більше театру, в якому акторів зібрано «зі світу по ниточці». Зійшлися актори різних шкіл, «віросповідань». Зелені неофіти й маститі, досвідчені. Але і досвід не завжди перевага, буває він і зі смаком мінус. Е. Митницький обрав вірний шлях: працювати треба з тим, хто є, працювати з повним навантаженням і максимальною віддачею. І це дає позитивні результати. Впадає в очі підтягненість, непогана психофізична форма акторів. Не відчувається тієї ситості – фізичної, духовної і, головне, творчої, яку, чого гріха таїти, доводиться спостерігати в «благополучних» театрах, і яка так зрадливо видає себе не тільки в черевцях і подвійних підборіддях ще зовсім молодих акторів і актрис,

але й в академічному «спокої» вистав та їх виконавців. Актори Театру драми і комедії, у переважній більшості, справляють враження людей творчо небайдужих, жадібних до роботи.

Думаю, що з точки зору виховання деяка жанрова одноплановість перших постановок має і позитивний бік, сприяє згуртуванню трупі на єдиній платформі. У такий спосіб легше привести різнорідний «акторський матеріал» до єдиного знаменника. І ми бачимо, що з кожною новою постановкою акторський ансамбль міцніє.

Вже зараз можна з задоволенням констатувати, що актори цього театру позбавлені (або позбулися в процесі роботи) таких вад, як награвання, пу-стопорожня патетика, зображення почуттів. Мені можуть заперечити: це ж елементарно, чого тут радіти? Але як часто ще доводиться бачити на сцені оцей вчорашній день театру! От і радієш, коли актори діють логічно, несуть думку, точно вибудовують ролі по внутрішній лінії. Граючи своїх сучасників і, здебільшого, ровесників, вони «упізнанні» (є такий театральний термін), достовірні, типажно переконливі. Словом, витримують «очну ставку» з життям. Все це чудово, але сьогодні – замало. Щоб бути на рівні громадських і естетичних вимог часу, потрібен такий зліт артистизму, майстерності, духовних сил, який приносив би мистецькі відкриття. Досягнути цього можна в роботі над високохудожніми творами, в яких глибоко, неоднозначно розкривалась би діалектика людської душі.

Так, акторських робіт, які б потрясли глядача, у виставах нового театру поки що немає. Але не можу хоча б не назвати якого з акторів, хто виявив потенціальні можливості. Я вже відзначив роботу Л. Лимар, М. Венгерського, Б. Романова, актора різнопланового, технічного. Приваблює своєю особистістю Т. Пивоварова. Є в її Юлії («Мені тридцять...») внутрішня значущість, затаєність, нерозгаданість непересічної натури. Цікавих робіт ми маємо право чекати і від В. Кудієвського, який поєднує в собі риси актора і сповідницького типу, і гостро характерного, з нахилом до ексцентрики. Не розкрив ще своїх можливостей П. Морозенко, давній улюбленець київських театралів, актор великої людської принадності. В кількох епізодичних ролях «блиснув» А. Васильєв, але йому під силу й великі провідні ролі. Темпераментний, яскравий В. Потапенко, зовні стриманий, але внутрішньо завжди «наповнений» мислячий Б. Литвин. Акторами своєрідного обдаровання є В. Ільєнко, Т. Камбурова, С. Пазенко.

Всі названі (а може хтось несправедливо не названий, бо мені не довелося побачити його у провідній ролі) – становлять кістяк трупі. Є й цікава, перспективна молодь: Л. Мачулко, В. Зражевський, М. Баранов, Л. Огієць. Дивлячись «Драму в учительській», я ловив себе на тому, що епізоди за участю учнів сприймаю з більшим інтересом (хоч основна думка п'єси

розв'язується через характери учителів). Діти в цій битві напрочуд вірогідні, без тютівських штампів, щирі і такі собі сьогоденні акселерати – по інтелекту, чуйності до правди і фальші.

Отже, виник новий театр. Запрацював творчий організм, зажив своїм неповторним, складним життям. Життям колективу, в якому стикаються, борються, щоб зрештою злитися в єдине ціле людські характери, людські долі...

На цьому можна було б поставити крапку, точніше крапки. Але не можна не сказати ще про один компонент. Це глядач. За короткий час театр завоював свого глядача. Дістати квиток на виставу практично неможливо. І публіка специфічна – робітнича молодь, студентство, інтелігенція. Публіка, яку хвилюють ті проблеми, що й театр. Нема тут ні «колотеатральних» снобів, які удають з себе «еліту», ні тих міщанських кіл, які заради «престижу», в жадої розжитись чимось «дефіцитним» (пригадуєте райкінську маску?) всіма правдами і неправдами проникають на вистави іменитих гастролерів.

Треба бачити як сприймають глядачі вистави цього театру! Вони не споглядають, а вдивляються, не слухають, а вслуховуються. І роздумують разом з театром.

Цей театр спростував «аксіому», яка гласить, що «касова» вистава – це обов'язково закручена інтрига (детектив, комедія положень чи мелодрама), яскраве видовище (мюзикл, оперета) або гучний зарубіжний бойовик. В кращому випадку – Шекспір, Чехов, Брехт... Театр спростував аксіому...

АСТРОВ, ВОЙНИЦЬКІ, СЕРЕБРЯКОВИ ТА ІНШІ

«Дядя Ваня» А. Чехова на сцені театру імені І. Франка (1980.– № 5)

Згадуючи першу мхатівську постановку “Дяді Вані”, К. С. Станіславський писав: «...після прем'єри ми зібралися тісною компанією в ресторані і проливали сльози, бо спектакль, на думку всіх, провалився. Однак час зробив свою справу: спектакль був визнаний, протримався понад двадцять років у репертуарі і став відомим в Росії, Європі й Америці».

Сьогодні рано говорити про довголіття франківської постановки (хочеться в нього вірити), але аналогія з прем'єрою Художнього театру виникає мимоволі. На перегляді здачі худраді вистава була прийнята стримано – сирувата, розтягнута, з акторського боку млява. Але дехто угледів у спектаклі риси, які дозволять незабаром говорити про нього як про одне з найцікавіших мистецьких явищ останнього часу. Дві прем'єрні вистави у Києві, ювілейні гастрольні в Москві – і от несподіваний навіть для учасників по-

становки успіх, одностайне схвалення критики, театральної громадськості, висока оцінка преси, зокрема газети «Правда». Київська постановка визнана однією з кращих у ювілейному чеховському році. Поряд з «Диким Ангелом» О. Коломійця «Дядю Ваню» висунуто на здобуття Державної премії СРСР.

Кожне покоління заново відкривало Чехова. Сучасники вбачали в ньому поета присмерків, співця похмурих сірих людей, пізніші покоління – сатирика, викривача людських і суспільних пороків. Якому тільки «переосмисленню» не піддавався Чехов у нас і на Заході – вульгарно-соціологічному, абсурдистському, ретро-стилізаторському. Не вщухають суперечки навколо жанрової природи чеховських п'єс, розпочаті полемікою самого драматурга з творцями Художнього театру: драми вони чи комедії? Останнім часом намітився ухил в трагікомедію. Постановники і виконавці різних сценічних версій сходилися на тому, що ніхто з чеховських героїв не вартий не наших симпатій, ані співчуття. При цьому наголошувалося на невідповідності реального життєвого образу персонажів не тільки затверджену Чеховим ідеалу гармонійної людини, в якій усе прекрасно, але й тим ідеям, які самі герої висловлюють.

Звичайно, легко з висоти наших сьогоднішніх знань про історичну долю країни і народу викривати в чеховських героях прекраснодушних базік, сміятися з їхньої недалекоглядності, відірваності від життя. Легко, але... Нечесно. Несправедливо. А якщо, відкинувши жанрові суперечки, спробувати неупереджено поглянути на життя чеховських персонажів, пробитися до них крізь товщу театральних традицій, зазирнути в їхні душі очима великого письменника... Адже Чехов любив своїх невдачливих і непутящих героїв, співчував їм, сумував над їхньою долею.

Не знаю чи таким був хід роздумів Сергія Данченка під час роботи над «Дядею Ванею», але франківці немов скинули пізніші концепційні та стилістичні нашарування, звернулися до першоджерел, намагаючись знайти в них нитку, що зв'язує Чехова з днем сьогоднішнім.

Жадоба чистого, розумного, сповненого вільною творчою працею життя. Мрії про красиву духовно й фізично людину, про гармонію людських відносин. Ці вічні загальнолюдські ідеали не можуть стати ні хрестоматійними, ні банальними. Вони й сьогодні хвилюють, знаходять живий відгук в душі нашого сучасника. Сила й достоїнство постановки Данченка, на мій погляд, в тому, що вона немов заново відкриває для нас Чехова. – мрійника і лірика, так, так, того самого «елегійного», «настроевого» Чехова. Режисер не побоюється відродити антураж старомхатівської стилістики чеховських постановок – ретельну розробку натурального звукового середовища, світла, увагу до побуту, деталі. Береться на озброєння все, що утворює поняття настрою

спектаклю, його атмосфери. Поняття забуті, вигнані зі сцени в процесі шукання нових театральних форм.

Не слід, проте, гадати, що елегантність утверджується в чистому вигляді, як ностальгічне милування минувшиною. В сценографії Д. Лідера є глибокий підтекст, гостро сучасний погляд на зображений світ. Є щось жорстке і моторошне, немов натягнуті нерви в цьому лабіринті віконець, почорнілій деревині, нагромадженні старих меблів і речей. Речі справжні, музейні, обжиті. Вони утворюють затишні куточки. Але життя серед цих речей недоладне. Ось один лише приклад: стоїть велике крісло (друга картина), але сідають на підлокітники, бо сидіння «зайняте» професорськими ліками. Вдивляєшся у цей старий «елегантний» дім Войницьких і згадуєш слова Астрова про печать виродження, що лежить на всьому повіті.

Якої б уваги не приділяв режисер постановочним засобам, але ідею вистави, її атмосферу, настрої, нерв несуть насамперед актори.

В пресі вже відзначалася злагодженість акторського ансамблю, який включив до себе і «кадрових» франківців, і тих, хто нещодавно прийшов до театру. Участь у вистав Н. Ужвій і М. Кропивницької (Марія Василівна), Є. Пономаренка і В. Дальського (Телегін), А. Гашинського (Серебряков), Н. Копержинської (Марина), їх акторський і життєвий досвід, висока майстерність, помножені на чуйну увагу до режисерських завдань, трепетне ставлення до чеховської драматургії – все це сприяло успіху вистави.

Спектакль заново відкрив для нас Н. Гіляровську, психофізичні дані якої до недавнього часу нещадно експлуатувала режисура, завдяки чому важко було уявити її іншою, ніж екзальтована дівчинка з кісками. Тепер, коли роль зіграна, вже неможливо уявити собі в цій виставі іншу Соню. Актриса виявила глибокий драматичний хист, вміння нести другий план. Її героїня – ніжна, щира, мужня – посідає важливе місце в загальній концепції спектаклю. В. Плотникова в ролі Олени Андріївни уникає рис холодної і звабливої світської левиці. «Начебто ви і хороша, душевна людина, але начебто і щось дивне у всій вашій істоті», – говорить їй Астров. Зерно характеру героїні актриса шукає в цих словах. Її Олена Андріївна належить до тих людей, які несвідомо руйнують все це, мучаться, але нічого вдіяти не можуть. Тракткування незвичне, але переконливе.

На жаль, мені не довелося бачити С. Олексенка в ролі Войницького і Н. Перчевську в ролі Олени Андріївни. Критика позитивно оцінила їхню роботу, відзначивши самостійність трактування, відмінність від інших виконавців. Вже не раз писалося про те, що Данченко, вибудовуючи міцний каркас спектаклю, чітко вирішуючи його загальну концепцію і образну структуру, в роботі з акторами дає простір їхній фантазії, можливості в межах єдиного задуму знаходити інтерпретаційні варіанти. Власне, він

робить ставку на акторську особистість. З цього погляду більш докладно хочеться зупинитися на роботах Б. Ступки і В. Івченка.

Роль Войницького чи не найтрудніша в чеховському репертуарі. Протягом майже всієї п'єси вона позбавлена дійових завдань. Про його чесність, доброту, працьовитість ми довідемося зі слів, але, з'являючись на сцені, ддя Ваня то нудьгує від вимушеного неробства, то шпигає словами, переслідує Олену Андріївну освідченнями, дошкуляє близьким, досадує на самого себе. Погодьтеся, не дуже приваблива постать рефлексуючого неврастеника. І слова про те, що він колись був світлою постаттю, міг стати Шопенгауером, Достоевським, сприймаються скоріше як іронія.

Але Войницький, яким його грає Богдан Ступка, справді постать незвичайна, значуща. Актор не силкується викликати жаль, співчуття до свого героя, не натискує на його доброті, м'якості. Навпаки, його дядя Ваня – натура жорстка, колюча. Нестямний, душевний біль прозріння крає мозок, не залишає його ні на мить. Ним наповнені паузи, зони мовчання (як не згадати тут вислів Станіславського: «Це дуже сильна дія на сцені – мовчати»). Але, перебуваючи безперервно в полоні єдиного настрою, Ступка урізноманітнює його нюанси: дядя Ваня то замкнений, то уїдливо саркастичний, то щиросердний у хвилини сп'яніння, то розгніваний... Здається, у цій ролі Ступка обережніше користується засобами зовнішнього перевтілення, акторськими пристосуваннями, технікою, яка становить сильний бік його обдаровання і яку він так блискуче реалізує в інших роботах. Ця ж роль зіграна ним у відверто сповідницькому ключі, на високому емоційному накалі. Потужний заряд думок, клубок нервів зданий викликати вибух. Він «пружина» вистави. Сама присутність Войницького-Ступки створює наелектризоване психологічне поле, під дією якого постійно перебувають усі оточуючі, крім, можливо, Серебрякова. Того самого «герра професора», який, власне, дав привід для бунту Войницького.

Я підкреслено вживаю слово «привід», а не «причина», бо трагедія Войницького, зіграного Ступкою, не лише в тому, що він зневірився у колишньому ідолі і в запізнілому й такому недоречному тепер коханні. «Я замучився сам з собою!» – каже Войницький. Жити хочеться, а жити нічим. Це хвора совість цілого покоління. «Пропало життя!» – вигукує дядя Ваня у розпачі. Безглузді постріли – вияв афекту, але сам психологічний вибух закономірний, він підготовлений усією попередньою лінією поведінки героя. Чудово проводить актор останню картину, коли після вчорашнього спалаху, він згасає, впадає в апатію. Деякий час ще комизиться з морфієм, але то так, несерйозно. Коли після від'їзду Серебрякових Войницький витягує нарукавники, струшує з них пил, сідає за рахівницю, на мить здається, що ця знесилена людина отямиться, повернеться до життя. Але ні..

Все пішло начебто по-старому, та біль лишився. Він загнаний усередину і ніколи не вщухне...

Якщо Войницький-Ступка вносить у виставу щемливий дух бентежності, то Астров-Івченко зовні – сама врівноваженість. Мудрість людини, яка вже пройшла крізь гірке прозріння і яку нічим не здивуєш. Я б сказав – втомлена мудрість. Астров років на десять молодший від дяді Вані, але його катарсис уже позаду. Переніс він його без надриву й ефекту, але переживав не менш глибоко. І тому тепер, розуміючи, співчуваючи Войницькому, Астров-Івченко сприймає його бунт з іронією, як дорослий сприймає «вибух» підлітка, який вперше зіткнувся зі світом зла.

Астров не менш надломлений ніж Войницький, але ховає свій настрій за показною бравадою, гірким цинізмом. Його схильність до самоіронії – засіб самозахисту. Це надає героєві Івченка особливої людської і чоловічої привабливості.

Валерій Івченко тонко передає діалектику душі Астрова. Ніде, в жодній життєвості сценічного життя героя, ми не відчуваємо однозначного психологічного прояву. В ньому водночас уживаються лірик і цинік, душевна відкритість і соромливість, захопленість і спустошеність. Це знімає з Астрова печать прекраснодушності, резонерства, робить його «об'ємним», живим і, незважаючи на суперечливі риси, цільним.

Актор вміє активно наповнювати конфліктним змістом навіть ті місця, які у Чехова призначені для чистого «побуту», для «атмосфери». Він постійно перебуває у колі думок і переживань, які становлять духовний лейтмотив Астрова: мрія про гармонію краси і праці, про людину, в якій усе прекрасно. Його думки спрямовані у майбутнє, хоч він і усвідомлює безвихідь власного становища. Ця тема про буденній течії життя то занурюється у підтекст, то раптом виринає у формі прямих висловлювань. Так виникає «підводна течія», внутрішня дія – наріжний камінь сучасного акторського мистецтва. Так утверджується інтонація, той стиль, який ми називаємо чеховським.

Дослідники кажуть, що доктор Астров – найулюбленіший герой самого Чехова. В Астрові Івченка нас приваблює сила інтелекту, талановитість.

С. Данченко прагне виявити і «витягнути» життєстверджуюче начало п'єси. Не знімаючи драматизму, більше того, вирішуючи деякі епізоди в трагедійних тонах, він самим образним строєм спектаклю, пильною увагою до найглибших душевних порухів шукає і знаходить людяне в людях.

В критичних виступах промайнула думка, що фінальний монолог Соні повинен звучати оптимістично, як надія не на загробу, а на краще реальне життя. Гадаю, що для такої кінцівки немає підстав. Чехов не потребує «бодрячеських» поправок. Б. Ступка, В. Івченко, Н. Гіляровська показали нам людей небуденних, суб'єктивно чесних і благородних. Життя надломило їх,

залишило їх сам на сам з безнадією відчаєм, сумом. Щоправда, залишається ще почуття обов'язку. Обов'язку до себе та інших. Навіть обов'язку як необхідності жити заради близьких. Чи не для цього закликає Соня дядю Ваню терпіти? І сама дає приклад такої самовідданості. Щодо монологу, то справа не в тому, що саме говорить Соня, а в тому, що вона намагається утішити близьку їй людину в хвилину відчаю, підбадьорити її. Для цього вона знайшла саме ці слова, слова моління, але це могли бути й інші слова втіхи, навіть коліскова. Тут важливий емоціональний імпульс, а не суть слів, які промовляє Соня. Ступка – Войницький навіть не чує цих слів. Погляд його спрямований далеко. Що то за погляд! Є таке поняття – краса людського горя. Тут і безмірний сум, і надія, біль, і відчуженість від буття – найскладніша гама почуттів. На такій глибоко трагічній, одухотвореній людським теплом ноті закінчується цей хвилюючий спектакль.

Колись К. С. Станіславський закликав глибше вникнути в суть творчості Чехова, рішуче подолати те, що віджило в старих традиціях, сміливо залучити до чеховських спектаклів акторів «з величезною внутрішньою силою». І тоді, казав Станіславський, «ви пізнаєте Чехова, вірніше, пізнаєте його таким, яким він повинен бути».

Опанування чеховської творчості – процес нескінченний. І в цю справу франківці зробили гідний вклад.

НА АФІШІ – ПРЕМ'ЄРА СЕЗОНУ

(1981. – № 1)

Традиційний показ у Києві кращих вистав театрів нашої республіки, відзначених на щорічних оглядах, набув сталих організаційних форм: є рішення про відкриття театру «Прем'єри сезону».

У жовтні минулого року на столичній сцені звітував Кіровоградський український музично-драматичний театр імені М. Кропивницького, який показав романтичну трагедію Юрія Яновського «Дума про Британку».

Здобутки і прорахунки цієї постановки типові в контексті театрального процесу нашої республіки, навіть якщо згадати лише ті спектаклі, які показувалися у Києві в рамках підсумків сезону («Пархоменко» ворошиловградців, «Берег» севастопольців, «Богдан Хмельницький» заньківчан та ін.).

«Дума про Британку» – один з шедеврів радянської драматургії, – має на диво скромну в кількісному відношенні сценічну історію. В рік написання (1937) його здійснили два театри – Одеський імені Жовтневої революції та Харківський імені Ленінського комсомолу (нині Чернівецький імені О. Кобилянської). Обидві вистави були присвячені 20-річчю Великої Жовтневої

Соціалістичної революції, набули в той час розголосу і стали мистецькою подією. Але після того сценічне життя трагедії на два десятиріччя переривається, і лише 1957 року до 40-річчя Жовтня Гнат Юра ставить її на франківській сцені. Ця робота Г. Юри і сьогодні може вважатися еталонною: зовні скромна, навіть суворо аскетна, вона утверджувала велич ідей революції насамперед через яскраві народні характери героїв. І тепер перед очима тих, хто бачив цю виставу, стоять монументальні і напрочуд живі образи, створені П. Няtko (Мамаїха), В. Добровольським (Несвятипаска), О. Кусенко (Варка), Н. Копержинською (Ганка), Л. Козуб (Роман) та виконавцями інших ролей.

Минуло понад двадцять років. П'єсою Ю. Яновського зацікавилися кінематографісти (вийшов фільм М. Вінграновського), діячі музичного театру (опера В. Губаренка «Мамаї»). В Москві постановку «Думи» на сцені театру імені В. Маяковського здійснив А. Гончаров. Але українські драматичні колективи чомусь проходили повз цей класичний твір, побоюючись, мабуть, його складності, поліфонічності, художньої своєрідності...

Кіровоградці наважились. І вже тому заслуговують на похвалу.

Постановку здійснив головний режисер В. Савченко. Художнє оформлення В. Єременка. Музика П. Майбороди і В. Рождественського, диригент С. Чумаченко. Я не випадково починаю рецензію з представлення постановочної групи, оскільки режисерсько-постановочні, образотворчі засоби і, особливо, музика відіграють вагомий роль в ідейно-художньому вирішенні спектаклю.

...Потрапляючи в зал, глядачі бачать над сценою велетенські багнети, на яких перекинуто українські рушники. Це – своєрідна завіса. На рушниках написи з документів періоду боротьби за радянську владу на Херсонщині. На порталах – музейні стенди з реліквіями тієї епохи – деталями одягу, військового спорядження. На авансцені хід у глибину перетинає типово музейна заслінка – стрічка на стовпцях.

Починається вистава. Із зали на сцену виходить група по-сучасному одягнених дівчат; вони відсувають заслінку, ідуть вглиб сцени, потрапляючи на єдину конструктивну установку, запропоновану сценографом (декорація зображує куток зруйнованого війною села); розстелюють величезний рушник... І в цей момент на сцені, наче викликані з минулого, з'являються персонажі спектаклю. Дехто з них підходить до музейних стендів, знімає реліквії, надягає їх... На заднику спалахує світлове коло, немов велетенське сонце, осяяє, червоними сполохами. В ньому скульптурна група головних героїв епопеї. Звучить хор, народний мелос переплітається з мотивами і ритмами революційних пісень. Учасники спектаклю заповнюють у фронтальній статуарній мізансцені сценічний простір – відверто ораторіальна

композиція. Спалахує світлова проекція, яка перекриває те, що знаходиться на сцені. Задник, куліси, декорації, люди, усе перетворюється на екран для проекції. А проекція зображує збільшене до велетенських розмірів золоте колосся. Море колосся – виплекана мрія хліборобська...

Ці прийоми – ораторіальна композиція, могутній хор, проекція – не раз з'являтимуться в кульмінаційні моменти вистави. Тільки замість колосся проекція zalиватиме сцену буянням квітучих яблунь. Кілька разів спалахуватиме на заднику заявлене в пролозі «сонце» (транспарантне коло), у сьйві якого в певні моменти з'являтимуться герої. Ще одна метафора: на верхньому просторі сцени, на жердинах розвішані довгі смуги білотканого полотна. У жалібній сцені вони перетворюються на пластичний реквієм і, опускаючись, вкривають білосніжжям тканини тіла полеглих... І, нарешті, у фіналі перелічені видовищні елементи (ораторія, проекція, коло, багнети) зливаються у патетичній кодї. Останню крапку ставить, округляючи рамку спектаклю, мотив музею. Персонажі вішають на стенди реліквії і перетинають просценіум стрічкою заслінки.

Вже з цього переліку режисерських прийомів видно, що В. Савченко щедро «нашпигував» виставу яскраво видовищними емоціональними елементами. Може здатися, що їх тут перебір. Але справа не в кількісних показниках. Адаже бачили ми чимало спектаклів (наприклад, «Комуніст» або «Я прийшов дати вам волю» режисера Г. Кононенка – Дніпропетровський ТЮГ), в яких режисерські прийоми нагромаджуються один на одний, проте сприймаються як невід'ємні структурні елементи, що не руйнують, а цементують художню цілісність вистави. Виходить, справа не в густоті режисерсько-постановочних засобів, а в тому, заради чого їх винесено на сцену. А це, у свою чергу, упирається в проблему актора, бо він кінець-кінцем повинен відповісти на оте магічне (і, по суті, кардинальне) питання – заради чого?

Коли писалися ці рядки, в газеті «Правда» (№ 302 за 1980 рік) було надруковано інтерв'ю з югославським режисером Мирославом Беловичем, який сказав: «Кінець ХХ століття в театрі, на мій погляд, знаменується новим торжеством реалізму. Переживши тривалий період бурних формальних експериментів, театр логічно прийшов кілька років тому до деякої кризи. Її найчастіше називають кризою режисерського театру. Але вірніше було б сказати – псевдорежисерського, бо переважання зовнішніх ефектів, самодостатніх прийомів завжди свідчить про недостатню культуру постановника. Чільна роль режисури – це завоювання сучасної культури. Бурхливі шукання минулих років не пройшли марно, вони збагатили сцену. Зараз на перший план вийшов **духовний зміст**, тому знову виник найгостріший і пильний інтерес до **внутрішнього багатства актора**, до його людського потенціалу» (Підкреслення мої. А. Д.).

У виставі кіровоградців, як уже зазначалося, на сцену виходять сучасні дівчата, відсувають музейну заслінку... Задум зрозумілий: пройшло вже не два, не чотири, а шість десятиріч з того часу, коли у південних степах билися за владу рад Висунська і Баштанська республіки, які послужили Ю. Яновському прообразом Британки. І театр прагне сьогоднішніми очима поглянути на героїчне минуле, почерпнути в ньому те вічне, нетлінне, що й сьогодні живить наше буття. Тут перше і останнє слово за акторами, творцями людських образів. Ні музичні номери, якими б художньо досконалими вони не були, ні галасливі образотворчі засоби, ні світлові ефекти не можуть замінити живої людини, для зустрічі з якою, власне, глядачі приходять у театр.

Таку людину зустріли ми у цій виставі – стару Мамаїху (Л. Тімош). Мати – начало всіх начал. Є щось віковічне і по-справжньому народне в її постаті, виразних рухах, манері говорити вагомо, іноді віджучено від мирської суети. В її дотепі, сповненому гіркої іронії. Образ філософської узагальнюючої сили і водночас – від землі, від сохи і прядки. Загальнолюдяне поєдналося в ньому з конкретно особистим, національним. Хочеться підкреслити, що актриса ліпить характер простими, лаконічними засобами.

За зовнішньою стриманістю Мамаєва (М. Стріха) відчувається внутрішня сила, людська привабливість народного ватажка. Складність ролі полягає в тому, що Мамаєв, заявлений на початку вистави майже билининим багатирем, перед глядачем з'являється після контузії, фізично немічним. Отже, стан героя позбавляє актора таких виражальних засобів, як експресія руху, пластика. Він будує роль на контрасті між фізичною статикою і внутрішньою динамікою. Долаючи нестерпний біль, Мамаєв керує повстанцями. Виконавець концентрує увагу на розкритті напруженої думки, волі, ідейної загартованості героя. Цікаво провадить актор психологічний двобій з Середенком, проникливо ліричну сцену з Варкою. Шкода, що в деяких моментах М. Стріха раптом стає на котурни, в його палітрі з'являються ноти показної патетики.

Варку грає В. Дронова, актриса яскравого ліричного обдаровання. У зовнішньому малюнку, в інтонаційному ладі відчутна спорідненість з народно-пісенною традицією, що відповідає суті характеру і не суперечить поезії твору. Хочеться лише застерігти актрису від деякої картинності і ноток мелодраматизму, коли захлост емоцій межує з сентиментальною розчуленістю.

Глибоке враження справляє сцена перед стратою, але вона зазвучала б ще сильніше, якби С. Мартинова (Ганна) оццадливіше будувала роль і не виплескувала у попередніх картинах свого темпераменту. Серед виконавців інших ролей можна назвати С. Недзвецького (Єгор Іванович), І. Кравцова

(Устин), В. Зіноватного (Несвятипаска), П. Хуторян (хлопчик Роман). Є в цих персонажах щирість, природність, яка впливає з реалій народного життя. Хотілося, щоб, скажімо, за душевною відкритістю і веселою вдачею Несвятипаска, статечністю Устин, дитячою зворушливістю Романа проглядала і певна філоофська значущість, закладена в цих образах у драмі.

Не можна погодитися з трактуванням (та, власне, і рівнем виконання) негативних персонажів. Середенко – підступний ворог, але натура сильна, в чомусь, можливо, приваблива і цим страшна. (Як не згадати тут П. Сергієнка, чудового виконавця цієї ролі у франківській виставі). Р. Приступа підкреслює в ньому риси жалюгідного слизняка і цим послаблює напруження морального поединку Гната з Лавром. Щодо Клеопатри (у цій ролі ми бачили В. Литвиненко), то це постать, породжена не життям, не певними історичними подіями, а скоріше, театральною традицією (оперетою, фарсом). Викликають сумнів і гротескно змальовані музики, особливо Рудий і Миршавий (А. Косяченко і Б. Ткаченко), які до того д забагато беруть на себе у виставі (це вже докір і режисерові). Жанр романтичної трагедії не виключає комедійних ситуацій і персонажів, але барви мусять бути іншими, особливо, коли йдеться про персонажів позитивних. А тут музики скидаються скоріше на вояків з “республіки” отамана Дудки або Гриціана Тавричеського.

П'єса Ю. Яновського багатолюдна, як і будь-яке епічне полотно. Можливо, навіть «перенаселена». Важко вимагати, щоб у такій поліфонічній виставі кожна роль ставала відкриттям. Але мистецтво режисури в тому й полягає, щоб кожна роль, як інструмент у злагодженому оркестрі, вела свою партію, не губилася але й не заважала іншим. Необхідно кожному знайти своє місце, усе привести до єдиного стилістичного знаменника. В Савченкові не скрізь це вдалося.

Щоб сконцентрувати увагу глядача на внутрішньому світі героїв, потрібно, мабуть, поступитися зовнішніми моментами. На сцені забагато метушні, галасу, крику. Атмосферу облоги, напруження бою не обов'язково втілювати прямим, ілюстративними засобами. Сучасний театр знає умовні, асоціативні прийоми. Безперевне кресцендо притуплює сприйняття. Хочеться продиху, паузи. Хочеться стежити не лише за фабулою, а насамперед за життям людського духу.

Що й казати, твір Юрія Яновського – міцний горішок. Його не випадково названо «Думою». П'єса належить до того напрямку нашої літератури, який можна назвати яновсько-довженківським, принаймні, щодо масштабності мислення, поетичності, яка йде з народно-пісенних джерел. Існують і сценічні традиції цього напрямку, в природі яких – яскрава метафора, гіпербола, романтична піднесеність і соковитий народний гумор, що гармонійно зливаються. Прозаїчна, побутово-натуралістична манера тут протипока-

зана, як, до речі, протипоказані галаслива патетика, лобовий плакат, мелодраматична екзальтація.

Але, на мій погляд, усталені традиції, випробувані акторські засоби, які ще два-три десятиріччя тому могли збуджувати глядний зал, сьогодні потребують певної переоцінки. Сьогодні потрібна така правдива, прониклива інтонація, яка б допомогла сучасному молодому глядачеві зазирнути в очі героям буремних літ, примусила б почерпнути моральну силу, глибину почуттів і висоту помислів, з якими вони йшли на смертні бої, йшли відкрито, мужньо, з вірою у невмирущість ленінських ідей. Необхідно торкнутися тих тонких струн душі, які зв'язують минуле з сьогоденним поколінням.

Між актором і глядачем повинна відбутися довірча розмова віч-на-віч, яка зворушує, захоплює, примушує замислитися. Тоді можна говорити про вагомий «коефіцієнт корисної дії» таких ідейно значущих постановок, як «Дума про Британку».

Кілька прискіпливих запитань вже не до театру.

Звичайно, кожна вистава, представлена в рамках «Прем'єр сезону», має свої больові точки. Але справа не в недоліках. Виникає питання: чому спектаклі «Прем'єри сезону» так тихо «проходять» у столиці? Учасників привозять на один день, а після вистави якомога скоріше розвозять по вагонах нічних поїздів. Чому б не влаштувати відкриті обговорення звітних спектаклів, запросивши до розмови провідних критиків, режисерів, можливо, письменників?

Ніякі, часто запізнілі відгуки столичних газет не можуть замінити такої відвертої, ґрунтовно, і, головне, «живої» розмови в колективі. А пізніше, після перегляду кількох вистав, чому б не організувати узагальнюючого обговорення, може, конференції? Одне слово, справді підбити **підсумки** сезону.

Далі. Чому б не організувати, як це блискуче робить театр «Дружба», творчі зустрічі гостей з театральною громадськістю Києва, студентами? Хіба режисерам або провідним акторам обласних театрів нема чим з ними поділитися, а, може, про щось порадитися? А хіба акторам-не киянам, що опинилися у Києві, не хочеться побувати хоча б на одній-двох виставах столичних театрів, відвідати театральний музей, не кажучи вже про інші скарбниці міста? Коли ще трапиться їм така нагода? Це потребує, звичайно, певних організаційних зусиль, а, можливо, й коштів з боку Міністерства, Театрального товариства, керівників обласних управлінь і театрів. Але, справді, «гра варта свічок». І тут у пригоді може стати досвід, набутий театром «Дружба».

І ще одне питання – проблема репертуарної афіші, оскільки діяльність театру «Прем'єри сезону» набирає сталих форм. Досі до участі у звітних показах залучалися виключно вистави, які готувалися до оглядів, фестивалів.

І це закономірно: необхідно заохочувати, стимулювати прагнення колективів активно відгукуватися на знаменні події часу. Очевидно, в доборі вистав для показу в Києві, і надалі слід керуватися цим принципом. Але буває і так, що в тому чи іншому колективі нова вистава стає справжньою окрасою афіші, репрезентує його мистецтво. Це може бути класика чи сучасна п'єса. Може бути вистава, здійснена головним, черговим або запрошеним зі сторони режисером. Скільки таких постановок лишаються невідомими театральній громадськості республіки, хоча у своєму місті вони зажили успіху. Гадаю, що й такі роботи творчих колективів не повинні пройти мимо новоствореного театру «Прем'єри сезону».

ПАДІННЯ МІСТА ГЮЛЛЕНА:
п'єса Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»
на сцені Київського театру імені І. Франка

(1984. – № 2)

Ми живемо у такий час, коли все, що відбувається навколо нас і з нами, зв'язане нерозривними, хоч іноді й незримими нитями. Потрясіння віку б'ють у скроні, «злоба дня» виявляє себе у «вічних» сюжетах, а філософська притча сприймається іноді як новина, що злетіла з телетайпної стрічки.

У ті дні світ потрясла агресія США в Гренаді. Але, можливо, найстрашніше ми почули, дізнавшись про результати опиту, проведеного в Сполучених штатах: більшість американців сприйняли розп'яття острова як доблесну «перемогу» рейганівських морських піхотинців. Безумство, чума, одурювання мільйонів простих людей...

А наступного дня відбулася прем'єра франківців, яка немов розкрила перед нами механізм «обробки» обивателя, пружини економічних «чудес», важелі політичної демагогії.

Ні, ні, вистава, здійснена С. Данченком, позбавлена плакатної публіцистики і злободенних алюзій. Унікаючи прямого викриття, режисер розкриває фатальну пророчість і «апокаліптичну» приреченість буржуазного світу. Політична тенденційність спектаклю (а вона очевидна) ґрунтується не на гаслі, а на відомій формулі Г. Товстоногова: ключ режисерського вирішення спектаклю знаходиться у глядному залі, в умонастрої сучасної людини.

Інформація, інформація, інформація... Світ зіткано з газетних полос. Тут, у закутньому Гюллені, що на місцевому діалекті значить «гній», газетні полоси згорнуті у величезні рулони туалетного паперу. Переміщуючись у просторі, розгортаючись і згортаючись, газетне лахміття утворює примар-

ний, ефемерний світ – паперовий собор, готель, магістрат... Паперові меблі, посуд, людські манатки, навіть латки на одязі городян... Паперові гірлянди квітів – чим можуть зустріти свою славетну землячку мешканці цього забутого богом містечка? Мертвотою тхне від цієї урочистості: катафалк, вселенська похоронна контора. Чорно-білі декорації Д. Лідера не тільки вводять глядача в образний світ майбутнього спектаклю, вони несуть у собі смисловий підтекст, котрий можна визначити як трагічну іронію. Костюми Н. Рудюк, витримані у приглушених тонах, довершують загальне колористичне рішення вистави.

Музика композитора С. Бідусенка (якщо не помиляюсь, це його дебют у франківців), як і сценографія, розкриває ідейно-емоціональний підтекст спектаклю, іноді за принципом контрасту. Органічно влітаючись в його образний лад, музика сполучає елементи функціональні, фонові, імітаційні.

С. Данченко майстерно «тче» видовищно-звукову тканину спектаклю, витримуючи його у чітких жанрово-стилістичних рамках. Форма його строга, тут нема місця для епатуючих режисерських ефектів. І все ж окремі епізоди – вокзал, урочистий прийом в готелі, поїздка в автомобілі, зібрання міської общини, фінал – вирішені чудово, винахідливо в прийомах сучасного театру, що поєднує ігрову, іноді балаганну стихію з глибоким психологізмом.

Дивна річ: Данченко досить делікатно, як на наш час, поставився до тексту Дюрренматта, якщо не рахувати мізерних скорочень. Він навіть дотримався деяких ремарок, що взагалі, у середовищі снобів від режисури, вважається ознакою «поганого тону». І проте спектакль франківців не тільки не повторює хрестоматійних прочитань цієї п'єси, але полемізує з ними. Це приклад того, що може зробити режисер, не вдаючись до ножиць і літературної «вівісекції», а спираючись лише на власний, режисерський інструментарій.

Фрідріх Дюрренматт визначив жанр п'єси як трагічну комедію. У авторських примітках він пише: «"Візит старої дами" – зла п'єса, саме тому трактувати її слід **якнайгуманістичніше**. І персонажі повинні виявляти не гнів, а **печаль**» (Підкреслено мною – А. Д.). Гадаю, в цих словах – ключ режисерського вирішення вистави франківцями.

У сценічній історії «Візиту...» так вже склалося, що його постановки ставали приводом для бенефісного, концертного виступу двох виконавців – постарілих прем'єрши і прем'єра. Менш за все С. Данченка приваблювало завдання поставити спектакль на тему: страждання і помста Клари Цаханасян. Не акцентує режисер і на зловісній ексцентричності героїні. Він призначив на роль Клари двох таких різних актрис, як Н. Копержинська і Ю. Ткаченко. Втім, у постановках Данченка не раз дублерами були актори протилежних зовнішніх і внутрішніх даних. Вибудовуючи чітку структуру

вистави, він залишає виконавцям в рамках загального задуму певну інтерпретаційну амплітуду в змалюванні конкретних людських рис.

Ю. Ткаченко – актриса трагедійного темпераменту, яка тяжіє до відкритої героїки. Вона одна з небагатьох, хто вміє «тримати» форму, працювати у заданій манері, в чіткому графічному рисунку. Останні і роботи, зокрема Васса Железнова, відкрили друге дихання у творчій долі актриси. Жанрова соковитість, безмежна органіка, народне начало Н. Копержинської здобули їй славу яскравої комедійної актриси. Режисура часто-густо експлуатувала ці дані актриси, затушковуючи тим самим притаманний їй внутрішній драматизм. Проте нотки трагічного гротеску прохоплювалися в її попередніх ролях. Данченко виявив педагогічне чуття, розкривши потенціальні можливості уже зрілого майстра.

І ось – дві Клари. Постаріла Клархен (Копержинська). І екстравагантна Клер (Ткаченко). Копержинська не поривається відійти від своєї акторської природи. Її героїня не американізована лялька на шарнірах. Людям, навіть дещо буденним, виглядом вона відрізняється від свого почту – громил, кастратів, дворецького. В Кларі-Копержинській відчувається величезна сила духу. Але сила вже на спаді, вона рухає нею по інерції. Левиця, стомлена від мільярдів, власних примх і забаганок, від світської суєти. Втома і безвихідна туга, відчуженість від життя надають своєрідності характеру Клари. У якісь моменти вона викликає співчуття.

Клара-Ткаченко ближча до першоджерела. Рудий парик, пластика каліки, що збадьорює себе, вміло приховуючи вади. Вона гармонійна у своєму оточенні, у товаристві нескінченних Бобі, Тобі, Робі, Лобі... Свої почуття ховає за маскою байдужості. Але проглядає внутрішня зібраність, рішучість йти до мети вперто і невблаганно. На відміну від Копержинської, Ткаченко контактніша з оточуючими, стрімкіша в реакціях. Не позбавлена іронії і самоіронії, що надає «своєрідної грації злої чарівності» (Ф. Дюрренматт).

Клари різні. Але поєднує їх авторська (в даному випадку режисерська) позиція, погляд на неї не як на виток зла, а як на його потворне породження.

Яскраво і водночас у чіткому лаконічному малюнку діють актори, що репрезентують оточення дами: Б. Лук'янов (Дворецький), О. Биструшкін (чоловік Клари), О. Задніпровський і В. Нечипоренко (охоронці), П. Грубник, Ю. Саричев, Є. Мозговий (кастрати).

У спектаклі Клара існує як певний знак, символ, маска. З нею та її оточенням нічого не трапляється. Метаморфози відбуваються з тими, кого відвідують: з Ілем і гюлленцями. Саме вони, лінія їхніх взаємин — у центрі уваги режисерського дослідження. Ця лінія – «нерв» вистави, її наскрізна дія.

У С. Олексенка (Альфред Ль) спочатку зухвала усмішка. Він певен, що час списав гріхи його молодості. Не можна ж серйозно сприймати дику вихват-

ку, ультиматум цієї гюлленської дівки, якій судилося вибитися з гамбурзького борделю у мільярдерші. Так, оцей Іль першим би кинувся скуповувати жовті черевики, модні галстуки, «каділлаки», отже, споживати життєві блага, якби... Якби якимось жахливе передчуття не засіло в його мозку. Актор точно, психологічно тонко проживає безперервний ланцюг думок і почуттів, що панують в душі Іля. Страшна здогадка – гюлленці його зрадили — блискавкою промайнула в очах.

Цей звирячий жах змінюють надія, прагнення боротися, захиститися від замаху... Далі – відчай, безрозсудна спроба втечі. Сцена на вокзалі – перше пряме зіткнення Іля з усім містом – чудово вирішена режисером і зіграна актором. Це – кульмінація боротьби. За нею – тупик, усвідомлення близького кінця, неминучості смерті.

В заключних епізодах – прогулянці по місту в колі сім'ї, що зрадила його, останньому побаченні з Клархен, в інсценізованому судилищі – Іль-Олексенко поводить себе не як зацькований барс, що очікує останнього смертельного удару. Страх відійшов. Він збагнув ціну цього життя. Він зрікся його. І, зрікшись, відійшов, піднісся над ним.

Олексенко чудово передає прозоріння приреченості. Фізично він повергнутий, обм'як: ноги підкошуються, волосся скуйовджене.... Він просить пробачення за оцю немічність. І знову, як і в першому епізоді, усмішка, але не нахабна, а винувата, людяна. Майстерно передає актор поступову зовнішню деградацію і здобуття внутрішньої осяяності. «Страх і відчай – пише Дюрренматт, – пробуджують у цій людині щось у найвищій мірі індивідуальне, неминуча загибель надає йому величності».

Образ Альфреда Іля – великий, принциповий успіх актора. І режисера, звичайно. Мені здається, що обдаровання С. Олексенка, яке завжди приваблювало м'якою органікою, людською принагідністю, в цій роботі набуло нових рис. Я назвав би їх майстерністю мудрості і мудрістю майстерності. Актор, я певен, піднісся на той щабель мистецтва, який дозволяє розв'язувати завдання великого громадянського філософського масштабу.

А що ж гюлленці?

На відміну від почту Клари Цаханасян, вони насамперед – живі люди. Знедолені, голодні, обідрані, але сповнені гідності, бо є у них минуле, колишня слава міста, пам'ять про його процвітання і, хоч примарна, але надія на відродження. Городяни Гюллена – не безлика маса. Мені доводилося писати вже про те, що у побудові народних сцен С. Данченко вміло використовувати прийом певного роду мізансценічного «горельєфа»: від постатей, виліплених об'ємно до ледь помітних, зачеплених кількома штрихами різця. Є «батьки» міста – бургомістр (С. Станкевич), учитель (Я. Козлов і О. Петухов), пастор (В. Горобей і О. Шаварський), лікар (В. Гончаров і Є. Шах),

поліцейський (В. Дудник). Є просто городяни: М. Задніпровський, Ю. Кри-тенко, В. Троцюк, В. Абазопуло, М. Крамар (художник). Є сім'я Іля (Г. Яблонська, В. Кошелєва, О. Логінов). І є персонажі, що позначають тло. Кожному знайдене точне місце.

Тема продажності вирішується у виставі не лобово. Відома істина: де ступить капітал, там народжуються зрада і злочин. Але театр далекий від примітивного ілюстрування цієї істини. Все набагато складніше, а тому страшніше, підступніше. І в цьому – сучасність режисерської концепції. «Гюлленці», – пише Дюрренматт, – такі люди, як і ми всі. Їх не слід зображувати лиходіями... Вони влазять у борги не тому, що вирішили умертвити Іля, – вони просто люди легковажні..... Усе місто, що видно на прикладі учителя, піддається спокусі, бо спокуса велика, а злиденність безмежна».

С. Данченко не приймає такої всепрощенської точки зору. Городяни, особливо «батьки» міста, зображені різкуватими, трохи гротесковими штрихами. А втім, у кожного з них своя правда. Кожен – суб'єктивно чесний, принаймні хоче бути таким. Найстрашніше відбувається з ними спрокволу, непомітно. Мімікрія, міщанське пристосовництво ґрунтується на демагогії. Так завжди розповзається коричнева чума. Демагогія у виставі франківців має різні «модифікації»: груба, солдафонська у поліцейського, високомовна у бургомістра, фарисейська у пастора, «совісна», прекраснодушна, але від того не менш небезпечна, у вчителя. Від епізоду до епізоду, набуваючи зовнішньої респектабельності, розпрямляючи плечі, гюлленці, на відміну від Іля, перетворюються на манекенів, втрачають індивідуальні риси. Можливо, цю думку слід було б «дожати», зіграти відвертіше.

Уникаючи персоніфікації соціального зла, Данченко утверджує: причина трагедії самий спосіб життя, сама система – невідворотна доля західної цивілізації. Не випадково ближче до фіналу сцена набуває характеру античного дійства. Паперові рулони із зростом «добробуту» Гюллена перетворюються на білі «колони». У фіналі, коли урочиста процесія Клари Цаханасян з чорною труною залишає місто, паперова «велич» блискавично обривається, звергається, стає порохом. І ми є свідками вселенської апокаліптичної і водночас паперової катастрофи – падіння Гюллена. Метафора сильна, багатозначуща, вражаюча.

В контексті сьогоднішніх пошуків театру імені І. Франка «Візит старої дами», безперечно, сприяє його естетичному оновленню, збагаченню арсеналу художніх засобів. Режисура С. Данченка, образний лад вистави вимагають від акторів особливої, незвичної виконавської манери, бездоганної зіграності, відчуття форми, міри, смаку.

З цього погляду заслуговує на увагу робота С. Станкевича. Його бургомістр – цей жалюгідний гюлленський «ціцерон», що силкується бути ім-

позантним, – зіграний актором експресивно, в трагікомічному ключі. Не тільки виконавці головних ролей, але й актори другого плану (наприклад, Б. Лук'янов, якого ми щось давно не помічали) працюють точно, тактовно, в заданому стилі. І все ж де-не-де прохопиться у виставі побутова інтонація, виповзе акторський штампик, як кажуть, «з іншої опери». Ці дрібниці не руйнують міцної будови спектаклю, але позбуватися їх необхідно.

«Візит старої дами» у франківців – значна «протипага» тим легковажним зарубіжним водевілям і детективам, які часто ідуть в наших театрах, заповнюючи у репертуарних списках графу «західноєвропейська драматургія». Цей спектакль примушує думати. Замислитись про сьогоднішній світ, про життя і смерть, про цінності примарні і справжні, про загрозу дегуманізації людини. Він закликає до пильності, яку повинні виявляти всі люди Землі.

П'ЯТЬ ВЕЧОРІВ З ЗАНЬКІВЧАНАМИ

Будні і свята театру (1986. – № 3)

Коли вийде цей номер журналу, в житті заньківчан дещо зміниться. З'являться нові вистави. Для декого ці місяці стануть зоряним часом, а для когось обернуться творчою паузою. Можливо, заповниться вакансія головного режисера. Як складеться його доля, доля театру?..

А тепер, коли у складі членів Ради по критиці Українського театрального товариства я здійснив тижневу, як сказано у відрядженні, творчу інспекцію Львівського академічного театру імені М. Заньковецької, колектив жив своїм повсякденним життям. Сказати по правді, їхали ми у Львів з деяким побоюванням. Вже кілька місяців театр без головного режисера. Але без Художнього керівника (у найвищому розумінні) він живе вже вісім років, після того як пішов з нього Сергій Данченко. Тривожні симптоми втрати завойованих критеріїв творчості колектив виявив під час київських гастролей у 1884 році.

Всупереч нашому чеканню, тижневе спілкування з зіньківчанами, – а ми були присутні не тільки на виставах, але й на репетиціях, творчих зустрічах, дискусіях, на традиційних «вечорницях», які чарівні заньківчанки влаштували своїм колегам-чоловікам у День Радянської Армії, розмовляли з акторами і львівськими театралами, – дозволило нам відчутти, що сьгодні театр імені М. Заньковецької, незалежно від конкретних результатів своєї творчості (вони різні і про них мова ще попереду), живий художній організм.

У колективі хороше (творче!) напруження. Можливо, певну роль відіграло перебування в ці одні в театрі одного з лідерів сучасної режисури Марка

Анатолійовича Захарова, його прогінні репетиції спектаклю «Проводимо експеримент», в якому зайнята практично вся трупа.

У ці ж дні, коли на сцені «проганявся» «Експеримент», в репетиційному залі А. Бабенко з групою провідних акторів репетирувала «Тартюфа». Одне слово, в колективі панувала робоча, творча атмосфера.

Ми подивилися п'ять вистав з репертуарної афіші театру. Добір назв був дещо випадковим. Він не репрезентував різні тематичні напрямки, зокрема, не бачили ми традиційних для заньківчан епічних полотен. Майже всі вистави – з невеликою кількістю дійових осіб. Таким чином, акторський потенціал театру в усьому своєму обсязі не був у полі нашого зору. Деяких провідних і добре відомих нам акторів ми просто не побачили на сцені. Назвати хоча б В. Полінську, Л. Каганову, О. Гринька, В. Максименка, Б. Міруса, В. Глухого, Б. Коха. На жаль, недостатньо познайомилися ми і з нинішньою заньківчанською молоддю. Не змогли гідно оцінити наскільки вирости ті молоді, які кілька років тому, хоч і несміливо, але заявили про себе в гастрольному репертуарі в Києві.

По суті, з молодих акторів у головних ролях ми побачили лише К. Марусяк і Г. Шумейка в «Убий лева» О. Коломійця. Тим часом більшість з них уже впритул наблизилася до середнього покоління. Дивилися ми Г. Давидову в ролях Дездемони і Маші («Кремлівські куранти»). І ще О. Феоктистова – Вожежатова, Ю. Глущука – Робінзона, О. Сторожука – Івана («Безприданниця»), О. Гуменецьку – Емілію, Л. Разик – Б'янку. Звичайно, ми вчитувалися у програмки, вдивалися на рекламних фотографіях в обличчя В. Яковенка, О. Боньковської, О. Гашкевич, Т. Каспрук, Л. Боровської, А. Максименка та інших молодих. Приємно було бачити на репетиції, як дехто з них, хоч і в епізоді, «блиснув» у постановці М. Захарова. А втім у жодному спектаклі останніх років робота молодого заньківчанина не стала подією. Такою вибуховою подією, якою на рубежі 60-70-х років були роботи тодішньої молоді – Б. Ступки, Ф. Стригуна, Т. Литвиненко, Л. Кадирової, Б. Козака, В. Глухого – цілої плеяди митців, які сміливо заявили про свої права у мистецтві, говорили від імені цілого покоління. Немає нині таких гучних дебютів і відкриттів.

У чому ж причини? Помилка у формуванні молодіжного складу або інертність самої молоді? Йдеться не тільки про даний колектив. Над цим нам варто серйозно задуматися і поставити точний діагноз, адже сьогоднішня молодь – це завтрашня доля театру.

Ну, а вистави, які ми бачили – це бенефісні роботи нинішніх його лідерів – Л. Кадирової, Т. Литвиненко, Ф. Стригуна, Б. Козака. Саме їхній талант і зросла майстерність, заньківчанський художній гарт, у якому ця майстерність удосконалювалася, дозволили театру вистояти у важкі роки неста-

більності художнього керівництва. Провідні актори, відчувши силу свого таланту, «тягнуть» репертуар. У такій ситуації є й позитивні моменти – афіша формується з позиції високих критеріїв. Ну де, в якому театрі протягом одного-двох сезонів поставлено стільки класики (і якої класики!)? Самий факт прилучення до Шекспіра, Мольєра, Лесі Українки, Островського багато про що говорить.

І тут не можна не сказати про режисуру Алли Бабенко. З п'яти переглянутих нами вистав чотири здійснила вона. Треба віддати належне рівню її режисерської культури, намаганням (і умінню) спростувати стереотипні трактування, логічно вибудувати спектакль і водночас дати простір для «польоту» думки і почуття, ввести елемент деякої загадки, таїни, яка народжує низку асоціацій. А. Бабенко користується сучасною театральною мовою, охоче грає в «ігровий» театр, залишаючи при цьому актору «коридор» для імпровізації. В її режисурі, очевидній спірності деяких рішень, імponує ставка саме на актора, на його особисті дані. Вона – ідеальний режисер бенефічних вистав.

Виникає питання: чи не втрачаються в наш час традиції ансамблевого театру єдиної віри і єдиної школи? А театр імені М. Заньковецької завжди був саме таким. Жоден театральний колектив на Україні не може похвалитися такою стабільністю творчого складу. Тут цілі покоління талановитих акторів проживали все життя. І ось тепер – це «театр зірок»?

З дитинства нас учили: «театр зірок», навіть якщо вони великі актори, – це погано. Це згубний, домхатівський шлях. Це – провінція. Але сьогодні саме такий театр входить у життя. Позиція такого театру у своїх платформах декларують А. Гончаров і М. Захаров. Чи може дивувати, що він утверджується сучасною «ультрарежисерською» режисурою? Ні, бо на відміну від старовинного театру «зірок», сьогодні слід скоріше говорити про театри режисерських сузір'їв. Найяскравіші зірки сьогоднішнього радянського театру існують не самі по собі, а при Г. Товстоногові, при М. Захарові, при О. Єфремові, при С. Данченку. Цей парад але (в найкращих своїх проявах) є сплавом «зверхрежисури» і високого класу акторського мистецтва. Мабуть, у вік телебачення, яке робить мистецтво акторів екстракласу набутком десятків мільйонів глядачів, інший театр і немислимий.

Але повернемося до заньківчан. Нашу увагу привернули вистави, здійснені за творами радянської драматургії. Про одну з них згадувати і прикро, і разом з тим радісно, бо є в ній велика принципова акторська удача – Богдан Козак у ролі Леніна.

Останні роки українського театру, ніде правди діти, не були ознаменовані успіхами сценічної ленініани. Навіть тут не обійшлося без театральних стереотипів. Жвавий, допитливий розум Ілліча нерідко підмінювався по-

зою, його оптимізм обертався «бодрячеством» а демократизм – простакуватістю.

Богдан Козак, граючи по суті без гриму, уникаючи гострих рис характерності, добивається великої схожості. Він втілює життя людського духу героя в усіх його складних проявах. Ленін весь час у роботі, ритм його життя гранично напружений. При цьому – увага до співрозмовника, гідне подиву ленінське вміння слухати. Актор не боїться показати Леніна до болю втомленим, сумним, іноді різкуватим. Адже час такий тривожний, важкий! Але при цьому – мудрість, прозорливість думки, погляд у майбутнє.

На жаль, у вистав образ вождя у вакуумі! Сцени в кабінеті Леніна ще якось вибудовані (можна відзначити О. Гая в ролі письменника, В. Коваленка в ролі годинникаря, в деяких епізодах Б. Анткова в ролі Забеліна). Але решта – це режисерська анемія, убогість мізансцен, акторська незібраність, недбала мова, приблизність і невиразність сценічного існування. Розучились чи не навчилися передавати психологічну атмосферу, вибудовувати наскрізну дію? Примітивно-плакатне оформлення з претензією на монументальність. Не віриться, що це вистава академічного театру. Йдеться про постановку «Кремлівських курантів» М. Погодіна (режисер А. Кравчук, художник М. Кіпріян). Хочеться думати, що побачена нами ранкова вистава, показана з великим запізненням через затримку районного глядача – випадковий зрив.

П'єса «Убий лева» О. Коломійця, жанр якої автор визначив як «сцени буття», – про справжні і уявні моральні цінності. Драматург, а разом з ним і театр, пропонують нам оцінити життєву позицію трьох друзів: Володі, Надійки і Сергія. Дія вистави відбувається протягом двох десятиріч, тобто нам дають можливість простежити, як у молодого подружжя виникає і розвивається жага до накопичення багатства, «речовізм», фетишизація згубних «престижних» цінностей, як воно перетворюється у новоявлених міщан.

Подружжю, господарям квартири протиставляється життєва позиція Володі – колишнього друга Сергія, першого чоловіка Надійки, а тепер друга сім'ї. Змолоду Володя, незадоволений навчанням, роботою, у пошуках чогось незвичайного, романтичного блукав по світу. У фіналі з'ясовується, що він знайшов себе, «убив свого лева» – винайшов ліки.

Режисер А. Бабенко, як мені здається, підбрала оригінальний ключ до жанрового вирішення спектаклю: на сцені панує водевільна стихія, повна зовнішньої моторності, розіграшів, дещо легковажного й відчуженого ставлення акторів до своїх героїв. В ситуації, коли устремління обох героїв абсурдні, а про це, власне, і пише автор, не гріх пограти і театр абсурду.

Дотепно вирішено безперервне наповнення порожньої кімнати, свого роду вигородки мебльового салону дедалі новими і новими речами. В ролі

вантажників виступають робітники сцени. Цікаве рішення сценічного простору (пародія на сучасний бездушний урбанізм) запропонував М. Кіпріян.

Серед виконавців необхідно відзначити роботу І. Бернацького (Сергій), який, мабуть, точніше за інших відчув природу жанру, в другій частині знайшов інтонацію гіркої іронії – прояв переоцінки свого життя. Дещо однопланово грає у цих сценах К. Марусяк (Надійув). З її героїнею так нічого і не трапилось, ніяких ознак назріваючого катарсису! Г. Шумейко прагне подолати деяку заданість і схематизм характеру Володі «утеплити» риси героя нотками ліризму. Якоюсь мірою це йому вдається.

Слід сказати, що публіка з інтересом, жваво стежить за нехиткими подіями п'єси. Певні життєві асоціації і думки на тему моралі спектакль пробуджує. А, може, глядач скучив за веселим водовілем?

Заньківчани, як і всі театри, відчувають гострий дефіцит у сучасній п'єсі. Створюється враження, що сьогодні свої надії на успіх колективів більше пов'язує з роботою над класичними творами. Про ці вистави слід сказати докладніше.

«Безприданниця» по-чеховськи

У О. Островського Лариса Огудалова з'являється на сцені лише в кінці першого акту, а до того її образ виникає в діалогах персонажів і «обростає» інтригуючими подробицями в довгій експозиції. У заньківчан героїня з'являється у першу ж мить вистави. На кругу, що обертається, пропливає «городок», забудований високими дерев'яними парканами; з дощатого дабіринту виходить Лариса-Кадирова. Вона йде до авансцени, зупиняється біля низького парапета, що відгороджує бульвар від волзької кручі, вдивляється в зарічну даль і тихо, задумливо наспівує старовинний романс. Цей «п'ятачок» сценічного простору – заповітний куточок Лариси, її сповідальня, її «лобне» місце. Сюди вона приходитиме протягом вистави в кульмінаційні моменти відведеного їх короткого життєвого і сценічного часу. Тут, лишаючись на самоті, вона дає, дозволяє собі дати, волю почуттям, виплеснути їх: надію, тривожне передчуття, фатальну приреченість... А на людях Лариса-Кадирова старанно притаює свої справжні переживання, ховає їх у грі, іноді по-доброму задьористій, іноді злій, яка доходить до гіркої сарказму. Це – спосіб її самозахисту. Справжній настрій і пристрасті Лариси – в підтексті, у скритій «кардіограмі» її почувань. Але невисловлена – таке промовисте, таке зрозуміле нам, глядачам!

Власне, на контрасті поведінки героїні на людях і віч-на-віч з собою майстерно буде свою роль Кадирова. У її виконанні Лариса Огудалова предстає не просто як чисте, відкрите світу створіння, що гине в атмосфері вульгарності, безцеремонного торгашества. Її Лариса після розлуки з Паратовим не

рік, а роки живе в душевному оціпенінні. Коли вона, нарешті, чує гудок пароплава, який долітає здалека, вона не просто здогадується, вона знає, що це він. Поява Паратова для неї не несподіванка, а фатум. Їхня перша зустріч, поцілунок багато про що говорять.

Лариса Кадирової сповна пізнала всю міру кохання, розчарування, людської підлоти. Вона знає ціну всьому і всім, хто її оточує. Усвідомлює й гірко переживає власну вину – цей мотив прекрасно переданий виконанням романсу. Лариса вірить і не вірить у можливість знайти спокій. Лише на мить спалахує надія на щастя, гірка, відчайдушна віра в нього.

Незвичайність, чарівність героїні Кадирової не тільки в артистичному обдаруванні, але й у дивній здатності Лариси Огудалової передчувати хід подій, передбачати долю. Новизною і сучасністю позначені й інші образи вистави. Майже з кожного з них знятий тягар традиційних сценічних на шарувань.

Т. Литвиненко побачила в Хариті Гнатівні риси не тільки жадібної і лицемірної хижачки, але й біль, тривогу матері. Передчуття, яке зростає в міру нагнітання подій, виводить її на вулицю. Коли застрелена Лариса так не по-театральному падає долілиць під парканом, Огудалова-Литвиненко в пошуках дочки мечеться в дощатому загоні. Це фінальна точка вистави.

В Кнурові виконавці, як правило, підкреслюють риси, які драматургом ніби заявлені у самому прізвищі. Б. Козак знімає цей натяк. У його виконанні Мокій Парменович – неогоціант європейського зразка, по-джентельменськи вихований, елегантний і аж ніяк не старий. Злається, його Кнуров не відчуває жодних плотських бажань щодо Лариси. Для нього вся ця історія – престижна, певного роду, біржова гра. Глядача не залишає підозра, що «сюжет» подій розігрується за його сценарієм. Коли Кнуров і Вожжеватов кидають монету, Кнуро-Козак б'є палицею по ній і тоном, що не терпить заперечень, різко каже: «Решка!» Навіть не глянувши на монету, Вожжеватов (А. Феоктистов) відступає. Кнуро-Козак – розтлитель душ за покликанням.

Ф. Стригун знімає з Паратова наліт гусарської романтики, такого собі пана-красеня, що щиро покохав безприданницю і ненароком згубив кохану істоту. У Островського є ремарка щодо сцени його зустрічі з Ларисою: «Паратов всю сцену веде в жартівливо-серйозному тоні». Стригун цей жартівливо-серйозний тон, цей кураж робить зерном усієї ролі. Лише на одну коротку мить Стригун дозволяє своєму Паратову трохи відкрити душу, заговорити щиро, без фіглярства. Образ безпринципного марнотратника життя й циніка, яким він його показує, позбавлений мелодраматичних рис, звучить гостро сучасно.

Новизна трактування Карандишева у виконанні Г. Шумейка в тому, що актор уникає традиційного підкреслювання паталогічної ущербності героя.

Він і зовні не поступається перед своїм суперником, і внутрішньо не здається мілким і жалюгідним. Підкреслюючи в герої жорсткість амбіційності характеру, актор висуває на перший план моральний аспект ролі. За такого тлумачення дещо меркне соціальний мотив – драма маленької людини, «черв'яка». Цю тему у виставі підхоплює Робінзон у виконанні Ю. Глущука. Молодий актор, як нам здалося, часом відчуває дефіцит техніки, щоб органічно існувати в ансамблі майстрів-партнерів, тому в рамках вірно окресленого малюнка ролі він іноді почуває себе сковано. Але цей недолік можна подолати.

А. Бабенко підкреслює в «Безприданниці» етичний смисл п'єси, прагне зробити її співзвучною нашому часу. Вистава позначена стилістичною чистотою, єдністю всіх компонентів – сценографічного середовища (художник О. Левченко), костюмів, витриманих у сіро-білій з легкими пастельними відтінками, гамі (М. Левитська), музично-звукового ряду, в якому лейтмотивом проходить «циганщина» і «подих» Волги. Єдність і стрімкість дії досягаються кінематографічною безперервністю, монтажним «зчепленням» епізодів.

Дослідники творчості Островського охрестили «Безприданницю» найменш побутовою і найбільш «чеховською» його п'єсою. Заньківчани посилюють чеховський елемент введенням підтексту в діалогах, загального другого плану. Правда, якщо вже відносити виставу до чеховської традиції, то в даному випадку це не елегантний, а жорсткий Чехов, розіграний засобами як психологічного, так і ігрового театру.

Улюблене дітище малої сцени

Якщо «Безприданницю» можна умовно назвати бенефісом Л. Кадирової, то спектакль «Філумена МОРТУРАНО» спочатку був задуманий як «концерт-бенефіс» Т. Литвиненко і Ф. Стригуна, як їхня самостійна позапланова робота. Самостійність ця відносна, – в основі постановки – міцна, вольова режисура А. Бабенко. Спочатку цікавий цей задум грався в концертному виконанні грався в Будинку актора, показувався і в Києві в РБА. Спектакль мав хороший резонанс і був перенесений на велику сцену, пізніше – на екран телебачення. Ті, хто бачив його на малій і великій площадках, віддають перевагу малій. Помічено, що вистави, здійснені в умовах малої сцени, як правило, програють при перенесенні на велику. Але діло зроблено, комедія Де Філіппо була узаконена, включена в афішу театру і через відсутність власної малої площадки, йшла в декораціях основної сцени.

В нашій країні «Філумена МОРТУРАНО» має давню сценічну історію. Пригадаймо, що три десятиріччя тому вперше на Україні її зіграла Н. Ужвій. Боротьба Філумени за гідність жінки і матері, як і прозріння Соріано, про-

будження в ньому людської мудрості знаходили в різних виконавців різних варіанти поєднання комічного і трагічного, національного і загальнолюдського. Т. Литвиненко і Ф. Стригун дають своє тлумачення комедії. Тут менше ексцентрики, більше поетичності, сумної іронії. Зіньківчани не стилізують виставу під італійський неореалізм, уникають спокуси відтворити, скажімо, експресивну манеру Анни Маньяні або сплав патетики і комізму, притаманний акторському мистецтву самого Едуардо де Філіппо. Вони йдуть від своєї природи, будучи акторами з яскраво виявленими національними рисами. І от це «схрещування» української та італійської шкіл, у точці пересічення яких лежить глибока народність, дає несподіваний ефект.

У Литвиненко тема материнства трохи потіснила мотив несамовитих жіночих ревнощів. З душевною теплотою актриса розкриває силу материнської любові, людяність героїні. Темперамент Стригуна, незаперечність його чарівливості, здатність до самоіронії надають трагікомічній постаті Домініко Соріано особливої принадності. Немає в ньому нальоту вульгарного фатовства. Литвиненко і Стригун розповідають нам історію кохання-ненависті двох, хоч і агресивних у своїх проявах, але по суті близьких сердець. Їхній дует – витончене мереживо театральності, стиль, у який тактовно вписуються дійові особи другого плану – Розалія (Г. Шайда), Альфредо (Ю. Брилинський), виконавці інших ролей.

Притча про Отелло і Яго

Ще один бенефісний, або, як казав у таких випадках К. Станіславський, гастрольний дует: Ф. Стригун – Б. Козак.

Починаючи з Отелло у постановці П. Саксаганського за участю Б. Романіцького в заголовній ролі, саме заньківчани ще з 1920-х років ведуть літопис української шекспіріани. Потім на цій сцені йшли ще дві режисерські редакції трагедії. У центрі тих вистав, які продовжували традицію мистецтва великих трагіків, стояв величний і благородний мавр, жертва інтриги і власної довірливості.

Але перевелись великі трагіки. В багатьох прочитаннях останніх років «Отелло» стає виставою про Яго. Виявилося, що холоднокровний раціоналіст Яго більше цікавить сучасний інтелектуальний театр, який досліджує механізм інтриги.

Нинішня вистава заньківчан, поставлена А. Бабенко в сценографії М. Кіпріяна, на рівних представляє нам двох героїв трагедії – Отелло і Яго. Два антагоністи – втілення добра і зла. «Є деякі основоположні притчі, – пише А. Ефрос, – про Христа та Іуду, наприклад. Однією з них є історія Отелло і Яго». Режисер і виконавці майже не камуфлюють притчевої основи свого задуму: Яго весь у чорному, Отелло – в білому. В сценічному просторі легко

читається містеріальна тріада: пекло (оркестрова яма), земля (авансцена, на якій в основному розігрується трагедія) і небо (глибина сцени, спрямовані вгору колони і канати паруса, розпластаного на сценічному планшеті).

Ф. Стригун у перших сценах відходить від звичного зображення Отелло як безтурботної, великодушної дорослої дитини. Це самовпевнений, агресивний на вигляд Мавр, далеко не миролюбна промова, яку він хрипкою скоромовкою викрикує в сенаті, – такий образ удачливого воїна-генерала, який нічого, крім походів, кривавих страхіть війни і захоплення боєм у своєму житті не бачив. За ці муки і покохала його юна венеціанка.

Але фізичні страждання – не мука. Справжні муки почнуться тоді, коли мавр зазнає страждань душевних. У першій половині вистави здавалося, що Стригун пародіює пластику і інтонації старого провінційного трагіка. Звичайно виконавці ролі Отелло будують лінію розвитку образу як пробудження в благородному маврі звірячих інстинктів. Стригун діє від зворотного: так, під впливом Яго Отелло втрачає ґрунт під ногами, можливо, вперше в житті переживає горе. Але горе облагороджує. На наших очах відбувається двоєдиний діалектичний процес – втрачаючи волю, дійшовши до останньої межі відчаю, Отелло-Стригун водночас знаходить в собі риси Людини, для якої страшнішим за вбивство і смерть є втрата віри, своєї свята святих. І в цьому – поразка Яго, який, як не намагався, не зміг знищити в маврі людяне.

Б. Козак одверто і щиро малює Яго у вигляді сатани, житлом якого є пекло. Притча не вимагає півтонів. Актор і не силкується надати Яго рис людської привабливості. Зрештою він по-своєму (тобто по-диявольському) гарний, спритний, дотепний. «Артистом провокації, спритним режисером людських душ» називає Яго Станіславський. Те, що великий режисер прийомом порівняння накреслює як зерно образу, А. Бабенко і Б. Козак втілюють напряму, визначаючи «режисуру» Яго як дійову й ігрову задачу. Сатана тут править бал. Яго починає дію трагедії, він вийшов на сцену, підтягує канати паруса, далі, в інших сценах «зусиллям волі» примушує їх коливатися. Він всюдисущий, він «ставить» мізансцени, підказує рухи, події розвиваються в буквальному смислі за одним помахом його руки. Ці гіпнотизерські «пасажі» диявола, мабуть, дещо нав'язливі. Але внутрішнє життя Яго актор проживає бурхливо, емоціонально, на одному диханні. Мабуть, ми вперше бачили Б. Козака – різнохарактерного, тонкого і дотепного актора-аналітика, – в такому напруженні пристрастей. Нам цікаво стежити за поворотами думки і психологічних реакцій цього філософа безпринципності і вседозволеності: «Бути таким чи іншим, – залежить від нас». У цій репліці – основний смисл і дійова пружина ролі.

Стрімко, на одному диханні наближається трагедія до розв'язки. Спектакль аскетичний: кількість персонажів зведена до мінімуму, дія відбувається на вузькому відрізку простору просценіуму і оркестрової ями (зрідка – від-

ходи в глибину). Ми, глядачі, «граємо роль» вулиці біля будинку Брабанціо, сенат, натовп кіпріотів. Спектакль іде майже в концертному виконанні. Витончені статичні декорації – загадковий фон. Лише іноді вони вступають в контакт з «режисером» вистави Яго. Пишні костюми виразних силуетів, яскравих, відкритих кольорів спочатку шокують своєю «оперністю», але потім до них звикаєш – грубий площадний театр допускає варварську несумісність стилів. Нестача видовищності доповнюється зовнішньою моторністю. Персонажі у безперервному русі. Діалог – обмін ударами, майже в буквальному розумінні слова. Дружні удари «під дих», ляпаси, кидки, падіння, катання по підлозі – усе це звичний спосіб існування героїв, особливо Яго, удари якого воістину садистського характеру. Цікаве рішення: в кульмінаційні моменти рух завмирає, фіксуючи нашу увагу на слові. Свідомо вибудована «аритмія» дії.

Дездемона у виконанні Г. Давидової – златокудра ренесансна красуня, що ніби зійшла з полотна Ботічеллі. У притчі про Отелло і Яго вона – знак. Знак чистоти і цнотливості, жива іграшка, об'єкт трагічної гри. В рамках відведеної їй ролі молода актриса щиро передає амплітуду переживань своєї героїні – від безтурботності ласкавого, дещо капризного дитяти, через здивування, прикрість, біль і передсмертну істерику. Кохання Отелло і Дездемони щонайменше має плотський характер. Мізансцени будуються таким чином, що мавр і справді бавиться з нею як з іграшкою, він носить її на руках, душить в обіймах і у фіналі несе з собою за сцену до смертної межі.

В трагічній притчі про Отелло і Яго, показаній заньківчанами, ігровий театр сягає кульмінації. Як дотепно зауважив Ю. Бобошко під час обговорення, перед нами – своєрідна «Трагедія дель Арте». У виставі багато цікавих режисерських знахідок, оригінальних ходів. Актори грають азартно, з великою віддачею. Образи, створені Ф. Стригуном, Б. Козаком, без сумніву є певними віхами в їхній творчості. Цікаво працюють усі виконавці, серед яких хочеться відзначити ще О. Гуменецьку в ролі Емілії. І все-таки мучить сумнів: зведення трагедії Шекспіра до притчі про добро і зло, до дещо заявленої моралі про те, що добро, яке пройшло через смерть, в кінцевому підсумку торжествує – чи не адаптація це живої плоті одного з найглибших творів світової драматургії?

Ми побачили лише п'ять вистав. Вони різні. Все таки баланс – на користь хороших. Театр у чеканні, в дорозі, в роботі. Але є труднощі. Необхідне поповнення режисури, одному постановнику неможливо тягнути репертуар. Потрібна додаткова мала сцена, щоб зайняти більше акторів, особливо молодь. Потрібен хороший молодіжний спектакль, щоб виявити творчу потенцію кожного. Потрібен свій репертуар. По лінії класики він знайдений, а сучасну п'єсу треба шукати. Уміти шукати і знаходити.

ЗАНЬКІВЧАНІ ЗНОВУ У КИЄВІ

(1989. – № 5)

Нинішні гастролі заньківчан у Києві не вилилися у парадний звіт, у демонстрацію досягнень колективу за певний період творчості. Ні, це були скоріше «робочі», «буденні» гастролі, театр не демонстрував кінцевих результатів своїх пошуків, він показав нам їх спрямування, розкриваючи наміри і теперішні можливості. Словом, ми побачили заньківчан часів перебування і гласності.

Два роки тому художнє керівництво театру після кількох років режисерської «чехарди» і мистецького безвладдя очолив Федір Стригун, провідний актор театру. Це був водночас і режисерський дебют Стригуна. За два роки він здійснив кілька постановок, які, власне, й визначили репертуарну політику, естетичну платформу колективу. Щодо репертуару (завідуюча літературною частиною Мирослава Оверчук) театр, позбувшись жорсткої адміністративної опіки, яка неодмінно приводила до кон'юнктурних компромісів, узяв курс на високу літературу, на класику, національну і світову. Щодо естетичного оновлення – чітко виявлене прагнення художнього керівника відродити національне обличчя театру на шляхах вироблення яскраво виражених національних і водночас сучасних театральних форм.

З цього погляду програмними виявилися постановки «Гайдамаків», «Марусі Чураї», «Безталанної».

Взявши за основу інсценізацію Леся Курбаса, Ф. Стригун створив виставу високого патріотичного звучання і емоціонального напруження. Як по-сучасному звучить слово Тараса – тут не тільки гнівний заклик до боротьби з гнобителями (що було визначальним у перших революційних постановках Шевченкової поеми), але й заклик до єднання народів. Мотив патріотизму набуває трагічного забарвлення, перехрещуючись з мотивом безтямної жорстокості, приреченості екстремізму і утвердження людського начала. Широка, різнобарвна амплітуда ідей!

Для художнього, суто театрального втілення цих ідей постановники (режисер Ф. Стригун, художник М. Кипріян, музичне оформлення В. Льорчака) обрали широчезну амплітуду виражальних засобів. Здається, вони керувалися правилом: усі засоби годяться для досягнення мети. Але мета досягається тоді, коли форма наповнюється щирістю акторських почуттів. Не штучним емоціональним напруженням, не фольклорною орнаментациєю і ефектним зовнішнім прийомом, а живою людською природою. Такими є деякі ліричні епізоди Яреми і Оксани (І. Сторожук і Д. Зелізна), сцена бенкету в Умані, загибелі синів Гонти. Є спалахи щирого, наповненого життєвими імпульсами акторського прозріння у Б. Міруса (Залізняка), Ф. Стригуна (Гонта).

Зворушлива музично-пантомімічна сцена з дочкою Лейби. Точно вирішена сцена екзекуції конфедератів у корчмі – в ритмі і пластиці мазурки.

Ф. Стригун виявив інтерес до постановки масовок. В наш час це рідкісне явище. Він вправно будує пластику масовок, сполучаючи певну міру умовності (у сценах, коли діють «Думи поста» і сам пост) і жанристської барвистості (гайдамацька стихія). Але часом ритм дії гальмують дивертисментні, статичні сцени. Цілісніше, природніше сприймаються масові епізоди, коли танок, спів впливають з дії, як, наприклад, у сцені скомороших витівок гайдамаків. Прийом уповільненої зйомки спочатку здався мені притягнутим з арсеналу ультрамодної естетики, але як контрапункт головної події – трагедії Гонти – цей гострий прийом «працює». Щедрість режисерської палітри, прагнення будь-що доповнити поетичне слово яскравим видовищем, музичними елементами не завжди йде на користь художній цілісності.

Зовнішня кінетика (повороти круга), гра світлом, дими, «уповільнена зйомка», скульптурна статуарність у манері старовинних «живих картин» – все це сильні прийоми, та чи не забагато їх? Навіщо, наприклад, вводити у виставу аж чотири образи поета: портрет Тараса у пролозі, його «закадровий» голос як епіграф, живий поет на сцені (І. Бернацький), названий у програмі «від автора», і, нарешті, хор дівчат, названий «думи поета». Персонаж «від автора» виступає як оповідач, що осмислює і коментує події, інколи і як учасник цих подій. У І. Бернацького є проникливі моменти. Але його самого забагато, Кобзарів на сцені аж чотири, але при цьому нерідко губиться Слово поета.

Ще один «перебір» у виставі – музика. Чотири музичні плани: «живий» оркестр у оркестровій ямі, звукозапис симфонічно-хорової музики, солоспів Ніни Матвієнко і, нарешті, троїста музика на сцені. У виставі, як на мій погляд і смак, забагато зовнішньої моторики, метушні. Забагато крику. Ми забуваємо, що у театрі піано, трагічний шепіт впливають сильніше, ніж форте.

На афіші – ім'я Курбаса. Але згадаймо, яким суворо аскетичним був спектакль 1920-го року. Слово поета на сцені уособлювали дівчата і тільки вони. Не було образу Тараса, але панував його дух. Можна зрозуміти Федора Миколайовича Стригуна: актор змінює свою іпостась, виступає як режисер. Акторська режисура, щоб самоутвердитися, обертається «ультрарежисерською». Але тут має спрацювати захисна реакція – мудре самообмеження, вміння поступитися ефектною знахідкою заради художньої цілісності.

У «Марусі Чурай», як і в «Гайдамаках» – звернення до інсценізованого поетичного твору. На відміну від «Гайдамаків», де між театром і глядачем стоять Шевченко і Курбас, де завдання полягало у створенні сучасної версії відомого твору, тут театр, взявши за основу один з кращих зразків української поезії сучасної доби – історичний роман у віршах Ліни Костен-

ко, – виступає не як інтерпретатор-перечитувач, а як творець оригінальної постановки.

Уже перша дія, вирішена як свого роду ораторія – фронтальна мізансцена, амфітеатром розташовані всі персонажі – дає заявку на форму літературного театру. Величезний лик спасителя у терновому вінку, обпалені церковні корогви, що нагадують бойові штандарти, гілка терну, що перетинає простір – все це утворює атмосферу соборного дійства (художник М. Кипріян). Це враження посилює застигла постать Марусі Чурай – підсудної, яка всю дію стоїть на авансцені спиною до залу. Іде суд над Чураївною – вбивцею свого коханого Гриця Бобренка. Суд-двобій, болісне шукання істини. На сцені, наче вихоплені із старшинських покоїв, парсуни. Колоритні постаті — мешканці Полтави, чоловіки і жінки, поважні отці міста і простолюдини. Костюми М. Кипріяна пишні, барвисті — розкішне українське бароко. Вони нагадують нам про те, про що нечасто згадувалося в радянській історіографії: за часів Хмельниччини і раніше народ утворив оригінальний, ні на що не схожий стиль матеріальної культури, який зумовив національну своєрідність України.

На костюмах хочеться зупинитися докладніше, бо в них, на мій погляд, втілилося естетичне кредо театру на сучасному етапі. Теаральні строї далекі від історичного побутовізму. Вони одверто святкові – ні соціальних, ні побутових, ані психологічних характеристик у них ми не знайдемо. Будуча історично достеменними у силуеті, крої, вони водночас театральні умовні: відкриті насичені кольори, чиста фактура нагадують стилізовані умовні костюми східного театру. Мене не бентежить, що костюми грішать проти соціальної правди, але шкода, коли втрачаються якості смакові, коли з'являється дисгармонія кольорів, засилля мішури, «випирає» неприродність сучасних фактур. Розумію, що причина тут не в задумі, а в нашій злиденній неспроможності втілити задум, знайти відповідні тканини, фарби тощо. І все ж таки, якщо театр зробив заявку (принаймні у цій виставі) на відродження театрального етнографізму, культура виконання має бути на висоті.

Друга дія дає нам інший жанрово-стилістичний поворот. Відкривається сценографічний образ дороги – вгору і вдалечінь. Терниста доля поетеси, дорога на ешафот, до висот духовності, дорога у небуття. Змінюється ритм, пластика мізансцен, зникає ораторіальна урочистість, вистава стає схожою на поетичну феєрію. Ув'язнена Маруся марить. На помості (її путі-дорозі) з'являються персонажі дитинства, батьки, вона сама дівчинкою і малий Гриць. Спливають уві сні пісні її дитинства – джерело поетичної душі. Ціла антологія народних пісень – весняні, різдвяні, дівочі... На сцені ілюструється історія її фатального кохання. Пропливають епізоди життя, люди, причетні до її долі.

У цій дії виняткової ролі набувають постаті ведучих «кобзарів» – хлопців «від театру» (Р. Біль і Я. Мука), одягнених у у стилізовані вишиванки і джинсові штани, з «кобзами» в руках, що своїм звучанням нагадують гітари, з мікрофонним співом. На слова Ліни Костенко, взяті з роману, лунають «зонги», що написані й виконуються в естрадній манері. Кобзарі поводять себе активно, невимушено, втручаючись у події, з'являються у гурті персонажів, серед дівочого хороводу, їхні «зонги» органічно влітаються в дію, глядачі залюбки слухають мелодії в стилі «фолк» – то баладно-меланхолічні, то іронічні, то надривно бентежні. Чудова поезія знаходить у них здебільшого гідний музичний еквівалент (композитор В. Камінський). На жаль, у III дії, коли спадає сюжетне напруження (указом Богдана Хмельницького смертний вирок скасовано, Маруся їде до Києва на прощуху), зонги стають менш органічними, набувають іноді характеру вставних номерів. Це, зокрема, стосується епізоду голоду на Волині, народного лихоліття, зловісного хору черепів, запозиченого з театру жахів, коли звучить пісня (не на слова автора) про катаклізми історії.

Скасування Марусиної страти фабульно ставить у виставі крапку. У філософському плані третя дія найголовніша. Зустріч з мандрівним дяком (В. Яковенко дає цікавий внутрішній малюнок ролі, але подекуди впадає у вічі м'язове перенапруження і голосове форсування), його моральний імператив осмислення Марусею власної страдницької долі, смуток, муки сумління й усвідомлення своєї ролі як голосу народного, звучання безсмертних пісень, складених Чураївною – тут, власне, починається нова п'єса у жанрі поетичної притчі. Третя дія – це дещо затягнена післямова вистави.

Порадувала виконавиця головної ролі Д. Зелізна. У неї хороші промовисті зони мовчання (адже кажуть, хист драматичного актора виявляється не тоді, коли він промовляє, а коли слухає). Актриса підкреслює у героїні почуття людської, жіночої гідності, поетичну душу. В самій манері виконання знайдено міру чутливості і «роботи» думки.

В цілому «Маруся Чурай» – це спроба пошуку сучасної національної форми. Спроба показова, як вияв часу. Спроба вдала там, де режисура, сценограф, виконавці сягають рівня літературного джерела. І невдала там, де із залученням високих класичних традицій на сцену повертаються прийоми псевдо-романтичного театру, котурни, натужний крик, зайва моторика. На сцені борються дві стихії: стихія слова (те, що я назвав, може й невдало, літературним театром) і стихія видовища. Подекуди їхнє зіткнення дає бажаний ефект. Інколи видовище поглинає слово.

«Безталанна» була дебютом Ф. Стригуна як головного режисера. Щонайменше вистава може наблизитися до її первісної назви – «Безталання». Більше підійшов би один з варіантів назви – «Хто винен?» Відбулася пара-

доксальна ситуація: драма, яка в історії українського театру знаменувала собою відмову від етнографізму в ім'я соціальної правди (необхідно згадати відомий лист І. Карпенка-Карого до М. Старицького, що був свого роду маніфестом критичного реалізму в українській драматургії), сьогодні трактується як твір з яскравим фольклорно-етнографічним забарвленням, де на перший план висувається тема морально-етична, тема згубності сліпих людських пристрастей. Дисгармонія людських відносин відбувається в атмосфері піднесеного сільського свята. Не забудьте «темне царство», не «ідіотизм сільського життя», а ностальгічне милування красотою рідної землі, селянського побуту, туга за минувшиною, що зникає з лиця землі, а в багатьох місцях назавжди зникла.

Постановники нарочито одягли парубків у добрячі «городські» піджаки і прикажчицькі картузи, вирядили дівчат у чисте, святкове вбрання. Зі сцени вигнано багноку, закопчене хатне начиння. М. Кипріян збудував витончену спиралеподібну конструкцію – лабіринт з тинів і свіжої деревини. Велетенські казкової краси, осяяні світлом мальви вінчають композицію.

Такий свіжий, полемічний погляд на «Безталанну» закономірний. Сьогодні ми, як ніколи гостро, усвідомили занепад внаслідок розселяння цілої селянської культури. Ми раптом усвідомили не соціальні вади, болячки цієї культури, а її високий духовний і моральний потенціал. Отже, прекрасний, чистий, мов джерельна вода, наївний і незайманий, мов дитинство людини, світ персонажів з їх грайливою ейфорією у радісні хвилини життя, розпачливими сльозами у часи смутку, з нелегкими господарськими клопотами і виснажливою (але такою благодатною!) хліборобською працею, з нерозділеним коханням і ревностями, з уїдливістю сварливих свекрух і підступною звабністю сільських красунь – якою безжурною ідилією здаються ці змальовані сто років тому картини минувшини у часи Чорнобиля, екологічного і морального виродження цілих регіонів! У часи зречення національного коріння.

Вистава Ф. Стригуна – відгук на болючі, прокляті питання нашого часу. Вона могла з'явитися тільки у часи перебудови. Кілька років тому театр звинуватили б у відмові від класового підходу, у пропаганді національно-патріархальних ідей.

Ця постановка – заявка на досить високий рівень режисерського професіоналізму. Вона чітко вибудована з точки зору гармонії, монтажу різних епізодів. Є поліфонія дії, вільне поводження з простором. Вправно освоєна складна конструкція, глибинні і вертикальні мізансцени – від оркестрової ями до колосників, куди підноситься вершина спіралі. Вміло і ненав'язливо використане обертання круга, що відкриває різні куточки тинового лабіринту.

Народна пісня стає лейтмотивом і емоціональним камертоном вистави (композитор В. Льорчак, хормейстер Л. Рега, хореограф В. Когут). Ввівши проходи масовки (дівчата і хлопці) в останніх діях, режисер по-своєму вправляє архітектонічну ваду п'єси, яку драматург зробив свідомо, з принципових міркувань, про що йдеться у згаданому листі до М. Старицького. Тонко введено у виставу звуковий ряд – фонограму любовного «воркування», яка у фіналі править за емоціональний контрапункт трагедії.

«Безталанна» – вистава ансамблева, значною мірою акторська. Т. Литвиненко ліпить, характер Ганни, виходячи зі своєї індивідуальності. Її свекруха – тиха «язва», яка зміїним шипінням дошкуляє більше, ніж гучною лайкою. Є в ній і привабливі людські, жіночі риси, мінливість настроїв, швидкі переходи від злості до лагідності. Є і хвороблива любов до єдиного сина. Звідси – джерело її патологічного несприйняття невістки.

І. Бернацький – Гнат гарний у сценах бешкетування, розігрування, «нюнькання» з матір'ю. Та чи не занадто довго він перебуває у стані грайливої ейфорії? Не досить психологічно вмотивованим, не підготовленим виглядає вибух гніву у фіналі, що спричинив фатальну розв'язку.

Приваблива, щира – зі своїм правом на кохання, зі своєю правдою – Л. Никончук у ролі Варки. Актриса не педалює фатальну «вампірність» вдачі своєї героїні. Тактовно проведено сцену побачення на леваді, перенесену театром з середини п'єси ближче до фіналу. Еротична сцена, яка, в принципі немислима в українській класичній п'єсі, зіграна тонко, не коробить.

Л. Боровська грає Софію дівчиною сильною вдачі, вривень з Варкою. Зовні іконописна, але нервово збудлива, щира у кожному своєму прояві – у безжурному коханні, веселоощах (згадати б її жартівливу гордовиту «прохідку» під пихату гуску). Актриса не грає результат – приреченість «закльованої голубки», тому таким трагічно несподіваним стає відкриття нею зради чоловіка.

«Безталанна» – вистава молодіжна. Досвідчений В. Максименко грає Івана в добротних традиціях психологічно побутового театру, але саме через це дещо випадає з ансамблю. Здається, що цей персонаж живе в іншому вимірі. Акторська манера решти виконавців сполучає в собі психологізм (по лінії вибудови дійової лінії) з екзальтованістю, яка іде від традиційного для української акторської школи елементу мелодраматизму. Спалахи емоцій, біганина по звивистій конструкції, падання на коліна, валяння на підлозі... Але все це у сполученні з ігровою, імпровізаційною легкістю, певною іронічністю, що виявляє в них акторів нашого часу. Словесна дія органічно переходить у пантоміму, в експресивну моторику. Звідси – не буденний, а умовно-театральний характер спілкування персонажів.

Про високий рівень культури постановки свідчить і трактування образу Степана – не страхітливо жалюгідний, яким його завжди зображали, а

по-своєму зворушливий у виконанні В. Яковенка; і комедійний епізод зі сватами, який у деяких постановках трактувався як дивертисмент у душі «лантуха сміху і торби реготу», розіграний В. Коваленком і Ю. Брилинським дотепно і тактовно, не вибиваючись із стилістики спектаклю.

Несподівано вирішено фінал: Гнат не вбиває Софії. Він біжить за нею з батогом у руці на вершину спіралі, але там тупик. Софія «ламається», гине від горя, від неможливості жити далі.

Прискіпливий знавець творчості Карпенка-Карого може пред'явити театрові чимало претензій. Але вистава захоплює, вабить своєю талановитістю, отже доводить своє право на життя. Колись, у 30-х роках В. І. Немирович-Данченко висловив таке, приблизно, міркування: «...зіграно талановито, але невірно, мені ж насамперед потрібно, щоб було вірно». Догматиками соцреалізму такий вислів був взятий на озброєння. І ось поняття «вірно» стає наріжним, а критерій талановитості відпадає зовсім. Чи не тому у нашому мистецтві так багато було сірих «вірняків», і так мало талановитих явищ. «Безталанна» – твір, можливо, полемічний, але безперечно талановитий. І цим – переконує.

Я докладно зупинився на трьох постановках головного режисера тому, що, як мені здалося, вони сьогодні визначають поворотні тенденції в шуканнях заньківчан. Театр Стригуна – це ставка на відродження «замуленних джерел» українського національного театру, на відродження самого генотипу українського актора. (Сам Федір Миколайович – один з останніх представників цього генотипу, чи не тому серед молодих акторів де-не-де прохоплюється спокуса наслідування індивідуальної манери головного режисера).

Відроджувати високі національні класичні традиції необхідно, але не слід забувати, що поступ відбувається тоді, коли рух іде не по колу, а по спіралі. Відроджувати традиції на новому витку можна лише запліднюючи їх новітніми шуканнями і здобутками світового театру, і, що найголовніше, сучасним світовідчуттям самих митців.

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

Але у заньківчан існує ще один театр – театр Алли Бабенко. Кияни побачили кілька здійснених нею постановок: «Житейське море» – вистава-дов-

гожитель, існування якої в репертуарі свідчить про високий клас режисури, про нев'янучу майстерність акторських робіт (Т. Литвиненко, Ф. Стригун, Б. Бенюк та інші); «Отелло» – робота принципова, зухвало полемічна з неординарно трактованим Яго (Б. Козак), яку мені пощастило ще три роки тому побачити і про яку я писав у журналі «Український театр» (№ 3 за 1986 рік).

Є й нові роботи Бабенко. Серед них «Діти Арбату», вистава, яка віддає данину пам'яті загиблих у роки сталінських репресій, свого роду театральний меморіал. Проникливо звучить фінал спектаклю, вирішений, здавалося б, любовим, плакатним прийомом: діти Арбату – хлоп'ята і дівчата, вони ж і актори театру, згуртувались навколо ведучого Б. Козака (він же виконавець ролі Сталіна), на фатальне і зловісне запитання слідчого, що рефреном проходить через усю виставу – «Прізвище!» – вигукують імена видатних політичних діячів, художників, учених, воєначальників – жертв геноциду. Дві акторські роботи у цій виставі хочеться особливо виділити: Б. Козака, що скупими засобами, буквально двома-трьома штрихами на наших очах креслить такі знайомі й ненависні риси «вождя народів», залишаючись при цьому нашим сучасником, людиною доби перебудови (брехтівський прийом); В. Яковенко в ролі слідчого Дьякова – потворне породження репресивного апарату, людини з порушеною психікою, що у секунди прозріння жахається свого становища, але невпинно іде шляхом моральної деградації, розпаду особистості.

Дивне враження справила постановка «Спокуса Хоми Брута» В. Врублевської за мотивами ранніх повістей М. Гоголя. Вистава-загадка (можливо, існує і такий жанр), в якій Гоголь представлений у плані жорсткого сюрреалізму. Вистава А. Бабенко у чомусь бентежна, інтригуюча, але настільки сумбурна, що виникають фатальні запитання: про що і навіщо? Тричі соромлюся, але признаюся, що сенс постановки мені незрозумілий.

«Танго» С. Мрожека – чи не перша спроба постановки на українській сцені абсурдистського твору. Вже за одне це слід віддати належне А. Бабенко. На жаль, спробу не можна назвати владною. Причина: не знайдена інтонація розмови з глядачем. Надто вже всерйоз, глибокодумно, натужно поводять себе персонажі. Парадокс абсурдизму полягає у тому, що за будь-яких безглуздо екстремальних ситуацій люди поводять себе невимушено просто, безсторонньо, буденно. Абсурд навіть не стільки у самій ситуації, скільки у неадекватних реакціях на неї героїв.

Серед останніх робіт А. Бабенко окремої розмови заслуговує постановка «Федри» Ж. Расіна (в перекладі М. Рильського). Говорити про цю виставу, отже говорити про роботу Л. Кадирової. Це – моновистава, хоча значення антуражу в ній вагоме. Дискретність, тактовність гри Л. Каганової, С. Дутки, О. Баньковської, Я. Муки, С. Глови, які, усвідомлюючи своє функціональне

призначення, чітко виконують настанову режисера. Бабенко знайшла форму театрального дійства на малій сцені (у Києві вистава йшла у кімнатному театрі) і буде в ній охоплений пристрастями, пульсуючий, в чомусь інfernальний і незбагненний світ, епіцентром якого є страждаюча душа Федри.

Грати Федру сьогодні – це досконало володіти тими засобами, якими володіли актори класицизму: бездоганним мовним апаратом, віршованим словом, величною статуарністю, виразним жестом. І Кадирова ще раз продемонструвала свою технічну озброєність, відчуття стилю. Але грати Федру – сьогодні цього вже замало. Потрібна непересічна людська і акторська особистість, загострене світосприймання, вміння проникнути у закутки жіночої психіки, вміння відчутти нелюдський біль і гіпнотичною магією мистецтва спрямувати його на глядача.

І якимось надприродним імпульсом, вивертаючи душу, виплескує актриса бентежний світ, жіночу юдоль своєї героїні. Лінія Федри-Кадирової – ланцюг фатальних і трагічних відкриттів. Ми застаємо її, коли кохання до Іполита сягає апогею. Федра усвідомлює гріховність, аморальність сліпої пристрасті, але кидається у двобій за своє щастя. Сцена освідчення і нове відкриття: її кохання знехтувано, біль нерозділеної пристрасті мов електричний струм пронизує її істоту. Звістка про смерть чоловіка породжує нову колізію в її душі: боріння надії і відчаю. Найтрагічніше відкриття: звістка про кохання Іполита до Арісії. З цього моменту починається спустошення, занепад духу ще до передсмертного (так вдало знайденого режисером) вповзання Федри до царства Аїда, де вже покояться Іполит і Евона.

Л. Кадирова вибудовує пластичну партитуру ролі за принципом стиснутої і розтиснутої пружин. Пластика її гнучка, вибухова. Такий же й інтонаційний малюнок. Чудово проведено сцени сомнамбули, прострації, коли Федра-Кадирова відчужено, механічно повторює, шепочучи, слова Тесея.

Федра-Кадирова постійно перебуває у стані внутрішнього боріння почуттів і думок, що роздирають її душу. Занепад духу і вибух емоцій – весь час поруч. Сарказм і гіркий сміх, заклинання і трагічні передчуття, грайливість і спустошеність. Спілкуючись із співрозмовником, вона водночас веде діалог із своїм сумлінням. Її слух звернений і до своєї душі, її погляд спрямований і до партнера, і в глибини власного мозку.

Пафос трагедії Расіна – заклик до гармонії між пристрастю і моралю. Пафос трагедії Федри-Кадирової – неможливість здобуття гармонії в цьому світі.

Театр А. Бабенко – орієнтація на еліту, нехтування інтересами каси. Це театр скоріше експериментальний, ніж виробничий. В рамках академічного театру така лінія має право на життя. Театр Ф. Стригуна, що визначає магістральну лінію відродження національного обличчя скарбниці українського мистецтва, і театр А. Бабенко, який втілює загальнолюдські устремління

ня, те, що за традицією називають європеїзмом (заньківчани традиційно тяжіли до нього) – це два струмені, що зливаються в єдине річище. Можна порадити сміливіше залучати до постановки режисерів і сценографів різних творчих напрямків, щоб збагачувалася палітра театру. От і поновлена нещодавно Збігневим Хшановським постановка «Дами і гусари» О. Фредро з новим складом виконавців принесла радість колективу і глядачам. Актори Б. Мірус, Б. Козак, А. Корнієнко, П. Бенюк, Л. Кадирова, Л. Каганова, О. Журавльова, Ю. Брилинський, К. Хом'як, молоді Л. Боровська, І. Шумейко, Л. Остринська, А. Базиляк та інші буквально «купаються» в стихії веселої театральності, невимушеної імпровізаційності.

Заньківчани у пошуку, в путі, у творчих мріях...

КТО ОНИ? КУДА ИХ ГОНЯТ?»
«Санаторійна зона» за творами М. Хвильового
на сцені Київського театру імені І. Франка

(1990. – № 5)

13 травня 1933 року на сороковому році пострілом у скроню обірвав своє життя Микола Хвильовий. Ранком того дня він зібрав у себе найближчих друзів – Миколу Куліша, Олеса Досвітнього, Григорія Епіка, Михайла Йогансена, Івана Дніпровського, Івана Сенченка. Він пригощав їх, жартував, грав на гітарі, декламував пушкінські «Бесы».... Через якийсь час пішов до свого кабінету. Пролунав постріл...

У виставі франківців «Санаторійна зона» у фіналі, коли після самогубства Анарха розпечатується його передсмертний лист, в ньому виявляються ті самі зловісні рядки пушкінського вірша. Автор п'єси Ю. Михайлик, інсценізуючи прозу М. Хвильового, не випадково ввів біографічний факт. Адже проза його, як і поезія, наскрізь лірична. Герої майже всіх творів і, зокрема, новели «Я» («Романтика») і «Повісті про санаторійну зону», за мотивами яких створено п'єсу, увібрали в себе якщо не автобіографічні мотиви, якщо не риси характеру, то, напевне, світ думок і почуттів самого письменника – «невгамовного, натхненного, романтичного».

Не можна не відзначити дотепність, літературну винахідливість, з якими автор здійснив контамінацію двох творів, з'єднавши в єдину особу двох ліричних героїв – анарха і «главковерха чорного трибуналу комуни». Все, що ми бачимо на сцені, це події, які відбуваються на очах Анарха або події, що спливають у його пам'яті. Так сам влучно «зливаються» персонажі двох повістей: доктор Тагабат – «метранпаж» Карно, Марія – Майя, Андрій – Хлоня, Катря – друкарка, дурник – кат, лікар – офіцер та інші дійові особи.

Але справа, звичайно, не у драматургічній винахідливості автора, не у хитромудрості сюжетосплетіння. Хвильовий, романтик революції, з неприхованою силою трагічного світосприйняття відтворює атмосферу двох епох – бурхливого, кривавого більшовицького Жерміналя, який попри всі жорстокості (аж до матеревбивства) притягав до себе світлими сполохами «загірної комуни», і безпросвітного сталінського Термідора, символом якого є «санаторійно» безжурна, але потворна і мертвяща «зона» – прообраз майбутнього Гулага або «психушок» застійних часів. Можна лише захоплено дивуватися провидницькому дару Хвильового, який ще в кінці 20-х років передбачив рік тридцять сьомий і, як злощасний пророк, сам себе прирік на передчасну загибель.

Вистава іде у двох часових вимірах. В «санаторійних» епізодах, як і належить лікувальним закладам нервового профілю, життя зовні плине спокійно (розмови, «амурні» справи, плітки, обивательські інтриги). Хоча внутрішньо все тримається на натягнутих нервах (строга ізоляція, озброєна варта енкаведистів і спроби втекти, вирватися із зони). У напливах-спогадах – атмосфера і внутрішньо і зовнішньо розпечена до краю: місто в облозі, чека цілодобово вершити швидкий і не завжди справедливий суд, один за одним приречених до розстрілу виводять у підвал. Ритм вистави отже строкатий, напружений. Спектакль занурює глядача то в одне середовище, то в інше, в інший часовий вимір.

Для втілення такої багатоплановості, досягнення театральної поліфонії режисер-постановник С. Данченко, сценограф М. Глейзер, художник по світлу В. Лящинський, автори музичного оформлення Л. Соколовський і Ю. Фінкельберг виступають у всеозброєнні. Химерність середовища виявлена і в сценографії, вирішеній за принципом речового колажу (хотілося, щоб нагромадження побутових предметів набуло образного узагальнення, пластичної довершеності) і в світловій партитурі, і в музичних «напливах», скомпонованих також за принципом колажу, в який поряд з мелодіями в стилі «ретро» включено музику А. Шнітке.

Максимально використано сценічний простір від оркестрової ями до цегляної стіни ар'єрсцени, в нішах якої з'являються дещо інфернальні по-статі Марії, «чорного тата комуни» (отця народів), про якого йдеться у повісті Хвильового, Чітко визначено ігрові точки: праворуч подіум, на якому розігруються сцени трибуналу (чекістська плаха), на нього ж санаторійні «вохровці» виволокують головою до глядача мертвяків – забитих і самоббивць: ліворуч – куток Анарха, мешканця палати № 6 (так у повісті); у центрі авансцени майданчик – «сповідальня»; нарешті, в оркестровій ямі – підвал трибуналу, «пекло», з якого не повертаються. Пролог, коли після проходки дурника, що лякає всіх «розстрілом» з пальця, піднімається тю-

лева завіса і мешканці санаторію з глибини сцени шеренгою крокують на глядача (прийом, який Данченко використовує часто) задає манеру мізансценування, а отже певною мірою спосіб існування персонажів у виставі.

Взагалі, у зв'язку з цією постановкою доречно, мабуть, згадати таку театральню-естетичну категорію (про неї не часто пишуть критики) як інтонація спектаклю. Це — позиція режисера, його ставлення до подій, що відбуваються на сцені. С. Данченко обрав спокійний тон – неупередженість, простоту (а вміння виявити, «оголити» ситуацію – це сильний бік його режисури). Режисер уникає нагнітання пристрастей, «педалювання» теми, вказівного перста в сьогоднішній день. І це дозволило йому вийти на більш узагальнення, ніж дає матеріал п'єси.

Можна було б, звичайно, загострити дію, подати події більш інфернально, підкресливши бісівську фантазмагорію босхівськими барвами або в дусі сюрреалістичних марень С. Далі. І тоді б персонажі твору обернулися справжніми монстрами. Але режисер обрав інтонацію спокійну, інтонацію безстороннього дослідника. Такий задум.

І все ж таки у певні моменти якийсь невлотимий трепет охоплює зал, холодок лоскоче спину, коли раптом щезають з кону (хоч фізично і присутні) актори-франківці, що старанно розігрують гострий сюжет... І запановує на сцені якась таїна, щось примарне, абсурдне, моторошне, І в ці миттєвості життя, що плине на сцені, події п'єси втрачають свій конкретно історичний зміст, вони вириваються з присмеркових чекістських застінків, з мертвящо-ідилічної атмосфери санаторійної зони і підносяться до позачасових, вселенських, апокаліптичних субстанцій... Епоха немов втрачає свої реальні риси, але набуває поетичної оболонки, висвітлюючи філософську суть твору. Не 20-і, не 30-ті роки, а весь наш ХХ вік, а можливо, й майбуття наше спливає в уяві.

Цей другий план вистави, цей трагічний підтекст, що лейтмотивом виникає на якісь ледь вловимі моменти, є тим бентежним духом, що живе у цій зовні «спокійній» постановці, створеній у хороших традиціях психологічного театру. Шкода, що в деяких моментах спектакль набуває характеру детективної історії на тему «хто шпигун?». Ближче до фіналу виникає ланцюг інтригуючих перетворень, коли дурник (В. Коляда) обертається головним чекістом, зовні схожим на «отця народів», Карно – Тагабат (В. Троцюк) виявляється самозваним сищиком, а Майя-Марія (І. Дорошенко) – професійною шпигункою в амплуа секс-бомби. Але тут претензії скоріше до автора п'єси. Не всі актори-виконавці мали виграшний драматургічний матеріал. Література такого високого гатунку не завжди дає можливість викроїти з прози, кажуть французькі, «гарно зроблену п'єсу». Характери, не стільки розкриваються у дії, в діалогах, скільки декларуються самовикриваються.

А характери, часом складні, внутрішньо суперечливі. Взяти хоча б образ Майї.

Загадкова жінка-вамп (очевидний вплив винниченківського типу жінки), зваблива красуня і жінка-гравець, поетична незнайомка і реальна, у плоті, сексуально занепокоєна жіночка з посмішкою Джоконди – скільки іпостасей в одному характері! Міцний горішок для виконавиці. Майя – по-стать трагічна. Вона жертва системи, в якій жіноча краса, жіноче тіло стають інструментом політичної контррозвідки. Це роль для актриси такого масштабу, як легендарна Л. Гаккебуш. І. Дорошенко в ряді епізодів удається переконливо передати ту чи іншу рису цієї зітканої з протиріч натури. Можливо, дальша робота над роллю полягатиме у тому, щоб зібрати в єдине єство тендітність і силу, розум і підступність, цинічну браваду і часом рефлексуючу щирість.

Драматична пружина спектаклю – моральний, світоглядний двобій Майї з Анархом.

У Майї, як і в Анарха живе ностальгія за романтичним минулим: «Читаю статті про плани, а в них летять тачанки» Але її бентежить сучасне становище, вона ненавидить непівський накіп, новоявлених пристосованців.

– Ми служимо ідеї, ми владу брали заради ідеї. Вони – прислугують владі.

– Заради кого наші ідеї? – запитує Анарх. – Заради самої ідеї? Чи може бути ідея важливіша за людину?

Ці слова не з повісті Хвильового. Тут, безперечно, вплив нашої нинішньої дискусії про класові інтереси і загальнолюдські цінності. Але вже тоді ці думки бентежили совість чесних людей.

В душу Анарха закрадається черв'як сумніву. Анарх шалено бореться власними ваганнями. «Сумнів – застій, – каже він. – Рух не терпить сумнівів».

«Величезний патлатий анарх» – так змальовує М. Хвильовий героя повісті. А. Хостікоєв зовні відповідає цій характеристиці. Актор вирішує роль засобами пластичної виразності – згадаймо його молодецький танцювальний жест у скрутну мить, жест, що висвітлює і характер, і біографію героя. Він загострено точний у діалозі, зібраний, економний у барвах. Водночас акторові бракує оповідальницької сили, щоб довести роль до трагічного катарсису і зачепити, вразити серце глядача.

Виникає і таке питання: що призвело Анарха до самогубства? У «Повісті про санаторійну зону» – розчарування в ідеалах, усвідомлення переродження – трагічна провина цілого покоління революціонерів. Але в новелі «Я» внутрішня колізія героя має конкретні, хоча й жахливі, проте суто особисті мотиви – страта власної матері. У п'єсі Ю. Михайлика дія розвивається таким чином, що згадка-наплив про матеревбивство безпосередньо передуює

самогубству. Цей мотив у сприйнятті глядача стає єдиним, превалюючим. Таким чином, трагедія зневіри в ідеали підмінюється трагедією особисто-го хворого сумління. З точки зору драматургічної техніки така мотивація ефектніша, з точки зору людинознавчої – зрозуміліша, але чи не знижує це масштаб наших роздумів про час, епоху, долю поколінь?

Зараз важко сказати – чи стане вистава франківців подією сезону. (Після незаперечного успіху спектаклю «Тев'є-Тевель» важко одразу ж піднести планку художності ще вище). Але одне незаперечно: театр взяв матеріал високого літературного ґатунку, взяв тему, близьку нашому часові. На виставі я згадав чомусь видатний роман «Чума» А. Камю, в якому так точно і так жахливо передало процес «очумлення» нації, вповзання смертоносної чуми в життя. Втім, в репертуарі театру імені І. Франка, в режисерському доробку С. Данченка є твір, який трактує цю тему – «Візит старої дами» за Ф. Дюрренматтом. «Санаторійна зона» у своєму плані продовжує тему зрадиництва, загального страху і тотального слідкування, маніпулювання громадською думкою.

На п'єсу (і на постановку, природно) лягає відблиск нашого часу, нашого теперішнього розуміння тієї епохи. Це твір сучасний. І, мабуть, нема рації зіставляти першоджерело з п'єсою, написаною «за мотивами». Так званий рядовий глядач і не ставить це собі за мету. Твори Миколи Хвильового через відомі причини не стали такою класикою, по відношенню до якої у кожного є своє ставлення, своє виношене бачення образів. Та все ж хочеться знову й знову звернутись до прози Хвильового – до магії його слова, до його імпресіоністичного, тонкого, поетичного письма. Грубуватий, дотично зримий театр порушує мелодіку слова, ефемерну структуру поезії. І це прикро.

То що ж – не ставити Хвильового?

Ні, його творчість – це жива спадщина, і вона повинна здобути нове життя у різних формах: видавничій, екранній, сценічній і, можливо, музичній.

ЧИ НЕ ПРО НАС ТЕПЕРІШНІХ УСЕ ЦЕ? Погляд на постановку через чверть віку

(1992. – № 6)

Львівська постановка драми Миколи Куліша «Маклена Граса» була подією помітною. Вона акумулювала в собі шукання в галузі сценічного мистецтва попередніх років, коли український театр з певним запізненням і «скрипом» ступав на шлях естетичного оновлення. Водночас в ній проглядала риса того нового, прогресивного, що утворилося згодом, у 70-х роках, коли заньківчани по праву здобули славу лідерів театрального мистецтва

України. Сценічні прочитання п'єс Куліша не бували прохідними, другорядними. Так було за життя драматурга, так сталося і з тими небагатьма постановками шістдесятих років, коли заборону на більшість з них скасували, але й «широких рекомендацій» вони не удостоїлися, і кожному доводилося проштовхувати «в інстанціях». І щоразу кулішівська прем'єра опинялася в центрі уваги критики, завойовуючи палких прихильників і відчуваючи насторожені, косі погляди тих самих інстанцій.

Втім, львівській «Маклені» від самого початку щастило: Сергій Данченко, – тоді ще черговий режисер театру імені М. Заньковецької, – після настирних клопотань одержав дозвіл на постановку. Прем'єра мала успіх.

Постановка мала величезну пресу.

Згодом дослідники Н. Кузякіна, Т. Забазлаєва, О. Кулик у монографічних роботах спробували реконструювати цей спектакль. Сьогодні хотілося б звернути увагу лише на деякі моменти, пов'язані з давньою роботою львівських митців.

Критика «виявила» у режисерському вирішенні «Маклени Граси» «брехтівський ключ». Привидом для цього стало введення у виставу, – як елементу відчуження, – зонгів. Їх виконувала трійка вуличних співаків, безробітних молодиків, які з'явилися у пролозі на тлі глухої, на все дзеркало сцени криваво-червоної фабричної стіни, і, звертаючись безпосередньо до залу, наспівували веселі пісеньки про невеселе життя, коментуючи події, що розгорталися на сцені. Пісеньки на тексти Романа Кудлика написав Богдан Янівський, який в музичному оформленні тонко використав також шопенівські етюди, мелодію полонезу. Виконання зонгів режисер доручив молодим акторам Ф. Стригуну, Б. Козаку, Ю. Брилинському. Зонги як лейтмотив вистави були не лише сюжетним доповненням і коментарем, але й жанровим, стилістичним камертоном, що визначав тональність постановки.

Втім, «брехтизація» виявлялася не лише в зонгах. С. Данченко, як зазначав критик, «...прекрасно розуміє відмінність поезики Куліша від поезики Брехта, але в той же час не відмовляється від тих мотивів, що їх відомий німецький драматург пізніше розвиває у своїй творчості». Режисер вловив тонкий внутрішній зв'язок між драматургією Куліша і Брехта, ті загальні всесвітньо-історичні імпульси – війни, революції, соціальні катаклізми початку ХХ століття, – які покликали до життя цей феномен: театр Куліша і театр Брехта. І там, і там – метафора, що сягає символу. Обое схильні до парадокса. Обое тяжіють до епічного театру. Щоправда, у Куліша відчутний сильний ліричний струмінь, образи емоціональніші, сповнені внутрішніх колізій.

В ті роки, коли ставилася «Маклена», звернення до системи Брехта було кроком сміливим, свого роду викликом. Напередодні прокотилася хвиля

дискусій, в ході яких теоретики-ортодокси доводили неприйнятність принципів епічного театру Брехта для мистецтва соцреалізму. Ще б пак! Тоталітарний режим остерігався напрямку, на прапорі якого був заклик «зривання всіх і всіляких масок», войовниче заперечення мілітаризму, терору, духовного рабства. Брехт кликав до розуму, до ясної, звіреної з фактами і спостереженнями самосвідомості. Адептам соцреалізму більше були до душі ілюзорність, пасивна споглядальність театру «переживання» як єдиної системи для «нашого» театру.

Ідеї Брейта знаходили пристрасних прихильників у середовищі інтелігентів-шістдесятників, які щиро вірили в силу розуму, здатного перебудувати світ на засадах соціальної справедливості й гуманізму. Для режисерів молодшої генерації, до якої належав С. Данченко, відверта декларація власної громадянської позиції і ясність думки стали метою пошуків і критерієм творчого успіху. Вже саме звернення до спадщини Микола Куліша – найгеніальнішого з плеяди митців розстріляного українського Відродження, – більше того, погляд на його твір крізь призму поезики Брехта, не було даниною моді, а свідомим вибором зброї в ідейній боротьбі тих років, своєрідним виявом естетичної опозиції.

Публіцистичність спектаклю, наближення його до «...театру соціальної дії, театру політичного» спонукала режисера шукати художніх засобів, які б безпосередньо висловлювали думку на злобу дня. Режисер сподівався зробити складну п'єсу більш зрозумілою... Він хотів активно впливати на зал, без кружіння і без іронії висловити те, що повинен був, на його думку, усвідомити глядач.

П'єса Куліша й справді значно складніша, ніж це може здатися на перший погляд. В ній сильне нашарування соціальної фантазмагорії. Якби мав право на офіційне визнання такий жанр, його можна було б визначити як кошмарний сон. Життя абсурдне, коли людина для того, щоб сім'я вижила, сама наймає для себе вбивцю. Життя страхотливе, якщо геніальний музикант знаходить притулок на смітнику, в собачій будці, а голодне дівча-підліток саме, без примусу, виходить на панель. Алогізм, абсурд життя штовхає людей на непередбачені вчинки, їхні характери сповнені суперечностей. Персонажі п'єси «роздвоюються», діють нерідко неначе в сомнамбулічному стані.

Але С. Данченко прагнув чіткості, ясності мислі. Він уникав інфернальних мотивів, йому не потрібен був «сюр». І хоча «відлига» вже йшла на спад і все відчутніше вдавався взнаки курсу на ідеологічний пресинг, на «закручування гайок», інерція віянь шістдесятих, оптимістичне світосприйняття штовхало молодого режисера піддати п'єсу логічному аналізу, виявити історичну обумовленість подій. Хотілося розставити крапки над «і».

Свого часу ідеологічні супротивники Куліша дорікали йому, що в «Маклені Грасі» єдиним носієм революційної ідеї виступала тринадцятирічна дівчина, що він не вивів на сцену загартованих представників робітничого класу, комуністів – силу, здатну побороти ненависний капіталістичний лад. Це було страшне політичне звинувачення, яке зрештою, – в ряду різних інших наклепів, – призвело до заборони п'єси, спектаклю, відіграло фатальну роль у долі драматурга, режисера, театру «Березіль»... Три десятиліття про п'єсу заборонялося згадувати. Рукопис оригіналу зник. У 1962 році Лесь Танюк здійснив реконструкцію українського тексту за російським перекладом і текстами, що збереглися у деяких акторів першої постановки. Тоді ж продовжилася її сценічна історія: «Маклену» поставили у Київському театральному інституті, у Ленінграді, в Прибалтиці, у Болгарії...

За три десятиліття багато води сплигло, сама історія багато що в світі прояснила, багато чому навчила. І коли львівська Маклена мріяла про «музику, чоловіка-більшовика, аероплани», коли вона долала глуху стіну і поривалася назустріч сонцю з криком: «Я повернуся! Повернуся!» – все набувало нового значення і звучання. Крізь вивірені, з точки зору, офіціозу, ідейні акценти проступав глибокий другий план. У виставі заньківчан, як і в житті, сили добра і зла не були врівноважені. Зло – конкретне, вагомо-зримає, до нього можна доторкнутися. Воно ось тут, у цих пошарпаних стінах, серед сміття і собачої конури. Воно в похмурому силуеті фабрики і в передгрозовому небі. Добро – абстрактне, ефемерне, ілюзорне. Воно в дитячих мареннях, десь там, далеко у світлому майбутньому. Останні слова Маклени лунали як крик відчаю, глас волаючого в пустелі.

Соціальна драма набувала характеру загальнолюдської філософської притчі.

Зображуючи буржуазний світ, уражений економічною кризою, Куліш показував, що жертвою соціальної катастрофи стають різні верстви суспільства – і фабрикант, і біржовик, і робітник, і музикант, дорослі й діти... Усе переплетено в страхітливому апокаліптичному кошмарі. Людяне змішується зі звірячим, у бруді відкривається чистота, і навпаки.

Публіцистична декларативність львівської постановки спрощувала характери деяких персонажів. Більшою мірою, ніж у п'єсі в ній виступала поляризація дійових осіб, розподіл на негативних і позитивних.

Ситуація, за якою Зброжек іде на самогубство заради благополуччя сім'ї, попри всю огидність натури маклера, мимоволі викликає до нього співчуття. Хоча В. Максименко (Зброжек) підкреслював насамперед його гендлярську сутність, пожадливість, підступність. Трактування образу було однозначне. Тому знамениті монологи Зброжека не прозвучали як зловісний трагіфарс.

Усі рецензенти відзначали успіх В. Глухого в ролі Падура. Це й справді була одна з кращих робіт талановитого актора, який, на жаль, так рано пішов з життя. Було щось щемливо болюче в самій постаті Музиканта, у його допитливому погляді, виразних жестах і міміці. Моральна деградація невідомого генія, який, опинившись на дні життя, продовжує усвідомлювати себе надлюдиною, мала викликати неоднозначне ставлення до себе. Актор утеплював образ Падура внутрішнім світом, добротою, оптимізмом, хоча в п'єсі характер цей більш складний і суперечливий.

Рецензенти сходилися на великій творчій удачі Т. Литвиненко в ролі Маклени. За неї актриса одержала премію на республіканському огляді творчої молоді. Роль, здавалося б, нескладна, але намір передати психологію тринадцятилітньої дівчинки таїть у собі загрозу захопитися виражальними засобами травесті, впасти в «тюгівські» штампи. Відомо, що перша виконавиця ролі Маклени в театрі «Березіль» зазнала труднощів у передачі саме вікових рис, і театр змушений був на два роки збільшити вік героїні. Дитя, позбавлене дитинства, перетворюється на маленького старика. Литвиненко проживала роль щиро, на єдиному подиху. Її по-дитячому наївні і по-дорослому трагічні розумування були нервом, емоціональним імпульсом спектаклю.

Пізніше на роль Маклени було введено Ларису Кадирову, яка збагатила трактування характеру героїні такими рисами, як відчайдушна запальність, темперамент, вперта жага дошукатися правди

Не можна не згадати Бориса Романицького в ролі Стефана Граси – одну з кращих останніх робіт корифея сцени. Критика позитивно оцінила Г. Плохотнюк у ролі Анелі, Б. Коха – пана Владека, Н. Доценко – Зброжекову і навіть С. Максимчука в крихітній ролі пана з парасолькою.

Спектакль відзначався акторським ансамблем, хоча амплітуда виконавської манери була досить широка: від м'якого ліризму, щирої сповідальності (Маклена, Стефан Граса) до іронічного відчуження (тріо співаків), гротескових сатиричних барв (Зброжек, Анеля, Владек) і трагічного сарказму (Падур). Завдання режисера полягало в тому, щоб звести це акторське розмаїття до єдиного знаменника, і йому це вдалося.

Взагалі у «Маклені» проявилися риси, притаманні режисурі С. Данченко, його наступним роботам – турбота про художню цілісність спектаклю, гармонізація всіх компонентів, бездоганний смак, почуття міри – те, що визначає рівень режисерської культури.

Успіхові постановки сприяла і сценографія Мирона Кипріяна. Події п'єси розігрувалися на єдиній установці, створеній за принципом ієрархічної піраміди. Це – будинок (читай – суспільство) у розтині. Біля підніжжя піраміди – собака конура, брудне подвір'я, підвал, де проживає сім'я безробітного,

вище – квартира маклера, а нагорі – заповітний балкончик пана Зорембського. Балкончик, предмет мрій Зброжека, якийсь іграшковий, ілюзорний. Зоровий образ, запропонований художником, вибудований ним простір для поліфонічного дійства, речове середовище – усе органічно вписувалося в тканину вистави.

«Маклена Граса» заньківчан була дітищем свого часу, вона стала в ряд найбільш цікавих здобутків українського театру на межі 60-70-х років, збагатила сценічну історію п'єс Куліша.

P.S. Перечитуючи написане, я подумки переніс ту давню постановку в наші дні. Тоді це був спектакль «про них», що зумовило зелене світло для його «просування». Яка зручна, магічна формула – «про них»! Польща доби Пілсудського, економічна криза, стагнація. Далеке від нас, давнє життя... Але давайте вдивимося у ситуації, простежимо за людськими долями, вслухаємося у діалоги – безробіття, страйки, загроза голоду, крах надій, вуличні співаки, жебрацтво, музиканти-бомжі, підлітки на панелях – о, боже! Чи не про нас теперішніх усе це?!...

ЗАБУТА П'ЄСА

З приводу постановки «Шантрапи» П. Саксаганського в кафе-театрі «Колесо»

(1994. – № 5)

Такої вже вдачі були вони всі – Тобілевичі: захоплювалися не тільки театром, але й літературою, музикою, живописом. Кожен володів пером, душею і «нутром» відчуваючи рідне слово, його смак, його запашність, дієвість. Великим драматургом став брат Іван, але драматичні спроби – переробки, переклади, оригінальні п'єси – не без успіху здійснювали і Микола, і Панас. Саксаганський залишив чималу літературну спадщину, яка чекає на свого дослідника.

Після смерті старшого брата, залишивши на деякий час роботу в театрі, Паеас Карпович всерйоз зайнявся драматургічною діяльністю. Він пише комедію «Лицеміри», в якій висміює фарисейство ліберальних панів-«народолюбців». Комедія не одержала дозволу цензури.

1912 року Степан Васильченко читав в одному інтелігентному київському товаристві свій щойно написаний водевіль «На першій гулі». Саксаганський, присутній на читанні, сказав, що він теж може написати одноактівку за якихось два дні. Пішли на спір, і Панас Карпович взявся до роботи...

Так з'явився жарт на одну дію «Шантрапа». Року 1914-го його було надруковано окремих виданням, а ще через три роки Саксаганський ста-

вить свій твір в трупі, яку очолив разом з Марією Заньковецькою. Як згадує Ніна Митрофанівна Саксаганська, вистава, в якій взяла участь сама Заньковецька, пройшла кілька разів, але бурхливі революційні події на довгі роки перервали її сценічну історію.

«І от через три чверті віку «Шантрапа» з'являється на сцені Київського театру-кафе «Колесо», що на Андріївському узвозі. Постановку здійснила художній керівник колективу І. Кліщевська, режисер С. Іушин, сценографія С. Заїкіної, костюми Л. Чернової, музичне оформлення О. Круковського.

П'єса-жарт Саксаганського лише на перший погляд може здатися легкою для постановки. В ній майже відсутня фабула: це низка жанрових замальовок з життя провінціальних акторів, жаргон, суржик, набір заляштункових анекдотів, театральних реприз, свого роду «капусник». Вибудувати наскрізну дію, «збити» події у єдиний сюжет було нелегко, але режисурі (за винятком двох перших, трохи млявих епізодів) це вдалося. Зрозуміло, що у виставі про акторську богему, та ще такого низького ґатунку (адже – шантрапа!) панує атмосфера лицедійства, екзальтації з акторським награшем і фіґлярством. На сцені – такий собі театральний «ералаш». Але мене вразила остання крапка вистави, коли жалюгідний спів невдахи-дебютанта, що силкується виконати арію Петра, раптом підхоплює десь за коном, наче з піднебесся чарівний голос Козловського. І такий глибокий сум запановує і на сцені, і в залі, таким тужливим є поривання до високого, справжнього мистецтва. У виставі-жарті з'явився важливий, значущий підтекст.

Саксаганський з гіркотою і презирством ставився до горілчаного-пачних труп, але незлобиво, іноді навіть співчутливо ставився до вимущених носіїв такого явища, до голодної, пошарпаної акторської братії. І коли у виставі несподівано виринає саме такий підтекст, коли в очах кумедного персонажа проглядає сум, відчай, тоді карколомні події набувають іншого сенсу.

І п'єса-жарт, дрібничка-дурничка про давно минулі старосвітські часи набуває сучасного звучання. Адже й сьогодні чимало театральних колективів ледве животіють, а акторська голота перебивається з хліба на воду. І сьогодні, дедалішою комерціалізацією театрів, міцніше залежність митців від «карасів», яких сьогодні величають «спонсорами». Зростає залежність театрів від смаків публіки, так званого «масового» глядача, що, як і в давні часи, вимагає від «актьорщиків» пісень, танців, розваг, того, що нині зветься «попсою».

Нічого не змінюється під місяцем!

ЯК СКЛАЛАСЯ Б ДОЛЯ ФРАНКІВЦІВ До публікації уривку зі спогадів Гната Юри²

(1995. – № 1)

Останні роки свого життя Гнат Петрович Юра працював над спогадами. Хвороба не дозволяла йому робити це систематично й плідно. Деякі сторінки він диктував стенографістці, дещо з його слів записував син – Юрій Гнатович. Видатний митець поспішав, і тому його записи іноді мають «протокольний» характер.

Фрагмент спогадів, який ми пропонуємо читачеві, підготував до публікації Юрій Гнатович Юра. Запис зроблено у 1964 році (за два роки до смерті Гната Петровича).

Йдеться тут про найдраматичніший період у житті Юри, коли несподівано для віх його було знято з посади головного режисера театру імені І. Франка, а на його місце призначено Мар'яна Михайловича Крушельницького. Майже два десятиріччя (після усунення Леся Курбаса) Крушельницький керував Харківським театром імені Т. Шевченка, але незадовго до нового призначення був переведений до Києва і в трупі франківців працював актором і черговим режисером.

Перипетії цих змін у керівництві та їх наслідки описує у своїх спогадах Гнат Петрович. Але дещо потребує, на наш погляд, коментарів.

Серед організаторів акції автор називає двох письменників-академіків – М. Бажана і О. Корнійчука. Авторитет обох був тоді беззастережним. У різні часи вони обіймали урядові посади (Бажан у 1943-48 рр. був заступником Голови Раднаркому УРСР з питань культури, а Корнійчук певний період – міністром закордонних справ, згодом – Головою Верховної Ради – спікером парламенту. Коли вирішувалася доля Юри, Бажан був головою СПУ. Тому не дивно, що ці письменники й громадські діячі могли б впливати на будь-які урядові рішення, зокрема, в галузі кадрових змін.

Позицію Миколи Платоновича у цій справі можна зрозуміти. Вона була щирою й послідовною. З юнацьких років, ще студійцем «Кийдрамте» майбутній поет закохався в Курбаса, про що чимало писав як за життя великого реформатора сцени, так і після його реабілітації. Будучи ревним прихильником «Березолу», він, природно, не дуже симпатизував його мистецькому антиподові – франківцям та їхньому ідеологові. Бажан залишався щирим прихильником театру Курбаса і після трагічної загибелі його засновника, коли колектив почав називатися Харківським театром імені Т. Шевченка.

² Зі спогадами Г. Юри під назвою «З неопублікованого» можна познайомитися на 25 сторінці цього ж номеру журналу.

Вихованці Курбаса ще довгі роки тримали високу планку мистецької культури, інтелігентності, хоча від театральних засад майстра мало що залишилося. Під проводом М. Крушельницького шевченківці дедалі міцніше утверджувалися на рейках соцреалізму. На цьому шляху відбувалася неухильна уніфікація стилю, платформ, творчих облич таких різних у 20-х роках театральних колективів. Віддаючи перевагу харків'янам, Микола Платонович після визволення Києва від німецької навали як заступник Голови Раднаркому виступив з ініціативою повернути з евакуації шевченківців до Києва, а франківців до Харкова. Та, як згадував Гнат Петрович, на перешкоді цим намірам став Микола Сергійович Хрущов, який прихильно ставився до франківців і до їхнього лідера. Отож, якщо Микола Платонович і доклав певних зусиль до заміни Юри Крушельницьким, то він, очевидно, був переконаний у тому, що таке «щеплення» буде корисним для столичного театру, і надасть його розвитку нового імпульсу.

Значно болісніше сприйняв Юра поведінку давнього друга – Олександра Євдокимовича Корнійчука. Адже своїм народженням і становленням як драматурга Корнійчук багато в чому завдячував йому як режисерові-постановникові та інтерпретаторові його п'єс, починаючи з «Кам'яного острова» (Корнійчук не раз у своїх виступах визнавав що його як драматурга «відкрив» Гнат Петрович). Блискучий ансамбль акторів-франківців (А. Бучма, Ю. Шумський, Н. Ужвій, В. Добровольський, Д. Мілютенко, П. Нятко, О. Ватуля, М. Яковченко, О. Кусенко та ін.) сприяв тому, що п'єси Корнійчука стали всенародно популярними. Слід сказати також, що саме вони визначили мистецьке обличчя франківців, і це дало підставу театрознавцеві Р. Коломійцю визначити ту пору їхньої діяльності, як період театру Юри – Корнійчука. Звичайно, їх ставили й інші колективи України, не без успіху над ними працювали театри Москви, Ленінграда, Тбілісі й інших міст. І все ж першопрочитання завжди належало франківцям. Цей театр драматург вважав рідним Домом.

На сцені харківських шевченківців більшість корнійчуковських п'єс йшла в режисурі М. Крушельницького і за його участю як актора (Бухта, Бублик Ленін, Галушка, дяк Гаврило і т.д.). Спектаклі відзначалися постановочною культурою, прекрасною акторською грою. Але не вони визначали мистецьке обличчя театру в такій мірі, як це було у франківців, і не набували всенародного розголосу. Очевидно, Гнат Юра володів якимсь секретом (або суто режисерським інструментарієм), щоб наповнити їх життєвими соками, реаліями побуту і водночас своєрідною театральністю, а це і знаходило адекватний відгук з боку публіки.

Наведе лише один приклад – «В степах України». Ну хто з театральних старожилів зараз пам'ятає, що приводом для написання цієї комедії була

чергова постанова ЦК партії та уряду про розвиток тваринницьких ферм і технічних культур? Адже саме ця проблема покладена в основу конфлікту між Часником і Галушкою. Юра, як і Корнійчук, щиро хотів створити виставу про торжество колгоспного ладу, утвердити сталінську тезу про те, що «жити стало краще, жити стало веселіше». Коли відкривалася завіса, сцену заповнювали щедрі дари природи, з трьох її сторін лежали купи кавунів діаметром у півтора метри; садиби Галушки і Часника рясніли стиглими яблуками розміром як гарбузи – все було настільки гіпертрофовано, що гіпербола набувала іронічного забарвлення. (до речі, після війни, коли «В степах України» поновлювалися, Юра попросив художника М. Драка її зняти, щоб не дражнити начальство, і декорація набула характеру ідилічного пейзажу).

Але головний секрет (бомба) вистави полягав не стільки в декораціях, скільки в трактуванні головних героїв. На роль сатиричного персонажа, Галушки, типового носія пережитків власницької свідомості, було призначено Ю. Шумського, актора великої сценічної симпатії, а позитивного Часника грав також блискучий майстер, але «негативної» принадності – Д. Мілютенко. Максималізм «партейного» Часника, його гонитва за рекордами, чесно кажучи, не захоплювала глядачів. Вони, що недавно пережили голодомор, сміялися з кумедного, пихатого Галушки, але в глибині душі солідаризувалися з його прагненням до тихого, ситого життя. А відчайдушний зойк: «Нехай Часник не тягне мене до комунізму, я тільки у соціалізмі пристроївся і він мені ще не надोїв!» з вуст по-дитячому ображеного Галушки-Шумського викликав у залі веселу співчутливу реакцію.

Так, не прости був цей спектакль, що за задумом драматурга і постановника мав прославляти радянське життя, кликати до комунізму. Крізь зовнішню соцартівську форму і, здавалося б, пильну ідеологічну вивіреність, крізь увесь цей яскравий і наївний сценічний мажор проступало мудре і насмішкувате око режисера, який свідомо чи підсвідомо вводив у виставу інший підтекст. Гадаю, що і автор п'єси хитро примружував очі, солідаризуючись з постановниками і виконавцями. Всі вони були тоді однодумцями.

Принагідно хочу сказати собі й моїм колегам-театрознавцям: як вдумливо і обережно лід сьогодні переоцінювати історію театру, окремі явища недавнього минулого. Приклад з «Степами», здавалося б, такої цілком сталінської п'єси, яку, з огляду на сьогоденну кон'юнктуру, слід було викреслити з історії, свідчить, що саме театр – цей геніальний містифікатор – володіє такими інтерпретаційними можливостями, що будь-якій драматургічній схемі, ідейній заданості може надати іншого напрямку, подолати однозначність, збагатити виставу асоціаціями, збуджуючи фантазію глядачів.

Але повернемося у рік 1954-й. Щось не склалося у взаєминах драматурга і режисера. Очевидно, вирішення чергової постановки легко могло прогно-

зуватися, в роботах Юри утверджувався певний стереотип, стиль такої собі типової «корнійчуковської» вистави. Мистецький тандем Корнійчук-Юра й справді у чомусь вичерпував себе. До того ж єдиним достоїнством нової п'єси «Крила», написаної поспіхом, на хвилі суспільних віянь, які несла з собою доба «відлиги», була злободенність. Можна припустити, що Олександр Євдокимович, усвідомлюючи це (а він, слід віддати йому належне, умів бути самокритичним), вважав, що інший режисер, з іншим художнім мисленням зможе подолати певний схематизм сюжету, прямолінійність характерів. Звідси така нервозність з боку драматурга в період підготовки й випуску прм'єри, про що згадує Юра.

Цілком імовірно, що Корнійчук у цей час був переконаний, що Гнат Петрович постарів і повинен передати кермо мистецького керівництва театром молодшому колезі.

Такі мої припущення (хочу наголосити на цьому) щодо участі М. Бажана і О. Корнійчука в «акції» усунення Г. Юри від керівництва театром, що був його дітищем. Але участь письменників у цьому не слід і перебільшувати. Зрештою, все вирішувалося в кабінетах тієї масивної будівлі, що нависла над театром імені І. Франка з боку Банківської вулиці (тоді вулиці Орджонікідзе). Саме там готувався той наказ міністра, який було зачитано під час гастролей у Москві. Впадає в око підступність, з якою владні структури провели цю акцію: наказ міністра про звільнення посилається на заяву Юри, якої він не писав і не висловлював усно. Втім, дивуватися нема чого – такими були етичні норми, такою була практика вирішення кадрових питань з боку «керівної і спрямовуючої сили».

Уривок зі спогадів, що публікується, закінчується моментом, коли керівні органи прийняли компромісне рішення, призначивши Гната Юру на почесну посаду художнього керівника, а Мар'яна Крушельницького залишивши головним режисером. На кілька років в колективі встановилося свого роду двовладдя. Ось як описує цей період мій колега і друг Юрій Бобошко, який працював тоді завлітом театру і став свого роду «слугою двох панів».

«...Рівними правами вирішення долі колективу, шляхів його розвитку було наділено двох митців, дуже відмітних за творчими уподобаннями, смаками, нарешті, характерами. Одвертого конфлікту між ними не виникло – обоє вони були людьми добре вихованими, чемними, намагалися шукати згоди і зрештою доходили певних компромісів, які зводили до невиразності задуми кожного із митців. У єдиному до того колективі утворилося немовби дві трупи, два театри, несхожих за творчими ознаками». (Ю. Бобошко. Гнат Юра. – К., 1980, с. 171).

Як же склалася творча доля двох китів української режисури (і «двох котів» у одному мішку)? Як позначилося це двовладдя на долі всього колективу академічного театру?

Мар'ян Михайлович в ранзі головного режисера володів монополією і правом ставити драматургічний офіціоз – найвідповідальніші з ідеологічної точки зору п'єси. Драма В. Суходольського «Арсенал» (з серії української ленініани), незважаючи на галасливу рекламу, успіху не мала і мати не могла: надто слабким, вкрай фальшивим з історичної точки зору був її матеріал. Поставив він і дві нові п'єси О. Корнійчука – «Чому посміхалися зорі» і «Над Дніпром». Скажемо відверто – не найкращі з його творів. Спроби Крушельницького застосувати на практиці принцип школи образного перетворення, власної теорії «трьох площин» (побутової, психологічної, образної) не дали бажаних наслідків: опір їм чинили і публіцистичний стиль драматургії, і неспроможність значної частини акторів сприйняти принцип поетичного театру. Сталося те, чого він як теоретик театру так боявся: без спільних критеріїв, без спільної стильової ознаки, єдиної творчої волі «...неможлива певна лінія театру, без цього він виродиться в театр еклектики, “окрошки” з усіх стилів». (Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. – К., 1969, с. 106). Єдиним справжнім здобутком Крушельницького на франківській сцені є його акторська робота в шекспірівському «Королі Лірі», здійсненому 1959 року В. Оглобліним.

У 1961 році Мар'яра Михайловича Крушельницького було переведено до театру Опери і балету, де він почав працювати над «Хованщиною», але, на жаль, тяжко захворів і у квітні 1963 року помер.

Була у Крушельницького в Києві ще одна галузь діяльності, яка давала йому радість. Це педагогічна праця в театральному інституті, де він встиг випустити два курси режисерів, доля яких у майбутньому склалася більш-менш вдало: В. Денисенко, А. Ротенштейн, А. Горчинський, І. Казнадій, М. Терещенко, Л. Танюк, В. Головатюк, В. Загоруйко та ін. В театрі такого морального комфорту в нього не було.

Критик Яків Ган наводить у своїй статті «Життя, віддане мистецтву» слова соратника Мар'яна Михайловича – Леся Сердюка: «Якщо талант Крушельницького не розкрився в Києві з такою повнотою як у Харкові, то в цьому не його вина» (с. 104).

А що ж Гнат Петрович? Не обтяжений обов'язком “тягнути” офіційний репертуар, він сконцентрував свої сили переважно на втіленні класики, зокрема, радянської: «Лиха доля» («Циганка Аза» М. Старицького), «Дума про Британку» Ю. Яновського, «Свіччене весілля» і «Пророк» І. Кочерги. Постановкою «Свічченого весілля», новизною і сміливістю (як на той час) режисерського вирішення, художньою цілісністю усіх компонентів, акторським ансамблем, оригінальністю побудови масових Сцен Юра довів тоді, що його творчий потенціал не вичерпався. Це була його «лебедина пісня», яку він проспівав у 1960 році – через шість років після того, як його було списано з

корабля. Як на мій погляд, «Свічене весілля» і сьогодні входить до числа кращих франківських постановок різних часів.

А що театр імені І. Франка? Відомо, театр, як і людина, народжується, проживає молодість, потім настає старіння. Щоб відсунути цей процес, театр потребує постійного оновлення, припливу свіжих сил, нових художніх ідей. На початку 50-х років він вимагав такого оновлення. Один за одним сходили зі сцени, йшли з життя кращі актори 30-40-х років, гордість і слава франківської сцени. Руйнувався славетний юрівський ансамбль Гнат Петрович розумів це і шукав виходу. Фатальною його помилкою було те, що він не спромігся в середовищі свого театру виховати й своєчасно висунути лідера, який би, не руйнуючи традиції франківської сцени, не змінюючи її обличчя, підхопив би естафету і продовжив справу. Наступництво поколінь у театрі має бути природним

У 1961 році за наказом владних інстанцій Гнату Юрі, а з ним групі акторів-франківців старшого покоління (Ф. Барвінська, К. Осмяловська, П. Няtko, з ними на знак протесту солідаризувався і пішов з театру В. Добровольський) було запропоновано вийти на пенсію. Позбавлений природної спадкоємності у зміні керівництва, а отже й цілісної художньої програми, театр вступив у період довгорічної творчої стагнації. Нескінченна чехарда головних режисерів, яких іноді змінювали режисерські колегиї, поширення директорських повноважень – все це спричинилося до втрати ним свого обличчя, до падіння колишнього престижу в очах громадськості. Були у 60-70-х роках поодинокі високохудожні постановки, зокрема, здійснені режисерами Д. Алексідзе, Л. Варпаховським, В. Лизогубом, Б. Мешкісом, С. Сміяном (назвати хоча б «Антігону», «Оптимістичну трагедію», «Сторінку щоденника», «Ярослава Мудрого», «Кассандру» та кілька інших вистав). Були прекрасні роботи сценографа Д. Лідера, які нерідко на порядок перевершували і драматургічний матеріал, і режисуру. Але все це не вкладалося у цілісну програму однодумців, гідну першої національної сцени.

Лідерство серед театрів України у 60-70-х роках перехопили заньківчани. Саме їм судилося втілити (хай і помірковано) у театральному мистецтві те, що ми тепер називаємо ідеями шестидесятників.

Десятирічне перебування на чолі театру Сергія Сміяна стабілізувало ситуацію в організаційному плані. Але справжнє творче відродження франківської сцени на основі вже новітніх естетичних засад, набуття нею власного обличчя розпочалося після приходу до художнього керівництва театром Сергія Данченка у 1978 році.

Хто знає, як склалася б доля франківців, якби не відбулося тієї сумної події 1954 року – грубого адміністративного втручання, про яке згадує у своїх останніх спогадах Гнат Петрович Юра?

НА ВІЙНІ, ЯК НА ВІЙНІ

(1995. – № 2)

Кілька слів про воєнну біографію. Мене було призвано до армії наприкінці 1942 року. А цей час мені сповнилося сімнадцять років, але то не був виняток – війна покликала усіх моїх однолітків, юнаків 1925 року народження. По закінченні військового училища, у званні молодшого лейтенанта, як стрілецький комвзводу брав участь у боях Першого Білоруського фронту – в операції по форсуванню Вісли, у визволенні Варшави, у поході на Берлін. У районі Одера, вже в лютому сорок п'ятого мене було тяжко поранено, і понад два роки після Перемоги я перебував у госпіталях, переніс кілька операцій... Такою була моя військова кар'єра...

Чомусь, на відміну від багатьох ветеранів, я ніколи не любив розповідати навіть своїм близьким про бойові епізоди, фронтові будні, хоча розповісти було про що: той, хто воював, знає, що на фронті піхотний «ванька-взводний» це жива мішень для ворога. Я не любив говорити про це, завжди здавалося, що будь-які слова звучатимуть фальшиво, а інтонація неспроможна достеменно передати бачене, пережите. Переслідував афоризм, що «ніде так натхненно не брешуть, як на полюванні і на війні», і щоб уникнути цього, волів мовчати. Але в пам'яті намагався якнайдовше зберегти, закарбувати в усій конкретиці фронтові епізоди, перебіг подій, обличчя і прізвиська однополчан, бойових друзів. Довгі роки по війні, у хвилини самотності згадував, відтворював у свідомості до найменших подробиць живі картини, закликаючи при цьому: «Пам'ять, не зрадь!»

Як дратували тоді, в роки війни, журналістські репортажі або добре відрепетитовані кадри фронтової кінохроніки (а їх з-поміж кадрів, знятих у бою, справжній фронтових одразу розпізнає), або псевдо-фронтові повісті, оповідання п'єси-агітки! Відразу викликали і кінофільми або театральні постановки, де все було неправдою – стосунки між людьми, патетика, награний героїзм та оптимізм, дурнуваті і боягузливі фашисти (як вони могли завоювати Європу і дійти до Волги?). Тільки в нарисах борзописців, що й не нюхали пороху, наші воїни йшли в атаку, вигукуючи: «За Родину, за Сталіна!», а не «солоні» слова, де згадувалася не Батьківщина-Мати, а просто мама. Я не вірив жодному сценічному епізоду, коли в окопах, під час бою солдат говорив командирі: «Товаришу лейтенант, дозвольте звернутися!», а не просто – «Лейтенант, закуримо?» Мені кортіло вибігти із залу, якщо з екрану або зі сцени чув з вуст воїнів вишукану літературну мову, а не той зрозумілий лише фронтовикам сленг, характерні «словечки», неповторні інтонації людей, яким довелось зазнати того жахливого, сповненого трагіч-

них втрат і водночас світлих надій побуту, і фаталізм («чому бути, того не минувати») був єдиною рятівною філософією їхнього життя. І смерті...

Ці міркування я висловлюю від імені цілого покоління молоді, якій судилося вижити у тій війні. А нас – щасливчиків – так мало! За статистикою чоловіків 1923-24-25 років народження після війни залишилося в живих лише від 3 до 5 відсотків!

Під час штурму міста Дойче Кроне у Померанії наша рота мала прорвати глибокоешеловану оборону ворога – протитанковий рів, мінне поле, колючий дріт, три ряди траншей, за якими виднівся силует містечка з гострими шпилями готичних споруд. У цьому жорстокому бої з дев'яноста бійців нашої роти в живих залишилося тільки п'ятеро, з троє поранених, серед яких був і я. То хіба ж я не щасливчик?!

...9 травня 1947 року я все ще лежав, загіпсований по груди у госпіталі. Він містився в шкільному приміщенні (тепер школа № 77 на Шовковичній вулиці, а тоді – Карла Лібкнехта). Несподівано до палати увійшов Дмитро Омелянович Мілютенко з такою знайомою «часниківською» усмішкою на вустах, розцілував мене, вручив букет весняних квітів, а потім витягнув портфеля пляшку горілки і нехитру закуску – шмат сала, кільце ковбаски, пиріжки (тоді таке їство було безцінним, адже люди голодували, діяла карткова система), поздоровив усіх зі святом. Крім мене у палаті лежав іще один франківець – Володя Курінний, який закінчив студію театру, але змушений був через загострення контузії лягти у госпіталь. «Ходячий» Володя організував біля мого ліжка імпровізований стіл на табуретці до нас приєдналися однопалатники і почалася весела трапеза, щира невимушена розмова.

Про Мілютенка-актора написано чимало: блискучий майстер перевтілення, чіткої форми, гострої думки. В житті він був людиною-загадкою. Надзвичайно скромний, мовчазний, він уникав галасливих, богемних компаній, тому здавалося, не мав близьких друзів, адже часто в акторському середовищі дружба ґрунтується на горілчаному братстві. Завжди зібраний, серйозний, зовні – нічого «акторського», награного, чим нерідко хизуються актори. Втім, ті, хто знав Дмитра Омеляновича ближче, цінували його порядність, ліричну душу, справжню, а не показну громадянскість. Він був совістю колективу, і тому завжди обирався то головою місцевкому, то парторгом, а певний час очолював театр як його дректор. Я знав як навантаження він ніс і як актор (до самої смерті був найрепертуарнішим виконавцем, мало яка прем'єра проходила без його участі), і як громадський діяч, тому його несподівана поява в госпіталі мене особливо зворушила. Втім, у цьому – весь Мілютенко. У День Перемоги він не міг не відвідати поранених франківців.

... Чому я називаю себе франківцем? Спробую пояснити. Мій батько, Матвій Ілліч, сценограф, був одним з фундаторів цього театру і все життя віддав йому. Протягом року, я й сам працював у штаті помічником декоратора. Було це в евакуації, у Семипалатинську. Саме там мене було призвано до армії. А далі – училище в Ташкенті, куди на мою радість невдовзі переїхав театр імені І. Франка, і я мав можливість спілкуватися з батьком, друзями-франківцями. Звідси проводжав їх до рідного, щойно визволеного від окупантів Києва. А через тиждень з ташкентського вокзалу рушив ешелон з новоспеченими офіцерами. Зі Сходу на Захід, у діючу армію, на передову.

Під гуркіт коліс, лежачи на нарах теплушки, я пригадав сорок перший рік, такий самий ешелон, таку ж теплушку-“пульман”, і таку ж довгу, але тривожну і сумну дорогу. Це була евакуація – треба віддати належне урядовим інстанціям і керівництву театру – добре організована. Війна застала франківців у Москві, де проходили їхні тріумфальні гастролі. Звідти колектив виїхав до Тамбова, куди поступово з’їжджалися ті хто з Москви повернувся до Києва, щоб вивезти сім’ю. Це був липень сорок першого, нікому й на думку не спадало, що Київ може бути відданий ворогові. Зимових речей ніхто не брав, вважали, що до зими війна скінчиться, і всі повернуться додому.

У Тамбові майже вся труппа жила у Будинку колгоспника, який став на той час театральним гуртожитком. Настрій – пригнічений, усі з тривогою стежили за наступом німців; одне за одним наша армія залишала українські міста. 19 вересня, після повідомлення Інформбюро про те, що Київ – під п’ятою фашистів, запанував справжній відчай: франківці стали біжінцями, безпорадними сиротами. У багатьох у Києві лишилися близькі, рідні.

Наприкінці жовтня до перону тамбовського вокзалу підійшов поїзд з шести теплушок, і для нас почалася подорож через Волгу, Урал, Сибір, Алтай – до Казахстану. Ті, хто їхав тоді в ешелоні, ніколи її не забудуть. В кожному вагоні – два поверхи нар, на кожній по дві-три, а то й чотири сім’ї... Посереднині – «буржуйка», сконструйована із залізної діжки, димоходна труба виводилася у маленьке віконце. «Буржуйка» була справжнім домашнім вогнищем – джерелом тепла і годувальницею.

У вагоні, де їхали ми з батьком, нашими попутниками були родини Гната Юри, його братів Терентія Петровича і Олександра Петровича, Олексія Михайловича Ватулі, тут же – Наталія Мхайлівна Ужвій і Євген Порфірович Пономаренко, сім’я Амвросія Бучми з крихіткою онучкою Валечкою, якій не виповнилося ще й двох років (тепер це відомий театрознавець і педагог Валентина Іванівна Заболотна).

Їхали надто повільно. З кожним днем холоднішало. За Волгою і Уралом потрапили в сувору сибірську зиму, а теплою одягу майже ні у кого не було.

Дирекція театру роздала все, що знайшлося в костюмерній, особливо згодилися кожухи, хутряні кептарі, теплі свитки й хустки з вистав «Украдене щастя» та «Ой, не ходи, Грицю...». Коли зупинялися на станціях чи полустанках і з вагонів вискакували ряжені – барвисте, ярмаркове видовище являв собою наш ешелон. На станції Ржищев за жінками-франківцями бігла юрба підлітків з вигуками «Цигани, цигани приїхали!»

На кожній зупинці шукали репродуктор, радіоточку, щоб послухати зведення Ірформбюро. Новини були невтішними – фашисти вже під Москвою.

Холод у теплушках ставав нестерпним. Вночі волосся примерзало до вагонних стін. «Буржуйка» була єдиним порятунком, і всі тулилися до неї. Чоловіки роздобували полінця, хмиз, іноді «експропріювали» у залізничників вугілля. В нашому вагоні головним розпорядником пічки був Амвросій Максиміліанович. Він немов і внутрішньо і зовні перевтілювався в Миколу Задорожнього. Одяг, заросле обличчя, хутряна шапка на голові з вухом, що стирчало догори, викликали в уяві цей образ. А головне – характерна пластика, хода, сутулість, руки (тільки Бучма вмів робити так, що його тонкі інтелігентні руки навіть зблизька здавалися натрудженими, мозолистими). Майже постійно в них була то сокира, якою він розколював поліна, то кочерга... Що то було? Гра, акторствування? Чи щось підсвідоме, потреба привести свій психофізичний стан у відповідність з обставинами? Я переконався у цьому і тоді, коли по приїзді до Семипалатинська місцева влада влаштувала на честь прибуття академічного театру з України урочистий обід (ми всі тоді, вперше за кілька тижнів, як якийсь делікатес куштували звичайні столовські ці та котлети), Бучма з'явився на цю церемонію, як на високий дипломатичний раут: чорний у білу смужку костюм, ідеально виголений, акуратно зачесаний, вишукані манери, випрямлена спина, аристократичні руки. І все так органічно, ніякої пози. Коли він встиг перевтілитися? Адже всі ми ще виглядали убогими біженцями. Бучма умів створювати навколо себе особливу атмосферу, настрої, магічно впливати на оточення.

...Театр в евакуації...Як багато можна про це розповідати! Про наш побут, умови праці, репертуар, про глядачів, патріотичне піднесення, що панувало в залах, виїзні вистави у військових частинах і госпіталях, нарешті, про фронтові бригади, що їх колектив проводжав і зустрічав як справжніх героїв.

Голод, важкий побут, напівголодне існування згугувало колектив. Ніколи франківці так не дружили сім'ями, як у ці роки. Кудись щезли закулісні інтриги. Ділити нічого, сваритися – просто ніколи. Усі працювали з ранку і до пізнього вечора – і дружини акторів, і їхні діти. Трупі було укомплектовано більш-менш непогано. Бракувало технічних працівників – монтувальників, кравців, освітлювачів. Ці посади зайняли рідні членів трупи.

Жінки займалися костюмами, підлітки відповідали за світло, хто працював у шевському, а хто у бутафорському цеху. Мені випало стати помічником декоратора. За браком професіонального декоратора задники й завіси писав батько – головний художник театру. Ми з ним і жили в декораторській майстерні на верхньому поверсі. Як не було скрутно, але настрій панував піднесений, кожен вважав свою працю хоч і маленьким, але вкладом у все-народну боротьбу з фашизмом.

Пригадую, як блищали очі у старших франківців! Щось в евакуації їм нагадувало молоді роки, громадянську війну. А молодість, якою б скрутною і тривожною вона б не була, завжди викликає ностальгічний настрій. Війна вимагала від акторського колективу відміни «табелю про ранги»: адже не було ні допоміжного складу, ні хору, тому в масовках брали участь усі, незалежно від становища і почесного звання. У «Назарі Стодолі», наприклад, у другій дії «Вечорниць» у масовці брали участь К. Осмяловська, Ф. Барвінська, Т. Юра та інші провідні майстри. Дехто з молодих акторів виконував обов'язки робітників сцени, навіть у виставах, де вони грали провідні ролі. Микола Панасєв, Юрій Величко (у майбутньому народні артисти) під час переміни картин, в костюмах Кречинського, Расплюєва переносили станки, бралися за молотки й цвяхи, кріпили відкоси...

Не можу не згадати справжніх чародіїв сцени, які очолювали тоді технічні цехи, – Сергія Івановича Чаплигіна, потомственного машиніста сцени (його батько був машиністом ще в антрепризі М. Синельникова), конструктора, винахідника, який бездоганно знав свою справу, любив театр; завідуючого освітлювальним цехом Володимира Івановича Дехтяренка, який, маючи у своєму розпорядженні примітивні засоби, створював дивовижні світлові ефекти – пожежу у фіналі «Марусі Богуславки», місячні доріжки, снігопади, миготливу тінь від руху поїзда та багато інших ілюзій; завідуючого гримерним цехом Володимира Яковича Туревського, справжнього художника-гримера. У театрі гримером працювала тоді (і зараз працює!) його сестра Рита Яківна Туревська. Не можу не згадати самовіддану працю в роки війни і таких фундаторів-франківців, як завтрупую Олексій Іванович Пономаренко і суфлер Лев Григорович Білоцерківський.

Можна лише дивуватися, як за умов, коли все працювало на воєнні потреби, адміністрація, очолювана відомим театральним діячем, а тоді директором-розпорядником Давидом Семеновичем Вольським, наче з-під землі здобувала необхідні матеріали – деревину, фанеру, фарби, тканини для пошиття костюмів, товари для взуттєвого цеху. Б. Крепель, К. Куржнер, І. Глікін, Я. Каретний багато робили для полегшення побуту творчих працівників, починаючи від пошиття в ательє теплих і досить, як на той час, елегантних, ватяних костюмів, забезпечення всіх пімами (так у північному

Казахстані називалися валянки), де обіди відпускалися по картках, і до встановлення шефських зв'язків з м'ясокомбінатом у Жана-Семей.

Про все і не згадаєш...

...Ще один спомин, яким хочеться поділитись. Хто був глядачем франківських вистав у Семипалатинську і Ташкенті? Крім місцевих жителів, переважну більшість становили евакуйовані з окупованих земель, курсанти або воїни, що лікувалися у госпіталях і чекали відправлення на фронт. Майже всі вони були з України, багато хто – з Києва, в тому франківці ставали для них близькими. Проблеми залучення глядача не існувало, аншлаги – щодня. Турбувало інше: як забезпечити вхідними квитками людей, які завтра відправляються на фронт? І забезпечували, і влаштовували.

Особливий успіх мали українські класичні вистави, які відгукувалися на ностальгічні настрої, збуджували тугу за тимчасово втраченою Батьківщиною. Вирішено було поставити «Наталку» і «Запорожця». Дирекція запросила першокласних співаків – А. Азрікана, М. Кобржицького, М. Полякова, блискучого танцюриста Б. Степаненка, драматичну актрису і співачку О. Валугеву, «мобілізувала» й власних співочих акторів – О. Решетняк, О. Романенка, М. Яковченка та інших. Музично. Частиною керував чудовий композитор і диригент Н. Пруслін (він, на жаль, помер і похований в Ташкенті), за диригентським пультом стояв І. Блюмін, оркестр був кількісно невеликий, але складався з першокласних музикантів. Отож музичні вистави були на висоті. Мелодії «Наталки Полтавки», «Запорожця за Дунаєм» (особливо молитва про повернення на рідну землю), хору «Закувала та сива зозуля» у «Назарі Стодолі», викликали сльози у присутніх в залі.

Оплесками супроводжували глядачі пейзажні декорації, хай трохи підсолоджені, сентиментальні, обов'язково з палаючим вечірнім небосхилом, блимаючими зіроньками й місячними доріжками, тополями і вітряками на обрії (як би ми, критики, лаяли їх сьогодні!), адже саме вони відтворювали красу рідного краю, тепер понівиченого ворогом.

В історії театру все має свій сенс. Адже все відносно. Давайте ж будемо поблажливими...

...Якою багатоликою була та війна! Повертаюся знову на фронт, на передову. Війна, якщо навіть вона справедлива, визвольна, священна, – завжди ґрунтується на обезцінюванні людського життя і, зрештою, веде до моральної деградації, озлоблення, звикання до смерті. Кров, піт, бруд, насильство – атрибутика будь-якої війни. Спрощення звичаїв, легкість і випадковість інтимних відносин, лихослів'я – теж неодмінні супутники війни. Але якщо ми бачитимемо тільки ці її потворні риси – то буде напівправда. Бо піднесеність почуттів, честь, фронтова солідарність, чоловіче братство, романтична зворушлива аж до сентиментальності любов (почитайте листи воїнів до

коханих) – це теж обличчя війни. І все в загостреному, оголеному вигляді, якого не знають мирні часи. А гумор? Навіть в екстремальних ситуаціях, у ворожому оточенні, за хвилину до смерті народжувалися гіркі дотепи, а частіше – світла, добра іронія, як захисна реакція, як свого роду заклинання від смерті. Скільки кумедних ситуацій виникало на немилосердній війні – милі серцю моему диваки: швейки, тьоркіни, чонкіни – ім'я їм – легіон!

Український театр за півсторіччя створив своєрідний сценічний літопис війни. Вистави були різні – щирі, серйозні, зворушливі, патетично піднесені, а то й відверто фальшиві. На жаль, п'єси і спектаклі на цю тему, особливо в ювілейні роки, потрапляли до розряду «датських», і іноді виникали підробки, народжені не з внутрішньої потреби митця, а з директиви, спущеної зверху. Про естетичний рівень годі й говорити.

Але якщо ми подумки вишикуємо в ряд кращі сценічні твори про війну, то побачимо: кожен відтворює лише окремі її іпостасі, про які йшлося вище. Отже виходила напівправда. Бо правда полягала в тому, що на війні потворне і величне, трагічне і кумедне, брудне і високоморальне настільки перепліталось в долях людей, що препарувати, розтинати й вихоплювати з контексту щось одне – означає скочуватися на манівці. На таку однобічність хибували навіть визначні постановки, створені на документальній основі або в результаті узагальнення.

Віддаючи належне народному подвигу, звеличуючи велику Перемогу над фашизмом, ми, ветерани, ще тоді, в роки війни, зимислювались (відганяючи від себе цю думку): чи виправдані були такі тяжкі, багатомільйонні втрати для здобуття Перемоги? Не жаліючи людей, кидалися у прорив дивізії, корпуси, армії. Такою була філософія війни: людське життя нічого не варте, людина – гарматне м'ясо, гвинтик. Навіть гітлерівський режим, теж тоталітарний, ощадливіше дбав про людські резерви.

А трагедія військовополонених, що потрапляли з німецького табору до Гулагу? А хвиля вимушених емігрантів?

Ціна Перемоги. Скільки болючих, проклятих питань виникло в останні роки! Чи знаємо ми всю правду про війну? Чи відгукнуться на ці прокляті питання, чи осмислять всю правду про війну наші драматурги і театр?

Розділ 4.

ЩО НЕ ЛЮДИНА – ХАРАКТЕР! /ПОРТРЕТИ

ПОКЛИК СЕРЦЯ

(1971. – № 4)

Василь Степанович Василько, народний артист СРСР – один з фундаторів українського радянського театру. У довідці про нього в «Театральній енциклопедії» (т. I) після переліку заслуг в галузі акторського мистецтва, режисури, драматургії, театрознавства зазначено: «Засновник українського театрального музею».

Про цю маловідому, але важливу сторінку творчої біографії видатного митця ми й хочемо розповісти.

Десь у розпалі сезону 1910-1911 років за лаштунками театру Миколи Садовського почав щовечора з'являтися високий стрункий гімназист Василь Міляєв. У трупі його прозвали Вася-фотограф. Дві пристрасті – любов до театру і до фотографії злились у цьому юнакові і, мабуть, ніхто тоді не підозрював, що вони, поєднавшись, дадуть у майбутньому такі плідні наслідки. Вася-фотограф прагнув зафіксувати все – сцени з вистав, акторів у ролях і повсякденному житті, в роботі й у години дозвілля. Особливо цінними були зйомки, які провадились безпосередньо на сцені. Адже фактично це була перша в українському театрі спроба наукової фотофіксації вистави, яку в Росії вперше запровадили керівники Московського художнього театру.

Згодом гімназист Василь Міляєв став актором театру Садовського, дебютувавши в ролі свата Тимоша у «Сватанні на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка. А через кілька років, маючи вже вищу історико-філологічну освіту, вступив до Молодого театру, очолюваного Курбасом, але з фотоапаратом своїм не розтався. Так з'явився чудовий фотоархів театру, який сьогодні є чи не єдиним первісним джерелом вивчення однієї з яскравих сторінок історії нашої театральної культури.

На початку 20-х років Василько (такий псевдонім Васи-фотографа) стає володарем унікальної колекції фотонегативів і фотографій власної роботи, а також великої кількості театральних афіш, програмок та інших реліквій.

У цей час він працює актором і режисером у мистецькому об'єднанні «Березіль».

– Думка про утворення театрального музею, – розповідає Василь Степанович, – з'явилася у мене давно. Уперше почув я про потребу музею ще з уст Миколи Карповича Садовського десь у 1912-1914 роках.

Товариші на чолі з Курбасом радо підхопили мою пропозицію і обрали музейну комісію, якій було доручено «з нічого зробити теаумзей» (так тоді дехто з скептиків висловлювався). До комісії, крім мене, увійшли Л. Гаккебуш, О. Швачко, М. Савченко, М. Кононенко, пізніше – О. Сердюк, П. Масоха, Д. Демуцький. Найактивнішими членами комісії були Любов Михайлівна Гаккебуш, Лесь Іванович Сердюк і Данило Порфірович Демуцький – мій товариш по гімназії і по фотогуртку. Оце мої найактивніші помічники по створенню музею.

Найбільшою збіркою, яка лягла в основу театрального музею «Березоля», була колекція самого Василька, що нараховувала понад 800 експонатів. Але дальша робота по збиранню експонатів посувалася повільно. Адже для багатьох музей був самочинною, ніде не зареєстрованою організацією, що не мала ані свого статуту, ані печатки... Василько добився, щоб у «Березолі» було заведено примусовий музейний податок: кожен березолець (а їх у п'ятьох майстернях налічувалося близько 250 осіб!) повинен внести музейній комісії мінімум дві речі, що стосувались історії українського театру.

Незабаром з'явилися нові експонати: ескізи, макети, театральні афіші, костюми. У тісному будинку «Березоля», що в перші роки містився на Хрещатику (в колишньому клубі «Пель-Мель») під музей було відведено крихітну комірчину, куди не могло вміститись більше двох осіб. Це своєрідне фондосховище називали «Васильківський чулан».

Коли можливості «музейного податку» в «Березолі» були вичерпані, – розповідає далі Василь Степанович, – ми вирішили зробити вилазку до старших акторів. Перший наш візит 7 вересня 1923 року був до Марії Костянтинівни Заньковецької, з якою я особисто був добре знайомий ще по спільній праці до революції. Їхали ми не дуже оптимістично настроєні – а що як нічого не дасть Марія Костянтинівна?! А не дасть Заньковецька – це означало, що й інші з старших акторів зроблять так само.

Марія Костянтинівна стріла нас дуже привітно і зробила музеєві дорогий подарунок, давши кілька своїх костюмів. Серед них деталі костюма Наталки Полтавки, в якому вона дебютувала на професійній сцені. Добре пригадую попередницю, вишиту власними руками Заньковецької.

Повертаючись від неї, ми вже мали на руках не лише нові речі для музею, але й великий козир для переконування старших акторів.

Незабаром цінні речі подарувала музеєві Любов Павлівна Лінницька. Йосип Стадник надіслав партитуру музики до «Вія». Директор опери Багров передав ескізи до костюмів опери «Тарас Бульба» роботи А. Петрицького...

– Отже, – запитую я Василя Степановича, – музей при «Березолі» мислився як музей всієї історії українського театру?

– Ми збирали все, що торкалось театральної справи на Україні. Ми не були «патріотами власної стріхи», дивились на справу широко.

За три роки існування музею при «Березолі» його колекція зроста до кількох тисяч експонатів. Коли театр було переведено у новий великий будинок (колишній «Соловцов»), музей одержав три кімнати у фойє. З'явилась можливість створити першу невелику експозицію. 1925 року в музей прийшли перші екскурсії, він дедалі здобував визнання і популярність.

В січні 1926 року В. Василько вийшов зі складу мистецького об'єднання «Березіль» і передав справу керівництва музеєм своєму найактивнішому співробітникові О. Сердюку. Пізніше, влітку того ж року, коли «Березіль» перевели до Харкова, театральний музей було передано у відання Всеукраїнської Академії Наук. Почалася нова сторінка його історії.

Але протягом майже півстоліття не пориваються зв'язки між музеєм і його засновником. Де д не працював Василько – в Харкові, на Донбасі, в Чернівцях, Одесі – звідусіль надходили матеріали, які збирав невгамовний «музейщик».

– Пригадується 1938 рік... Мене було тоді переведено з Донбасу до Одеси. Я викликав тодішнього доктора мистецтвознавства М. Йосипенка, і передав йому стільки матеріалів, що треба було замовляти товарний вагон. Інакше не було можливості перевезти безліч макетів. Залізничники глузували, що ми веземо порожній вагон і лише гальмуємо залізничний рух (макети легкі, але громіздкі, інакше перевезти їх не було змоги).

Фонд Василька в музеї нараховує, висловлюючись архівною термінологією, тисячі одиниць. Тут і його особисті матеріали – щоденники, листування з драматургами, акторами, художниками, режисерські експлікації, ролі, автографи його інсценізацій повістей О. Кобилянської «Земля», «В неділю рано зілля копала» та інших драматичних творів, театрознавчі праці, зокрема спогади про Л. Лінницьку, монографія про М. Садовського, наукова розвідка про Л. Курбаса. Є тут і матеріали, що стосуються театральних колективів, які в різні часи очолював Василь Степанович.

Можна сказати, що історія цих театрів періоду його керівництва збережена з вичерпною повнотою: протоколи засідань художніх рад, преса, рекламний матеріал, макети, ескізи костюмів та декорацій, нарешті, величезні фотопідбірки, зроблені за принципом наукової фіксації спектаклю. Втім, Василь Степанович передав у музей не лише експонати, що стосуються його творчості або діяльності очолюваних ним колективів. Знаючи, наприклад,

що в музеї немає портрета Леся Курбаса, Василько замовив його одеському художнику В. Цимпакову і подарував музеєві. Тепер цей портрет прикрашає експозицію виставки «Український радянський театр».

Дорогоцінним дарунком режисера є його унікальна бібліотека, яку він збирав десятки років і яка нараховує близько п'яти тисяч томів. Книги з багатьох галузей знань – історії, психології, філології, матеріальної культури та образотворчого мистецтва, не кажучи вже про драматургію і театр. І на кожному виданні – помітки, зроблені рукою митця.

Збірка Василька є окрасою музейної бібліотеки. Її не раз використовували і ще багато років використовуватимуть для наукових і творчих цілей театрознавці і режисери, актори і художники.

В нашій країні є чимало колекціонерів, невтомних шукачів, яких нерідко називають «диваками». Ці люди роблять велику корисну громадську справу. Але чи багато серед них таких, хто, все життя збираючи музейні скарби, постійно і безкорисливо віддавав би їх у державне фондосховище? Я не берусь оцінити у карбованцях тисячі експонатів, подарованих Василем Степановичем своєму дітищу – театральному музею України. Та чи вимірюється грошима те, що є велінням душі?

ЩО НЕ ЛЮДИНА – ХАРАКТЕР!

(1981. – № 3)

У дискусіях про соціальну драму полемісти, визначаючи її злободенність, проблемність публіцистичну гостроту, водночас закидають їй відсутність яскравих людських характерів. У п'єсах цього напрямку, на думку критиків, жива людина замінюється носієм соціальної функції, а зіткнення характерів – сутичкою життєвих позицій. Справедливість таких закидів і справді важко буває іноді спростувати. Але ж «споживачем» п'єси, як правило, буває не читач, а глядач. І тут вагоме слово повинен сказати актор. Самою суттю професії йому призначено оживити роль, вдихнути в неї неповторні людські риси, «вилпнути» характер, навіть якщо в п'єсі існує лише голий каркас.

Про все це думалося, коли торік на відкритті Київського театру драми і комедії у виставі за п'єсою Р. Феденюва «Найвища точка – любов» в ролі інженера Линьова я побачив Бориса Романова.

Хто такий Линьов? Хай дарують мені читачі, але, щоб відповісти на це запитання, доведеться принаймні в одному абзаці нагадати фабулу п'єси. Молодий соціолог Вельцев, досліджуючи на алмазному заводі систему управління, виробничі відносини, дійшов висновку, що гальмом розвитку підприємства стають люди, які не відповідають посадам, що їх займають.

Причини різні. В одному випадку це некомпетентність, у другому несумлінність, у третьому просто вади характеру. Як показав підрахунок, невідповідність людей своєму місцю призводить до величезних збитків. Щоб виправити становище, необхідно когось перевести на іншу роботу, а декого й позбутися. Така операція, або, за термінологією хірургів, «втручання», не може пройти безболісно. Виникає колотнеча, що супроводжується стресом, інфарктом, удаваним самогубством, скаргами, комісіями, розслідуваннями. «Хірургом», який взяв на себе всю повноту відповідальності за операцію, стає інженер Линьов, досвідчений виробничник, щойно призначений заступником директора заводу. Ще будучи начальником дільниці, він повірив Вальцеву, заохотив його до соціологічного експерименту і тепер, наділений владою, заходився впроваджувати його у життя.

Драматург змальовує Линьова людиною цільною, безкомпромісною, спокійною та розсудливою. Є ще, правда, й особиста, інтимна лінія – взаємини з Мезіною, їхнє трудне кохання, але воно – це кохання, як кажуть, справи не торкається. В головному, у сфері виробництва Линьов діє напрямки, без найменшого докору совісті. Текст ролі будується по системі «говорю, що думаю». Отже, роль дає можливість акторові відтворити постать знайомої по багатьох виставах сучасної, ділової людини, резонера, позбавленого внутрішніх колізій, який знає чого хоче і прямо йде до мети.

...Романов-Линьов з'являється у кабінеті директора у синьому халаті з фламастерами у боковій кишені. Старенький, насунутий на лоб берет. Типовий виробничник, майстер, представник середньої інженерної ланки. Він на диво «впізнаваний» (є таке суто театральне слівце), наче не з-за куліс з'явився, а з цехової конторки. Скромна, трохи винувата усмішка. Але у глядача виникає підозра – не такий він простий цей «мужичок-простачок», мабуть, собі на умі. Яюсь незручно почуває себе Линьов-Романов у цьому просторому кабінеті біля полірованого столу з селектором. Але його викликано, щоб повідомити про призначення заступником директора і про те, що відтепер його місце саме тут. Незабаром Линьов скине халат і заношений берет, що, здається, приріс до його маківки. Далі бачитимемо його в елегантному сірому костюмі. Він звикне до цього кабінету і до селектора. Але оте перше враження «людини з цехової конторки» Романов внутрішньо психологічно пронесе крізь усю виставу.

Здається, надзадача ролі ясна, наскрізна дія вибудована чітко, по прямій лінії, але актор знаходить такі несподівані дійові повороти, зигзаги, навіть завитки, які наповнюють роль цікавими психологічними нюансами, виявляють складність, неординарність характеру героя.

У фінальній сцені, викладаючи комісії свій основний аргумент, Линьов дозволяє собі маленьку інсценівку: на засідання запрошує касира з чемоданчиком, який у потрібний момент викладає пачки купюр і ще кілька ко-

пійок – точнісіньку суму збитків, яких завдали заводу люди не на своєму місці. Цю схильність Линьова до гри, лицедійства Романов як актор бере на озброєння, вона стає контрапунктним «зерном» образу. Але усмішка штукаря, витівки пустуна – то лише маска, за якою криється і ранимисть душі, і стурбованість, і біль, і злість, на тих, хто заважає працювати. Скільки, наприклад, сарказму і антипатії приховано у зовні жартівливій розмові “по щирості” з пристосуванцем Яциніним! І скільки веселості і зворушливої ніжності у сцені з Вельцевим, коли вони наспівують «Пойдем, поїдем, Дуня...»! Друзі-однодумці без слів розуміють один одного. Це, справді, Робінзон і П’ятниця, і тут Линьов дає розгулятися своїй скоморошній натурі. У взаєминах з Мезіною, яку кохає з студентських років, він відмовчується, комизиться, але який затаєний біль проглядає крізь його усміхненість! Лише раз цей біль виривається назовні. У сцені з Купченко, жінкою, яка віддано, але без взаємності його любить, Линьов серйознішає. Сцена майже безсловесна, але відчувається, що його мучить докір совісті.

Хочеться знову підкреслити, що схильність до лицедійства, ота іронічна маска, узятя Романовим як свого роду акторське пристосування, і є контрапунктним зерном образу. Провідним же в характері є відданість комуніста Линьова справі, якій він служить. Одна з опоненток закидає йому, що він заходився втілити в життя те, що потребує зміни поколінь.

– Ми прагнемо стиснути час, – відповідає Линьов.

Саме в цих словах, здається, Романов почерпнув найсуттєвіше в образі: «Стиснута пружина». Ні на мить Луньов-Романов не забуває про святу свя-тих, справу, заради якої він веде нележку боротьбу.

В останній сцені, коли, нарешті, настає час тріумфу, ми бачимо Линьова блідим, втомленим, змарнілим. Він, тепер уже директор заводу, скромно сидить десь позаду. Ми розуміємо, якою ціною здобута ця перемога. Парадоксально звучить обвинувальна репліка «ображеної» Густавської: «Ви байдужа людина, ви завжди посміхаєтесь!»

Ось такий він інженер Линьов – «мужичок-простачок» з цехової конторки, мрійник, не дуже щасливий в особистому житті, але сильна, духовно красива людина. Таким на каркасі, збудованому драматургом, виліпив його актор Борис Романов.

В роботі над цією роллю йому, безперечно, став у пригоді особистий життєвий досвід. Після середньої школи був робітником-верстатником одного з київських заводів. Одночасно захопився сценічним мистецтвом, грав у народному театрі. За путівкою самодіяльного колективу вступив у Московський інститут театрального мистецтва, а, закінчивши, працював у театрі на Камчатці. Військову службу відбував матросом на Тихоокеанському флоті. Далі у театрах Казахстану, Прибалтики, Білорусії зіграв безліч комедійних, драматичних, різнохарактерних ролей – і в сучасних п’єсах, і в кла-

сичному репертуарі. Робота в різних театрах, під керівництвом режисерів різноманітніших напрямків виховала у Романова професійну чутливість до будь-яких акторських задач, стилістичну гнучкість. Щоправда, мріялось про театр однодумців, театр сучасного світовідчуття і сучасної форми.

З радістю прийняв запрошення від новоствореного Театру драми і комедії в рідному місті. Привабила можливість відвертої розмови з глядачем. Розмови, як тепер прийнято говорити, «на проблемному рівні». Одразу було знайдено спільну мову з режисером. За визнанням актора, йому в режисурі Едуарда Марковича Митницького імпонує завжди допитливе, скрупульозне дослідження психології характеру і людських взаємин. Романов одержує насолоду від цих «археологічних розкопок» життя людського духу, які стимулюють до творчих пошуків, примушують працювати часом далеко за північ. Втім, працювати завжди в рамках чіткої форми, відзначеної режисером Митницьким.

Романов належить до акторів, які ніколи не приходять на репетиції без своїх «приносів». Щось з нафантазованого відкидається, найцікавіше відбирається й фіксується. Так, на його пропозицію (і за згодою драматурга) останні слова Линьова, свого роду резюме п'єси, взяте з партійного документа, були передані парторгу Челаку.

Слідом за Линьовим актор зіграв епізодичну роль діда Варенича в «тривозі» О. Петрашкевича, образ, зігрітий людським теплом і мудрістю. Далі – старшина Гомело («Сержант, мій постріл перший» Е. Володарського), двірник Климович («Мені тридцять років» Л. Хоролець), Шиндін («Ми, що нижче підписалися» О. Гельмана), керівник підпільної групи Борис («На Молдаванці музика грала...» О. Сосіна).

Романов полюбляє контрастну гру між уявною і справжньою суттю людини. Старшина Гомело – службист, для якого параграфи уставу понад усе. Актор е боїться загострити цю рису: є в старшині щось від старого фельдфебеля. Але з першої ж появи героя на сцені він несе і другий план, який виявляє суть характеру цього служака. З якоюсь ревнивою допитливістю він вдивляється в освіченіших за нього новобранців, з гіркотою виявляє в них риси зухвалого егоїзму. Характер Гомело у виконанні Романова стає зрозумілим, коли той зізнається, що у роки війни був безпритульником. «Потім – дитбудинок, потім армія. Вона мені замість батька матері стала... Я знаєш, що на світі найбільше люблю? Правду і справедливість. Я за ці речі у будь-яку секунду померти готовий...». Скільки батьківської теплоти з'являється в очах і голосі старшини, коли він побачив у вчинках Михайла Воронкова риси товариської, солдатської солідарності.

Бориса Романова сміливо можна назвати автором сучасної манери. Його кредо – внутрішнє перевтілення. Він чудово розуміє різницю між поняттями «характер» і «характерність». Звичайно, актор не нехтує засобами,

які виявляють неповторні риси і рисочки того чи іншого персонажа (варто порівняти зовнішній малюнок ролі, наприклад, двірника Климовича і підпільника Бориса). Але користується цими засобами обережно, тонко, не відходячи від власної акторської і людської природи. Його герої – свого роду «знайомі незнайомці».

Льоня Шиндін, герой п'єси О. Гельмана, диспетчер БМУ. Знову з першої появи Романова – дивовижна типажна впізнаваність. Спритний, трохи нахабний хлопець, діляга, який знає всі ходи й виходи. Одразу розпізнає людські слабкості, вміє на них «зіграти»... Актор не ідеалізує своїх позитивних героїв, не соромиться змалювати їх іноді смішними, подеколи навіть малопривабливими, але симпатії глядача все одно на їхньому боці. Така вже, мабуть, властивість його особистості – людської, акторської. Заради спасіння хорошої людини Шиндін-Романов робить усе можливе і неможливе. Коли розуміє, що жодні «традиційні» методи обробки комісії (особиста привабливість «випивон», компанія гарненької жіночки і т.п.) не допомагають, – іде ва-банк, напролом. Акт відчаю: Льоня «піднімає забрало», відкриває душу, серце. Тепер тільки вибухова сила власного переконання, правоти, великої правди володіє ним, і вона ладна змести будь-які перепони – демагогію, підступність, бюрократичні рогатки. Свій монолог, звернений до Девятова, Шиндін-Романов випалює скоромовкою, як завчений текст. Актор показує, що його герой довгий час (надто довгий) плекав у собі цю тираду, виношував її, апробував всією силою душі і совісті залізну логіку своєї правоти, і ось тепер настав зоряний час, коли ця накопичена гіркота прорвалася. Тепер або ніколи!

Цей зойк душі був почутий, не міг не бути почутим. І хоча ми залишаємо Льоню у хвилину відчаю (акт, не зважаючи на надлюдські зусилля, не підписаний), почуття пригніченості Шиндін-Романов у глядачів не залишає. Світла, оптимістична нота у фіналі підготовлена всім попереднім сценічним буттям героя.

Життя давно (з часів полеміки про Чешкова) поріднило фізиків і ліриків, спростувавши мистецький стереотип сучасної ділової людини як «залізного» раціоналіста. Щоправда в акторському мистецтві ще відчутні рецидиви псевдо-інтелектуального стилю, в моді так звана «публіцистична» манера гри, про яку влучно писав О. Тарасенко в статті «Повторення пройденого» («Культура і життя», № 74, 1980 р.). Публіцистика і дидактика поняття не тотожні. Життя багатше, складніше за будь-який стереотип.

Нещодавно в Театрі драми і комедії відбулася прем'єра «Привіт усім. Маркс». Це п'єса-монтаж за листами Карла і Женні Маркс, Фрідріха Енгельса. Автори – Г. Кальтофен і Х. Пфайфер. Борис Романов виконує роль Енгельса. Точніше було б сказати не виконує роль, а діє, живе, веде діалоги, промовляє

внутрішні монологи за Фрідріха Енгельса. Робота надзвичайно складна й вимагає від актора максимальної мобілізації духовних, інтелектуальних і художніх ресурсів. У спектаклі знайдений незвичайний спосіб спілкування героїв: звична, буденна манера і певне відчуження від ролі водночас. Б. Романов не творить образ Енгельса, а начебто пропонує власну версію, своє розуміння особистості великого сподвижника Маркса – мужнього борця, іронічного, блискучого полеміста і самовідданого друга.

Справжня художня творчість – це пошук істини. А істина – завжди конкретна. Це добре розуміє актор Борис Романов, який за два останні роки познайомив нас зі сцени з цікавими і такими різними людьми. І що не людина – характер!

ЩЕПКІН І «ЩЕПКІНЦІ»

(1981. – № 6)

У 1830-40-х роках поживалося громадсько-культурне життя Києва. 1934 року був заснований Київський Університет, вплив якого на розвиток театру важко переоцінити. Навколо нього групувались кращі сили київської інтелігенції. У 40-х роках київський поет-революціонер Т. Г. Шевченко брав активну участь у створенні в місті таємної політичної організації «Кирило-Мифодіївське братство», очоливши її революційне крило. Почала виходити перша газета «Губернские ведомости», де періодично з'являлися статті про театр.

Про завзятих театралів з числа студентської молоді та демократичної інтелігенції актор київської трупи Каратеева О. Алексеев у своїх «Спогадах» говорить як про цінителів і суддів, що любили і добре розуміли драматичне мистецтво.

Виступи великих акторів М. Щепкіна і П. Мочалова для киян завжди були справжнім святом. Вони не тільки чудово інтерпретували класичну драматургію, а й пропагували її у найвіддаленіших кутках країни. М. Чалий (пізніше інспектор гімназії у Києві) пригадує, яке враження справив на студентів приїзд П. Мочалова. Щоб придбати квиток на виступи великого трагіка, вони навіть продавали свої речі. На спектаклях «уся галерея заповнювалась блакитними комірами. Переносячись думкою до тих часів, – писав він, – дивуєшся тому захопленню, тій могутній силі чарівливості, яку справляла на душу бурхлива гра Мочалова, незважаючи на досить жалюгідну обстановку і мізерний ансамбль».

У своїх кращих сценічних роботах П. Мочалов виступав на захист Людини з великої літери, її скривджених почуттів, її прав на щастя та свободу. Це якнайкраще відповідало настроям демократичного глядача. Особливий успіх випав на долі мочаловського Гамлета.

Якщо з ім'ям Мочалова пов'язане утвердження на київській сцені класичної трагедії, то Щепкін виступав тут переважно в реалістичній комедії.

Уперше після довгої перерви він приїхав до Києва навесні 1843-го року. Тодішній антрепренер М. Каратеев, постать досить цікава і колоритна, був свого часу наглядцем московських імператорських театрів. Широкі особисті знайомства в столичних театральних колах і непоганий смак дозволили йому залучити до трупи кращі акторські сили. У нього служили: подружжя І. Л. та М. В. Мочалових (однофамільці П. С. Мочалова), Колумб, Алексеєв, Максимов, Єршов тощо. Гастролювали тут Щепкін, Мочалов, Живокіні, Мартинов.

Приїзд до Києва Щепкіна саме збігся з гастролями видатного петербурзького актора-демократа О. Мартинова, який, за свідченням сучасників, «зводив з розуму всіх своїм незрівняним комізмом, не шаржованим, не утрираним, що почуває міру... Кияни довго пам'ятали це знаменне для їхнього театру літо».

В репертуарі обох велетів російської сцени центральне місце займали твори М. Гоголя. В «Ревізорі» Щепкін грав Городничого, Мартинов – Хлестакова, в «Одруженні» перший виступав в ролі Кочкарьова, другий – Подколосьїна, в «Ігроках» Щепкін – Утешительний, Мартинов – Ухарев. Постановки гоголівських п'єс і грибоедовського «Лиха з розуму» були в культурному житті Києва подіями величезного значення. Сатира Гоголя в сценічній інтерпретації Щепкіна і Мартинова набирала особливої гостроти і викривальної сили.

Кияни бачили Щепкіна і в мольєрівських п'єсах: Гарпагон («Скупий») і Станарель («Хоч трісни – а женись!») – тодішній переклад «Шлюбу мимоволі»), і в ролі Выборного («Наталка Полтавка» І. Котляревського), а пізніше в ролі Шельменка у комедії Г. Квітки-Основ'яненка. Як відзначає сучасник, «...особливу бурю захоплень викликав Щепкін зображенням малоросів, котрі в його виконанні виходили такими живими, типовими, що самі малороси пізнавали в ньому себе, з усіма своїми звичками, особливостями і оригінальностями».

Виступи видатних акторів не тільки ідейно зміцнювали репертуар, а й підносили професіональний рівень вистав, виконавську культуру місцевих акторів.

«Під час своїх гастролей, – згадує О. Алексеєв, – вони (тобто Щепкін і Мартинов, – А. Д.) були не гостями, як їм то личило, але господарями, та ще якими вибагливими господарями!.. Під керівництвом Щепкіна я вивчив Хлестакова і завдяки цьому зіграв його так, що удостоївся похвали і від публіки, і від Мартинова, і від самого вчителя свого».

Отже визначні російські актори, особливо Щепкін, дивились на свої гастролі як на велику культурну місію, яку вони здійснювали не тільки у Киє-

ві і Харкові, але й у Ромнах, Кременчузі – всюди, де їм доводилось виступати. Тут, вдалині від імператорських театрів з їх бюрократичним, чиновницьким апаратом і духом казенщини, серед скромних і довірливих побратимів по мистецтву, в глухій, але близькій і дорогій Щепкіну українській провінції на цю міць розгорнувся його педагогічний дар.

Вірними учнями та ідейними спадкоємцями Щепкіна були видатні актори, які працювали на Україні: К. Соленик, Л. Млотковська, М. Рібаков, К. Зелінський, І. Лавров, І. Дрейсіг, М. Мочалова. П. Рекановський, Г. Протасов та інші. Назвати їх «київськими» акторами ми не наслідуюємось, бо в такій же мірі (якщо не в більшій) вони можуть бути харківськими, курськими, одеськими або полтавськими. Але спільними зусиллями, навіть під час короткого перебування у Києві, ця плеяда щепкінців своєю творчістю визначила напрямок київського театру. Наявність в його репертуарі п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та інших українських драматургів вимагала від виконавців володіння українською мовою, знання побуту, звичаїв українського народу.

К. Соленик (1811-1852) по праву вважається «першим українським актором». Білорус за походженням, актор російського театру, він з такою точністю передавав український національний характер, особливості мови, гумору персонажа, що Т. Шевченко, який бачив його в ролі Чупруна («Москаль-чарівник»), писав: «Він здавався мені більш природним і витонченим, ніж неперевершений Щепкін». Порівнюючи в цій ролі двох великих акторів, тогочасний критик писав: «Соленик надавав їй (ролі Чупруна – А. Д.) не той характер, яким вона була у московського артиста. У Щепкіна Чупрун виходив бевзем (“простофіля”), що йняв всьому віру. У Соленика – простаком тільки на вигляд, але який все добре зметиковує».

Великий успіх мав Соленик також в ролях Виборного («Наталка Полтавка»), Шельменка («Шельменко-денщик», «Шельменко – волосний писар»), Стецька («Сватання на Гончарівці»).

Місцем постійної роботи Соленика був Харків, але протягом 40-50-х рр. він не раз приїздив на гастролі до Києва, який його тепло приймав.

Видатною українською актрисою першої половини XIX сторіччя була Л. Млотковська (1805 – 1866). Невелика на зріст, граціозна, з тонкими рисами виразного обличчя, вона відзначалася надзвичайно широким творчим діапазоном: виконувала ролі від героїко-трагедійних до водевільних. «Гра її відзначалася розумом, простотою, відсутністю різких штрихів і обробкою деталей», – зазначає критик. Особливий успіх мала Л. Млотковська в ролях жінок з народу. Відомий український вчений, засновник Харківського університету В. Каразін, побачивши її гру в комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка», писав: «Ви чудова актриса. Ви абсолютно входите у свої ролі. Як інколи полоните ви нас величністю королеви, так зуміли вчора ожи-

вотворити українську Настю...» З таким же успіхом вона грала Тетяну («Москаль-чарівник»), Галочку («Щира любов»). З ролей російського та західного репертуару Млотковської найвизначнішими були: Ліза і Софія («Лихо з розуму»), Офелія («Гамлет»), Дездемона («Отелло»), Луїза («Підступність і кохання»). П. С. Мочалов, який під час гастролей у Києві та Харкові грав з Млотковською у цих п'єсах, вважав її найкращою партнеркою. Згодом він писав до неї: «Вільний я від служби з половини місяця травня троком на три місяці: гріх вільним часом не скористатися, гріх не показатися розумній і прихильній до мене харківській публіці, і гріх великий відмовити собі в насолоді пограти разом з прекрасною актрисою; цієї рриємності я не мав уже кілька років».

В 50-х і на початку 60-х років аж до смерті Любов Млотковська була творчо зв'язана з Києвом. Тепер вже «улюбленицю київської публіки, – пише сучасник, – хвалять як незаміниму актрису на ролі старих свах, купчих, словом, амплуа комічних старух». Л. Млотковська виховала немало здібних акторів, серед них особливо слід згадати рано померлу «прем'єршу» київського театру талановиту Кравченкову, яка також прославилася в українських п'єсах.

Величезний успіх в українському репертуарі мав відомий в провінції комік І. Мочалов і його дружина М. Мочалова – улюблениця київської публіки.

«Дуже талановитим актором, який “чудово зображував малоросійські типи”, – пише М. Ніколаєв, був П. Рекановський, актор і антрепренер київського театру 30-40-х років. Його труппа виконувала весь тодішній невеликий український репертуар, і саме тому сучасники називали її російсько-малоросійською».

Взагалі в російських труппах, що тоді роз'їжджали по містах і містечках України, було спеціальне амплуа: «актор на малоросійські ролі». В харківському театрі, крім Соленика, це були знаменитий І. Дрейсіг і В. Дмитренко (автор кількох українських водевілів: «Кум мірошник», «Тарас Викругас» та ін.). Характерні жіночі ролі в українських п'єсах успішно грала П. Рибакіна – дружина відомого провінціального актора. Сам М. Рибакіна на Україні грав у комедіях Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик» (Шпак) і «Шельменко – волосний писар» (Микита Михайлович).

Таким чином, як М. Щепкін, так і його товариші і послідовники на Україні, були першим поколінням українського акторства, закладали реалістичні основи театрального мистецтва і утверджували на сцені українські драматичні твори.

Історія Київського театру першої половини ХІХ ст. переконливо показує як в надрах російського провінціального театру на Україні під благотвор-

ним впливом передової російської театральної культури формувався український професіональний театр, який згодом вийшов на широкий простір світового мистецтва.

АКТОР НА ВСІ ЧАСИ

До 100-річчя з дня народження Ю. Шумського

(1987. – № 4)

«...Від того, що саме ми показуємо й як саме показуємо, залежить, – чи виконуємо ми своє призначення радянського актора – вихователя народу, чи ні. А якщо це так, то хіба може радянський актор бути байдужим до того, що саме він грає і як саме він грає, які саме п'єси складають репертуар його театру?»

Коли були написані ці рядки? Чи не правда, здається, що в наші дні? У нас, коли радянський театр став на шлях рішучої перебудови, коли що грати і як грати вирішують сам творець театрального мистецтва – художній колектив і кожний його митець особисто.

Активна громадянська позиція – одна із вирішальних рис характеру Юрія Васильовича Шумського – таланту всеосяжного, актора необмеженого творчого діапазону, одного з тих митців, якого сміливо можна назвати володарем дум цілого покоління. «Побачити, зрозуміти, діяти» – ця формула акторського мистецтва, яку так лаконічно і емко визначив Шумський, стосувалася не тільки поведінки на сцені, але була і його життєвим кредо. Він, як, можливо, ніхто з його сучасників умів побачити життєвий факт, любив спостерігати людські характери, фіксувати їх у пам'яті і навіть занотувувати на папері. Аналітичний склад акторського обдаровання дозволяв йому зрозуміти глибокий сенс життєвого явища, визначити його соціальну, психологічну, філософську сутність. І, нарешті, в житті, як і на сцені, він прагнув діяти – сміливо, рішуче, активно. І, гадаю, сьогодні, якщо б судилося йому жити, він з радістю вітав би нову назву нашої театральної спілки: Спілка театральних діячів. Він сам був театральним діячем у найвищого розумінні.

Театральна доля Шумського була неординарною. Йому було вже за тридцять, коли він уперше ступив на професійну сцену. Трапилося це в Одесі 1925 року в щойно організованій українській Держдрамі (нині Одеській театр імені Жовтневої революції). Актора часто запитували – чому він, з дитячих літ пристрасний любитель театру, улюбленець херсонської публіки, яка добре знала його по самодіяльних виставах, amator, талант якого здобув визнання в мистецьких колах, так пізно прийшов на професійну сцену?

– Я надто любив театр, – відповідав Юрій Васильович, – і вважав кощунством робити з нього джерело заробітку.

Багато років вагався – чи гідний його талант справжнього високого мистецтва? Але, опинившись на сцені, Шумський з перших же кроків завоював велику популярність.

Він приніс у театр життєвий довід, спостереження і роздуми людини, яка прожила нелегке трудове життя. Син тираспільського чорнороба і пралі, Юрій Шомін (справжнє прізвище актора) був виключений з херсонського міського училища за «політику» – виступи на мітингу під час революції 1905 року – і змушений був піти «в люди». Своєрідним «університетом» став для Юрія херсонський порт, де він працював конторником і де спілкувався з робітниками, матросами, рибачками, вантажниками, кочегарами, інженерами – людьми різних професій. В буремні роки революції і громадянської війни Шумський з головою поринув у громадську, освітню роботу, працював у політвідділі, виступав в агіткультбригаді. Ці роки дали майбутньому акторові запас яскравих життєвих спостережень, знайомство з найрізноманітнішими людськими долями і характерами.

«Я мов та губка вбирала у себе випадкові знайомства, зустрічі, розмови... У одного підхопив характерне словце, у другого – типовий жест, у третього – манеру розмовляти і ходу...»

– Без знання життя, без спостереження, без мас артист вмирає як дерево з підрубаним корінням, – любив говорити Шумський.

Деякі свої враження він занотовував, і згодом накопилися акторські оповідання, сповнені тонких і влучних спостережень, які сам Юрій Васильович називав живою «акторською коморою». Через десять років після його смерті Ю. Бобошко уклав збірничок – «Оповідання і статті» Ю. Шумського (Київ, «Мистецтво», 1964 рік, – у даному нарисі автор цитує уривки з цього видання).

Про Шумського, як і про багатьох акторів його покоління, можна сказати, що він прийшов у театр «революцією мобілізований і покликаний». Тому і перші його сценічні успіхи були зв'язані з втіленням на кону творів молоді радянської драматургії, з образами героїв революції.: Власик у «Полум'ях» А. Луначарського, Швандя в «Любові Яровій» К. Треньова, Зіновій в «Яблуновому полоні» І. Дніпровського, Пляшка в «Коммольцях» Л. Первомайського, Фурманов в «Заколоті» і «Чапаєві», пізніш – Гайдай в «Загибелі ескадри» і Голота в «Правді» О. Корнійчука. «Це були люди мого покоління, мої сучасники, мої особисті друзі, – згадував Шумський. – Я прагнув втілити їх безмежну відданість справі революції, невичерпний оптимізм, залізну мужність... Особливо добре вивчив я життя матросів. На початку революції в одному будинку в Херсоні містився загін революційних моряків. Я уважно спостерігав їхній побут, звичаї, ходу, мову, придивлявся як вони поводити

себе на заняттях, зборах, мітингах, як жартували, як, вишикувавшись, з піснями йшли бити білогвардійців. І це мені добре прислужилося згодом, коли довелось грати ролі революційних моряків – Власика, Шванді, Гайдая. Піднесені, життєрадісні, широкі, як морські простори, матроські натури я знав, як то кажуть, як себе самого».

Йшли роки. Країна будувала соціалізм. На сценічні підмостки виходили нові персонажі – герої перших п'ятирічок. У репертуарі Шумського з'являються образи з п'єс Микитенка: робітник-комуніст Дудар («Диктатура»), комсомолец-робітфаківець Терень Крижень («Кадри»), старий шахтар Гнат Орда («Справа честі»). Вони також були вихоплені з гуці народного життя.

Перелічені ролі, зіграні Шумським у перше десятиліття його професійної роботи, можуть трохи насторожити: чи не експлуатувала режисура дані актора, чи не затискувала його талант у рамки амплуа соціального героя? Ось як сам він оцінює роки роботи в Одеській Держдрамі: «Глядач привітно зустрів акторів, зіграв нас своєю любов'ю. Піднесення величезне. Я не впізнавав себе. З кожною новою роллю зростала віра у свої сили.. Довга низка образів – Голохвастий, Фігаро, Хлестаков, архідиякон Клод, Труффальдіно, Митька («Митька на царстві» К. Ліпскерова – А. Д.), Єгор Буличов, Петруччіо, Фурманов, Гайдай і ще багато інших». Отже, з перших кроків творчості Шумський заявляє про себе, як актор безмежного діапазону – психологічна драма, героїко-романтична п'єса, комедія, сатира, трагедія, водевіль – все йому до снаги. І при цьому – жодної мистецької поразки, або принаймні «непопадання» в роль...

1934 року Шумського запрошують на роботу до Київського театру імені І. Франка. Саме в цей час тут згуртувався той блискучий «юрівський» ансамбль, який і досі згадують старі театralи: А. Бучма, Н. Ужвій, Г. Юра, Г. Борисоглібська, О. Ватуля, Ф. Барвінська, Д. Мілютенко, П. Нятко, Є Пономареко, К. Осмяловська, В. Добровольський... Два десятиріччя на франківській сцені були для Юрія Васильовича роками найвищих досягнень, всенародного визнання.

Тут, у стінах столичного театру утвердилася чудова співдружність актора Ю. Шумського і драматурга О. Корнійчука. Він був першим і неперевершеним виконавцем ролей Гайдая, Платона Кречета, Тараса Голоти, Богдана Хмельницького, Кіндрата Галушки, Прокопа Ключки, Івана Романюка. «У Корнійчуку, – писав Юрій Васильович, – я знайшов того драматурга, чие ставлення до життя співзвучне з моїм ставленням, чие мистецтво відповідає моїм прагненням, – незалежно від того, граю я ролі передових радянських людей, чи висміюю людей відсталих, таких, як Галушка».

Образ Галушки, створений Шумським, приніс йому справді всенародну популярність, особливо після того, як на екрани вийшов фільм-спектакль

«В степах України». Не було такого кутка в країні, де б не знали обмеженого і самовпевненого голову колгоспу «Тихе життя». Саме ім'я Галушки стало прозивним, а деякі його репліки, як, наприклад, «у курсі дела» (яку, до речі, ввів у виставу Шумський) увійшли в народну мову як характерні прислів'я.

В чому полягав феномен успіху Галушки-Шумського? Акторові вдалося створити не просто яскравий театральний образ, сповнений дотепу, соковитого народного гумору, артистизму. Він відтворив соціальний тип народженого вже в радянську добу керівника, задоволеного власними успіхами, тихим життям, який не хоче іти вперед. Яскравими сатиричними барвами актор розвінчував «лінію» таких-от галушок, висміював споживацьку психологію, яка мала місце (і зараз існує) в житті. Галушка-Шумський – образ напрочуд сучасний.

Але актор водночас і любить свого Галушку, як люблять нерозумне, заблудле дитя. Не випадково, працюючи над роллю, він де в чому використав свої спостереження над поведінкою дітей: пригадаймо його капризну інтонацію «Не розстроюй мене!»

Воюючи з Часником, Галушка-Шумський у глибині душі тягнеться до нього, заздрить йому. Юрій Васильович не залишав у глядача сумніву, що колишній будьонівець вийде на вірний шлях.

Ю. Шумський першим втілює на українській сцені чимало образів світової класики. Серед них був і пушкінський Борис Годунов, над втіленням якого він працював довго і наполегливо. «Завдання моє було показати Бориса – людину, Бориса – володаря, його царювання, політичну діяльність, його взаємини з боярством і, головне – з народом, показати соціальний бік цих взаємин».

І Шумський показував Годунова людиною розумною, вольовою. Він не наголошував на каятті Бориса з приводу вбивства царевича Димитрія. Трагедія Годунова, як її розумів Шумський, полягала в тому, що він як володар – чужий народові. У народу він не знаходить ні підтримки, ні любові. Скаже на лють і глибока ненависть тирана до народу звучала в монологі Бориса.

Коли почалася Велика Вітчизняна війна, Шумський прагне знайти своє місце в строю захисників Вітчизни. В цей час він повністю віддає себе роботі на радіо. Це був мужній вчинок актора. Шумський, котрий не міг і дня прожити без світла рампи, залишає сценічні підмостки і добровільно «ув'язнює» себе в тихій радіо-студії в Саратові. Працюючи художнім керівником Української радіостанції імені Т. Шевченка, яка вела передачі на окуповану територію України, Шумський майже щодня сам виступає перед мікрофоном – читає твори Шевченка, Франка, Рильського, Тичини, Яновського, Довженка. Читає і свої власні твори, написані в роки війни. Маленький мікрофончик в руках великого артиста стає могутньою зброєю, яка нещадно

била ворогів. А захисників Батьківщини, народних месників, усіх мешканців окупованих областей зігрівала надією на перемогу. В цей суворий час голос Шумського був голосом нескореної України.

Після визволення Києва від фашистської окупації Шумський разом з колективом франківців повертається до столиці України продовжувати роботу в театрі.

Дорогою ціною здобули перемогу радянські люди. Тяжкої втрати зазнав і Юрій Васильович: на фронті загинули обидва його сини – Петро і Борис. Ця трагічна звістка прийшла в останні дні війни. Болісно, тяжко було на душі актора. А в ті дні театр імені І. Франка почав роботу над новою п'єсою Корнійчука «Приїздить у Дзвонкове».

«Я мусив взяти себе в руки і приступити до роботи – розповідав Юрій Васильович. – Мені доручили роль Прокопа Ключки... Він повернувся у рідне село фізично покаліченою людиною, але багато передумав у роки війни, по-новому побачив життя своє, життя радянської держави. І це дало йому таку силу, з якою він міг не тільки сам бадьоро піти вперед, але й повести зоа собою людей.

Мене зіграв внутрішній світ Прокопа... Мені стало легше... І я подумав: якщо так сильно вплинув художній образ на мене, професіонала-актора, то наскільки більшим може бути цей вплив на глядача, на масу! Я зрозумів тоді особливо ясно, що можу як актор принести людям багато хорошого, світлого, життєстверджуючого».

Тема радянського патріотизму після війни стала провідною в творчості Шумського. У п'єсі «Хрещатий яр» Л. Дмитерка він зіграв роль генерала Ватутіна, а у кінофільмі «Третій удар» – маршала Василевського. У ці роки Юрій Васильович наполегливо шукав твір, який допоміг би йому втілити на сцені героїчні риси сучасника, оспівати подвиг свого покоління.

І він знаходить такий твір. Це була документальна повість «Професор Буйко» Якова Баша. Актор умовляє письменника інсценізувати повість. Так народилася вистава, що увійшла в історію українського театру як своєрідний сценічний пам'ятник героям Вітчизняної війни.

Образ Петра Михайловича Буйка – вченого, партизана, Героя Радянського Союзу був надзвичайно близький акторові. Це був підсумок його багаторічних шукань у відтворенні яскравих рис позитивного героя сучасності. В образі Буйка поєднувались більшовицька стійкість Фурманова, допитливість і сміливість Кречета, мудрість і людяність Прокопа Ключки. А сцена перед стратою, коли Буйко-Шумський прощався з друзями, підбадьорюючи їх, довга промовиста пауза стала взірцем високої трагедії. Ця кількахвилинна німа сцена у літопису українського театру може бути поставлена поруч з славнозвісною німою сценою з піджаком сина, в якій у ті ж роки потрясав

глядачів А. Бучма-Макар Діброва. Роль Буйка стала справжнім акторським подвигом Юрія Васильовича.

Війна, пережите горе підірвали здоров'я Шумського. Якось його серце вислухав академік Стражеско.

– Дорогий мій, вам не можна хвилюватися.

– Виходить, професор, мені треба залишити сцену.

– Е ні, голубе. Але навіщо вам хвилюватися на сцені? Ви грайте схвильованість. На те ви й актор.

– Я не можу не переживати того, що переживає мій герой. Я повинен не грати, а жити на сцені.

В цих словах Шумського – його творче кредо. Великий майстер сценічного перевтілення, «лицедій» (у найкращому розумінні цього слова), він був яскравим представником акторської «школи переживання». Чого тільки не пізнало його серце на сцені – гнів, радість, жах, одвічні муки кохання і натхнення творчої праці. Людські долі, людські характери. І кожен – це безсонні ночі, віддача всіх фізичних і духовних сил. Наперекір порадам лікарів Шумський працює з подвійною енергією: вдень на радіо, ввечері в театрі, вночі на кінозйомках.

Він багато їздить. Займається громадською діяльністю. Людина веселою вдачі, пристрасний мисливець, блискучий розповідач, Юрій Васильович зачаровував усіх, кого зустрічав на життєвому шляху. Він був щирим другом українських письменників, і вони платили йому любов'ю і повагою. Останні роки життя Шумський часто виступав на естраді як майстер художнього слова. А хто краще за нього читав гуморески Остапа Вишні, вірші Степана Олійника?

Якщо визначити провідну рису мистецтва Шумського, її можна висловити одним словом – народність. «Блискучий, багатогранний талант Юрія Васильовича, – говорив над могилою Шумського О. Корнійчук, відзначався насамперед найдорожчим, що може бути у митця, – великою народністю. Величезна галерея сценічних образів, які він створив, була немов би вихоплена з самої гущі життя, і тому ці образи так хвилювали народ і тому такою заслуженою славою і любов'ю глядача користувався Юрій Васильович далеко за межами України».

У розвитку українського акторського мистецтва Шумський посідає особливе місце. Продовжуючи, з одного боку, щепкінські традиції корифеїв, зокремак, лінію П. Саксаганського – цупку спостережливість, соковиту соціально-побутову характерність, ретельну, філігранну обробку ролі, її зовнішнього малюнка, – він увібрав у себе і тонкий психологізм мхатовської акторської школи. У чомусь його мистецтво було близьке мистецтву В. Качалова, І. Москвіна, а в деяких ролях яскрава експресія наближалася до манери М. Чехова.

Шумському судилося де в чому випередити свій час. У межах театральної естетики 1930-1950-х років, що визнавала втілення сценічного образу у формах самого життя, Шумський, володіючи блискучим даром імпровізації, вдавався до злегка умовної виконавської манери, яку ми сьогодні називаємо ігровою. Він справді був актором на всі часи. Ось чому у фільмах, які зафіксували гру Юрія Васильовича (зокрема, в екранізації «В степах України», «Калинового гаю»), ми не уловлюємо й тіні анахронізму, його виконавська манера напрочуд сучасна.

Шумський був народним артистом у найвищому найблагороднішому значенні цього слова. В дні миру і лихоліття війни, крізь щастя і особисте горе своїм мистецтвом він ніс людям радість.

«...ЖАДАННЯ ПРАВДИ, ЖАДАННЯ ДОБРА»
До 150-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого

(1995. – № 3)

У Ясній Полянці, у музеї великого письменника зберігається збірка драм і комедій І. К. Карпенка-Карого з авторським написом: «Любому серцеві моему Л. Н. Толстому». Український драматург відвідав Льва Миколайовича у лютому 1901 року, у дні, коли було оголошено про відлучення Толстого від церкви. В листі до сина Назара він описує цю подорож, називаючи яснополянського пророка «апостолом правди і любові».

Карпенко-Карий гаряче любив Толстого, хоча й не належав до послідовників його віровчення. І все ж паралель між ними провести можна. Як і Толстой, Іван Карпович завжди прагнув привести своє життя у відповідність до того світогляду, до тих морально-етичних норм, які сам виробив і яких постійно дотримувався.

Але на відміну від Льва Миколайовича, який все життя зазнавав пекельного душевного розладу від невідповідності способу життя постулатам свого віровчення і лише перед самою смертю здійснив фатальну втечу від, як йому здавалося, розбещеного, ситого життя у світ, де людина живе за християнськими заповідями, заробляючи хліб у поті чола свого, Карпенку-Карому вдалося і в молоді й зрілі роки на ділі випробувати й утвердити у своєму житті високі моральні принципи. В їх основі, як і у Толстого, лежала руссоїстська теорія «природної людини», апологетика селянської праці і простого, «натурального» способу життя. Демократичні переконання Карого лежали в основі його драматургічної та акторської творчості, вони ж упроваджувалися ним у повсякденному житті. Відомо, що створення хуто-

ра «Надія» – цього зеленого оазису в голому випаленому сонцем степу, – в буквальному розумінні справа рук господаря маєтку.

Морально-етичний кодекс Карпенка-Карого «розсипаний» по численних листах, його постулати вкладені в уста багатьох героїв п'єс. Наведу лише кілька цитат.

«...Я состою при товаристві Саксаганського, несуч великий репертуар і щодня граю. Окрім того веду сільське хазяйство і одриваюся іноді, щоб посіяти або й зняти. Одне слово, товчусь». (З листа до В. Лукича-Левицького від 3 жовтня 1892 р./І. Карпенко-Карий. Твори в трьох томах. Том 3, с. 224).

Культ праці, як фізичної, так і інтелектуальної, Карпенко-Карий сповідував сам і прищеплював його дітям. З листа до дочки Ярини від 4 січня 1903 року: «...Одним з найкращих лікарств є праця! Не дурна, без мети, аби утомить себе, а розумна праця, у котрій є мета забезпечити лічну свободу і незалежність!.. Знаючи, яке могуче значення має незалежність, я з усієї сили бажаю вам стати залежними тільки від своїх знаній, від своєї праці!» (Там же, с. 258).

А от слова з листа до дочок Ярини і Марії від 3 березня 1903 року: «...Життя – значить працювати. Без праці – нема життя. Через те і я не хочу кидати праці, бо поки чоловік працює, доти він і живе. Да здравствує труд, а через нього життя, благо, задоволення і щастя! Все це є закон...» (Там же, с. 259–260).

Тему втечі від зіпсованого цивілізацією світу з його химерами знайдемо ми в багатьох творах Івана Карповича. Два уривки з «Суєти» і «Житейського моря»: фінал «Суєти» (після незрозумілої для батьків-селян метушні у сановній квартирі сина Михайла):

«...Тетяна. Куди ж вони? Покинули нас, а самі повтікали? Макар. Тікаймо і ми звідділя мерщій в старе своє гніздо! Там гарно все – і ясно, і просто, і спокійно, як небо і земля! А тут кругом, як бачу, одно: суєта суєт і всячеськая суєта!» (Там же, с. 78).

Монолог Івана Барильченка з «Житейського моря»: «Іван. Тікати треба звідділя в натуральну життєву пристань, де стеля – небо, а діл – земля, де свіже повітря не надриває грудей, де нерви, кров і мозок урівноважені робочою дисципліною, де я колись у полі працював, де кріпкий сон обновляє сили, де спочинок від тяжкої праці дає райський спокій і тілу, і душі...» (Там же, с. 143).

Про Карпенка-Карого-мораліста можна говорити багато, цей бік його світогляду і діяльності потребує досліджень з боку фахівців з етики і педагогіки. Нас однак цікавить питання, як переломлювалися морально-етичні переконання у його п'єсах, в їхній подальшій сценічній історії, в режисерських інтерпретаціях, театральних постановках давнього і недавнього минулого.

Можна стверджувати, що у радянські часи драматургічна спадщина Карпенка-Карого ніколи не зазнавала (принаймні, відкритих) критичних нападок і переоцінок. Навіть у перші післяреволюційні роки, коли українська класика, зокрема спадщина корифеїв театру, відкидалася адептами пролетарського мистецтва як вияв класово чужої буржуазної культури, для нього робився виняток: п'єси ставилися на сценах театрів «революційного напрямку», видавалися у досить великій кількості. Тут свою роль відіграла відома оцінка його І. Франком як «великого драматурга, якому рівного не має наша література». Поталанило Карпенку-Карому і в тому, що радянське літературознавство визначило його як типового представника критичного реалізму, тобто як ворога старого суспільного устрою, тим паче, що за свої переконання й діяльність він усе свідоме життя зазнавав жорстоких політичних переслідувань: заслання, гласного і негласного жандармського нагляду. (Дуже полюбляли ідеологи більшовизму царських політкаторжан, що не завадило їм у 1937 році геть усіх винищити).

Драматургія Карпенка-Карого оцінювалася з позиції ленінської теорії про наявність двох культур в кожній національній культурі. До нього застосовувалося літературознавче «лекало» відомих ленінських статей про Л. М. Толстого, яке диктувало відрізнити суб'єктивні погляди митця від об'єктивних наслідків його творчості, філософа від художника. Таким чином, з драматургічної спадщини І. Карпенка-Карого акцентовано «витягалося» все соціально значуще, все, що мало викривальний характер, що містило в собі критичний заряд з точки зору класової боротьби (а такий заряд і справді був міцним у його п'єсах) і штучно приглушалася все, що несло в собі позитивне начало, утвердження людяності, доброчесності, по-справжньому народних (а, отже, і християнських) цінностей.

Починаючи з 30-х років Карпенка-Карого ставили в усіх театрах досить часто. Інтерпретуючи «Наймичку», «Безталанну», «Хазяїна», «Мартина Борулю», «Сто тисяч» або «Бурлаку» (цю п'єсу, незважаючи на сильний мотив соціального протесту, театри чомусь ставили дуже рідко), постановники робили все, щоб на фатальне й вічне запитання – хто винен? (один з варіантів «Безталанної» мав саме таку назву), – глядачі отримували однозначну відповідь: винен суспільний лад, соціальні умови пореформеного життя. Але, хотіли цього постановники чи ні, у спектаклях таким чином моральну амністію отримували і лиходії, крутії, здирники, просто злостиві люди. Бо якщо в усьому винен суспільний устрій, то й грішники, моральні потвори є також його жертвами.

Для дослідників сценічної історії п'єс Карпенка-Карого безперечний інтерес становлять постановки учня Леся Курбаса Володимира Склярєнка в

театрі «Березіль»: «Хазяїн» (1932) і «Мартин Боруля» (1934). Матеріали, що збереглися – спогади, фотографії, ескізи костюмів Вадима Меллера до «Хазяїна» – дають певне уявлення про ці роботи, здійснені в душі експресивного реалізму. Вони були полемічними щодо сценічних традицій театру корифеїв: конструктивістське оформлення, гротеск, яскрава театральність, багато режисерської винахідливості, акторських імпровізацій. Чого варта мізансцена, зафіксована на фотографії: Омелько – І. Мар'яненко, велетень тримає на руках, пригортаючи, мов дитину, крихітку Борулю – М. Крушельницького. Знаючи акторський хист Амвросія Бучми, його блискуче володіння ексцентрикою, можна уявити його в ролі Пузиря, як постать могутню у своїй жорстокості й водночас жалюгідну, одержиму «стяганням без жодної іншої мети» і в чомусь привабливу. Тільки Бучма вмів сполучити в одному персонажі такі полярно протилежні риси. Так чи інакше, обидві вистави несли в собі міцний сатиричний заряд, спрямований на викриття ганебних пороків класово антагоністичного суспільства.

Мені хочеться згадати кілька бачених мною постановок п'єс Карпенка-Карого, які заслуговують на увагу своїм нетрадиційним підходом в аспекті заявленої теми морально-філософських поглядів драматурга.

* * *

Про «Мартина Борулю» Гната Юри написано чимало. Зберігається зафіксований на кіноплівку фільм-спектакль, який іноді демонструють по телебаченню. «Театр перед мікрофоном» передає радіомонтаж цієї постановки. Нарешті, в книзі Г. П. Юри «Мое життя» (К. «Мистецтво», 1987) опубліковано режисерську експлікацію, досить ґрунтовну, в якій майстер аналізує п'єсу, зокрема, викладає своє розуміння образу головного героя. Отже, реконструювати цю класичну постановку і виконання Юрою ролі Мартина нема потреби. Нагадаю лише, що, як і декларує режисер, постановку було здійснено в традиціях театру корифеїв (художнє оформлення, стиль і манера акторського виконання) з однією відмінністю: характер Борулі трактовано не в сатиричному, а в трагікомічному ключі, що робило образ багатомірнішим, людянішим.

Юра-Боруля з такою відчайдушністю виборював своє право на дворянство, так наївно і щиро вірив у справедливість своєї мрії, так гірко переживав нерозуміння цих домагань з боку рідні та близького оточення, що, попри деспотизм вчинків, абсурдність ситуацій і кумедність характеру, образ Мартина викликав у глядачів не стільки огиду, скільки співчутливий сміх.

Боруля на сцені мов уперта вередлива дитина силкується вибитися у дворянство, щоб ніхто не мав права сказати йому «бидло», а його дитині «теля»,

а в залі сиділи люди, яких щойно на весь світ з височайшої трибуни оголосили «гвинтиками». І люди ці зазнали таких потрясінь, за яких не те що ім'я, але й життя кожного не варте й ламаного гроша.

Боруля-Юра на сцені зі шкіри лізе, щоб десь там, у Петербурзі у якісь там грамоти вписали його прізвище і щоб мав він дворянські привілеї, а «гвинтики» в залі добре усвідомлювали, що десь там наверху варто внести твоє прізвище у якусь там анкету або список, який має магічну назву «номенклатура», і перед тобою відкриваються врата Едему, де панують привілеї з приставкою «спец» (спец-лікарня, спецсанаторій, спецмагазин, спецательє...), а також персональна пенсія і персональне місце на цвинтарі.

Ні, ні, вистава Гната Юри не несла в собі щонайменших натяків на осучаснення, вона достеменно відтворювала саме ту епоху, життя тих чиновників, всю атрибутику тієї, дореволюційної дійсності. І в залі свідомо ніхто ніяких аналогій не провадив, ще не настали часи прихованої зневіри і «кухонної» двоєдушності. Алюзії, якщо й виникали, то десь у глибокій підсвідомості. Але контекст часу робив своє.

Не випадково тогочасна критика, зокрема під час обговорення вистави франківців на Декаді українського мистецтва і літератури в Москві, одно-стайно визнала, що робота Гната Юри сягає вершин щепкінського гуманізму, утверджує ідеали людської гідності, стає на захист «маленької людини».

Так несподівано, там, де ніхто й не очікував, у традиційній (в чомусь навіть архаїчній) постановці завдяки жанровому нюансуванню однієї ролі знайшли втілення гуманістичні ідеали І. Карпенко-Карого, його «жадання добра, жадання любові».

* * *

Кінець 1960-х років... Театральне мистецтво України ставало на шлях естетичного оновлення. В цей час у Києві, в Театрі юного глядача вийшла прем'єра, яка була шокуючо неординарною: «Сто тисяч» у постановці М. Мерзлікіна. Вперше після зухвалих експериментів 20-х років режисер спробував відійти від стереотипу постановок української класичної п'єси, зокрема «Ста тисяч» як комедії соціально-побутової, хоч за задумом драматурга вона саме такою була. На перший погляд здавалося, що новації торкалися лише зовнішньої форми – відмова від побутового інтер'єру, конкретних реалій життя, введення умовного середовища на майже оголеному кону. Сценограф Олена Кириченко частково зберегла національні елементи і соціальні характеристики в костюмах. Не було і звичного для українських постановок «штукатурного» гриму, жодних перук, борід, наклейок.

Єдиною, але промовисто образною та ігровою деталлю була величезна селянська розмальована скриня, котра постійно «жила» і діяла разом з пер-

сонажами: у ній ховалися, лягали в неї як в домовину, на неї стрибали, підносячись у мріях своїх до небес, на ній займалися любовцями, її катали по сцені й пестили як символ накопичення і добробуту. Скриня ставала художньою метафорою спектаклю.

Жодних купюр, правок, «відсебятин» щодо тексту п'єси режисер собі не дозволив. Як дбайливий селекціонер він спробував пересадити старе деревце з усіма гілочками у новий, наснажений сучасним добривом ґрунт, щоб воно зарясніло плодами. Звичайно, як і у дослідника-селекціонера це був експеримент, який міг і провалитися. Але, на щастя, цього не сталося.

Втративши побутове середовище, п'єса Карпенка-Карого набула рис філософської притчі про вічні категорії добра і зла, про духовні цінності, високі й химерні. Центральною постаттю спектаклю став другорядний у п'єсі персонаж, названий драматургом «невідомим». Це аферист, що звабив і зрештою ошукав Калитку. На сцені у певні моменти з'являвся і тінню походжав елегантно одягнений панок без вікових і національних ознак. Цією постаттю у виставу було введено інфернальний мотив – фатум, «мефістофель» у вигляді пристойного пана (актор В. Бродський).

А відтак – і неординарне, цікаве трактування образу Калитки: в людину вселився біс. Охоплений шаленою жагою наживи, пристрастю, масштаб якої можна зіставити хіба що з пристрастями Шейлока, Гарпагона, Скупого рицаря, Калитка у виконанні В. Олексієнка (ця роль у немолодому віці відкрила нам актора непересічного темпераменту, великого трагікомічного обдаровання) сягала воістину драматичних вершин. Роль Копача у виконанні А. Пазєнка (після Олега Кошевого та інших героїв) стала, гадаю, поворотною в долі митця, відомого нині широтою і різнобарвністю акторської палітри. Спектакль був цілком сучасним за світовими мірками того часу і зухвалим у контексті тодішньої рутинної театральної ситуації в Україні.

Було в ньому щось від стилістики театрів малих сцен, кімнатних театрів, які виникли пізніше – на початку 80-х років. Реакція критики на прем'єру була неоднозначною. Постановка М. Мерзлікіна зазнала нападок з боку офіційної преси, яка звинувачувала театр у замаху на святині. Пригадую, як під час обговорення цей спектакль судив тодішній театрознавчий «зубр» М. Йосипенко. На захист тьогівської роботи виступили шестидесятники І. Драч, О. Бердник, які вважали, що вистава цілком європейського рівня і її можна показувати навіть у Парижі як здобуток української національної культури.

І хоч долю цієї постановки не можна назвати щасливою (вона явно випередила свій час), але нас вона сьогодні цікавить з точки зору розкриття загальнолюдського філософсько-етичного потенціалу, закладеного у п'єсах нашого класика і який десятиріччями нищився за допомогою кувалди «класового підходу».

Той, хто пробував сам писати п'єси або вивчав теорію драматургії, знає, що існує нелегка проблема зображення позитивного героя. Легше «виліпити» характер негативного персонажа, людини з глибоким внутрішнім конфліктом, з хворим сумлінням, невгамовними химерними пристрастями. Герой позитивний для драматурга (а поготів і для актора) – міцний горішок. Його нема за що «вхопити». Іван Карпович вивів на сцену цілу плетеницю людських характерів, вихоплених з самого життя, людей різних станів, різних доль – трагічних, неодоладних, кумедних. Він блискуче володів хистом жанристського відтворення людських типів за допомогою влучних мовних характеристик, парадоксальних ситуацій. Але траплялись в його п'єсах і такі дійові особи, які втілювали погляди на події самого драматурга, його роздуми про життя. Такі персонажі (за старою класифікацією амплуа – резонери) ставали свого роду рупорами ідей. Грати їх важко. Режисери відчували труднощі у вибудуванні дійової лінії таких, наприклад, персонажів, як Гервасій Гуляницький («Мартин Боруля») або Золотницький, Калинович в «Хазяїні».

В цьому плані нелегкою є п'єса «Суєта», в якій сильний автобіографічний, сповідальний елемент. Згадаймо, що монолог Івана Барильченка («Сцена – мій кумир, театр – священний храм для мене») науковці цитують як прямий вислів Карпенка-Карого, як його театральньо-естетичну платформу. Втім, симпатичний «кумедіант» Іван з його ваганнями щодо вибору життя – жива особа. Дещо ідеалізовано змальований брат Карпо. Його функції у п'єсі й справді резонерські – оцінювати вчинки членів своєї родини і висловлювати моральні сентенції. До того ж підозрілим здавався у 20-30-х роках соціальний статус його персонажа: заможний селянин, який і сам працює, і строкових тримає, і гроші в банку зберігає, і братів та сестру вивчив та підгодовує їх, хоч один з них «дійсний статський радник», а другий «кандидат прав».

Культурний, освічений, працьовитий селянин-годувальник – для Карпенка-Карого це ідеал українця. А для літературознавців марксистського напрямку Карпо уособлював хуторянську, коли б не сказати, куркульську ідеологію. Режисери-інтерпретатори побоювалися Карпа і робили все, щоб у виставах він тримався в тіні.

Але настали 60-і роки. І от у постановці режисера О. Ріпка в театрі імені М. Заньковецької О. Гринько зіграв Карпа саме таким, яким хотів би його бачити автор. Розсудливий, лагідний, сильний, але з прихованим болем за зрадливі вчинки братів Карпо, зіграний О. Гриньком у м'якій інтелектуальній манері, вкупі з іронічним дотепником Іваном, образом, блискуче втіленим Ф. Стригуном, – стали епіцентром спектаклю заньківчан, які свіжо прочитали цю заграну п'єсу.

Ще далі пішли київські тьогівці у 1971 році. Режисер Д. Чайковський і художник М. Френкель запропонували цілком несподівану, екстравагантну, відверто театральну форму постановки «Суєти». На сцені було встановлено кінетичну споруду, подібну до млинового колеса, коловороту. Кожна лопать коловороту – фрагмент інтер'єру, в якому точно і опукло було подано прикмети побуту Барильченків, старших і молодших. Зміна картин досягалася за допомогою обертання колеса, яке крутили свого роду дзанні – слуги просценіуму. І коли лунали заключні слова п'єси: «Кругом суєта суєт і всячеськая суєта!» – шалене обертання «коловороту» ставило у спектаклі емоційну і смислово крапку.

Але головна новація полягала не у зовнішньому прийомі. Режисер вирішив недолік п'єси – деяку її дидактичність – перетворити на її достоїнство. В моменти, коли герої (переважно Карпо – М. Козленко, Іван – Б. Лобода) висловлювали думки автора, дія завмирала, персонаж виходив на авансцену, над ним опускався софіт, стилізований під старовинний театр (з гасовими лампами), і слова Карпенка-Карого лунали прямо в зал. Застосувавши у такий спосіб відверто публіцистичний прийом (а цей стиль саме входив тоді у моду), театр наближав до нас героїв п'єси, ідеї, закладені в ній. Підлітки з інтересом сприймали палкі слова про взаємини дітей і батьків, про безбаченків, які кидають свої гнізда, забуваючи тих, хто дав їм життя, про вічні людські чесноти, про працю як джерело людського щастя, про священний храм мистецтва. І виявлялося, що п'єса нашого класика не про давно минулі часи, а про нас з вами, про наші турботи і радощі. Карпенко-Карий-мораліст святкував перемогу.

* * *

Я згадав кілька бачених мною постановок за п'єсами Карпенка-Карого, здійснених у давньому і недавньому минулому. За дужками лишилися твори про історичне минуле України, що стосуються XVII, XVIII століть, часів кріпаччини. А їх у доробку драматурга майже половина. Втім, ці п'єси майже не ставилися у радянські часи. Пригадую, після війни трагедію «Сава Чаллий» вищі інстанції ставити, м'яко кажучи, не рекомендували, мотивуючи тим, що її головний герой – зрадник інтересів народу і отже театри мимоволі оспівуватимуть (!) зрадництво. Цікаво, що в той час, коли ця трагедія української класичної драматургії в Україні не ставилась, в театрах Росії вона йшла з успіхом, зокрема, у Калінінському облдрамтеатрі.

Я зупинив увагу на постановках творів, у яких зображувалося сучасне Карпенку-Карому життя і де найповніше виявилися його філософсько-моральні погляди. Якби стаття моя мала оглядовий характер, в поле зору обов'язково потрапили б такі етапні постановки, як «Сто тисяч» Г. Юри за

його участю, і «Хазяїн» О. Ріпка, і «Житейське море» А. Бабенко, і три постановки «Безталанної» режисерів В. Оглобліна, Ф. Стригуна і Д. Богомазова, про які у мене була нагода поміркувати («УТ» № 6, 1994). Варта уваги і недавня постановка франківців «Сто тисяч» режисера В. Опанасенка за участю Б. Бенюка, В. Розстального, В. Мазура.

А долі скількох видатних акторів торкнулася спадщина Карпенка-Карого! Блискуча галерея сценічних образів. Я сконцентрував свою увагу на морально-етичних аспектах творчості драматурга. Але в п'єсах соціальні і моральні мотиви переплелися у міцний вузол так природно і гармонійно, що розірвати їх штучно неможливо. І не варто цього робити. Твори Карого містять у собі такий ідейно-художній потенціал, такий заряд громадянськості, що дають можливість по-різному їх інтерпретувати. Кожне покоління заново відкриватиме їх, а швидкоплинний час вноситиме свої корективи. І чи здивуємося ми, коли соціально-викривальні мотиви його п'єс, його мрії про справедливий соціальний устрій знову звучатимуть з кону.

Словом, Карпенко-Карий – критичний реаліст, можливо, ще заявить про себе на весь голос. Хто знає?..

УЧИТЕЛЬ, ПРАЦЮВАТИ З ЯКИМ БУЛО ЗА ЩАСТЯ...

Середина 1970-х. Я молодший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.¹ Музей був бажаним, навіть привілейованим місцем роботи. Працювати тут було престижно. То був один із визнаних центрів культурного життя міста з фахівцями в різних видах мистецтва. Їх поважали, з їхньою думкою рахувались, до них прислухались. Цей музей був своєрідним елітним закладом, клубом аристократів духу і знань. І керманічем, беззаперечним головним авторитетом для всіх був Аркадій Матвійович Драк, заступник директора з наукової роботи.

Він народився в серпні 1925-го, а пішов у засвіти у грудні 2002 року. 77 років повнокровного життя. А для країни цей невеликий у вимірі століть історичний проміжок часу був сповнений епохальних подій. Це роки становлення нового режиму, голодомор, репресії, велика світова війна, перемога, знову репресії, хрущовська відлига, брежневський застій, горбачовська перебудова, нарешті здобуття незалежності. Скільки було тих, хто пройшов крізь всі ці етапи, випробування, карколомні зміни зі збереженим відчуттям власної гідності? З гордо піднятою головою? Він зміг.

Сам Аркадій Матвійович вважав, що не був на барикадах відкритого спротиву несправедливості. Він діяв інакше. Ніколи не підлабузничав, став воїном світла після війни з фашистською навалою. Його знали завдяки визнанню в мистецьких колах теоретичним працям, на які спиралися здобувачі ступенів, мистецтвознавці та музеєологи. Хоча сам Драк – енциклопедист, справдешній вчений, людина епохи Відродження, не мав звань чи ступенів. Але всі його твердження були побудовані на чіткому розумінні певних законів і пройшли перевірку в його науково-практичній діяльності.

В той час, коли я прийшла сюди на роботу, музей опановував нові приміщення. У тій же локації – Національному заповіднику Києво-Печерська лавра, де до того вже працював довгі роки. Тільки не праворуч, а ліворуч від центрального входу. Це були два корпуси: один – де розташовувались фонди і кабінети науковців, а у другому мала піднятися з ризштунань нова постійно діюча експозиція.

¹ Це назва музею з 2001-го року. В час мого приходу в музей це був Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України.

Мене одразу вразила і закохала в музеї особлива атмосфера, яка панувала тут. Насамперед це було пов'язано із напруженою працею над стаціонарною експозицією «Театральне мистецтво України», де мали вперше узагальнитися шляхи розвитку національного театру від джерел до середини ХХ ст. Головним експозиціонером-науковцем, можна стверджувати – деміургом виступав Аркадій Драк.

Завдання, які тоді повстали перед музеєм, надихали всіх його працівників. І наукових, і технічних. Спершу вони мали дуже амбітний намір – спільною працею, кропіткою роботою задля кращого втілення своїх ідей, докорінно змінити приміщення колишнього лаврського лазарету. А вже потім вже можна було приступати до створення нової експозиції. На той час, як вчений секретар музею я під орудою Аркадія Матвійовича збирала матеріали для різних підрозділів, які потім Драк аналізував і зводив в єдиний документ. Треба сказати, що абсолютно всі напрямки діяльності новостворюваної інституції він знав бездоганно, тож в музеї тоді все працювало як швейцарський годинник.

У конференц-залі, який був одночасно і кабінетом Аркадія Матвійовича, постійно відбувались робочі наради, де розглядалися всі поточні справи. А це і поповнення фондів новими матеріалами, і виставкова робота, і створення лекцій, і обговорення наукових статей. І, хоч хто б вів зібрання, головним був Аркадій Матвійович. Це було ненав'язливо – він просто ділився своїм багатим досвідом, дивував відмінним знанням фондів, історії експонатів, їхньої цінності та можливостей для експонування на виставках та на експозиції. Стежив, щоб чийсь зауваження чи заперечення не переходили в роздратування чи вирок. Можна було щось виправити, щось доробити. Але після вичерпного розбору наостанок самим Аркадієм Матвійовичем, ніхто не був ображеним, не йшов з обговорення з тяжким серцем. Було зрозуміло, що саме треба доробити і яким чином. Ця його ясність позиції, його «швидка допомога», його зичлива інтонація знімали усяке напруження. Все видавалось можливим. Що стосується конференц-залу, то є цікава історія, як саме Аркадій Матвійович опинився там. Коли в новому корпусі розподіляли робочі місця, то єдиним, хто залишився без кабінету, був саме він. Бо подбав про всіх, окрім себе. Тоді, не роблячи з того проблеми, він вирішив, що буде працювати в конференц-залі. І близько входу, трохи ліворуч, поставили звичайний робочий стіл. А от наради проходили навколо розкішного довгого столу в оточенні антикварних шаф. Втім, Драка такий контраст не хвилював. А ще, саме в конференц-залі проходили зустрічі з відомими акторами, режисерами, представниками відомих колективів і установ. Це була, насамперед, заслуга Драка. Він входив в усілякі комісії, журі і

своїм авторитетом і впливовістю легко «приваблював» до музею як окремих «зірок», так і цілі мистецькі колективи.

Тут слід зауважити, що, намагаючись якнайповніше схарактеризувати бачення того часу та Аркадія Матвійовича в ньому, для більш об'єктивного висвітлення я орієнтуватимусь не лише на власні спостереження. Так, зокрема, наведена історія з кабінетами, має підтвердження і у спогадах однієї із старійшин музею Олени Кононової², які пролунали під час заходу, що отримав назву «Жива історія музею». До речі, цей захід був започаткований у 2018 році саме з ініціативи Олени Олександрівни, а також Тетяни Руденко³ і мав на меті за допомоги спогадів колишніх працівників музею ознайомити молодих співробітників із його минулим.

На щастя, записи цих зустрічей збереглися. І вони свідчать про той незабутній слід, який залишив в нашому житті Аркадій Матвійович Драк. Так, наприклад, більша частина розповіді Олени Кононової була присвячена саме йому, вчителю, наставнику. З цієї розповіді ми дізнаємося, що в музеї Драк на той час був керівником практики студентів 4-го курсу Київського театрального інституту. Він пильно приглядався до новоприбулих, детально розпитував кожного про сферу інтересів. Розмова студентки Олени Кононової з Драком вийшла непроста. Він запитав у неї про успіхи в навчанні, і вона відповіла, що по всіх предметах в неї п'ятірки. «Тоді це трійка» – зробив висновок Драк. Що здивувало студентку і змусило замислитися.

Аркадій Матвійович сам проводив для практикантів екскурсію по виставковому залу, постійно був поруч під час знайомства з фондами, приглядався до кожного. Що казати – зовсім не формальною була практика, як подекуди буває, а дуже серйозна, поглиблена. Драк вже тоді шукав спадкоємців, піклуючись про нову зміну. І ось минув тиждень практики під його керівництвом. Аркадій Матвійович робив усе, щоб зацікавити перспективну студентку. І от, коли Олена взяла в руки фотографії, програми, рукописи, це сталося – поворот, зміна в ставленні до музею. Так, підручник давав кістяк, що забезпечував знаннями на трійку. А після практики з Драком вона вже склала для себе певну картинку, певні враження. І коли наприкінці Аркадій Матвійович спитав її, чи не захотіла б вона залишитись у музеї, вона не вагаючись відповіла згодою.

Драк умів підбирати кадри. Так, наприклад, новостворений відділ музики, який дуже швидко «став на ноги», очолила Тетяна Швачко. Прекрасна команда була сформована і для відділу майбутнього музею Миколи Лисенка...

² Кононова Олена – театрознавиця, в музеї працювала з 1967 року. Починала лаборанткою, пройшла всі сходишки музейної роботи. З 1988 по 2004 – Головною зберігачкою музею.

³ Руденко Тетяна – мистецтвознавиця. В музеї працює з 1999 р. З 2004 року – Головна зберігачка музею.

Зі спогадів Тетяни Швачко⁴:

«У нас були дуже хороші вчителі. Аркадій Матвійович, який все знав, Наташа Горбачевська, Кіра Пітоєва, Нана Шевякова, які прийшли раніше. Вони вже були в курсі справи. Мені дуже допоміг музей. Він дає основу для майбутньої професії. Для майбутнього життя».

До речі, історія Олени Кононової про вплив Драка на її рішення залишитися в музеї, мала повторення і з іншими майбутніми науковцями. Не раз позиція молодої людини щодо її перспектив в музеї змінювалася після спілкування з Драком. Не завжди це означало, що музей ставав головним в житті, але слід залишав незабутній. Так, наприклад, Роксана Скорульська⁵ розповідала, що оскільки вона ще школяркою ходила на різні заходи в музеї, то направлення в театральний інститут (до речі, на акторський факультет), характеристику їй дав саме Драк. Потім в її житті було різне. Втратила голос, пішла з театру. Шукаючи роботу, подзвонила в музей. Трубку взяв Аркадій Матвійович і одразу наказав, щоб прийшла на наступний день. Роксана прийшла на третій, другий був її день народження. Аркадій Матвійович посварив її, що зволікала роки, і мудро промовив: «Прийде коза до воза».

Аркадій Матвійович постійно наголошував, що музейна праця вимагає розвинутого інтелекту, різноманітних знань і вмінь, вихованого смаку, художнього бачення, зібраності, педантичності і акуратності. Науковець має повсякчас вчитись, вдосконалювати свої знання і навички. Бути різнобічно розвинутим, знати всі структурні складові музею, пройти для цього певний шлях. Ось і я, працюючи вже науковим співробітником театального відділу, брала участь у поповненні музейних колекцій. Згадую свої творчі відрядження з Кірою Миколаївною Пітоєвою⁶ до Чернівців, де ми зустрілися зі старійшинами театру Ганною Янушевич та Володимиром Сокирко і набути безцінні матеріали і спогади. Не менш цікавою і корисною була наша поїздка до Харкова, де ми отримали цілісний архів головного художника Харківського театру ляльок з 1955-го по 1980 рік Олексія Щеглова. Це вдалося завдяки тому непорушному авторитету, який мав в мистецькому середовищі Аркадій Матвійович Драк. А ще – тій ерудиції, тим якостям музейника, які на той час вже набула його учениця – Кіра Миколаївна Пітоєва-Лідер.

⁴ Швачко Тетяна – музикознавиця, педагог, з 1966 по 1969 – засновниця і завідувачка відділу музики.

⁵ Скорульська Роксана – за фахом актриса. З 1976 р. – наукова співробітниця відділу Миколи Лисенка в Державному музеї театального, музичного та кіномистецтва України. З 1988 по 2021 рік – завідувачка музею Миколи Лисенка.

⁶ Пітоєва-Лідер Кіра – культурна діячка, музеєзнавиця. У 1963–1989 роки працювала молодшим науковим співробітником, старшим науковим співробітником, завідувачкою відділом, заступником директора з наукової роботи Музею театального, музичного та кіномистецтва України.

Та мало було отримати раритети, ми повинні були виявити інформаційний потенціал музейного предмету, науково обробити його. Для цього ретельно попередньо вивчали кожний експонат, звіряли факти, дати. А найважливішим було те, що мали бути не тільки посередниками між минулим і сучасним, але й активними учасниками живого процесу. Драк наполягав, аби науковці відвідували всі міські перегляди та вистави гастролерів. Скільки їх приїздило, стільки й мали дивитися. Він навіть за тим слідкував, і, звісно, сам був присутній на цих виставах. Наступного дня відбувався жвавий обмін думок. Прекрасна наука, справжній вишкіл!

Все, про що розповідаю, ніби розрізнені факти. Але, насправді, то був набутий досвідом та зреалізований Драком системний підхід до музейної справи. Він відрізнявся від принципів роботи багатьох музеїв, де співробітники задіяні лише або у створенні виставок, або у проведенні екскурсій, чи зайнятті виключно фондовою роботою. Як на мене, ця наша посвяченість в усі етапи музейної діяльності, поглиблення знань кожної ланки давали нам краще розуміння нашого фаху. Сприяли виробленню з театро-, кіно та музикознавців, справді професійних музеологів. Науковців, які прекрасно усвідомлювали роль і можливості нашого унікального фонду. І, спираючись на його матеріали, відтворюючи мистецьке явище, повернути його нащадкам. Таке усвідомлення надавало особливої виразності і теплоти нашим екскурсіям і лекціям.

Паралельно з цим, Аркадій Матвійович завжди підтримував і заохочував у процесі набуття знань у галузі музейної справи, мистецькі інтереси кожного з нас. Так, наприклад, театральні художники опинилися «під крилом» Кіри Миколаївни Пітоєвої. А коли я обрала для себе театр ляльок, то Аркадій Матвійович довірив мені зробити тематичну виставку, присвячену цьому виду театру. Це було важливо і дуже відповідально – стати тим, хто зможе надалі поглиблено та всебічно висвітлювати обрану тему в статтях, доповідях, працюючи над виставками.

Прагнувши удосконалення у всьому, а, передусім – фондів, їх систематизації та упорядкованості, ми першими серед музейників, на чолі з Драком зробили спеціальні сітки для приміщення, де збиралися роботи художників театру, живопис. Були також виготовлені спеціальні папки для ескізів та начерків. Працівники з інших музеїв Києва приходили подивитись на це диво. Не менш дбайливо ставились в музеї і до рукописів, документів, макетів, скульптур...

Одним із надзвичайно важливих аспектів діяльності музейників під керівництвом Аркадія Матвійовича став процес повернення в обіг прихованих з різних причин скарбів. Тих, що декільком поколінням музейників до нас вдалося зберегти, попри розпорядження комуністичної верхівки заму-

рувати, списати, спалити. Це – спадщина Леся Курбаса, твори українського авангарду, вертеп, який довгі роки, як «агітація за релігію» не визнавався радянською владою.. Нове життя цих артефактів починалося з нової експозиції, з її першого залу, де масштабно був представлений вертеп, продовжилося наприкінці поверху матеріалами про «Молодий театр» Курбаса. А от на другому поверсі був потужно представлений Анатоль Петрицький. Таким чином, дорога для подальшої презентації світові штучно прихованих сторінок української театральної культури була прокладена.

Значних переслідувань з боку минулої влади зазнала юдаїка. Звертаючись до дослідження заступниці директора з наукової роботи музею Ірини Мелешкіної⁷, яка, описуючи процес збереження і повернення до широкого ознайомлення і користування музейної збірки юдаїки зазначає:

*«У фондах Музею просто дивом – та, мабуть, завдяки сумлінню й свідомості його працівників, – вдалося зберегти унікальні предмети збірки юдаїки, тривалий час переховуючи їх у папках “Нерозібране”. Направду, це був великий ризик для співробітників, та знищити музейні предмети, ретельно зібрані попередниками, сумлінні музейники, вірогідно, вважали професіональним злочином. Матеріали були заховані й у такий спосіб збережені... Зрозуміло, що будь-яку роботу з колекцією юдаїки Музей змушений був припинити на два десятиліття... Ймовірно, ініціатива розпочати роботу над поверненням збірки юдаїки виходила від людини, що була знаним вченим-театрознавцем і згодом обіймала посаду заступника директора Музею з наукової роботи – Аркадія Драка, сина визначного театрального художника Матвія Драка. Упродовж свого творчого життя цей художник плідно співпрацював як з українськими, так і єврейськими театрами; тому дозволю собі припустити, що для Аркадія Матвійовича справа дослідження та наукової обробки матеріалів єврейського театру в Україні лежала як у сфері театрознавчих, так і в сфері особистих інтересів».*⁸

Дві наші перші експозиції відкрилися майже одночасно – Театрального музею – в квітні, музею Миколи Лисенка – в грудні 1980-го. Згодом, коли почалася робота над новою експозицією, у Аркадія Матвійовича тематико-експозиційний план був вже готовий.

Із спогадів Олени Кононової:

«Це були дві товстезні папки, – перший етап, другий етап. І все навіть віддруковано. Він не жадав слави. Коли йому пропонували поступити в аспі-

⁷ Мелешкіна Ірина – театрознавиця, заступниця директора музею з наукової роботи (з 2009 р.); В музеї працює з 1987 р. на посадах молодшого, старшого наукового співробітника, завідувачки відділу театру.

⁸ Мелешкіна І. «Збірка юдаїки у фондовій колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України» (до 95-річчя від дня заснування Українського театрального музею) ж. Просценіум, 2018., № 52 - С. 15-21

рантуру він казав, що все, що потрібно, в нього є. Це тематико-експозиційний план його наукова робота... Що це й є його кандидатська і докторська».

Спільно з колективом художників, очолюваним Віктором Батуріним, під проводом Драка науковці театрального та музичного відділів, відділу фондів працювали над ідейно-художнім образом майбутньої експозиції. То була спільна справа, яка всіх єднала, згуртовувала. Це засвідчують і спогади Наталі Бабанської,⁹ на той час – наукового працівника відділу театру:

«Наш невеличкий колектив був різним за характером людей, але щось нас поєднувало. Це спільна робота поєднувала, любов до театру, знання, які ми отримали один від одного, тому що кожного дня хтось щось розповідав. І так вийшло, що Аркадій Матвійович Драк почав фактично керувати тим. Ми почали повну розробку експозиційних матеріалів текстів і всього іншого... Це все робилось під контролем, робилось так, щоб не було соромно потім дивитись на експозицію. Цей період розтягнувся на доволі довгий час, ми були щасливі в роботі над кожним вузлом цієї експозиції. Ми були щасливі від того, що у нас на очах створювалась якась нова краса, нове відчуття того, що наш музей буде музеєм унікальним».

І далі: *«Робота у фондах – це моє перше місце в театральному музеї. Тоді якраз вже йшла робота над підготовкою тематичного плану для створення музею. Експозиція музею, ця тема була вже тоді на часі, ремонтувалося це приміщення. Аркадій Матвійович, з яким я познайомилася в перший або другий день, також вплинув на всі мої роздуми. Це все мені здалося ну просто щастям. Так пішло життя в театральному музеї. І в цьому році (я навіть раніше не рахувала) але виявилось що це 45 років».*

Отже, на той час, у результаті єднання трьох компонентів – експонату, простору і часу народилася неповторна біла енергетика залу – невидима, але відчутна кожному. Недарма згодом наші зустрічі з митцями відбувались не лише в спеціальній залі для заходів, але й в різних залах експозиції, кожна з яких мала якусь свою ауру, свою сутність, що єдналися з побаченим і почутим.

На основі власного досвіду Драк пише методичні розробки, розгорнуті наукові статті. Тут слід наголосити, що Аркадій Матвійович не був беззастережним, – тут вдавалася взнаки його досвідченість і мудрість. Але було те, за що він стояв намертво, що захищав до кінця. Він досконало знав історію театру і вважав, що саме на цій експозиції він розповість про неї те, що

⁹ Бабанська Наталія – театрознавиця. Працювала в музеї з 1973 року старшим науковим співробітником у відділі історії театру, з 1989 року у відділі-музе – будинку-музею Марії Заньковецької, для якого у співавторстві розробила та втілила тематико-експозиційний план діючої експозиції. З 1999 по 2020 рік обіймала посаду завідувачки музею Марії Заньковецької.

було сховано і перекручено десятиліттями. Починаючи з вертепу, цієї каруселі, яка вражала усіх відвідувачів музею вже в першій залі. Другий зал, за концепцією Драка, був аристократичним, і до нього крізь прозорий штахет зазірав четвертий. Це акцентувало і спадковість історії, що розгорталася в цих залах і їхній антагонізм – селянська хата (не як провінційність, а як демократизм, як народництво) та аристократизм. І те, і друге було притаманне нашій культурі. І такі ідеї, такі відправні точки майже по кожному залу першого поверху йому доводилось постійно пояснювати різного роду комісіям, захищати, відстоювати.

По завершенню роботи над експозицією напруження не спало. Музейники мали її досконало засвоїти, щоб сповна відкрити для відвідувачів її змістовну і художню значимість. Це була свого роду велика просвітительська робота. Незважаючи на те, що наша нова експозиція була надзвичайно образною, яскравою, видовищною, для пересічного відвідувача вона вимагала певних розшифровок, надання цілісної картини нових трактувань історії українського театру, розкриття важливості тих унікальних експонатів, що були представлені в кожному залі. Для спеціалістів ретельно готувалися поглиблені лекції, а для юних відвідувачів – лекції-уроки. Щоразу ми ставали провідниками в світ театру, побаченого крізь призму років і подій вже новітнього часу.

Намагаючись допомогти нам, Аркадій Матвійович провів цикл особливих лекцій в експозиційних залах, що сприяли розкриттю його концепції, її глибини. Орієнтуючись на ці лекції, а також на путівники його ж авторства, кожен взявся за створення своєї, власної екскурсії. І у кожного така екскурсія була авторською, адже кожен мав своє улюблене місце на експозиції, своє уявлення про видатних митців. Та основне залишалось незмінним – та повага і пошана до вітчизняного театру, до його вкрай обдарованих діячів. І ще: ми всі схилили голову перед їхнім страдницьким шляхом.

Нашу експозицію відвідало чимало закордонних гостей. Серед них ті, що за основну мету своїх відвідин України називали намір потрапити і власними очима побачити саме наш музей. То були студенти та викладачі спеціальних вузів, театральні митці, які приїжджали звідусіль. Але мені особливо запам'яталась екскурсія для делегації японських діячів театру. Перед нами були люди привітні, чемні, та, хоча всі вони посміхалися, все ж відчувалася певна відстороненість. Емоції прорвалися тоді, коли один із гостей, який, як виявилось досліджував театр ляльок, не зміг стримати свого зачарування. Маючи вже досвід знайомства з театальною культурою багатьох країн, він визнав, що наша експозиція вразила його до глибини душі. Коли всі пішли, він попросив мене повернутися на початок, до першої зали, там де був вертеп, щось в мене перепитував. І врешті сказав, що він щасливий, адже побачив такі експонати і таке рішення.

Життя в музеї буяло. Створювались нові, незнані досі, форми. І не важливо – чи то був мозковий штурм багатьох, чи ініціатива когось одного з науковців – Аркадій Матвійович підтримував, заохочував, давав карт-бланш. Так з'явилася театралізована екскурсія по залах – союз екскурсовода-науковця музею та акторів Київського театру естради (пізніше Театру на Подолі) та Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. А ще відбувся театральний бенефіс Миколи Русшковського, зустріч за круглим столом з творцями вистави «Тев'є Тевель» театру ім. І. Франка, створення власними силами драматичних композицій про життя видатних діячів театру – драматургів-корифеїв, Марію Заньковецьку і Миколу Садовського, де ми самі ставали акторами. Ці модерні форми, які народжувались на новій експозиції, мали великий успіх.

Останній зал другого поверху був виставковим. Час перебудови став часом оновлення, часом великих сподівань! Ще залишались якісь окремі офіційні дати, необхідність створювати до них виставки. Але ми намагалися, щоб вони були позначені цікавими знахідками, несподіваними поворотами. У Аркадія Матвійовича була за спиною велика практика створення таких виставок. Не зважаючи на певні незручності приміщення – невеликий обсяг виставкового простору, низькі стелі, Аркадій Матвійович навчав нас користуватися площею так, що кожний експонат знаходив своє місце, і зал не видавався перевантаженим. Його експозиція, а надалі і виставки на ній, дихали і надихали! Зачаровували і запрошували до роздумів.

Аркадій Матвійович брав участь у роботі лабораторії видатного сценографа Данила Лідера. З часом ця лабораторія для художників перетворилась і на лабораторію для режисерів, які приєдналися трохи пізніше. Лідер прагнув домогтися більшого взаєморозуміння між цими двома гілками творців вистави. Він вбачав одну з проблем театру в недооцінці режисером місця художника, який світоглядно випереджає режисера у своєму розумінні професії. В ролі наставників керівник лабораторії бачив тих, до чиїх суджень і пропозицій прислуховувався сам і чиї міркування для учасників лабораторії вважав важливими. В це коло ближніх Лідеру за духом входив і Аркадій Драк. На одному із занять саме Аркадій Матвійович розвинув тему нагальної потреби підвищення рівня кваліфікації режисерів, бо вважав, що це вкрай необхідно для багатьох цієї професії. Така думка була дуже близькою Данилові Даниловичу. І перші роботи студентів Лідера, які нині є народними художниками, головними художниками багатьох театрів України, тоді були вперше представлені на різних виставках сценографів і навіть закуплені Спілкою.

Потім, вже коли Аркадій Матвійович вимушено покинув музей і коли зали другого поверху один за одним перетворювались на виставкові, його

уроки були використані повною мірою. Особливо на виставках сценографів. Вони тоді виходили на перший план в спектаклях, відігравали провідну роль у створенні не тільки образного ряду вистави, але й найбільш точного і повного розкриття сутності її концепції. Роботи багатьох учнів школи Лідера були сповнені свіжими ідеями, експериментальним, сміливим мистецьким пошуком. А самого Лідера – візіонерськими поглядами. Увага до молоді, розуміння важливості такого напрямку національної сценографії, надання учням Лідера музейного простору для презентації – для Аркадія Матвійовича це було надзвичайно важливо у музейній роботі.

Взагалі, Аркадій Матвійович завжди підтримував молодь. А її серед працівників музею (особливо після відкриття кількох філіалів) значно побільшало. Драку подобалося, коли сталі форми та судження піддавалися сумнівам і зазнавали змін. Так, наприклад, він підтримав лекцію Наталії Владимірової, хоча не всіма вона була сприйнята однозначно. І час довів, що її трактування теми була точною. Підтримав і мене, саме за неординарні судження!, коли я вийшла за межі запропонованої теми. Адже, на його думку, тут відчувався пошук. Він весь час підштовхував нас до пошуків, на невторовані шляхи. Як це надихало!. То був дійсно золотий час. І сьогодні я розумію, що таке було можливим лише завдяки надважливому збігу обставин: нами керував чудовий тандем – надзвичайно авторитетна людина Аркадій Матвійович Драк і дуже віддана музею Віра Андріївна Козієнко. Директорка, яка всією душею вболівала за справу.

Зі спогадів Віталія Жежери¹⁰:

«Куди податися театрознавцю. Я прийшов сюди. Прийшов до Аркадія Матвійовича Драка. Я думаю, всі ви знаєте, хто це, хтось пам'ятає, а хтось чув. Так наосліп пішов. Річ у тому, що Драк в інституті, мабуть, прочитав факультативно всього одну лекцію і я його запам'ятав. І певен, що він мене теж запам'ятав. Прийшов я до нього, і він повів мене до директора Віри Андріївни. Теж я думаю, що хтось чув, а хтось і знає. Нею усіх новачків лякали, казали що це гроза, це неможливо. Аркадій Матвійович привів мене до неї і сказав таку фразу (можливо, в молодості такі речі лягають на душу дуже сильно і дуже впливають, бо пізніше воно вже не так): він їй сказав, що це його учень. Учнем його я не був, але мені так сподобалось, як він це сказав. І, можливо, це для Віри Андріївни теж мало вигляд переконливий Жарту жартами, але мені страшенно тоді сподобалось. Мені дуже сподобалось бути учнем Аркадія Матвійовича. Бо він справді був великою людиною, нау-

¹⁰ Жежера Віталій – театрознавець, заслужений журналіст України, лауреат премії «Київська пектораль» та театральної премії ім. Івана Котляревського. У 1978-79 роках – молодший науковий співробітник Державного музею театального, музичного та кіномистецтва України.

ковцем. І ті флюїди, які від нього йшли... Я думаю, що якщо я кимось потім в житті і став, то він є винуватцем цього. Це мало вигляд переконливий. В усякому разі мене взяли».

Ми були вільні, розкуті, щасливі. Багато хто з тієї молоді, яка пройшла школу Аркадія Матвійовича, набувши досвіду, з часом самі стали керівниками музеїв. Наталя Бабанська – дому-музею Заньковецької, Роксана Скорульська – музею Лисенка, Кіра Пітоєва – автор концепції музею М.Булгакова.

Із спогадів Олени Конової:

«Наскільки щасливими були 70-ті роки для музею, настільки далі були дуже тяжкі часи. Це нормально, музей така жива інституція, як і людина. І у людини бувають полоси білі і чорні, так сталося і з музеєм. Початок 80-х була ще дуже здорова творча атмосфера. Всесоюзна конференція пройшла на базі нашої експозиції... Тоді теплі визнання отримали музей, авторський колектив, який робив експозицію. Музей висувався на отримання Шевченківської премії. Все це було, і потім все це покотилось. З музею вимушені були піти Драк Аркадій Матвійович та і Віра Андріївна Козієнко. Це дуже боляче».

А ще Аркадій Матвійович вмів здивувати. Як здивував нас виданням збірки віршів. «Голос із-під панцира». Його голос вирвався на волю і мав бути почутим. Зараз, відкривши збірку його віршів, я нахожу автора надзвичайно обдарованим. Віршоване слово підкорялось йому не гірше за наукове твердження. А, головне, ці вірші не застаріли, звучать так, ніби написані сьогодні.

Далеко не кожному він дарував свою збірку. У деякого вона зберігається з дарчим написом – знаком особливого ставлення до цієї людини. У мене дарчого напису немає, проте у мене два примірники. Отримувала кожний за якийсь важливий вклад в роботу музею. Це теж була відзнака.

Але яка несправедлива доля! Як жорстоко, страшно відсторонили нашого вчителя Аркадія Матвійовича, який стільки вклав у музей! Причепилися до дрібниці і звільнили, – бо була потреба влаштувати на роботу звільнену з важливої посади чиновницю. І жодні наші спроби донести думку колективу про те, що нам потрібний саме Драк, що звинувачення проти нього неправдиві, не допомогли. Це була катастрофа для нього.

1994-го, хоча і дуже ненадовго, Аркадій Матвійович повернувся до музею. Був ювілейний рік великого композитора Бориса Лятошинського, і Драка ввели в групу, що мала створити виставку до цієї знаменної події. За твердженням Олени Конової, це були щасливі і для нього, і для музею миті життя.

Але характеристика Драка буде далеко не повною, якщо наостанок не розповісти про інший бік його особистості. Про який, напевно, знало не так вже й багато людей. Виявляється, на початку 1960-х років він був куратором шкільних команд КВН одного із районів Києва, займався з дітьми. Переда-

вав знання, вчив, як відповідати на питання. А в музеї він видавав газету-стіннівку, яку я ще застала, але вже у виконанні іншої людини. І на кожне восьме березня разом з іншими чоловіками Аркадій Матвійович дуже неординарно поздоровляв жінок – кожній із них присвячувались вірші і давались бірочки з якимись особливими приємними епітетами-характеристиками. І ще у нас були такі веселі свята з художниками, які грали на гітарі і співали. І кулінарні конкурси! Отже, і робота кипіла, і свята були справжні, від усієї душі.

Так склалося, що я ще раз зустрілася з Аркадієм Матвійовичем в останній рік його життя. Він був дуже хворим, практично нікуди не виходив. І один із викладачів Київського національного університету культури і мистецтв привів до нього на квартиру студентів, щоб вони познайомились з корифеєм музейної справи. Дізнавшись про цю зустріч, я приєдналась до групи. Аркадій Матвійович був у ліжку. Незнайомий, відсторонений, змучений хворобою. Здавалося, цей наш прихід був недоречним. Але задля молоді він зробив зусилля над собою і на деякий час повернувся до присутніх таким, яким я його знала. Такий живий погляд, така його цікавість до юні. Він розпитував їх про життя, відповідав на їхні запитання. Хоча відвідини були і недовгі, думаю, ця зустріч залишила слід у кожного, хто там був. В моїй пам'яті так точно.

Доля Аркадія Матвійовича – з життєвими травмами, з тяжким фронтним пораненням, з нелегкими умовами тодішнього існування для людини творчої професії – виглядає драматичною. А в кінці життя навіть трагічною. Він не мав офіційних звань, відзнак, окрім бойових нагород. І все ж він, на щастя, побачив результат своєї праці: велику експозицію театрального музею, експозиції його відділів та створені за його ініціативою меморіальні музеї (зокрема, два музеї М. Заньковецької – у Києві і селі Заньки), музей І.Карпенка-Карого на хуторі Надія, музей корифеїв у Бобринцях, М. Кропивницького у Кропивницькому, О. Довженка у селі Сосниця, А. Тарасової... Він здійснив величезну кількість виставок, мав багато учнів а головне – бачив їхню працю і результати цієї праці як продовження своєї...

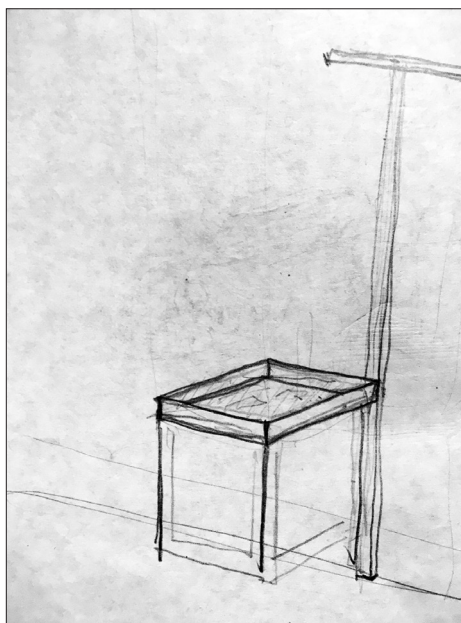
Я думаю, що і в Аркадія Матвійовича були особливі, щасливі миті усвідомлення значення і навіть величі того, що він зробив, свого місця в театральній культурі України. І я вдячна тим, хто надав мені можливість ще раз згадати цю людину, дослідника, творця, вчителя! Це ще одна щаслива мить!

P.S. від укладача видання:

Мені здалося, що надзвичайно суголосним спогадам про Аркадія Матвійовича є один із його віршів, з яким ми можемо познайомитися «зазирнувши під панцир»:

В этот век – встревоженный, потерянный,
В этом хаосе событий и имен,
Сколько счастья мне судьбой отмеряно?
Грамм ли, тонну, миллионы тонн?

Мне б решать проблему эту вечно,
Если б не было любви на свете,
Если б в мирозданьи бесконечном
Я бы вас – любимых мной – не встретил.



ЗМІСТ

<i>Владимирова Н. Замість вступу</i>	5
<i>Клековкін О. Історик сучасності (передмова)</i>	7
<i>Розділ 1.</i>	
<i>Сценографія – любов моя...</i>	30
<i>Розділ 2.</i>	
<i>Це невмируще магічне «щось»... (візії у минуле, сьогодення і майбутнє)</i>	98
<i>Розділ 3.</i>	
<i>Чи не про нас, теперішніх, усе це? (рецензії, критичні огляди, сторінки театрального життя)</i>	149
<i>Розділ 4.</i>	
<i>Що не людина – характер (портрети)</i>	240
<i>Павленко Г. Учитель, працювати з яким було за щастя...</i>	267



Н а у к о в е в и д а н н я

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА СТОРІНКАХ «УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ»

*До 100-річчя від дня народження
Аркадія Матвійовича Драка*

Упорядник *Наталія Владимірова*

Редактор *Тетяна Щегельська*

Додрукарська підготовка та художнє оформлення
Павла Щегельського

В оформленні видання використані малюнки А. М. Драка

Підписано до друку 23.04.2025. Формат 70x100/16. Ум. друк. арк. 22,83.

ТОВ «Книжкова майстерня». 03022, Київ, вул. Михайла Максимовича, 2. Тел. 067-219-36-49
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру, серія ДК №2000 від 08.11.2004 р.