

### ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 3 Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) (*Продовження*)
- Олександр Манишин* 15 Становлення американського танцю модерн. Творчість Доріс Хамфрі



### СПОГАДИ

- Марія Галій* 24 Володар сонячного баритону  
(*До 80-річчя від дня народження Олександра Врабеля*)

### КРИТИКА

- Інга Долганова* 29 Спочатку була крапка  
(*До творчого портрету Харківського театру "P.S."*)
- Яким Горак* 38 Фонографічна Франкіяна Святослава Максимчука  
Поема "Іван Вишеньський"
- Світлана Максименко* 45 "Січеславна – 2011": рухи і ...порухи



### ПРАКТИКА

- Мирослава Оверчук* 55 Диспетчер натхнення. Юліян Турчин – незрадливий заньківчанин
- Лариса Кадирова* 62 Живий і пульсуючий театр Хшановського

### СВІТ

- Аделіна Єфімєнко* 65 Сучасні балетні інтерпретації за творами Д. Скарлятті та Й. Брамса на німецькій сцені



## КНИГАРНЯ

- Ірина Чужина* 69 “Доля Миколи Куліша”: Реконструкція  
(*Кузякіна Наталя. Траєкторії долі. – К.: Темпора, 2010.*)

## НЕКРОПОЛЬ

- 71 До останнього року життя не покидав пера.  
Валеріян Ревуцький (14.06.1910 – 22.12.2010)
- Валеріян Ревуцький** 72 Популяризатор української драми та прози

## ІНФОРМАЦІЯ

- Ірина Мелешкіна* 73 Три дні в Парижі (*Репортаж з Міжнародної конференції театральних і притеатральних музеїв*)
- Уляна Рой* 85 “Золотий Телесик – 2011”: здобутки й проблеми
- Євген Сало* 90 Перші кроки зроблено (*І Всеукраїнська студентська театрознавча конференція “Національний театр в європейському мистецькому просторі: становлення, розвиток, самобутність, взаємовпливи”*)
- Євдокія Стародина* 94 Професійне свято відзначаємо разом

На першій сторінці обкладинки: *Орест Шарак – Лукаш у виставі “Лісова пісня” за Лесею Українкою.*  
*Режисер – Андрій Приходько, композитор – Мар’яна Садовська, художник – Богдан Поліщук, хореограф – Нінель Зберя.*  
*Львівський академічний театр імені Леся Курбаса, 2011 р.*

Засновник: *Львівський національний університет імені Івана Франка.*  
Видається з 2001 року. Реєстраційний номер КВ № 6029. УДК 7.072.2(051)

**Головний редактор**  
Богдан Козак

**Концепція видання,  
відповідальний редактор**  
Майя Гарбузюк

**Літературний редактор**  
Ніна Бічуча

**Дизайн та верстка**  
Інна Шкльода

**Набір і коректура**  
Ольга Козлова

**Редакційна колегія:**  
Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдашевський (Київ),  
Ірина Волицька (Львів), Валерій Гайдабура (Київ),  
Вольфганг Грайзенеггер (Відень),  
Валентина Заболотна (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),  
Любов Кияновська (Львів), Неллі Корнієнко (Київ),  
Анна Липківська (Київ),  
Світлана Максименко (Львів),  
Людмила Міляєва (Київ), Володимир Овсійчук (Львів),  
Ростислав Пилипчук (Київ),  
Доброхна Ратайчакова (Познань),  
Тарас Салига (Львів), Галина Тихобаєва (Львів),  
Богдан Якимович (Львів).

Адреса редакції:  
79008 м. Львів, вул. Валова, 18., к. 22, редакція журналу “Просценіум”.  
Телефони: (032) 239-42-96, 239-41-97.  
E-mail: [prosaenium@franko.lviv.ua](mailto:prosaenium@franko.lviv.ua)

Підписано до друку 15. 04. 2011.  
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний. Фіз. друк. арк. 12.  
Умовн. друк. арк. 11,2. Наклад 400 прим.

Ростислав ПИЛИПЧУК

### РЕПЕРТУАР І СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ (60-ті роки ХІХ ст.)

*(Продовження; початок: “Просценіум”. – Ч. 1 (1) 2001. – 1 (14) 2006; Ч. 2–3 (18–19) 2007 – Ч. 2–3 (27–28) 2010).*

Театральні критики, висловлюючи загальну думку широкого кола тогочасних галицьких і буковинських глядачів, писали про потребу розширення репертуару Руського народного театру з використанням найкращих здобутків європейської драматургії, а тому наголошували на необхідності активного перекладання шедеврів європейської класики українською мовою: “На часі тепер звернутися руським талантам поетичним насамперед до інтерпретації найкращих драматичних творів: Шекспіра, Кальдерона, Корнеля, Гете, Шиллера, Фредра й інших славних європейських драматургів”, – писав анонімний критик у газеті “Слово”[1]. Автор сподівався, що початок виставам їхніх п’єс дасть “Гамлет” Шекспіра, що його якраз тоді переклав Павлин Свенціцький і почав друкувати у часописі “Нива”[2]. Однак становище Руського народного театру, як знаємо, було таке, що про Шекспіра й інших великих драматургів ще не йшлося.

Були й інші думки серед критиків і публіки: мовляв, навіщо на українській сцені ставити західноєвропейських класиків, коли їх можна побачити на австрійській німецькомовній і польській сценах у Львові.

Справді, з 30 березня 1864 р. до 2 квітня 1866 р. на польській сцені у Львові було показано вистави таких класичних творів, як “Юлій Цезар”, “Макбет”, “Венеціанський купець” Шекспіра, “Марія Стюарт”, “Розбійники”, “Табір Валленштайна” і “Вільгельм Телль” Шиллера, “Фауст” Гете, “Марія Тюдор”, “Анджело, тиран Падуанський”, “Рюї-Блаз” і “Бургграфі” Гюго, “Адрієнна Лекуврер” Скріба[3].

Жодна з цих п’єс не з’явилася, бо й не могла з’явитися, на скромній мандрівній українській сцені в Галичині 60-х років ХІХ ст. Якби не винятково складні умови, в яких працював Руський народний театр, то його розвиток дійшов би по висхідній і до європейської класики ще в 60-х роках ХІХ ст., а не в 70–80-х (це відбулося, щоправда, у мінімальному вияві).

Західноєвропейський репертуар був широко представлений на сцені Руського народного театру, але не трагедією, а французькими комедією й водевілем, почасти французькою ж і віденською оперетою та ще й їхньою ж сучасною мелодрамою. Це могло свідчити, певною мірою, що український театр рухався в ногу з усіма театрами Європи, бо ж у Західній Європі і в Росії у 60-х рр. ХІХ ст. такий репертуар широко побутував. Принаймні австрійський театр у Львові 60-х – початку 70-х років ХІХ ст. орієнтувався виключно на оперету, у зв’язку з чим видатний польський історик австрійського театру у Львові Є. Гот у своїй двотомній монографії назвав розділ, у якому висвітлено період 1860–1872 рр., “Der Sieg der Operette” (“Перемога оперети”)[4], включивши сюди й параграф про Руський народний театр.

Драматургія ця йшла на українській сцені у різних формах, чи то в перекладі, чи то в переробках, і саме останні наближали її до українського життя.

Не лише за нашого часу, а й наприкінці ХІХ ст., практика перелицювання чужоземних п’єс осуджувалась. Зокрема виступав проти цього І. Франко, хоч трапилося, що саме він згодом, коли йшлося про репертуар для народного театру, тобто театру для

простолюду, обстоював принцип такого “притосування” не лише теоретично, а й практично (“Війт Заламейський” Кальдерона).

Для 60-х років XIX ст. достосування чужоземних п’єс до українського життя ще не всі вважали за явище негативне, хоч, згадаймо, О. Кониський вже підносив голос проти штучного пересаджуння французьких водевілів на український ґрунт. Мав він при тому на увазі не лише переклади, а й переробки, коли життєві ситуації, не властиві українській дійсності, зовнішньо декорувалися під український колорит. Виникла суперечка навколо цього й серед галицьких критиків. Однак це мало відбилося на самій театральній практиці.

Річ у тому, що О. Бачинський для збагачення репертуару користувався найрізноманітнішими п’єсами маловідомих, а то й зовсім невідомих авторів; ці п’єси зазнали вже переробки на російській і польській сценах. Отже, Бачинському часом доводилось переробляти уже далекі від оригіналів французькі комедії й водевілі. Переважна більшість переробок йшла у ті роки на інших сценах. Навряд, щоби Бачинський нехтував цими текстами і сягав спеціально до французьких першотворів.

П’єса такого штибу з’явилася в репертуарі Руського народного театру одразу ж після першої вистави “Марусі” – була це “комедія зі співами в 3-х картинах”, яка на афіші мала позначення: “з французького”[5] але без зазначення авторів (насправді це був фарс на одну дію у двох картинах – “Адам і Ева”; існує припущення, що авторами були французькі драматурги А. Анісе-Буржуа і А.-Ф. Деннері)[6]. А в рецензії на прем’єру говорилося, що О. Бачинський “онує шуточну оперетку на плавний руський язик із французького перевів і іменно в піснях ю (тобто її. – *Р. П.*) до природи руської принововив”[7]. О. Бачинський випередив виставу польського театру у Львові майже на рік: прем’єра у Руському народному театрі відбулася 1 квітня 1864 р., а в польському театрі з’явилася 6 березня 1865 р., хоч відомо, що вже у вересні 1864 р. польська переробка йшла у Кракові.

Зміст цієї комедії такий. Убогий селянин Адам рубає дрова, його жінка Ева – пряде кужіль. Обоє вони тяжко бідують в злиденній хатині. До того ж Адам не може дійти згоди зі своєю владною дружиною у питанні про причину всього зла на світі. Адам вважає, що якби прапрабаба Еви в раю не дала першому Адамові забороненого плоду, то він сам не карався б тепер так тяжко. Але нинішня Ева й слухати не хоче такої мови і пояснює, що її прапрабаба не могла досягнути яблука і що його зірвав сам Адам. Тому й він, Адам, завинив, що на землі така біда. Далі обоє сходяться на думці, що тепер би вони вже знали, як поводитися в раю. Ева уявляє собі, як би гарно вона

там одягалася, Адам же – як їв би там самі ананаси, ковбасу і помаранчі, як запросив би до себе на обід самого дідича (у польській переробці – граф). Тим часом до хати підкрадається дідич і, підслухавши їхню розмову, пропонує обом перейти жити в його палац, де вони матимуть райське життя. Перед тим, як вибиратися зі своєї убогої хижі, Адам просить Еву залишити тут принаймні свої примхи. Але і в панському палаці Ева залишається Евою. Дідич помістив їх обох в розкішній палаті з однією умовою: не заглядати до накритої вази, що стоїть на столі. Ева спочатку заявила, що ваза її не цікавить, але після смачного обіду з різними ласощами дедалі частіше стала зиркати на неї. Помітивши це, Адам почав відштовхувати жінку від вази, але вірна праправнучка своєї райської праматері істеричними домаганнями змусила Адама самого відкрити вазу, з якої... вилетів горобець. Ева звалила перед дідичем усю вину на Адама. Однак покинути палац довелося обом.

Як бачимо, комедія заснована на анекдоті, поширеному серед багатьох народів. Забавна фабула викликала інтерес у всякого глядача, в тому числі й українського. Не випадково і в день прем’єри, і пізніше йшла ця комедія разом з “Москалем-чарівником” І. Котляревського, так само заснованим на народному анекдоті.

Комедію “Адам і Ева” порівняно легко було переодягнути по-українському.

І на прем’єрі (1 квітня 1864 р.), і в подальших виставах цієї п’єси публіку вабили своїм захоплюючим, комедійним дуєтом обоє Бачинські, що грали подружню пару.

Польська “Gazeta narodowa” відзначала, що на виставі від початку до кінця панував природний сміх, а Бачинська в цій ролі ще раз виявила свій хист до зображення народних типів[8].

Високу оцінку гри обох Бачинських дали рецензенти львівської газети “Слово” і віденського “Вістника”. Але саме в останньому анонімний автор висловив таку думку: “Однак, може, хто буде братись переводити театральні проізводи з чужих язиків, то треба для ізбіженія виткнути погрішки при переводах. Представлено у нас комедію з французького: “Адам і Ева”, обі тіі особи зручені (тобто адаптовані на український лад. – *Р. П.*) поверховно, однак в найважніших річах зістали французами. Представлене тої комедії годиться для вишого общества, особливо на Україні, где єсть дворянство, котроє любить по-смотріти на глупості простого народа, як польське общество любує собі в штуці “Хлопи-аристократи”, однак наш народ може би уразився за того Адама і за тую Еву. Висміювання глупостей свого стану нелесно хто вибачає, а особливо дітина – нарід. Єще ж то невелика погрішка. Хочемо указати, що переводячи з

чужого язика, треба особу совершенно рушити, т[о] є[сть] не тільки вкладати ей в уста руску бесіду, но представити тую же з руским обичаєм, з поняттями, якії дома водяться. А відь руска Ева не западає в спазми, руский Адам і чуткою не слишав про ананаси і помаранчі, бо ні для спазмів нема у нас ґрунту, ні для ананасів, як у Франції, отже такі річі і на гадку не приходять русинові. Завдячуєм лише превосходной іґрі представителів повисших роль, що комедію тую прийняли ми з задоволенем”[9]. З цього видно, що тодішні рецензенти ще не усвідомлювали різниці між перекладами і переробками чужомовної драматургії.

Але самбірський рецензент засвідчив, що перероблена на місцевий руський (тобто український) кшталт п’єса “Адам і Ева” “не тільки що цілком приновилася нашому вкусу, но отвітність і досконалість тої комедійки показалася і в тім, що наша публіка єї на чоло цілого репертуару кладе. До такого суду споводовалася публіка, може, превосходною іґрою гг. Бачинських, которії яко Адам і Ева штуку так високо піднесли, що по мнінію компетентних в тім ділі людей і на первих сценах тую штуку лучше представлену не узріти”[10].

Про популярність вистави “Адам і Ева” може свідчити епізод, який знаємо з розповіді анонімого автора у газеті “Слово”. Йдеться про зіграну 1 квітня 1865 р. виставу з нагоди бенефісу німецького коміка Генріха Гроса на сцені міського театру графа С. Скарбка (нинішнє приміщення Театру ім. М. Заньковецької). Це був перший виступ українського театру на цій сцені, причому перший на великій сцені, перед численною і розмаїтою за своїм складом публікою. Комедія мала дуже великий успіх, бо не лише та обставина, що серед інших вистав того вечора – трьох німецьких і однієї французької, не дуже добре дібраних на бенефіс, була однією з найкращих, а й те, що чудова гра Т. Бачинської, сповнена життям і привабливістю завдяки самій ролі Еви, як і достатня вправність О. Бачинського в ролі Адама викликали справжній успіх у публіки, що винагороджувала виконавців частими оплесками, а по закінченні – семикратними викликами. І хоч, на думку рецензента, обоє Бачинські на власній сцені грали яскравіше, ніж того вечора в театрі С. Скарбка, однак їхня гра справила на публіку, яка здебільшого уперше дивилася виставу Руського народного театру, якнайкраще враження. “Серед публіки також і наша Русь була досить заступлена, бо, очевидно, наша братія раділа узнати, як видається руське слово на великій сцені і яке впечатліне произведе она на зрителів других народностей. К радости, всі пересвідчилися ту, що плоди нашого вспільного дійствованія в справі учреждєня руського театру найшли всеобщую признательність у різних наших сожителів. Приятно нам згадати, наконець,

що і ц[ісарсько]-к[оролівський] намісник крайовий, барон Паумгартен, бувший на тім бенефісі г. Гроса, оказував свою благосклонність для руського представлення частим рукоплесканням гг. Бачинским”[11].

Вистава в Руському народному театрі йшла з музикою колишнього актора польської трупи в Кам’янці-Подільському А. Янковського, який залишився працювати в російських трупах на Правобережній Україні, отже це означає, що й текст, і музика привезені Бачинським з Наддніпрянської України, де ця комедія мала б виставлятися ще до 1864 р.[12] (У репертуарі російських театрів у Петербурзі та Москві цієї п’єси не було). Виконувались, очевидно, українські народні пісні, аранжовані А. Янковським. Омелян Гороцький, побачивши цю виставу в Станіславові 14 вересня 1864 р., відзначав, що “пісні тої ж оперетки суть так щодо содержания, як і щодо мелодії дуже красні”[13]. Публіка була дуже задоволена з гри і співу обох Бачинських.

Виконавці ролі дідича змінювалися. На прем’єрі її грав якийсь Іван Г. (?), згодом – Антон Буцацький. І хоч на ній тримається ціла основа комедії, не дає ця надто мала роль достатнього матеріалу для актора. Як свідчили рецензенти, перший виконавець говорив трохи затихо, другий – грав трохи заохолодно і загостро, коли запрошував обох селян до свого палацу, наче задалегідь хотів сказати, що вони своєї обіцянки не дотримають.

Якщо простежувати далі перекладну п’єсу на сцені Руського народного театру 60-х рр. XIX ст., то можна помітити дві виразні тенденції в інтерпретації французького комедійного репертуару. Виявилися вони в показаних 2 жовтня 1864 р. у Львові двох одноактних водевілях – “Слаба струнка” та “Голодний і влюблений”. На жаль, ні тоді, ні пізніше не зазначалося, хто був автором тексту і музики цих “комедійок”, як називають їх рецензенти. Першу з них “переіначив” П. Свенціцький, другу – О. Бачинський.

“Слаба струнка” була широко відома на імператорських сценах у Петербурзі (1850) та Москві (1855). У репертуарному зведенні Александрінського і Малого театрів зазначено прізвища французьких авторів водевілю на 1 дію “Слабая струна” (“La corde sensible”, прем’єра у Парижі 8.10.1851 р.), П.-А.-О. Ламбератибу і Е. Жема в перекладі П. Н. Багашова. Можливо, саме цим текстом, щоправда, не опублікованим, а списком, користувався перекладач П. Свенціцький як підрядником, оскільки на польській сцені цей водевіль під назвою “Czuła struna” в перекладі Яна Хенцінського з’явився уперше у Варшаві 1869 р., а у Львові – аж 1872 р. Не можна, однак, виключати, що П. Свенціцький, як людина з університетською освітою, міг здійснити переклад безпосередньо з французького оригіналу, виданого 1851 р.

Про виставу цієї “комедійки” рецензент за криптонімом “Ст.” (можливо, це був молодий ще тоді літератор і театральний критик Володимир Стебельський) висловився: ““Слаба струнка” не має драматичної ціни; межі “Наталкою Полтавкою”, яко кращим образом народної комедії, межі, наприклад, “Тартюфом” Мольєра і сим кусником – значний провал”[14]. І далі про акторське виконання: “Но все ж таки красно були представлені г[оспо]жею Бачинською, котра і в тім виді заявила свій талант, і д[івицею] Лукасевич, котрої спів і удачна міміка дійствовали принятно. Г[осподин] Бачинський яко філософ будив загальний сміх. Г[осподин] Сероїчковський грав маляра прикінці ліпше, ніж спочатку”[15]. Таку саму оцінку усім виконавцям цієї вистави дано й у віденській газеті “Вістник”: “Всі грали превосходно, первими артистами оказались гг. Бачинські і Сероїчковський, на похвалу велику заслужила собі также п. Лукасевич; знає бо она своїми принадами природними чарувати, но видно еще по ній і тоє, що єї заводом (професією. – Р. П.) стався театр. Восхваляти же г[оспожу] Бачинську було би замало; она явилась нам душею нашого народного театра. Гостей того вечора було 225, а хто не прибув, певно, пожалує того”[16].

Що ж до водевілю “Голодний і влюблений”, то його заголовок поки що не ідентифікується з заголовком французького оригіналу, не простежується ця назва і в польській та російській перекладній драматургії, хіба що серед російських оригінальних п’єс реєструється “шутка-водевіль” на 1 дію “Влюблённый, голодный и затейница-вдова” Г.Д. Максимова, виставлений уперше в Петербурзі 1850 р. Можна припускати, що це була переробка з невідомого французького оригіналу.

Анонімний львівський рецензент писав на сторінках віденського “Вістника”: “Обі тіі штучки (“Слаба струнка” та “Голодний і влюблений”) ізбрано, як видно, нарочно, щоби публиці представити і ю увірити: яко руский язык не тільки до сельської хати придатний, но также в общежитію достаточний. І істинно численна публіка, із самої інтелігенції состоявшая, не відказала признательности, що русини в состоянію підхопити даже франц[узького] духа і віддаючи тип характерів утонченних, розполагают еще своїми собственними засобами гумористики натілько, що ані франц[узький] фрак, ні пишна бесіда прибіглої дівиці, ні то академіческое воспитаніє не могут помішати русину в вірнім відданю ролі з задержанем своїх форм, своїх пісней, своїх танців. Обі штуки подобалися дуже – і многії поляки чудувалися, що нема їх доси в репертуарах сцени польської” [17].

2 січня 1866 р. вистава “Голодний і влюблений” була показана в приміщенні міського театру С. Скарб-

ка у бенефіс німецького коміка Генріха Гросса. Це був уже другий виступ українських акторів у театральному приміщенні, на яке Руський народний театр не мав права, бо цісарський привілей, наданий цісарем Фердинандом 1835 р., дозволяв постійно виступати у Львові тільки німецькому і польському театрам[18].

Рецензент у “Слові” віддавав перевагу переробці “комедійки” “Голодний і влюблений” над переробкою “комедійки” “Слаба струнка” завдяки тому, що О. Бачинський переніс дію водевіля “Голодний і влюблений” з Парижа до українського міста, достосувавши її взагалі до українського життя, тим часом як у “Слабій струнці” нібито такого перенесення дії немає: у ній виступають натуральні французькі типи, хоч і з українізованими іменами (Маня – Лукасевич, Ганя – Бачинська, маляр Фарба – Сероїчковський, філософ Ступа – Бачинський).

У водевілі “Голодний і влюблений” діють українські персонажі (студент медицини Олекса – О. Бачинський, студент прав Володьо – С. Коблянський, квіткарка Ганя – Т. Бачинська). Комедійність заснована на протилежності ситуацій і характерів – романтичного шанувальника дівочої краси Володя і реалістичного м’ясолюба Олекси, а також на витівках красуні Гані, коханой Володя. Щоб випробувати свого нареченого, Ганя з’являється то у власній подобі, то переодягнена за панича, чи українського парубка, чи старої баби[19]. До цього водевілю була використана українська народна музика. Так, з рецензії на виставу, показану 10 жовтня 1865 р. в Коломиї, дізнаємося, що Бачинська в ролі Гані співала пісню “Гей, я козак з України” і “Гандзю”, а також витанцьовувала “козачка”[20].

Освічена частина галицькоукраїнської громадськості сприймала французький водевіль так само, як в інших країнах. Ось що писав невідомий рецензент у “Слові” про такі п’єси: “Французька драматургія переповнена такого роду творами, живцем основаними на їх дійсності. Твори такі звичайно бувають буденними, одноманітними, але брак дії винахідливі французи уміють замінити в них цікавими ситуаціями, природним гумором і дотепом вислову, а нераз і життєвою чарівністю”[21]. Тобто, французький водевіль прижився й на українській сцені, зокрема, завдяки своїй яскравій театральності.

Рецензент прем’єри у Львові висловив гадку, що переробка французьких водевілів доречніша, ніж переклад їх, бо, мовляв, такий спосіб перекладу, чи, властиво, переробки, більше відповідає потребам молоді сцени й молоді публіки: потребам першої – тому, що в чужинному світі українським акторам ще заважко оберталися, потребам другої – тому, що пізнати твори чужої культури вона може в театрі Скарбка у Львові. Отже, автор виявив обмеженість у погляді на

завдання українського театру. Тим часом, запорукою його розквіту, піднесення до світових зразків могло бути однаково уважне ставлення як до національного репертуару, так і перекладного. Інша річ, що треба було орієнтуватися на класичні зразки перекладної драматургії, а не на дешеві підробки.

Зовсім заперечувати перелицювання, українізацію західних п'єс в 60-х р. XIX ст. було б ще передчасно з огляду на бідність національної драми, про що вже мовилося раніш. Важливо, що і як перероблялося. Не всяка перероблена п'єса і не під усяким пером могла стати українською.

Симпатії до українізованих переробок висловлюються на сторінках преси не раз. Оглядач вистав під час гастролей театру в Самборі 1865 р. писав, наприклад, у "Слові": "Переклади французьких салонних п'єс, як "Слаба струнка" – з будуарами, франками, сантимами і т. п. на руській сцені не приймаються. Зате переробка "Адама і Еви" не тільки цілком припала нам до смаку, а й засвідчила, що наша публіка кладе її на чолі репертуару. Але взагалі слід сказати, що в нашій публіки можна помітити набагато більший інтерес до оригінальних, ніж до чужих творів"[22].

Така суворо оцінка переробки "Слабої струнки" як нібито перекладу викликала заперечення з боку часопису "Нива": "«Слаба струнка». Дописуватель "Слова" з Самбора не хвалить собі того водевілю задля переводу. Ми читали рукопис і можемо всіх запевнити, що в ній нема і згадки про франки, центими, танці і т. д. Водевіль той цілком перероблений на руське, доказом чого і назви осіб: Фарба і Ступа – здається, не французькі?"[23]. Оскільки редактором часопису "Нива" був П. Свенціцький, то, очевидно, саме йому належить ця анонімна замітка, бо він же й був перекладачем-переробником згаданої п'єси.

Були й такі критики та глядачі, що зовсім не приймали обох цих водевілів, не дуже вникаючи в те, який з них більш український. О. Гороцький, наприклад, звертав увагу дирекції театру на непотрібність показувати в один вечір два подібних один до одного водевілів, якими й були "Слаба струнка" та "Голодний і влюблений", а другий з них, хвалений попередніми рецензентами, взагалі рекомендував "викинути з репертуару, бо неприємно дивитися, як п-ні Бачинська в ролі Галі, за парубчачка перебрана, танцюючи, страшенно мучиться і, задихавшись, співає: "Гей, я козак з України". Робиться з того формальний балет і чисто фізична продукція без естетичного смаку. Ми воліли би сю пісню де-інде почути з уст справдешнього молодця, – а так, то воно щось ніби на іронію похоже. В тій самій штуці грає п. Бачинський дуже пересадно і похорий зі всього більш на різника, чим на укінченого академіка (тобто – на випускника університету. – Р. П.)"[24].

Ще перед цим подібно висловився інший критик про "Слабу струнку": "В якійсь водевільній театрі Парижа може ця п'єса зробити ефект, а в нас – вплине тільки на галерію (тобто на гіршу, неосвічену, на погляд автора, публіку. – Р. П.)"[25]. Однак до Мольєрового "Тартюфа" було тоді ще Руському народному театрові дуже далеко, так само, як до Шекспіра, Кальдерона й Шиллера.

Поряд з водевілями "Слаба струнка" і "Голодний і влюблений" ідуть дуже часто – з 1865 р. навіть частіше, аніж українські оригінальні п'єси, – різні переклади й переробки французьких одноактних водевілів та комедій, переважно без зазначення їхніх авторів. Часом в оголошеннях і рецензіях говориться про переклад з французької, але об'єктивні дані свідчать, що то були українські переробки.

Так, 6 грудня 1864 р. в бенефіс О. Бачинського уперше показані два одноактні водевілі, "перекладені" самим же бенефіціантом: "Дочка старого актора" і "Сорокалітнє дитятко двадцятип'ятилітнього батька". В першому з них виступають дійові особи: відставний актор Карпенко (А. Моленцький), його донька Галочка, що переодягається ще й на циганку і козачка (Т. Бачинська), відставний поручник Акакій Назарич Ушиця (І. Сероїчковський), Карпенкова покоївка, Катерина (К. Смолинська). Отже, це був не стільки переклад з французької, як зазначалося, як переробка російського одноактного водевілю П. Григор'єва "Дочь русского актёра" (1843), що своєю чергою був, мабуть, переробкою з французької комедії-водевілю "La fille de Dominique" Т.-Ф. Вільньова і Ш. де Ліврі (тобто п'єси, перекладеної Д. А. Шепелевим під заголовком "Дочь знаменитого актёра"; 1834 р.). Що О. Бачинський здійснив саме переробку з "шутки-водевілю" П. Григор'єва, свідчать збережені імена героїв: Акакій Назарич Ушиця, який в оригіналі – відставний прапорщик, а в переробці О. Бачинського – відставний поручник, та служниця Катерина. Двох інших персонажів – старого актора у відставці Михайла Васильовича Лісичкіна та його доньку Верочку перейменував О. Бачинський відповідно – на відставного актора Карпенка і його доньку Галю.

Львівський анонімний рецензент щодо виконання окремих ролей у цій виставі висловився у віденському "Вістнику": "Істинно не знаєм, що більше подивляти: чи саму ігру г-жі Бачинської, чи її опрятність і борзість в перестрояніюся (переодяганні. – Р. П.), чи її співи, чи її танці? Все їй іде і удається так складно і точно, що годі пожелати щось кращого. Карпенко (А. Моленцький. – Р. П.) кожним рухом ствердив, що ему довго позістати на сцені і що не получить відпустки даже і від строжайшої дирекції. Публіка восхищалася тими представленнями, і вони рокують по собі найкращії успіхи"[26].

В одноактній комедії – як визначено жанр цієї п'єси – “Сорокалітнє дитятко двадцятип'ятилітнього батька” (автор якої не зазначений, і його ідентифікувати нам не вдається), виступають молодий вдовець Артюр (О. Бачинський), отже герой з французьким іменем, його донька з українським іменем Параня (А. Богдан), “Обиватель з Заліщик”, тобто з галицького містечка, Курочок (І. Сероїчковський), його донька Клара (К. Смолинська), піхотний капітан Рубайло (А. Бучацький), покоївка Феся (Т. Клітовська). Дія відбувається в хаті Артюра 1861 р. Отже, бачимо деякі ознаки, що це переробка, а не переклад. Зміст самої п'єси невідомий.

Упродовж 1865–1867 рр. через сцену Руського народного театру щільно перейшов ряд інших широко відомих на європейських сценах одноактних французьких комедій і водевілів. Наприклад, – анонімна “Месьть корсиканська” (“La vendetta”), а насправді – комедія-водевіль на 1 дію Ф. Ф. Дюмануара і П. Сіроде-на, відома в російському перекладі невідомого автора як “Корсиканская месьть”, що йшла в імператорських театрах здебільшого у Петербурзі в 1845–1866 рр. і Москві – у 1845 і 1849 рр., а на польській сцені – тільки у Львові під назвою “Vendetta” в перекладі Ф. Валігурського лише один раз – 23 травня 1866 р. (прем'єра у Руському народному театрі відбулася 26 лютого 1865 р. у перекладі актора І. Сероїчковського). Щоправда, інформатор “Чужомовна драма в Польщі. 1765 – 1965” водевілю “Вендетта” під зазначеними вище прізвищами не констатує.

Зміст самої п'єси переказав анонімний рецензент (Б. Дідицький?) газети “Слово”: “Комедія представляє образок життя італіянців, скоровспилчивих, жарких до мести корсиканців, котрі за найменшим случаем готові себе розбивати, но і при малійшій спосібності знов цілкуються і живють дружно, як рідні браття. Комедія тая задля меткої характеристики кількох головних лиць, іменно добродушного гостинника Урсина Жакопо, его племінника, трусливого, но хитрого Мафтея, і молчаливого, чисто італіянської раси аманта (любовника. – Р. П.) Гваральдині, мала довготривалий успіх на європейських сценах і она повелась также і на нашій, найбільше по тому поводу, що, власне, дотичні головні характери найшли добрих репрезентантів: перший – в г[осподинові] Моленцькому, вторий – в г-жі Бачинській, третій – в г. Нижанковськім. Послідній, хотя по назначеню своєї ролі говорити мав немного, но віддав кожду ситуацію з найточнішим виразом, так, що істинно на руській сцені виділисьмо в нім живого італіянця. Г[оспо]жа Бачинська, представляя молодця Мафтея Жакопо, мала найбільшу ролю і грала тую ж з вирозумінням і вправою, однак ж її тонкозвучний голос мішав тут при мужеськім одінню, тим більше, що дівчину Ле-

рію, братанка Мафтея і почасти його амантку, іграла д[іви]ця Лукасевич, володіюча іменно нижчими скалями голосу. Суперник Гваральдині в ділах любовних, поручик Леоні (г. Вітошинський), не умів добре своєї ролі; бригадир жандармів (г. Санковський, властиво Сероїчковський) був вповні на своїм місці”[27].

Своєрідний відгук занотував якийсь львівський анонімний рецензент на сторінках віденського “Вістника”: “Щодо общеізвищеної во всіх сценах комедії під заголовком “Вендетта” примітити мусим, що нашії русини, перебравшия в кусії (куці, короткі. – Р. П.) плаття, похожували на істих французів і немало набавили клопоту зрїтелів, ненавиклих до слова руського від чужинців. Трактиєрника представив дуже удачно г. Моленцький, а серйозна міна г. Сероїчковського була зовсім одвітною повазі бригадира жандармів. Розтріпану і загонисту Леру, яко дочку трактиєрника, відіграла прелестно д-ця Лукасевич; также г. Вітош[инський] представив хорошо поручника на урльопі (у відпустці. – Р. П.) з добрим тоном. Но ігра г-жі Бачинської в ролі Мафтея може сміло рівнятися з ігрою найлучшого артиста парижського. Тую гибкість, моторність і проницательність, якими лиш парижанець-салоновець може повелічатись, заявляла наша артистка в цілім значенні слова кождим своїм рухом, движенієм і голосом, і розсмїшила кождого хотьби не знати як серйозного”[28].

Суперечність між обома рецензіями полягає в тому, що у першій виконавцем ролі Гваральдині названо А. Нижанковського, а в другій – Ю. Вітошинського.

Одноактна комедія “Година супружества” неназваного автора у переробці актора Чацького (В. Бучацький) “з французького” пішла 30 квітня 1865 р. У рецензії на виставу коротко викладено її зміст: “Комедія відличаєсь акцією, котра тим цінніша тут, що комічність її полагається не на самих вираженіях або характерах, а головною мірою на ситуаціях. Як з клубка, снується тут для п[ана] Раптусевича одна заплутаність за другою за тої простої причини, же братанець его Олексій, недавно оженившійся, видає перед ним, як і перед его приятелем, молодим Юліяном, подругу своєї жени за свою же власну жінку, і аж вконець, коли з тої ж причини грозить вже небезпеченство і для самого Олексія, коли його властиву жінку сватає для себе п[ан]. Юліян, кінчиться комедія визнанням всеї правди із сторони Олексія і тоді він сам приходить до своєї жени, а п[ан]. Юліян вінчаєсь з тої же подругою. Ситуації тії переведені з великим остроумієм, характери, особливо г. Раптусевича і п[анни]. Юлі, яко списані з гумором, для того ж і комедія, котору би властиво назвати “Супружество на годину”, подобалась у нас загально. В ігрі найбільше відличилися г[осподин]. Санковський (п[ан]. Раптусевич), добре віддав г. Чацький (А. Б[учаць]кий)



ролю Юліяна, а г. Стефанів (г. К[облянський]) Олексія; менше удачно пішли ролі женські, бувші ту в руках д-[іви]ці Клітовської, акторки мало ще вправної, і д-ці Лукасевич, відличної в типах селянок, но не так способної до ігри конверзаційної (тобто розмовної. – *Р. П.*)”[29].

П. Свенціцький, заховавшись під криптонімом “О. М.”, що походив від його ж псевдоніму “Олекса Марковецький”, у часописі “Нива” теж згадав про прем’єру “Години супружества”, однак не вважав за потрібне характеризувати її “драматичну вартість”, оскільки цю комедію часто грають на польській сцені у Львові, а зупинив свою увагу на якості перекладу. Він критикував невідомого перекладача за незнання “нашої руської мови”, бо він “на инчій мові мислив, а у инчій писав”, засмітивши мову “книжно-ученими” словами, інакше кажучи – горезвісним тоді “язичієм”[30].

Щодо акторської гри, то вона П. Свенціцького задовольнила: “Гра п. Бачинської у поєдинчих точках вдалася; треба її тільки так заокруглити, щоб бачна була одність, цілість і характер. Це походить звідти, що не вмiла п. Б[ачинська] перейнятися головною гадкою своєї ролі; вважала більше на менчі маловажності і підносила їх до драматичної вартости. Через те виглядала її гра, наче алгебраїчна сума різних чисел, котрі більше нічого не мають між собою подібного, як тільки те, що до одної азбуки належать. Також не годиться свою роль уважати за відрубну часть драми, а треба її так до партій других граючих застосувати, як акція вимагає. У грі п. Б[ачинської] ми того не бачили. Попавши у колізію між простого, неугого, крутого і у кожній хвилі инчого Орсінього, підступливого, меланхолічно понурого, скритого і завязятого Гваральдинього і загонистого, засліпленого, нетолерантного Жакопо, справувалася вона усе з тою самою легкістю, з котрою бачилисьмо її у решті комедії, що, розуміється, дуже дивно виглядало. П[ан] Віт[ошинський] не вмiє своєї ролі. Через те бачили ми у розговорах часті непотрібні паузи. Треба, отже, головніше на те дивитися, щоб ролю добре напам’ять вмiти, потім буде легше її у серцю чути і добре віддати. П[ан] М[оленцький] яко шинкар грав добре, але не конче би так дуже мімікою розкидувати, коли її не треба. П[ан] Сер[оїчковський] грав добре; то само і п[анн]а Лук[асевич] віддала правдиво свою маломовну ролю”[31].

Комедія-водевіль на одну дію “Бабуся і внучка, або Чародійний напиток Каліостра”, тобто переклад, як зазначено в рецензії на виставу, французької комедії-водевілю на 1 дію “La fiole de Caqliostro” О. Анісе-Буржуа, Ф.-Ф. Дюмануара і Е.-Л.-А. Бризбара, пішла прем’єрою 18 травня 1865 р. Невідомо тільки, чи справді це був прямий переклад з французької, чи з російської переробки “Бабушка и внучка, или

Волшебный напиток Калиостро”, здійсненої відомим водевілістом Ніколаєм Куликовим і виставленої у Петербурзі кілька разів упродовж 1837–1857 рр. Принаймні польський переклад цієї п’єси не зафіксований. Вистава її в Руському народному театрі пройшла тричі і більше не з’являлася. Рецензент у газеті “Слово” зазначав: “Хоча є доволі комізму в ситуаціях, але ні в характерах дійових осіб, ні в цілому ряді виразів нема того життєвого дотепу, а тим менше комізму, яких вимагають ситуації”[32].

Теоділь Андрієвич (П. Свенціцький) висловився про п’єсу “Бабуся і внучка”: “Комедія єсть легенька, принадна і свобідна; характери комічні і виразні. Склад драматичний і мова досить добрі. У грі відзначились п-ні Бачинська, п. Санковський (І. Сероїчковський. – *Р. П.*) подобався, а п. Вітошинський, хоч грав спочатку без поняття характеру, поправився на кінці і був добрий”[33].

В один вечір з “Мужиками-аристократами” польського драматурга В. Анциця 1 червня 1865 р. показано “в перший раз одноактову комедійку, переведену з французького під з[аголовком] “Жінка замість сина”, без зазначення імен автора і перекладача. Рецензент у газеті “Слово” писав: “Комедія “Жінка замість сина” належить до роду тих комедій ситуаційних, котрий завдячує свій вищий розвиток легкограйливій фантазії французів, через що переважно називається французьким. Твори цього роду, якщо відзначаються ще й вдалими окресленням характерів і можливістю заплутаних ситуацій, можуть завжди мати успіх, якого й згадана вище комедійка у нас повною мірою досягла”[34]. Зміст п’єси такий. Капітан Белькур рятує під час війни життя одної осиротілої дитини, яку незабаром передає до сирітського дому пана Нодена, учителя латинської і грецької мов, з тією певністю, що мале дитя, яке за своєю одежею схоже на хлопця, справді є хлопчиком. Але п. Ноден, прийнявши дитя на виховання, незабаром після відходу капітана пересвідчився, що то не хлопчик, а дівчинка, яку назвав Генрикою і виховав її згідно з жіночою статтю. Минає кільканадцять років. Капітан, який через постійні військові походи не міг нічого дізнатися про долю врятованої ним дитини, вирішує заїхати туди, де мешкає п. Ноден, і з’явитися до нього за своїм хлопцем, якого називає сином. Незадовго перед цим він надіслав п. Ноденові в дарунок для “сина” військовий мундир, сподіваючись при першій зустрічі побачити “хлопця” у формі вояка. П. Ноден розповідає Генриці про непорозуміння, і Генрика, добросердна жартівниця, бажаючи задовольнити сподівання капітана, переодягається в подарований військовий мундир. Капітан при зустрічі виявляє цілковите захоплення, але п. Ноден намагається вгамувати його запал. Однак, щоб не розчарувати капітана і не наклепати на

себе його гніву, пише йому листа, в якому пояснює, що дитя, врятоване капітаном, є дівчиною, а не хлопцем, і що, власне, вона вручить йому цього листа. Генрика, не знаючи змісту листа, передає його синовниці (тобто доньці брата) п. Нодена для передачі капітанові. Отримавши листа, капітан потрапляє в нову оману: він сприймає синовницю Нодена за врятовану ним дитину. Саме у той момент, коли ошасливлений капітан пригортає до серця і по-батьківськи цілує синовницю Нодена, вбігає молодий Фрейтаг, наречений синовниці Нодена, і, розлючений, викликає капітана на поєдинок (перед цим він уже викликав до бою і Генрику, яка була у військовому одязі). Коли заплутаність ситуації дійшла до краю, з'являються п. Ноден і сама Генрика, у власному дівочому одязі. Комедія закінчується примиренням, усі насправді задоволені: персонажі і глядачі.

Рецензент відзначає, що й сама комедія, і гра акторів дуже сподобалися публіці. Найбільше, мовляв, відзначився комічною грою А. Моленцький, представивши “добродушного, заклопотаного Нодена з великою правдою і рутинною (вправністю. – *Р. П.*) в міміці і рухах”; “добре грала Т. Бачинська – роль Генрики в жіночому, а ще повабніше – в чоловічому одязі”; “добре представились” Чацький (В. Бучацький) в ролі капітана Белькура, А. Вітошинський – Фрейтаг, В. Лукасевич – синовниця Нодена. “Взагалі, – каже рецензент, – гра наших акторів в тій комедії була точно завчена, жвава і заокруглена”[35].

26 листопада 1865 р. уперше пішов, без зазначення автора, французький водевіль на одну дію “Мельничка з Марлі”. Насправді авторами п'єси “*La meunière de Marli*” були А. О. Мельвіль (А.-О.-Ж. Дювер'є) і Ш. Дювер'є. (Переклад українського актора А. Моленцького). На імператорських сценах у Петербурзі та в Москві п'єса йшла дуже часто з 1840 р. Текст її перекладу (перекладач Н. І. Филимонов) опублікований 1840 р. Можна припускати, що український переклад було зроблено з російського. Принаймні в репертуарі польських театрів ХІХ ст. цього твору не зареєстровано.

У газеті “Слово” опубліковано анонімну рецензію на прем'єру вистави. Автор дає нищівну оцінку самої п'єси вже в першому реченні: “Єсть то неудачний переклад ще неудачнішої французької комедії, котору з репертуару нашого театру навсегда вичеркнути должно”[36]. Незважаючи на це, автор докладно викладає зміст п'єси: “Мельничка Денисе, вдова, любиться в своїм молоденьким племяннику Жані дуже млавою любов'ю, а він в ній тоже, хотяй їй того сказати не сміє. Властитель млина маркіз, женатий старик і полковник в королівському війську, сподобав собі мельничку; хотів би ю віддати за свого кухара і к той цілі хоче ю вночі викрасти (!). Аби мельничку о

тім завідомити, пише він лист до неї. Молодий Жан звербувався межи тим до війська, щоби своїй тітці показати, же і він на щось придався. Мельничка, отримавши лист маркіза з рук маркіза (!), перечитала той же і дає Жанові, вернувшому з місця вербунку, до перечитання. Жан, немного мислячи, пише лист сего самого содержания до маркізи, жони старика-маркіза. Маркіза, отримавши Жана письмо, впадає до млина і довідуєся від мельнички о всім плані свого мужа. В доказ вдячности обіцює она виеднати від короля увільнене Жана від військової служби. Вночі приїжджає маркіз зі службою, входить до кімнати і каже заставляти стіл присмаками і вином. Но в кімнаті сидить в бочці укритий Жан, а мельничка спить собі спокійно в побічній кімнаті. Маркіз, глядаючи її, зайшов до задної комори, а тут вискочив Жан з бочки і запер за ним двері на колодку. Держачи маркіза в затвореню, будить він мельничку, і обоє їдять і п'ють і ослідчають свою взаємну любов. Наконєць выпускає Жан маркіза з комори, маркіза являється в млині, диктує Жанові в імені короля (!) увільнене від війська. Жан ошасливлений, а маркіза відпроваджує свого сина додому”. І висновок рецензента: “Коротко сказавши, єсть то при всій тривіяльності дикції безпутная фарса, на неморальной заснові зле розвита і щодо акції кругом спотворена”. І, нарешті, про гру акторів: “Вспоминаєм о грі г-жі Бачинської (мельничка) і г. Чацького (В. Бучацького. – *Р. П.*) (маркіз) похвально; не тако д[іви]ці Богдан (маркіза), котора свою роль надто вимушено віддала. Г[осподин] Моленцький (Жан) не мав поля до розвитку своїх, впрочем, хороших дарованій до коміки. Г[осподин] Вітошинський (млинарчук) віддав свою незначну ролю відповідно”[37].

Одноактна французька “комедія зі співками”, так само без зазначення імен автора і перекладача, “Нема полумєня без диму” (йшлося про “*Pas de fumée sans feu*” Ж.-Ф.-А. Баяра; прем'єра в Парижі – 18.09.1849 р.) пішла прем'єрою в Руському народному театрі 14 грудня 1865 р. Цей водевіль часто ставили в опублікованій 1850 р. переробці П.С. Федорова у Петербурзі (з 1850 р.) та Москві (з 1851 р.) під назвою “Нет действия без причины”. На польських сценах п'єса йшла в перекладі В. Сьвешевського з 1856 р. у Варшаві та інших містах т. зв. Царства польського (тобто на території, окупованій Російською імперією) і з 1860 р. – у Львові під назвою “*Nie bez przyczyny*” (“Не без причини”). Рецензент газети “Слово” не розповів змісту п'єси, а обійшовся зауваженнями та короткою характеристикою гри акторів, отож: Т. Бачинська “в французькій, доста хорошенській, водевілі відограла роль весело-наївної Сусанни з повним життям і природною комікою”. Рецензент позитивно відзначав акторський дебют аматорки Ф. Морельовської в ролі

служниці Касі (“досить сміла в ігрі”), яка незабаром стала відомою актрисою Ольгою Моленцькою – під прізвиськом свого чоловіка – актора А. Моленцького. Особливо сподобалися публіці і рецензентові співи у виконанні Т. Бачинської, Чацького (В. Бучацького), серед яких був (у виконанні Т. Бачинської) куплет, спрямований проти надто суворої критики вистав Руського народного театру в руських же (тобто українських) газетах[38].

Шостого березня 1866 р. було показано водночас прем’єри двох одноактних французьких водевілів – “Жінка головою” і “Рожа”, на жаль, так само без зазначення прізвищ авторів і перекладачів. Ще задовго до цієї прем’єри, а саме у травні 1865 р. газета “Слово” повідомляла, що Руський народний театр сподівається отримати від відомого композитора М. Вербицького музику до двох опереток, які будуть виставлені восени 1865 р.: одна під назвою “Рожа”, а друга – “Галя”. Обидві п’єси, роз’яснювала газета, не є оригінальними творами, а лише “пристосовані до руського життя, а тому вимагають оригінальної руської музики”[39]. Отож 6 березня зі згаданих вище двох п’єс пішла тільки “Рожа”. Зміст обох вищезгаданих “комедійок”, як зазначала газета “Слово”, був маловартісний, однак гра акторів здалася рецензентові досить доброю. “В “Рожі” було кілька удачних співів з музикою нашого композитора М. Вербицького, і в тім-то сосредоточилось сего вечора удовольствие публіки, тим разом, як на нове відкритіє сегорічних представлень театральних, численно зібраної”[40].

У тій газеті “Слово” від 2 (14) березня 1866 р. було опубліковано анонс, що наступного дня, а саме 3 (15) березня відбудеться вистава, яка складатиметься із трьох одноактних п’єс: “Картинка з натури, або Цікавість” – образок з життя в 1 дії – з російського, “Котра з них” – забавка в 1 дії – з російського і “Взаимное обучение”, водевіль в 1 дії. Прізвиськ авторів у анонсі не зазначено. А вже через два дні після вистави газета “Слово” вмістила анонімну рецензію, автором якої був, напевне, сам редактор газети Б. Дідицький, який писав: “Дня 3 (15) с[его] м[ісяця] дано на нашій сцені три одноактні комедійки, переведені з російського, а то: “Взаимное обучение” зі співками, “Котра з них” і “Картинка з натури, або Цікавість”. Всі три комедійки суть якби нарочно лиш для нашої молоді сцени написані, і для того всі вони повелися тут хорошо”[41]. Рецензент так само не пояснив, кому саме належали ці російські “комедійки”. У попередньому номері журналу “Просценіум”, де йшла мова про російську драматургію в репертуарі Руського народного театру, ми вже з’ясували, що “Картинка з натури, або Цікавість” – це оригінальна комедія С. Т. Турбіна, відома з репертуару російських імператорських театрів

у Петербурзі та Москві (обидві – 1855 р.) і вперше опублікована у 1864 р.

Що ж до двох інших, то “Взаимное обучение” – це насправді водевіль “L’enseignement mutuel” (прем’єра в Парижі – 20.01.1851 р.) французьких драматургів Т. Барр’єра і А. Декурселя в перекладі російською К. А. Тарновського і Ф. М. Руднева під назвою “Взаимное обучение”. Цей переклад виставлено уперше на сценах імператорських театрів у Москві (прем’єра – 21 вересня 1851 р.) та Петербурзі (прем’єра – 3 грудня 1851 р.). Друга п’єса – “Котра з них” – це “Которая из двух” – “перделка с франц. в стихах Н. И. Куликова” з одноактної комедії “Madam d’Odmesson s’il vous plaît” А. Монье та Е. Мартена, яка йшла так само в Петербурзі (прем’єра – 4 квітня 1858 р.) і того самого року опублікована. Обидві п’єси були широко відомі і з репертуару російських та російсько-польсько-українських труп у губернських містах тогочасної України.

22 березня 1866 р. Руський народний театр показав прем’єру (знову ж таки анонімно) одноактної французької комедії “Раптус” (йшлося про комедію “Un Monsieur qui prend la mouche”; прем’єра в Парижі 25.03.1852 р.) популярного драматурга Е. Лабіша і М.-А.-А. Мішеля в перекладі актора І. Сероїчковського. На імператорських сценах у Петербурзі і Москві цей водевіль ішов у перекладі П. Н. Баташова і В. І. Родиславського з 1850 р. під назвою “Беда быть таким”, а в польських театрах у трьох різних перекладах під назвою “Raptus”, починаючи з Варшави у 1857 р., а у Львові – з 28 лютого 1865 р., тобто за рік до вистави у Руському народному театрі. Отож можна припускати, що український переклад міг якоюсь мірою залежати від польського, оскільки навіть назва залишилася польська (польською мовою слово “раптус” означає запальну, поривчасту людину). Анонімний рецензент у “Слові” передав зміст цього водевілю: “Комедія “Раптус” вовсі не відличаєсь содержанием, ні даже гумором; з характерів начертан в ній досить живо і з правдою лиш один – пана Галацького (раптуса) і слуги Семена, прочіі же – млаво, а почасті характер Цецилії, молоденької дивичі, рішающоїся вийти за настоящего безума – 40-літнього Галацького, – таки цілком неприродно. Ігра акторів була добра; відличались найбільше г. Моленцький і Бучацький і Звіржинський, которий-то послідний в перший раз виступав на нашій сцені, заявив себе даровитим коміком, і хотя мав тут невелику роллю, но удостоївся повної признательности і громких рукоплесканій із сторони публіки”[42].

Десятого квітня 1866 р. була уперше показана одноактна французька комедія “Слава Богу, стіл накритий” без зазначення автора, в перекладі О. Б. (криптонім не розкритий; принаймні це не О. Бачинський, бо

його ім'я тоді писали чи "Еміль", чи то "Емельян"). Про згадану прем'єру рецензент у "Слові" написав так: "Комедія, хоча щодо заснованя акції і очертаня характерів, особливо женських, дуже добра, произвела ефект тільки марний, а то з поводу, же дійствующіи лица, з із'ятієм одного г. Моленцького, іграли з вельми уміреним гумором, по нікотерій часті дуже апатично. Видно, не перенялись они достаточно духом легкої коміки і гумору французького, на яких тій іменно комедії няк не збуває"[43].

Прем'єру згаданіи вище "Галі" було показано 23 квітня 1866 р. (а не 14 вересня 1865 р., як писав З. Лисько[44]) – переробленіи Д. Лозовським (П. Свенціцьким) п'єси неназваного автора, а насправді – французької комедіо-опери на одну дію "Kettly, ou le Retour en Suisse" (прем'єра в Парижі – 28.01.1825 р.) П. Дюпора (Полена) і Ф.А. Дювера, єдина вистава якої на польській сцені у Варшаві відома під назвою "Kettli, czyli Powrót do Szwajcarii" з 1830 р., а на російських – з 1832-го в перекладі Д. Ленського під заголовком "Кеттли, или Возвращение в Швейцарию". Сюжет п'єси нагадує сюжети багатьох українських, раніших і пізніших, комедій. Тут виступають заможна селянка з дурнуватим сином Іваном, убогий їхній сусід з красивою і доброю донькою Галею, яка, незважаючи на своє злиденне життя, не хоче йти заміж за дурного багача. Вона закохується в молодого офіцера Славського, що потрапив випадково до села. Офіцер, переконавшись в щирості почуттів Галі, вінчається з нею і вирішує назавжди оселитися між добрими людьми в рідному Галиному селі.

Музику до цього водевілю, чи, як його названо в рецензії, – "оперетки" (хоч зі справжньою тогочасною оперетою вона не мала нічого спільного), написав видатний вже тоді композитор М. Вербицький. На жаль, ноти невідомі. Про характер тієї музики можемо дізнатися лише з рецензії на виставу. Анонімний автор у "Слові" писав, що "ціннішою над сей простий темат оперетки єсть її музика, підроблена до 21 співок, які тут приходять, в чистонароднім слозі, в духу сердечних напівок руських"[45]. Особливо виділялися тут два хори селян на початку і наприкінці п'єси, соло офіцера й Галі. "Дуети, терцети і квартети всіх дійових осіб – все це були прекрасні твори музичного генія Руси, яким по праву вважається нині з-поміж усіх інших композиторів М. Вербицький"[46], – відзначав той же рецензент. Ця п'єса мала успіх у глядача не лише завдяки музиці, а й драматичній грі найкращих акторів. Т. Бачинська в ролі Галі, О. Концевич (українець за походженням, відомий з польської сцени співак, що саме тоді перейшов до українського театру) – в ролі офіцера Славського, Ю. Нижанковський – старий жовнір, батько Галі, В. Лукасевич – Гор-

дня, Шинкарка, сусідка Галі, А. Вітошинський – її син, Максимович – слуга офіцера Славського – всі, за свідченням рецензента, грали майстерно, добре водночас співаючи. Досконалу гру Бачинської в ролі Галі відзначав також російський публіцист В. Кельсієв, побачивши цю виставу 14 вересня 1866 р. в Перемішлі[47].

Десятого травня 1866 р. пішов одноактний французький водевіль "Ворог жінок"[48] (без автора), а 15 грудня 1866 р. – одноактна французька комедія "Заздрість", у віршованому перекладі Ф. К., тобто Ф. Калитовського[49], про яку рецензент висловився: "Комедія "Заздрість" донічого"[50]. На жаль, інформацій про ці вистави, окрім анонсів, немає.

З великих за обсягом французьких комедій, що з'явилися на сцені Руського народного театру в 60-х роках ХІХ ст., були чотириактний "Паризький вуличник" Ж.-Ф.-А. Баяра, Е.-Л. Вандербурха і О.-Е. Скріба та п'ятиактний "Дон Сезар де Базан" А.-Ф. Деннері і Ф.-Ф. Дюмануара.

Комедія "Паризький вуличник" ("La gamin de Paris") мала широку популярність на сценах різних країн Західної Європи з часу прапрем'єри 1836 р., в Парижі, зокрема на польських сценах з 1837 р., в тому числі й у Львові з 1838 р. Події в цій комедії відбуваються в період реставрації династії Бурбонів у Франції і феодално-монархічної реакції. Син генерала, гультьяй Адольф, закохується у гарну, чесну, але бідну дівчину Людвіку. Він вдає з себе бідного маляра і присягається одружитися, одначе не певен, що батько дозволить вчинити це. Старий генерал занепокоєний, – але тітка Морен, здеморалізована аристократка, готує для Адольфа гідну партію, а зведену Людвіку збирається загодити грішми. Брат Людвіки, паризький вуличник, дізнавшись, хто такий Адольф, вирішує розповісти про все генералові з тим, що батько примусить сина одружитися зі скривдженою дівчиною, донькою наполеонівського капітана. Після гострої внутрішньої боротьби в душі генерала перемагає шляхетність, яка жевріла з давніх часів, коли він ще належав до демократичного табору (а таким автор п'єси, очевидно, вважає прихильників Наполеона). Відкинувши шкаралупу аристократичної моралі, в якій він загруз, старий генерал благословить молодят на шлюб.

Така моральність не могла не сподобатись тодішній галицькій публіці. Тим-то й прем'єру (8 березня 1866 р.), і всі наступні вистави глядачі сприймали з ентузіазмом.

Рецензент "Слова" з приводу прем'єри писав: "Не тільки сама комедія, яка має заслужену велику славу на всіх європейських сценах, але також вдала, добре завчена гра наших акторів зробили цей вечір одним з найприємніших для нашої публіки. Ця вистава "Паризького вуличника" була неначе нагородою за

той скучний вечір, яким можна назвати вечір 6 березня, коли при відкритті нового сезону нашого театру, при зібранні численної публіки дано дві малоцінні, нічим не примітні комедійки, як “Жінка головою” і “Рожа”, що стоять далеко від “Паризького вуличника”. В “Паризькому вуличнику” наочно й чарівливо накреслено характер, здавалось би, легковажної дитини простолюду, у якої під убогою одежиною б’ється найшляхетніше серце; мітко й повчально зображено боротьбу людей із нижчих верств з вельможами-самолюбами і, нарешті, перемогу природних людських почуттів над кастовими забобонами. Такі твори, які рухаються добре заснованою жвавою дією, мають свою ціну і водночас вищу мету для сцени, яка при доборі таких драм справді може розраховувати на гарне майбутнє”[51].

Вистави подобалися публіці передусім завдяки досконалій грі Т. Бачинської, яка майстерно відіграла роль пустотливого, веселого, свавільного, але цнотливого, чутливого, енергійного й вольового вуличного хлопчиська. Актриса “в ролі Юзя (вуличника) була справді пречудовою, а в деяких ситуаціях, зокрема жартівливо-наївних, незрівнянною”[52], – писав рецензент. Бачинський у ролі щиросердного генерала був імпазантний, однак не до кінця збагнув суперечність свого героя, а тому й не зумів належно відтворити внутрішню боротьбу демократа з аристократом, зазначав інший рецензент з приводу іншого показу вистави. Так само недосконаліми були В. Лукасевич в ролі Людвіки і А. Бучацький в ролі Адольфа[53]. Попри окремі вади цей спектакль все ж піднімався над усім перекладним французьким репертуаром щодо художності й ідейності.

Інша багатоактна французька комедія неназваного автора лягла в основу переробки, здійсненої К. Климковичем і названої “Грушенків зять”, пішла у бенефіс В. Лукасевич 13 грудня 1866 р. Ця переробка набрала таких українських прикмет щодо характерів і відображення побуту, що стала явищем національної української драматургії.

Грушенко, багатий купець, віддав дочку Лялю за банкрута графа Хорошевського. Той починає орудувати маєтком тестя і залицяється до пані Мирович. На цьому ґрунті виникають сімейні конфлікти. Тривалі виховавчі заходи таки примушують графа узятися за роботу; він примирюється з дружиною, яка його пристрасно кохає.

На думку одного з рецензентів, усі характери тут правдиві, бо Грушенко – народолобець, донька його – великодушна й чистосердечна, граф – гордий за своїх предків, а сам – нікчема. “Вони всі живі типи з історії народів і з історії дня. Се борба традиції з поступом, традиції спорожнілої, пережитої, з здоровим, повножитним поступом, – се побіда працюючого

пролетаріята”[54], – каже рецензент, виявивши дуже специфічне розуміння, що таке пролетарят.

Про виставу популярної тоді на сценах європейських країн, зокрема й на польській і російській сценах, п’ятиактної комедії зі співами і танцями “Дон Сезар де Базан” (“Don Cesar de Bazan” прем’єра в Парижі – 30.07.1844 р.) А.-Ф. Деннері і Ф.-Ф.-Р. Дюмануара, вперше показану 1 жовтня 1867 р. на гастрольях у Стрию[55], тобто десь за місяць до розпаду театру, не збереглося жодних відгуків у пресі. Вистава не була показана у Львові через припинення виступів у середині жовтня 1867 р. у Стрию.

Могла б стати значним явищем у репертуарі Руського народного театру популярна на західно-європейських, зокрема на польських, сценах (у Львові – з 1841 р.), п’ятиактна комедія Е. Скріба “Склянка води” (“Le verre d’eau, ou les Effets et les causes”; прем’єра в Парижі – 17.11.1840 р.), що її переклав українською мовою Володимир Шашкевич. Повідомляючи про виконання цього перекладу, часопис “Мета” зазначав: “Знаючи, як хорошо сей писатель (В. Шашкевич. – *Р. П.*) мовою народною владіє і як совісно він в своїх літератських працях тої народної мови держиться, вітаємо радісно отсей його труд для народної сцени”[56]. Але іншу думку щодо цього висловив Театральний відділ, зібравшись 30 вересня 1865 р. (за участі Ю. Лавровського, Б. Дідицького, Ф. Костека, П. Делькевича, М. Полянського, К. Меруновича, І. Товарницького), щоб розглянути питання про доцільність придбання цього перекладу на умовах, які виставив В. Шашкевич. Умови звучали так: якщо Театральний відділ платитиме по 2 ринських за аркуш, то набуває повне право на цей твір, а якщо, на випадок друку, певну кількість примірників Театральний відділ призначить перекладачеві понад гонорар, то матиме право змінити фонетичний правопис на етимологічний (В. Шашкевич, як народовець, дотримувався фонетичного правопису); так само перекладач залишав за собою право зробити стилістичні зміни, якщо цього вимагатиме Театральний відділ. На засіданні з висновками про переклад “Склянки води” виступив театральний референт К. Мерунович, відзначивши, що: 1) є питання, чи такого роду комедію можливо виставити на руській сцені з існуючими силами; 2) стиль, багато висловів вимагають виправлення; 3) якщо перше питання буде вирішене негативно, то залишається погляд на збагачення репертуару в майбутньому; 4) в театральній касі є всього 8 ринських, що слід мати на увазі. Рішення Театрального відділу було конкретне: “Узнаєся неможливим натепер употребити ю (її, тобто п’єсу. – *Р. П.*) на руській сцені. І з тої причини не набуваєся діла (тобто твору. – *Р. П.*) реченого для репертуару натепер”[57].

Так не потрапила на сцену Руського народного театру за 60-х років XIX ст. одна з найкращих, найпопулярніших комедій Е. Скріба. Аж у 80-х роках XIX ст. з'являється вона на сцені цього театру, але текст її донині зберігається в рукописі[58].

1. Слово. – 1865. – 2 (14) I. – Ч. 1. – Переклад з “язичія”.

2. Надруковано було тільки перший акт у журналі “Нива” (1865. – № 3–6, 7–9. – С. 36–42, 100–104, 117–120, 132–138). Того самого року був готовий переклад “Макбета”, але валізу з рукописами П. Свенціцького хтось украв 13 жовтня 1865 р. (Слово. – 1865. – 6 (18) X. – Ч. 79).

3. *Sprawozdanie dyrekcji teatru polskiego za rok teatralny 1864/5 [без місця і року видання]; Sprawozdanie dyrekcji teatru polskiego za rok teatralny 1865/6 [без місця і року видання]; Marszałek A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie: 1864–1875. – Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulano, 2003. – С. 9–64.*

4. *Got Jerzy. Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert: Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997. – S. 607–682.*

5. Слово. – 1864. – 18 (30) III. – Ч. 23.

6. *Dramat obcy w Polsce: 1765–1965: Premiere, druki, ekzemplarze. Informator / Praca zespołowa pod kierunkiem Jana Michalika. – Kraków, 2001. – A.–K. – S. 108. – У другій частині Інформатора (L.–Z.– Kraków, 2004. – S. 289) назвою цього водевілю у 2-х актах починається розділ “Твори невстановленого авторства”. Очевидно, у зв'язку з цим трактує цю п'єсу як твір невідомого автора й А. Маршалек. Див.: *Marszałek A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875. – Kraków, 2003. – S. 114.**

7. Слово. – 1864. – 24.III (5.IV). – Ч. 25.

8. Слово. – 1864. – 24.III (5.IV). – Ч. 25.

9. Вістник. – 1864. – 8 (20).IV. – Ч. 27.

10. Слово. – 1865. – 23.I (4.II). – Ч. 7.

11. Слово. – 1865. – 24.III (5.IV). – Ч. 24.

12. Чи не переробкою з цього французького “Адама і Еви” був український водевіль Карла Зелінського “Адам Евилович и Ева Галахтионовна”, яку автор подавав до цензури в Петербург 1846 р. (Див.: П. Лобас. До історії видання та постановки на сцені творів І. П. Котляревського // *Архіви України. – 1969. – № 4. – С. 75.*)

13. Слово. – 1864. – 19.IX (1.X). – Ч. 75.

14. Слово. – 1865. – 5 (17).I. – Ч. 2.

15. Там само.

16. Вістник. – 1865. – 30.I (11.II). – Ч. 8.

17. Вістник. – 1865. – 30.I (11.II). – Ч. 8.

18. Слово. – 1865. – 22.XII (3.I.1866). – Ч. 101.

19. Слово. – 1864. – 23.IX (5.X). – Ч. 76.

20. Там само. – 1865. – 9 (21).X. – Ч. 80.

21. Слово. – 1864. – 23.IX (5.X). – Ч. 76. – Переклад з “язичія”.

22. Слово. – 1865. – 23.I (4.II). – Ч. 7.

23. Нива. – 1865. – 30I. – Ч. 3. – С. 48.

24. Мета. – 1865. – 31.V. – № 13. – С. 407.

25. Слово. – 1865. – 2 (14).I. – Ч. 1. – Переклад з “язичія”.

26. Вістник. – 1865. – 13 (25) лютого. – Ч. 12.

27. Слово. – 1865. – 20.III (1.IV). – Ч. 23.

28. Вістник. – 1865. – 27.II (11.III). – Ч. 16.

29. Слово. – 1865. – 21.IV (3.V). – Ч. 31.

30. Нива. – 1865. – 30.III. – Ч. 9. – С. 143–144.

31. Там само.

32. Слово. – 1865. – 8 (20).V. – Ч. 36. – Переклад з “язичія”.

33. Нива. – 1865. – 20.V. – Ч. 14. – С. 223.

34. Слово. – 1865. – 22.V (3.VI). – Ч. 40. – Переклад з “язичія”.

35. Там само.

36. Слово. – 1865. – 17 (29).XI. – Ч. 91.

37. Там само.

38. Слово. – 1865. – 4 (16).XII. – Ч. 96.

39. Там само. – 1865. – 8 (20).V. – Ч. 36.

40. Слово. – 1866. – 23.II (7.III). – Ч. 16.

41. Слово. – 1866. – 5 (17).III. – Ч. 16.

42. Слово. – 1866. – 12 (24).III. – Ч. 21.

43. Там само. – 1866. – 2 (14).IV. – Ч. 26.

44. Лисько З. Михайло Вербицький // *Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів; Нью-Йорк, 1994. – С. 93.*

45. Слово. – 1866. – 13 (25).IV. – Ч. 29.

46. Там само.

47. Кельсиев В. Галичина и Молдавия: Путевые письма. – С.-Петербург, 1868. – С. 18.

48. Там само. – 27.IV (9.V). – Ч. 33; 30.IV (12.V). – Ч. 34.

49. Там само. – 1866. – 3 (15).XII. – Ч. 96.

50. Там само. – 1866. – 7 (19).XII. – Ч. 97.

51. Слово. – 1866. – 26.II (10.III). – Ч. 17. – Переклад з “язичія”.

52. Там само. – 9 (21).III. – Ч. 20.

53. Там само.

54. Слово. – 1866. – 3 (15).XII. – Ч. 96.

55. Слово. – 1867. – 23.IX (9.X). – Ч. 76.

56. Мета. – 1865. – 15.IX. – № 14. – С. 447.

57. ЦДІА України у м. Львові, ф. 514, оп. 1, в'язка 10, од. зб. 153, арк. 9.

58. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописів, фонд 79, шифр 78.



Олександр МАНШИЛІН

## СТАНОВЛЕННЯ АМЕРИКАНСЬКОГО ТАНЦЮ МОДЕРН.

*Доріс Хамфрі у композиції  
“На честь танцю” (“To the Dance”).*

### Творчість Доріс Хамфрі

На початку ХХ ст. в розвитку мистецтва театрального танцю почали окреслюватися тенденції, що згодом викликали появу нового мистецького явища – сучасного танцю. Протягом 1910-х–20-х рр. новий танець розвивався у Німеччині (зокрема, в роботі Р. Лабана та його учнів), у Франції (в поставах В. Ніжинського для трупи С. Дягілева), в Росії (наприклад, у роботі К. Голейзовського).

Утім, найпосплідовніше еволюція сучасного танцю відбувалася у США, де, на відміну від європейських країн, не було вкорінених традицій балетного мистецтва. Авторські творчі методи американського танцю модерн виникали з прагнення висловити особливу мовою танцю унікальний світогляд духовно молоді спільноти – громадян Сполучених Штатів. “Ми бажали зрозуміти, що таке танцювати як Американець” [1], – писала Д. Хамфрі, одна з найяскравіших представниць нового напрямку. Перед митцями її покоління постало не тільки питання “про що танцювати?”, але, насамперед, “як це робити?”. Вирішуючи його, Д. Хамфрі випрацювала власну теорію руху, в основі якої – активне усвідомлення впливу гравітації та сприйняття кожного руху як певної фази “падіння” та “підйому” (fall and recovery). Сьогодні ця теорія – в ряді фундаментальних методик сучасного танцю, поряд із запровадженою М. Грехем системою “contraction-release” – концентрації та вивільнення напруження, що пов’язане з диханням та усвідомленням центру тіла, – або методом М. Вігман, що розглядає довколишній простір як активного партнера танцівника.

Доріс Хамфрі народилася 1895 р. в Оак Парк, штат Іллінойс. Її життя було пов’язане з танцем зі

шкільних років. Коли Доріс закінчила школу, вони з матір’ю відкрили танцювальні класи: дочка давала дорослим уроки побутових бальних танців та викладала дітям, а мати була акомпаніатором. Хамфрі мріяла стати танцівницею. Але де і як могла вона здійснити свою мрію?

Танець як театральна мова, “серйозний” танець був рідкісним, винятковим явищем в тогочасному мистецькому житті США. Ні соціально-політичний устрій, ні культурна традиція не сприяли розвиткові в Америці класичного балету. “Балет” у Новому світі аж до середини 1930-х рр. був однією з танцювальних технік, що використовувалася у поставах вар’єте та водевільних програм, або однією з форм фізичного виховання, або “заокеанським дивом” у виконанні гастролуючих труп, наприклад, трупи А. Павлової та М. Морджіна (починаючи з 1910 р.), трупи С. Дягілева (1916). Уявлення про танець як вид мистецтва в іншій, неklasичній формі давала робота А. Дункан та Р. Сен-Деніс, які після гучного успіху в Європі повернулися на батьківщину (А. Дункан – з періодичними турне між 1909 та 1922 рр., Р. Сен-Деніс – для постійної роботи).

Дбаючи про рівень власного професіоналізму, Д. Хамфрі (у вільний від роботи зі своїми “учнями” сезон) відвідувала літні танцювальні курси; 1917 р. вона приїздить до Лос-Анджелесу, в школу танцю “Денішоун”. Це була одна з найперших в Америці інституцій, що почала займатися “артистичним” танцем (“art dance”, на відміну від розважального або побутового). “Денішоун” виникла 1914 р. як група танцівників на чолі з Рут Сен-Деніс (виконавицею стилізованих “східних” танців) та її чоловіком Тедом



Соло "Дві екстатичні теми"  
("Two Extatic Themes"), 1931 р.



Д. Хамфрі в композиції "Пассакалія до-мінор"  
(музика Й. С. Баха), 1938 р.

Шоуном – колишнім естрадним танцівником. Деяко пізніше, 1915 р. було організовано школу, де навчали техніки індійського танцю, йоги, вільного танцю, основ "балету", а також "мистецтва виразності" на базі методики Ф. Дельсарта. В основі ідеології "Денішоун" був "екзотичний, романтичний" [2] танець: він мав певну духовну цінність і міг передати глядачеві засобами руху "серйозне" послання. Крім того, "Денішоун" претендувала на роль "колиски" властиво американського мистецтва: "З цієї організації танцівників, народжених в Америці і навчених в Америці, під акомпанемент музики, написаної американськими композиторами, і з репертуаром балетів, костюми і сценарії для яких створювали американські митці, міс Сен-Деніс та містер Шоун сподіваються через кілька років здійснити світове турне, пропонуючи світові американський внесок до танцю" [3], – зазначалося в одній з програм виступу трупи 1923 р.

У "Денішоун" швидко помітили здібності Д. Хамфрі. Вона стала виконавицею головних партій в поставах трупи, викладачем та асистенткою Р. Сен-Деніс. Саме тут вона створила перші власні танцювальні композиції. Шлях до професії хореографа почався для Доріс з роботи над так званими "музичними візуалізаціями". Цей тип хореографічної творчості Р. Сен-Деніс розробляла як альтернативу до екзотичних танців. Сутність роботи над "візуалізацією" полягала в аналізі музичного твору з метою докладного відтворення у танцювальних рухах характеру його мелодії, його ритму та динаміки. Такі хореографічні композиції не мали жодного "літературного" сюжету, їх виконували в



"Танці на площі" ("Square Dances"), 1938 р.



“абстрактних” костюмах – туніках. Метод дещо нагадував дунканівський, проте відрізнявся більшою точністю і суворим дотриманням “правил гри”.

“Музика була моєю першою любов’ю, – писала Д. Хамфрі, – і я прийшла до танцю завдяки їй... Я згадувала Моцарта, який казав, що насправді більше насолоджувався танцем, ніж музикою, і живим підтвердженням цієї відданості є те, що його музика танцює. Але я полюбила танець дуже сильно, майже так сильно, як музику. Втім я досі вважаю, що для мене краще було б стати композитором” [4].

Досвід аналізу музичного твору для “візуалізацій” допоміг Д. Хамфрі знайти композиційний метод для створення нової хореографічної форми: “симфонії у танці”. Про один із ранніх творів, скомпонованих за цією методикою, “Драму рухів” (“Drama of Motions”, 1930 р.), критик Джон Мартін писав як про “першу вдалу спробу в танці, [...] що, на відміну від театральної форми, розглядає теми та їхній розвиток радше способом музиканта, ніж драматурга” [5]. Музика не була в таких творах головним елементом. Танець міг навіть виконуватись у тиші, але ритмічна організація хореографії, чергування динаміки, просторова форма рухів і поз утворювали гармонійну художню цілісність.

Весною 1927 р. Д. Хамфрі вперше одержала можливість абсолютно вільної, самостійної праці. В цей час трупа “Денішоун” здійснювала чергове турне, і їй та Чарльзу Вейдману було доручено опікуватися школою. Вільна, не обмежена авторитетами чи обов’язковими програмами робота виявилась для танцівниці потужним стимулом для творчості. Навесні 1928 р. Д. Хамфрі та Ч. Вейдман показали в Нью-Йорку кілька концертів з власних творів, а восени вийшли з “Денішоун”.

Так виникла “Концертна група Доріс Хамфрі з Чарльзом Вейдманом та їхніми студентами” (Doris Humphrey with Charles Weidman and their Student Concert Group). Це не була танцювальна трупа в сучасному розумінні. В розвідках, присвячених ранній, “героїчній” добі modern dance можна натрапити на термін “танцювальна родина” (dance family). Головною об’єднуючою силою “родини” був ентузіазм, з яким здійснювали спільну справу. Танцівники усвідомлювали, що займаються створенням нової мистецької форми. Вона зверталася до американців так, як не робила цього жодна з форм театрального танцю минулого. Д. Хамфрі постійно листувалася з учнями, роз’яснювала власну мистецьку позицію, пропонувала теми для роздумів, рекомендувала певну літературу, розповідала про плани розвитку трупи.

“Насамперед, я – художник, який прагне побачити свої задуми втіленими; потім я також зацікавлена в розвиткові індивідуального таланту в інших, у показі



*Соло Доріс Хамфрі у композиції  
“На честь танцю” (“To the Dance”).*

вистав публіці, вихованні публіки, підтриманні справи Танцю, зароблянні грошей та організації Театру Танцю в Америці” [6].

Танцівники “родини” – шістнадцять дівчат та юнаків, найкращі з 60-ти учнів студії Хамфрі-Вейдмана – збиралися для репетицій двічі на тиждень. Виступи їхні мали форму концертів. Нове явище до появи терміну “танець модерн” навіть називали “концертним танцем”. Концерти відбувалися двічі-тричі на рік та склалися із сольних, дуетних і групових танців, тривалість кожного з яких не перевищувала 10-15 хвилин.

“Я настільки втомилася від [...] декоративних або характерних чи пікантних балетів, що рухаюсь у напрямку крайньої абстрактності, яку тільки можу собі уявити”, – писала Д. Хамфрі в листі до матері напередодні свого виходу з “Денішоун” [7]. Більшість її постанов кінця 20-х – поч. 30-х рр. були дослідженням закономірностей рухів у природі. Тіло танцівника при цьому вона розглядала також як своєрідний природний феномен. Д. Хамфрі вважала, що такий метод дослідження допоможе виявити способи, що дозволять рухам у танці не позначати явища, а певною мірою бути ними. Наприклад, у груповій композиції “Вивчення води” (“Water study”, 1928) воду сприймали як рух (хвиля). Імпульс руху спочатку передавався від одного виконавця до іншого, зростав, і врешті охоплював усю групу у вирі, розділяв її навпіл, жбур-



*Д. Хамфрі та Ч. Вейдман виконують "Танці на площі"  
("Square Dances"), 1938 р.*

*"Це побутові та бальні танці, зроблені  
у модерному стилі", зазначала постановниця.*

ляв у різні боки сцени тощо. Танцівники не імітували поверхні моря, це було вивчення законів руху в морі та перенесення цих законів у рухи танцівників. Композицію виконували без музичного супроводу. Отже, виконавці були позбавлені можливості рухатись у ритмічному малюнку музики. Потрібно було створити ритм власне рухами (зокрема, за допомогою дихання), а також розкрити в собі чутливість до колективного ритму.

Подібним методом – через дослідження закономірностей руху – Д. Хамфрі створила роботи "Життя бджоли" ("Life of the bee", 1929), використавши враження від твору М. Метерлінка; композицію "Шейкери" ("The Shakers", 1930) – про американську християнську секту з особливими танцювальними ритуалами – та кілька інших постанов.

Перші концерти трупи Хамфрі-Вейдмана йшли з аншлагами, проте наступні виявили конкретні проблеми існування нового мистецького явища (тим більше в галузі театру). Потрібно було мати постійний склад трупи, при тому, що танцівники не одержували жодної платні, окрім десятидоларових гонорарів у дні виступів; потрібно було знаходити придатні сценічні майданчики, а відповідно – дуже швидко, протягом одного дня монтувати сценічне облаштування, проводити репетицію та власне виступ; потрібно було виховати "свого" глядача, а також залучити пресу. Ці

останні завдання вимагали особливої уваги. В Нью-Йорку кінця 1920-х рр. спостерігався певний "бум" "концертного танцю". "Дунканісти", виконавці східних, африканських та іспанських танців, гастролери з Німеччини творили середовище, в якому представники нового американського танцю могли б легко розчинитися, залишитись непоміченими. Щоб запобігти цьому, потрібне було об'єднання зусиль кількох "танцювальних родин".

Першою спробою такого об'єднання стала організація так званого "Театру танцювального репертуару" ("Dance Repertory Theatre"). До нього увійшли група Хамфрі-Вейдмана, група Марти Грехем (М. Грехем працювала в "Денішоун" до 1924 р.

і почала власні виступи 1926 р.), Елен Таміріс та (у другому сезоні) Агнес де Мілль. "Dance Repertory Theatre" раз на рік (1930 та 1931 рр.) орендував приміщення бродвейського театру та влаштовував десятиденний "танцювальний сезон" з одного-двох концертів кожної групи та кількох вечорів за участі їх усіх. Так у бурхливому театральному житті Нью-Йорка з'явилась значна щорічна подія, присвячена танцю модерн.

Це дозволяло окреслити образ нового мистецького явища. Вже 1933 р. була видана книга Джона Мартіна "Танець Модерн". Штатний журналіст "Нью-Йорк Таймс" критик Дж. Мартін написав її, аналізуючи досвід роботи М. Грехем, Д. Хамфрі, Ч. Вейдмана та Хань Хольм, керівника нью-йоркської школи Марі Вігман, заснованої після початку тріумфальних американських гастролей танцівниці 1930–1933-х рр. У своїй книзі Дж. Мартін не зосереджувався на історії становлення модерного танцю в США, а прагнув визначити основні характеристики нового явища. Дослідник спирався на засадничі принципи нового танцю, що сформувалися упродовж 1920-х рр. в роботі митців Німеччини – переважно Р. Лабана та його послідовників, зокрема М. Вігман. Автор "Танцю Модерн" також порівнював процес пошуків творців цього напрямку з роботою російських режисерів К. Станіславського, Вс. Мейерхольда, Є. Вахтангова [8]. Спільне він вбачав у підвищеній увазі до внутрішньої техніки виконавця, у пошукові шляхів виведення внутрішніх психічних процесів на зовнішній рівень. Важливим для Дж. Мартіна було ввести поняття "метакінезису" в значенні прямого зв'язку між психіч-

ними процесами та їхнім виявом у рухах тіла. На базі цього поняття як ключового дослідник розглядав аспекти композиції, форми, техніки, динаміки, визначав місце танцю серед інших мистецтв та можливості їхньої взаємодії.

Наступною (після сезонів “Dance Repertory Theatre”) подією, що утвердила танець модерн як повноцінне й потужне явище, було відкриття 1934 р. “Беннінгтонської школи танцю”. Сюди запросили викладати відомих уже хореографів, “Велику четвірку” (“Great Four”): Д. Хамфрі, Ч. Вейдмана, М. Грехем та Х. Хольм. “Разом ця “Велика Четвірка” представляла найвиразніші та найчіткіші підходи до нового танцю того часу”[9]. Школа працювала щороку влітку протягом шести тижнів. Програма включала заняття з техніки та композиції. Основними відвідувачами були вчителі, які проводили танцювальні класи в усій Америці. Зрозуміло, що викладання для такої аудиторії вимагало чіткої методичної структурованості матеріялу. В цей час Д. Хамфрі починає працювати над книгою, в якій планує викласти власні погляди на теорію танцю. Основою теорії був аналіз людських рухів та усвідомлення його базових принципів. Д. Хамфрі була переконана, що фізичний зміст будь-якого руху полягає насамперед у взаємодії з силою тяжіння.



Сцени з композиції “Шейкери” (“The Shakers”), 1930 р.



Цей процес зумовлений також психічним змістом – прагненням до виходу за межі стану врівноваженості та необхідністю повернення до нього.

“Моя техніка складається з розвитку процесів відходу та повернення до рівноваги. Це набагато більше, ніж проста активність з “підтримання балансу”, яка є проблемою м’язів та конструкції тіла. Падіння і відновлення (falling and recovering) є самою сутністю руху, постійним потоком, який діє в кожному живому тілі, в усіх його найменших частинах, весь час” [10].

“Усе життя коливається між спротивом силі тяжіння та підкоренням їй... У фізичному житті є два пункти спокою: нерухоме тіло, у якому не видно тисячі пристосувань для утримання його у вертикальній позиції, та горизонтальна, остання нерухомість. Життя і танець існують між цими двома пунктами, у такий спосіб формуючи дугу між двох смертей. Проміжок часу, що є життям, наповнений тисячами падінь і підйомів (усі вони у танці виділені та виразно підсилені), які виражаються в акцентах усіх якостей та в тривалості” [11].

Метод “fall-recovery” був ключовим інструментом у творчій роботі Д. Хамфрі. Він давав можли-

вість трансформувати будь-яку ідею – поетичну, філософську, наукову – в матеріал хореографічної творчості.

Поряд із навчальним процесом, у Беннінгтонській школі йшла постановочно-репетиційна робота, активна співпраця з композиторами та художниками. При школі існував театр. Постави, які створювалися під час лабораторій, демонстрували на цій сцені перед “добірною” аудиторією. Протягом сесій 1935–36 рр. Д. Хамфрі та Ч. Вейдман створили тут перші в історії танцю модерн “повнометражні” постанови: три самостійні композиції, що об’єднувалися в “Трилогію нового танцю” (“New dance trilogy”). Перша частина (“Театральна п’єса”/“Theatre Piece”) була сатирою на тогочасне суспільство; друга, “З моїми червоними вогнями” (“With My Red Fires”) – “драматична” композиція на тему кохання. В останній частині – танцювальній симфонії “New dance” – Д. Хамфрі прагнула показати “світ таким, яким він може бути і мусить бути: сучасним братством людей” [12]. Ця композиція була безсюжетною, її зміст розкривався у зародженні, розвитку і завершенні хореографічних мотивів. Тема, яку виконував соліст, потім розвивалася в танці

Сцена з композиції “З моїми червоними вогнями” (“With My Red Fires”), 1936 р.



групи, а у фінальній частині групи чоловіків та жінок перепліталися та утворювали спільні теми.

У Беннінгтоні Хамфрі одержала можливість працювати з великими групами танцівників. Вона вважала, що саме група є інструментом створення насправді нової танцювальної форми. “Через нове осмислення значення ансамблю[...] танець обіцяє стати на повен зріст, подібно до музики, яка розквітнула через симфонію[...] Виконавець соло є занадто самим собою. Його танець багато в чому обмежений зростом, формою, кольором волосся та очей... Коли танцює група, глядач одержує лише істинні враження від руху, форми, акценту” [13].

У “With My Red Fires” брали участь 47 виконавців. Д.Хамфрі більше ніколи не траплялося працювати з такою великою кількістю танцівників. Вони заповнювали сценічний простір поступово, невеликими групами, що рушали з лівої частини сцени, потім замирали, робили кілька кроків назад та рушали знову. Заповнивши весь простір, танцівники “розсипалися” за лаштунки і з’являлися групи, організовані в інші фігури. Рухи всіх виконавців – чіткі, гострі, ніби підпорядковані чийсь командам. Але згодом серед цієї злагодженості виникає новий мотив, інша динаміка: рухи двох персонажів стають плавнішими, уповіль-



*Д. Хамфрі — Matriarch у композиції  
“З моїми червоними вогнями”  
 (“With My Red Fires”), 1936 р.*

*Композиція “Танці жінки” (“Dances of woman”) на музику Дейна Радьяра, 1931 р.*





*Студійний показ вистави “Орест” за сюжетом з давньогрецької мітології.*

нюються. На деякий час ці двоє, Юнак та Дівчина, стають центром уваги усіх інших. Проте незабаром танець закоханих – перша, несмілива спроба вийти за межі регламентованого досвіду та пізнати щось нове – перетворюється на дисонанс із гострою пластичною решти танцівників.

З’являється “Верховна жінка” (“Matriarch”) і забирає Дівчину до себе. В наступній сцені Юнак викрадає кохану. “Matriarch”, розлючена втечею закоханих, посилає групу навздогін. Юнака й Дівчину розлучають та знищують. Проте, коли сцена залишається порожньою, кохання відроджується.

Д. Хамфрі була переконана, що в танці будь-яка “літературна драма” (тобто оповідний сюжет) мусить стати “рухомою драмою” (“motion-drama”). Конфлікт і спорідненість в стосунках персонажів мають бути перетворені на взаємини рухів, їхньої геометрії, малюнка в просторі та часі. Темп і ритм емоцій стають темпом і ритмом хореографії. Наприклад, лють, що сповнює “Matriarch” перед сценою погоні, перетворюється спочатку на дрібні конвульсивні рухи, від яких усе її тіло починає трястися, а потім – на різкі, гостро спрямовані рухи рук та ніг, що скеровують переміщення всієї групи.

Між 1936 та 1940 рр. трупа Хамфрі-Вейдмана інтенсивно й широко гастролювала Сполученими Штатами. Програма залежала від умов показу. Концерти склалися з коротких танців, а також більших постанов (наприклад, однієї з частин “New Dance Trilogy”). Чимало виступів відбувалося у навчальних закладах, і тоді використовувалася форма “лекції-демонстрації”.

На початку такого заходу Д. Хамфрі розповідала про “індивідуальний підхід до руху та хореографії”. Потім танцівники демонстрували кілька фрагментів, ілюструючи тези доповіді. Завершувалася така програма невеличким концертом.

Протягом двох років, починаючи з грудня 1940 р., трупа одержала сприятливіші умови для роботи, орендувавши в Нью-Йорку приміщення, де можна було не тільки проводити заняття школи, але й організувати театральний простір на 150 місць. У цьому “Театрі-студії” щовесни проводився “сезон”, коли танцювальні вистави йшли кожного уїк-енду. Для останнього сезону Д. Хамфрі та колишній танцівник трупи Хосе Лімон скомпонували програму на музику Й. Баха. Програма здобула великий успіх.

Співпраця з Х. Лімоном продовжилася, коли той 1946 р. організував власну трупу та запросив Д. Хамфрі бути художнім керівником. Вона створила тут понад десять вистав, зокрема одну з найвідоміших своїх робіт – “День на Землі” (“Day on Earth”, 1947). “День на Землі” відтворює взаємини чотирьох персонажів: молоді дівчини, подружньої пари та їхньої дитини, людську драму, що є результатом одвічного внутрішнього конфлікту особистості між потягом до постійного оновлення та рутинною повсякденного життя. Чоловік, утомлений буденністю, захоплюється стосунками з молодістю, веселою дівчиною. Але вона йде геть. Подружжя тішиться спілкуванням зі своєю дитиною, проте вони мусять відпустити дівчинку в самостійне життя. Остання мізансцена вистави – троє дорослих, що лежать вкриті великою плахтою, і дівчинка, яка сидить над ними і дивиться перед собою, в бік глядачів: символ циклу буття-небуття, нетривкості людського існування та одвічних конфліктів.

Окрім роботи з трупою Х. Лімона, від 1948 р. Д. Хамфрі викладала композицію на літніх курсах “Фестивалю американського танцю” (“American Dance Festival”) – інституції, створеної за зразком “Беннінгтонської школи танцю”. Тут та в “Джуліардській школі музики” під час “репертуарних класів” було відновлено багато постанов Д. Хамфрі 20-х–30-х рр. Крім того, в часі цих класів відбулася перша спроба запису постановок танцю модерн за допомогою Лабанотатії, яку здійснили фахівці “Бюро нотатії танцю” (Dance Notation Bureau), що з 1940 р. працювало в Нью-Йорку над розвитком системи запису рухів Р. Лабана.

В останній рік життя (1958) Д. Хамфрі завершила рукопис книги “Мистецтво створення танців” (“The Art of Making Dances”), у якій виклала власне бачення теорії композиції в хореографії.

“Ключові поняття цієї теорії походять саме з життя. Кожен людський рух... співвідноситься з іншими об’єктами у просторі та часі; має силовий потік

(energy flow), який ми називатимемо динамікою; і ритм. Виконання рухів має безліч причин: фізичних, психічних, емоціональних чи інстинктивних – які в цілому ми називатимемо мотивацією. Виконуючи аналіз руху взагалі, ми забезпечуємо себе підставою для танцю, який є рухом, доведеним до рівня красивого мистецтва” [14].

В основі теорії композиції Д. Хамфрі – аналіз чотирьох елементів танцювального руху: просторового та часового малюнка (design), динаміки, ритму та мотивації. Робота над кожним із елементів здійснюється так, щоб танцювальний рух відповідав базовим уявленням про тілесні рухи взагалі, і в такий спосіб призводив би до кінестетичного співпереживання глядача. Наприклад, аналізуючи ритмічну організацію хореографії, Д. Хамфрі виокремила три типи ритму, які є частиною досвіду кожної людини: моторний ритм (що виникає у процесі взаємодії з силою тяжіння, є чергуванням протидії та підкорення цій силі і найліпше виражається в процесі крокування), ритм дихання (який забезпечує плавність танцювальних рухів) та ритм емоцій (засіб виявлення почуттів персонажа).

Д. Хамфрі присвятила танцю все своє життя. Вона була виконавицею і згодом винайшла власну техніку руху. Як хореограф, вона створила значний репертуар – вагому складову в історичному образі американського танцю модерн. Техніка “fall-recovery” стала однією з базових у палітрі методик сучасного танцю. Успадковану Х. Лімоном техніку протягом 1960-х – 70-х рр. засвоїли європейські хореографи, що приїжджали до США для вивчення нових напрямів сучасного танцю. Вплив цей особливо позначився на творчості німкені Піни Бауш, француза Домініка Багюе. У Сполучених Штатах на ґрунті системи “fall-recovery” митці постмодерного покоління розробили кілька технік, так званих “технік релізу”, метою яких є вивільнення від зайвого м’язового напруження та максимального економного використання зусилля. Вивчення танцювальної техніки Д. Хамфрі та її композиційного методу є однаково важливим і в практичному, і в теоретичному аспектах.



Хосе Лімон – Чоловік у композиції “День на Землі” (“Day on Earth”), 1947 р.

1. Цум. за: Siegel, Marcia B. *Days on earth : the dance of Doris Humphrey / Marcia B. Siegel*. – New Haven; London : Yale University Presse, 1987. – P. 60.

2. Цум. за: Denishawn // *International encyclopedia of dance: 6 vols. – vol. 2 / Edited by Selma Jeanne Cohen and others*. – New York: Oxford University Press, 1998. – P. 376-380.

3. Там само.

4. Humphrey, Doris. *The Art of Making Dances/ Doris Humphrey/Edited by Barbara Pollack*. – New York: Rinehart, 1964. – P. 9.

5. Цум. за: Siegel, Marcia B. *Days on earth: the dance of Doris Humphrey / Marcia B. Siegel*. – New Haven; London: Yale University Presse, 1987. – P. 92.

6. Там само. – P. 106.

7. Там само. – P. 55.

8. Martin, John. *La danse moderne / John Martin / traduit de l'américain par Jacqueline Robinson et Sonia Schoonejans. Préface de Murray Louis*. – Paris: Actes Sud, 1991. – P. 104-106.

9. Цум. за: Siegel, Marcia B. *Days on earth: the dance of Doris Humphrey / Marcia B. Siegel*. – New Haven; London: Yale University Presse, 1987. – P. 140.

10. Rogers, Frederick Rand. *Dance: A Basic Educational Technique / Ed. by Frederick Rand Rogers*. – New York: Dance Horizons, 1980. – P. 189.

11. Humphrey, Doris. *The Art of Making Dances/ Doris Humphrey/Edited by Barbara Pollack*. – New York: Rinehart, 1964. – P. 106.

12. Цум. за: Siegel, Marcia B. *Days on earth: the dance of Doris Humphrey / Marcia B. Siegel*. – New Haven; London: Yale University Presse, 1987. – P.157.

13. Там само. – P. 80.

14. Humphrey, Doris. *The Art of Making Dances/ Doris Humphrey/Edited by Barbara Pollack*. – New York: Rinehart, 1964. – P. 14.

Марія ГАЛІЙ

### ВОЛОДАР СОНЯЧНОГО БАРИТОНУ

(До 80-річчя від дня народження Олександра Врабеля)



Олександр Врабель

*“Життя – коротке, мистецтво – вічне”*

Уперше я почула спів Олександра Врабеля в програмі концерту. На сцену виходить ставний, елегантний красень-мужчина і починає співати. Всі зачаровані не тільки вродою та чудовим голосом співака, але й манерою триматися на сцені, виконанням пісні та сонцесяйною усмішкою при поклоні. Це була на той час дуже популярна угорська пісня композитора Е. Сантирмаї “Журавлі”. Зал вибухає оплесками...

Ми, тодішні студенти Музично-педагогічного училища ім. Філарета Колесси, дізнаємося, що всі його кличуть Шоні (так з угорської звучить ім'я Сашко, Олесь на Закарпатті), що він – студент Львівської консерва-

*Олександр Врабель – Онегін в опері “Євгеній Онегін” П. Чайковського. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка, 1962 р.*



*Олександр Врабель – Роберт в опері “Іоланта” П. Чайковського. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка, 1959 р.*





торії, а окрім цього, вже соліст Львівського оперного театру, що спершу вчився в інституті фізкультури, але завдяки гарному голосу його запросили на навчання до консерваторії.

Потім я слухала співака в багатьох операх, де він виконував головні ролі, а згодом і співала з ним у деяких виставах.

Запальний, темпераментний Олександр Врабель був володарем великого емоційно наповненого, красивого, сильного та дзвінкого баритону і залежно від образу та характеру героя, голос цей звучав то як ліричний, то як драматичний баритон.

Пригадую його у досконалому виконанні Євгенія Онегіна в однойменній опері П. Чайковського. Онегін – одна із коронних ролей співака. Онегін-Врабель у 1-й картині, у сцені в саду з Тетяною, на балу у Ларіних – холодний, гордий, зарозумілий франт, еволюція персонажа в 3-й дії на Гремінському балу й далі у фіналі опери з Тетяною – співак весь у пориві, запальний, закоханий та пристрасний; і насамкінець, перед глядачем приречена, розбита, розчарована людина, що втратила надію на кохання і щастя. А як переконливо-трагічно звучала остання фраза Онегіна – Врабеля із заключною ферматою на ноті соль другої октави “О жалкий жребий мой!” з неповторним жестом правої руки до чола та блискавичним зникненням зі сцени!

Співак володів “вердієвською” кантиленою, багатством тембрових барв, хорошою опорою звуку. На одному диханні він міг про-

співати дві-три фрази, а іноді й чотири. Задоволення власним співом він передавав слухачам у зал. Справжній феєрверк оперних образів співакові допомогли створити подарований Богом талант, добра вокальна школа, цілеспрямованість, сила волі та працездатність.

Не можна забути його блискучого та ефектного Роберта в “Іоланті” П. Чайковського, мужнього, а водночас м’якого, ліричного Валентина, відданого сестрі Маргариті у “Фаусті” Ш. Гуно, пристрасного, спритного та легковажного Дон Жуана в однойменній опері В. А. Моцарта, безстрашного кумира Севільї Ескамільйо в опері Ж. Бізе “Кармен”, гордого та самотнього, назавше позбавленого спокою, проклятого Богом і людьми вигнанця з раю Демона в однойменній опері А. Рубінштейна.

Окремо, звичайно, варто віддати належне вердіївським персонажам у виконанні О. Врабеля: елегантного та галантного аристократа Жермона – батька Альфреда (“Травіата”), відважного Амонасро (“Аїда”) з громоподібною фразою: “Батько Аїди – ефіопський цар!”, благородного Родріго маркіза ді Поза (“Дон Карлос”), підлого заздрісника та інтригана Яго (“Отелло”), ображеного, ревнивого Графа ді Луну (“Трубадур”). Опера Дж. Верді “Ернані” (лібрето Ф. Піаве за однойменною драмою В. Гюго) прозвучала у Москві, на сцені Кремлівського палацу з’їздів

*Олександр Врабель – Жермон в опері “Травіата” Дж. Верді. Львівський академічний театр опери та балету ім. І. Франка, 1975 р.*



*Олександр Врабель – граф ді Луна в опері “Трубадур” Дж. Верді. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка, 1971 р.*



*Олександр Врабель – Ескамільйо в опері “Кармен” Ж. Бізе. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка, 1957 р.*



*Олександр Врабель – Амонасро в опері “Аїда” Дж. Верді. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка, 1965 р.*

1971 р. Вона рідко ставиться на сценах наших театрів: музика її складна для виконання і вимагає не лише вокальної майстерності, але й психологічної точності у відтворенні небуденних характерів. Кожен, хто слухав “Ернані”, мабуть, досі пам’ятає арію Карлоса та сцени з Ельвірою й Ернані. Окрім Врабеля, свою майстерність демонстрували наші славні співаки, народні артисти України Тамара Дідик, Володимир Ігнатенко та Володимир Луб’яний під батутуою постановника опери головного диригента театру, народного артиста України Юрія Луціва. Саме в такому складі відбувався гастрольний виступ львів’ян. Виставу високо оцінила музична критика та видатні діячі мистецтв, зокрема, народний артист СРСР, наш славний український співак Іван Козловський.

Роль Ріголетто в однойменній опері Дж. Верді у виконанні Врабеля теж була однією з його коронних партій. Вражав грим та зовнішній вигляд артиста: як це Врабель міг перетворитися на горбатого, незграбного, кульгавого блазня?! В I дії – він жорстокий, мстивий та безжальний, сповнений затаєної ненависти до герцога та вельмож за приниження й побої. В кінці дії, після прокляття Монтероне, ми вперше бачимо справжню суть Ріголетто – перед нами постає страждаюча, знедолена людина. В II дії в речитативі та арії “З ним ми – рівні”, крім згаданої вже ненависти до світу придворних, відчуття потоптаної людської гідності звучить контрастом єдина радість у житті – безмежна батьківська любов до юної дочки та тривожна згадка про прокляття Монтероне. Тут



*Олександр Врабель – Демон в опері “Демон” А. Рубінштейна. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка, 1964 р.*

співак чарує “вердієвською” кантиленою, градацією звучності від форте до піаніссімо, багатством тембрових барв. Теплом та ніжністю овіяні сцена та дуєт з Джільдою. Кульмінацією образу Ріголетто є арія “Куртизани, нащадки пороку!”, яка у виконанні співака звучала динамічно, виразно, з трагічною силою.

Врабель був чуйним та мудрим партнером. Коли 1974 р. я вперше заспівала Джільду, моїми партнерами були Олександр Врабель (Ріголетто), Володимир Федотов (Герцог), Тамара Поліщук (Джованна), Віктор Лужецький (Спарафучіле). Диригував оперою Ярема Скибінський, заслужений діяч мистецтв України (до речі, це був його дипломний спектакль). Шоні й Тамара багато мені підказали та допомогли у сценічному та вокальному трактуванні образу Джільди.

Галерею образів у виконанні Врабеля можуть продовжити різноманітні, контрастні персонажі, й назвати їх просто необхідно на доказ багатогранності таланту співака. Експресивний, мужній та благородний Зурга (“Шукачі перлів” Ж. Бізе), зухвалий і цинічний шпигун інквізиції Барнаба (“Джоконда” А. Понкієллі), холодний, філософський Вольфрам фон Ешенбах (“Тангойзер” Р. Вагнера), романтичний та ревнивий художник Марсель (“Богема” Дж. Пуччіні), владний, жорстокий, бруталний та підступний начальник поліції Скарпіа (“Тоска” Дж. Пуччіні), філософський Пролог та дволикий і потворний Тоніо (“Паяци” Р. Леонкавалло), благородний, мужній, вишуканий та романтичний Андрій Болконський (“Війна і мир” С. Прокоф’єва) та ще інші. В операх

українських композиторів так само досконало й неповторно звучав голос Шоні. Був то владний Султан в опері С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”, носій козацького духу та гарту, винахідливий Гнат (“Назар Стодоля” К. Данькевича), вольовий, трагічний, знедолений умовами життя жандарм Михайло Гурман в “Украденому щасті” Ю. Мейтуса, жорстокий боярин-зрадник Тугар Вовк (“Золотий обруч” Б. Лятошинського), запальний, непостійний красень Гриць в опері “У неділю рано...” В. Кирейка.

Цікавий образ мужнього, безстрашного розвідника Ріхарда Зорге створив співак в однойменній опері Ю. Мейтуса (лібрето О. Васильєвої та Л. Смирнова). Зовнішня подібність до персонажа допомогла співакові особливо достовірно відтворити його на сцені. Зорге-Врабель – натура сильна, дійова, мужня, благородна. Артист розкриває сутність його характеру загострено і драматично. Вкотре він демонструє майстерність співу та акторської гри, чітке музичне фразування, прекрасну дикцію.



*Олександр Врабель – Ріголетто в опері “Ріголетто” Дж. Верді. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка, 1968 р.*

*Олександр Врабель – Гриць в опері “У неділю рано...” В. Кирейка. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка, 1966 р.*

Часто можна було почути співака у спектаклях разом із його дружиною народною артисткою України Тамарою Дідик: “Євгеній Онегін” (Тетяна – Онегін), “Іоланта” (Іоланта – Роберт), “Кармен” (Мікаела – Ескамільйо), “Ернані” (Ельвіра – Карлос), “Трубадур” (Леонора – ді Луна), “Ріхард Зорге” (Ханако – Зорге), “Запорожець за Дунаєм” (Оксана, Одарка – Султан), “Золотий обруч” (Мирослава – Тугар Вовк), “У неділю рано...” (Тетяна – Гриць). Спектаклі за їхньою участю часто перетворювалися на справжні мистецькі свята.

Окрім згадок про Врабеля-митця, хочу зупинитися на його громадянській позиції. Він був чесною, порядною людиною, патріотом України, який любив свій народ, свою мову, свою пісню, пропагував її на теренах колишнього Советського Союзу, в близькому та далекому зарубіжжі.

Зовсім ще молоді, у 70-ті роки минулого століття, ми з однодумцями-друзями ходили колядувати перед Старим Новим Роком, тобто на “Маланки”. В товаристві була всім відома співачка, народна артистка України Ніна Байко. Десь приблизно о 2-й годині ночі в коридорі перед дверима квартири Дідик-Врабелів, що в домі на вулиці Суворова (тепер – Сахарова), ми завели:

“Новий Рік іде,  
Радість нам несе  
Такою, такою,  
Щастя, здоров’я усій родині віншую!”

Наш прихід для Тамари і Шоні був несподіваним, але вони радісно та гостинно нас прийняли. І вже всередині в помешканні ми посівали та співали багато колядок, але вже на “ріано”. Це ж які небезпечні були часи!

У 88-х–89-х роках минулого століття почався новий виток боротьби за українську мову, Церкву, державу.

Ніде правди діти, мабуть, створити Товариство української мови в нашому оперному театрі (хоч і у Львові!!!) було важко. Весь балет, окрім декількох осіб, був російськомовним, більшість солістів була українськомовними, але, на жаль, коли хтось починав говорити по-російськи, переважно всі навколо переходили на мову “братнього народу”. Були й такі, що говорили: “Навіщо Товариство української мови? Краще польської або угорської...”, багато було байдужих, деякі боялись. Я тоді вперше і востаннє була присутня на відкритих партійних зборах театру. Адже жодного питання без “думки партії” не можна було вирішити, тим більше створити осередок Товариства української мови. Було багато різних думок, висловлювань, і лише народний артист України Олександр Врабель та білетер (колишня викладач університету) Тетяна Купріянівна Свінчук мене підтримали.

І хоч висіло оголошення в театрі тиждень, на перше зібрання – створення Товариства прийшло 10 чоловік (весь штат театру налічував приблизно 500 осіб!). Був присутній голова Львівського відділення товариства письменник Роман Іваничук та від сусідів через дорогу “заньківчан” – голова їхнього осередку Товариства заслужений артист України Юрій Брилинський. За ініціатииви Романа Іваничука мене обрали головою. З часом осередок розширився. Найбільше свідомих було із оркестру, хору, працівників технічних цехів, були і солісти.

Співак першим висловив думку, що вистави у нас повинні звучати українською мовою, бо коли розміщення театру було на реставрації шість з половиною років і ми їздили на гастролі, всі вистави, окрім вистав українських композиторів, йшли російською мовою й так залишилося надалі. Пригадую, коли я з “союзнянками” ходила колядувати, щоб зібрати кошти на газету “Союзу Українок” – “Українка”, Шоні й Тамара дали від себе 2000 купонів. Список жертводавців був опублікований у газеті “Українка” у числі 4-ому за 1993 рік.

... Декілька літ тому, перед одним з академконцертів в Музичній академії при зустрічі з Шоні, ми розговорилися про теперішніх студентів. Врабель тоді працював професором на кафедрі академічного співу, і багато його вихованців були вже відомими співаками. Згадаймо бодай Олександра Телігу (живе за кордоном та багато гастролює), народного артиста України Степана П’ятничка, всесвітньо відомого нашого славетного баритона, який співає у багатьох оперних театрах Європи й Америки (він після смерті Павла Кармалюка понад два роки навчався у класі Олександра Врабеля); а ще заслужений артист України, лірико-драматичний тенор Роман Цимбала, який проживав в Америці, потім знову повернувся в Україну і працював солістом опери в нашому театрі, баритон Андрій Хавунка – соліст Львівської опери, тенор Василь Понайда – соліст Львівської філармонії, баритон Петро Романко – соліст Луцької філармонії, баритон Микола Швидкий – соліст Рівненської філармонії та інші.

Олександр Врабель підкреслив тоді, що до студентів потрібно ставитися дуже уважно, треба мати до них особливий підхід, велике терпіння, треба їх “плекати”, а особливо тенорів.

На превеликий жаль, занадто скоро обірвалась струна життя Олександра Врабеля. Він не встиг ще доспівати багатьох пісень та виховати ще більше своїх послідовників-студентів; був він такий потрібний дружині, синові, онукам...

Пам’ять про видатного співака залишиться в наших серцях, в серцях його сучасників і в мистецтві та культурі майбутнього. Нехай молодші покоління пишуться тим, що ми – багатий на таланти народ.

Інга ДОЛГАНОВА

### СПОЧАТКУ БУЛА КРАПКА

*(До творчого портрету Харківського театру "P.S.")*

Спочатку була крапка. Велика така крапка над "і", якою закінчувалась остання сторінка історії радянського театру, закритого від усіх "шкідливих" віянь. А за нею лежала незвідана територія, вільний простір для пошуку. Втім, певні вектори все ж таки були – різноманітні естетичні системи, які світова культура встигла випродувати і засвоїти за роки існування нашого мистецтва в "замкненому контурі". Так чи інакше, коли все це дійшло-таки до логічної крапки, почав розвиватися театр, далекий від побутової конкретності. Заново відкриті і досліджені землі – окремі острівці – режисери іменували по-своєму. Степан Пасічник назвав острівець – "P.S."

Коли ввела до адресної книги свого мобільного ініціали Степана Пасічника – PS – здивувалася. Як раніше не помічала настільки очевидної паралелі й назву театру сприймала лише як "Post Scriptum". Власне, чого було дивуватися? Не помічаємо значно частіше. Ковзаємо життям, як жучки-плавунці, ледь торкаючись поверхні. Не занурюємося. Не звертаємо уваги на нюанси. Навіть траєкторія цього руху – не лінія, а пунктир. У театрі все інакше – у світі цієї реальності немає дрібниць. Як дрібничкова вона просто не існує.

Театр "P.S." доволі яскрава барва у мозаїці театральних колективів України. Серед недержавних театрів Харкова (а їх близько 20, що для міста з такою кількістю населення рекордним не назвеш) він завжди вирізнявся досить чітко означеною естетичною позицією. Адже не секрет: частина подібних структур створюється або з розрахунку на комерційний успіх, або задля акторської самореалізації (та й грають у них здебільшого артисти державних театрів), або, найчастіше, у поєднанні цих двох чинників. "P.S." від початку позиціонувався як "театр-лабораторія", чим окреслив своє завдання як театру пошукового.

*Сцена з вистави "4 середньовічні фарси про це...".  
Режисер – Степан Пасічник. Театр "P.S.", 2007–2008 рр.*

Єдиний діючий постійно україномовний недержавний колектив Харкова, він має своє обличчя, свою публіку, свій напрям у мистецтві.

Назва театру найчастіше розшифровується як скорочення від латинського "Post Scriptum" – "післямова", як аббревіатура імен постановників – Степана та Світлани Пасічників. Утім, названими вже змістами поняття "P.S." не вичерпується. В самій природі цієї формації – робота над смисловими напластуваннями, філософськими підтекстами, створення асоціативних ланцюжків, "гра в бісер". У виставах театру, де завжди ретельно розроблені звукова, світлова й пластична партитури, важлива найменша деталь – кожна реакція, кожна інтонація. А слова то падають важкими краплями, вагомі та значущі, то перетворюються на бурхливий потік, у якому глядач має виловлювати приховані смислові паралелі.

Звичайно, можна сприймати ту чи іншу виставу театру як певну просторово-звукову вібрацію. Але це тільки один – поверховий – рівень сприйняття. Якщо відчуваєш необхідність увійти в резонанс з прихованим, мусиш іти далі. Хоча на цьому ніхто не наполягає – "P.S." абсолютно далекий від будь-якої дидактики, нав'язування якихось своїх конкретних ідей. Тому глядачі створюють для себе неповторні "карти вистав", іноді абсолютно не схожі між собою.

Після одного зі спектаклів випадково почула діаметрально протилежні думки про те, як трактувати його фінал. Степан Пасічник вважає таку ситуацію цілком природним явищем. До речі, і у виборі п'єс для постанов теж орієнтується на неоднозначність, нетривіальність матеріалу.

Як окрема структура "P.S." був зареєстрований 1997-го. Але істинною датою його народження став 1999-й, коли з'явилася перша вистава театру "Мсьє Амількар, або Людина, яка платить" за п'єсою Іва Жаміяка, поставлена зі студентами-дипломниками Харківського інституту (нині - національного університету) мистецтв імені І. П. Котляревського Сергієм Москаленком (Олександр Амількар), Катериною Кірт (Елеонора), Іриною Усенко (Віржинія), Денисом Поліщуком (Машу). Відомий у місті актор, Степан Пасічник того ж року закінчив режисерський факультет. Він устиг уже реалізувати деякі свої ідеї як постановник: на малій сцені Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка йшли його спектаклі "Таємниця" за оповіданнями Володимира Винниченка та "Маклена Граса" Миколи Куліша, у Донецькому державному музично-драматичному театрі імені Артема – "Калігула" Альбера Камю. Але "Мсьє Амількар..." став для режисера новою сходинкою, першим досвідом роботи з власним колективом.

Пам'ятаю "входження" у театральний простір Харкова цієї неординарної вистави. Історія про дивака, котрий спробував зіграти роль режисера у дра-

мі свого життя, але так і не наважився повірити в перетворення задуманого ним спектаклю на реальність, зацікавила глядачів одразу й примусила стати активними співучасниками процесу. І разом з режисером та акторами осягати нову театральну лексику у запропонованому вимірі "життя-театр-вистава". Взагалі ця постава давала величезний простір для пошуків – пластичних, голосових, темпоритмічних... Спочатку трохи незграбний, навіть перенасичений отими "потаємними змістами", спектакль (молоді актори старанно "відпрацьовували" кожну репліку) з часом трансформувався, відшліфовувався, вдосконалювався, набуваючи легкоти дихання. І, зрештою, перетворився за кілька місяців на надзвичайно цікаве явище. Воно мало навіть свою постійну аудиторію, такі собі фан-клуби – дехто з глядачів відчував потребу з певною періодичністю занурюватися у світ цієї вистави, щось знову і знову відкривати в ній для себе. Або в собі.

"Відстоялася, наче якісне вино", – подумала тоді. Пізніше цей образ матеріалізується у цілком конкретний напій у бокалах, які стоятимуть перед глядачами спектаклю "Пригода ведмедиків панда..." Виявляється, теж маю власні "маячки" на створеній моєю уявою карті театру "P.S."...

А потім була "Таня-Таня" за п'єсою Олі Мухіної – прем'єра сезону 1999–2000. Ретельно відстежуючи найтонші емоційні зв'язки між героями цієї "безсюжетної" драматургії, виплітаючи невагоме павутиння стосунків між ними, Степан Пасічник з акторами театру працював над виставою майже цілий рік: 24 травня, незадовго до того, як на мистецькому морі традиційно настає штіль, вона асоціативно-імпресіо-

Сцена з вистави "Циганська муза" за Ліною Костенко.  
Режисер – Світлана Пасічник. Театр "P.S.", 2004 р.



ністичною хвилею виплеснулася на свого глядача. Примхлива гра кольорів та голосових тембрів, мінливість душевних станів, синкоповані ритми, акценти на нюансах і півтонах – усе це являло доволі специфічну постмодерну версію чеховської атмосфери. Володимир Руденко (Іванов), Денис Полішук (Охлобистін), Михайло Кабанов (Дядя Ваня) та Сергій Москаленко (Хлопчик) створювали чоловічий “полюс” вистави, якому протистояла стихія жіночності, і втіленням її стали Катерина Кірт, Ірина Марющенко та Ірина Усенко – вишукані істоти, котрі “втомилися бути не прекрасними”. Ніби існуючи у власному вимірі, з’являвся у спектаклі ще один персонаж, примарна балерина (Катерина Качан), – немов чиясь звільнена душа або янгол, котрого дано бачити небагатьом, ледь помітне зітхання, що розчиняється у повітрі світу, повного трагічно-буденних розбіжностей, емоційної глухоти, де ніхто нікого не чує...

“Шляхи рівняйте Духові Його”, театральний триптих за творами Лесі Українки “На руїнах”, “В катакомбах” та “Орфееве чудо”, С. Пасічник задумав наступного сезону. Перший варіант вистави, який складався з двох частин (без “В катакомбах”) театр показав 28 березня 2001 р. – власне, це була відкрита репетиція, спроба перевірити на глядачеві точність емоційного камертону вистави. Під час Всеукраїнського літературно-мистецького свята “Вересневі самоцвіти”, яке за кілька місяців відбувалося в Кіровограді, “P.S.” продемонстрував “повнометражну” версію триптиха, харківська його прем’єра відбулася 5 жовтня.

З перших же хвилин глядачі занурювалися в атмосферу біблійної давнини, яку творила протяжливість і млосність пісень, вишукана стилізованість зорового образу вистави (художник Наталя Руденко-Краєвська). Але, як і в Лесі Українки, біблійний світ Степана Пасічника цілком апокрифічний, просякнутий лейтмотивами сучасності. Болючими лейттемами руйнації – насамперед духовної, необхідності відродження людської свідомості – в тому числі й національної, протистояння сліпого натовпу – і зрячої душі пророка-художника, котрий майже зневірився у своїх силах, але судомно шукає виходу – нехай у іншу безвихідь, у пустелю...

Вистава залишала дивне відчуття зародження внутрішньої сили – через розуміння, що людині ніхто не зможе допомогти, окрім неї самої, через впевненість, що не можна жити самим лише минулим і чіплятися за давні цінності, нічого не створюючи сьогодні. Тому-бо йшли від народу, котрий з власної

волі загрузнув у рабстві, Чоловік і Жінка, дві іпостасі образу пророчиці Тірци (С. Москаленко та Н. Пархоменко) – щоб відродити своє вільне плем’я. Тому, зрікаючись нав’язаних Єпископом (Д. Полішук) догм, вирушали шукати світ, де панують істинні людські цінності, Неофіт-раб (С. Москаленко) та Анціллодея (К. Кірт). Тому, почувши нарешті Зета (С. Пасічник), знаходив сили взятися за свій інструмент Орфей (С. Москаленко), щоб пробудити окам’янілі душі співвітчизників.

Чомусь “Таня-Таня” та “Шляхи рівняйте Духові Його”, зовсім різні вистави, залишилися у пам’яті єдиним масивом, осягнути сенс якого вирішила вже наступного сезону. Але раптово в діяльності театру



Сцена з вистави “Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, який мав подружку у Франкфурті” М. Вішенка. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.”, 2005 р.



Сцена з вистави “Повернення Амількара” за І. Жаміяком. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.”, 2005 р.

настал павза. Від вистав “P.S.”, який формально не припинив існування, але реально зник з театрального простору, залишилася гучна обертонова луна. Невже – крапка?

Причини були об’єктивні та суб’єктивні. Непростими виявилися побутові умови. Театр не мав власного приміщення, для репетицій використовували маленьку кімнату в Будинку архітекторів: там, до того ж, самі актори шили костюми, конструювали декорації. Грали не так часто, як би хотілося – дві-чотири вистави щомісяця, переважно на малій сцені Театру ім. Т. Г. Шевченка “Березіль” або на виїзді; здобути кошти й на десять відсотків не перекривали витрат. Оскільки “P.S.” ніхто не фінансував, у театрі ніхто не отримував за свою роботу платні – тобто, існувати доводилося в умовах студійності в повному розумінні цього слова. Ентузіазм – субстанція ефемерна, він швидко розвіюється у зіткненні з щоденними проблемами. Можливо, тому згодом хтось із артистів поїхав шукати свого акторського щастя до Києва. До Львова перебралася художниця театру Наталя Руденко-Краєвська, комусь трапилося ще щось...

Чому процеси розпаду відбуваються з театрами, будь-якими іншими об’єднаннями людей? Скільки

персонажів блукають світами у марних пошуках автора! Нарешті знаходять його і відповідну роль для себе, живуть нею певний час. А далі? Якийсь життєвий період – “вистава” – закінчується. І знову доводиться шукати – ідею, заради якої варто щось робити, однодумців...

2004-й рік. Усім, хто бажав повернення “P.S.”, він приніс приємну звістку: театр знову “на плаву”, грає вистави, бере участь у фестивалях, навіть гастролує. Втім, на той момент об’єднаним творчим колективом однодумців він уже не був, оскільки в його межах з’явилися дві акторські групи, які фактично існували паралельно.

Одну, з якою “P.S.” й розпочав першу свою “післямову”, представляли актриси Надія Алюнова та Наталя Пархоменко. Близько семи місяців Світлана Пасічник працювала з ними над інтермедією за мотивами української народної казки “Гай-гай”. Втім, інтермедією ця театральна забава стала трохи пізніше, коли до неї додалися ще дві частини, зародившись як моновистави. У доробку Н. Алюнової була композиція за поезією Олени Теліги. Ця постава мала робочу назву “П’ятий поверх” і її репетиціями керував Степан Пасічник. А останнім елементом, котрий допоміг Світлані Пасічник перетворити окремі частини на абсолютно самостійну й цілісну виставу, стала поема Ліни Костенко “Циганська муза” у виконанні Наталі Пархоменко. Це перетворення спричинила спільна прага творчості, яка об’єднувала героїнь вистави з її творцями. Світлана Пасічник згадувала: “Актриси приходили до мене на репетицію, а поезія вже була в них. Зрозуміло, мені доводилося з цим рахуватися. Так у виставі за казкою про жіночу мудрість і з’явилися дві українські поетеси”.

Пригадується аскетичне й водночас виразне сценографічне рішення, яке запропонував С. Пасічник: замети пожмаканого паперу – на аркушах примхливі літери викреслюють траєкторію польоту поетичної думки, її відчайдушних злетів і падінь. Надія Алюнова та Наталя Пархоменко створювали енергетичний потік колосальної сили й напруги. І хай би що там говорили про візуальну спрямованість сучасного театру, в цьому потоці вібрало незаперечне: “Одне я тільки знаю: що нам потрібне Слово. Як вогнище. Як доля. Як лінія судьби”. Ймовірно, ця вистава визначила певний вектор роботи у “P.S.” Світлани Пасічник – напрям інтуїтивний, поетично-піднесений. Уперше виставу було показано на II Всеукраїнському фестивалі “Театрон” (Харків, 15-20 березня 2004 р.) – поза конкурсною програмою. А коли 7 та 9 травня на запрошення Театру ім. Л. Курбаса виставу привезли до Львова, місцева газета “Арт-поступ” визнала, що ця очікувана подія “перевершила усі сподівання і стала справжньою театральною сенсацією”.



Друга акторська група відродженого колективу сформувалася зі студентів Університету мистецтв Вікторії Міщенко, Алли Бовт (вона успішно реалізувала себе не тільки як актриса, але і як художник), Івана Бутняка, Віталія Бурлесєва, Альберта Кочаряна. В одному з інтерв'ю С. Пасічник зазначав: молоді актори, креативні та енергійні, по-іншому, ніж він, відчувають світ, час. Але, як на мене, на той момент це не заважало динаміці творчого процесу. Студенти пропонували несподівані рішення, і в зіткненні думок, світобачень народжувалося щось нове. Вистава “Бойня”, що стала приводом для рефлексій щодо проблеми взаємопроникнення життя та мистецтва, виникла як курсова робота, але згодом перетворилася на повноцінний спектакль, що його було показано на малій сцені Театру ім. Т. Г. Шевченка. На “Театроні-2004” це гостросучасне, жорстке й неоднозначне прочитання п'єси Славомира Мрожека здобуло три відзнаки: “Найкраща режисура”, “Найкраща чоловіча роль другого плану” (А. Качарян) та “Тембр фесту” – за найкращий звукоряд. Відзначено спектакль було й на VII Міжнародному фестивалі “Добрий театр” (Енергодар, травень 2004 р.) – “За сміливість”.

У липні того ж 2004 р. “Тете-інститут” проводив у Києві читання німецької драматургії, куди разом з іншими українськими режисерами (Андрієм Білосусом, Ларисою Семиразуменко й ін.) та їхніми зарубіжними колегами Ігорем Селіним (Санкт-Петербург, Росія), Георгом Жено та Катрін Кацубко (Німеччина) був запрошений і Степан Пасічник зі своїм колективом. Згідно з умовами, на підготовку показу учасникам надавали три дні. Молоді актори “P.S.” з успіхом виступили з виставою за п'єсою Хендела Клауса “Дикуні, або Людина зі смутними очима”. З її приводу кореспондент газети “Україна молода” Л. Олтаржевська зазначала: “Степан Пасічник (...) разом зі студентами-лялькарями Харківського університету мистецтв за кілька днів зробив настільки симпатичну театральну версію п'єси (...), що його вистава виглядала набагато пристойніше і цікавіше, ніж деякі спектаклі репертуарних київських театрів... А майбутні актори, які вчаться не на відділенні “актор драматичного театру”, напевне, були дуже потішені компліментом критиків, які відзначали не лише високий рівень їхньої підготовки, а й уміння філософськи осмислювати п'єсу”.

Приблизно в цей самий час театр остаточно оселяється у приміщенні, де він уже працював раніше і до про-



Сцена з вистави “Чари на кохання” за Соломоновою “Піснею над піснями”. Режисер – Світлана Пасічник. Театр “P.S.”, 2005 р.

Сцена з вистави “4 середньовічні ФАРСИ про це...”. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.”, 2007–2008 рр.



сторю якого ідеально допасовуються поставлені згодом вистави у Будинку архітектора.

Наступний сезон 2004–2005 практично повністю був присвячений репетиційному процесу. Кілька разів показували “Горохове плем’я”. Йому, власне, й довелося зіграти роль тієї “верхівки айсбергу”, що сама-одна лише й була видна пересічному глядачеві. В середині ж колективу тривав складний процес накопичення й концентрації набутого, підготовки до того моменту, коли цей процес зрештою приведе до якісно нового результату. Що здається мені абсолютно природним: якщо театр від початку заявлений як “лабораторія”, в ньому обов’язково мають траплятися такі “лабораторні” періоди.

Сезон 2005/2006 буквально вибухнув новими виставами. Взагалі, його називали “сезоном прориву” – впродовж року в “P.S.” відбулося сім прем’єр. Театр почав працювати у трьох напрямках (ігровий, поетичний, анімаційний) – і їх наповнювали змістом три режисери – Степан Пасічник, Світлана Пасічницька та Іван Бутняк.

Прем’єрна вистава І. Бутняка за п’єсою сербського драматурга Любомира Горевића “Цвинтар запилених сонць” відкрила фестиваль “Курбалесія” (23–30 жовтня 2005 р.). Все – думки, ідеї, почуття, бажання, навіть саме сонце – рано чи пізно вкривається пилом, вважали автори спектаклю. І чергування циклів живого й неживого – теж природний процес. Розмірковуючи над цим, І. Бутняк поєднував у своїй виставі мову театру анімації з живим планом. Особливу атмосферу створювала музика харківської рок-групи “Batfowl”, учасники якої сиділи просто в залі, серед глядачів.

А ледь за два тижні після “Цвинтаря...”, 5 листопада, на шанувальників “P. S.” чекала наступна прем’єра. Степан Пасічник за п’єсою М. Вішнека у перекладі Неди Нежданой здійснив постанову, сама назва якої нагадувала джазову імпровізацію – “Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, який мав подружку у Франкфурті”. Мені здається, для режисера він став етапним. Його почерк дещо змінився, набув зрілості: від складності зовнішнього малюнку вистави він прийшов до мови, яка відрізнялася ясністю й прозорістю. Втім, це скоріше ясність і прозорість паралельних дзеркальних поверхонь: зазирнеш – і побачиш нескінченну плетеницю віддзеркалень.

Хто вони були, ті двоє, котрі креслили у просторі спектаклю вишукані пластичні візерунки? Вона (Вікторія Міщенко) з’явилася з нізвідки, опинилася поруч, і Він (Кирило Лукашов) упродовж дев’яти ночей відкривав у собі й оточуючому світі найпотаємніше, торкаючись найсокровенніших струн, згадуючи та переосмислюючи минуле. Але чим стала їхня зустріч



*Сергій Москаленко у моноспектаклі “Ну, нарешті” П. Турріні. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.”, 2006–2007 р.*

– зіткненням зі смертю чи пізнанням любови? Або тим і тим водночас? Як завжди, Степан Пасічник вважає за краще ставити запитання, аніж диктувати глядачеві якусь відповідь на них.

Все ж таки театр – крихка субстанція. Іноді вона не може стерпіти надто безцеремонного втручання побутової реальності. Згадую фінал “Ведмедиків панда...”, коли простір вистави раптово порушується, вмикається екран: вулицею Дарвіна прямує купка дивакуватих персонажів у недоладних масках, ось вони підходять до Будинку архітекторів, у приміщенні якого відбувається спектакль, до дверей Зеленого залу. Все це бачимо на кіноекрані. І нарешті чуємо стукіт у двері – вони вже тут. Вони прийшли нагадати: те, чим ми шойно жили, було ілюзією. А справжньою реальністю є вони, хоч якими б ідіотичними здавалися нам їхні маски. Втім, чим ідіотичніші ці маски, аніж ті, які носимо щодня, налаштовуючись на ролі, котрі щодня ж і граємо?

Наступна прем’єра відбулася у “P.S.” 10 листопада 2005-го. У новій редакції, під назвою “Повернення Амількара”, віродився первісток театру. Повернулися й актори з першого складу – Сергій Москаленко (на цей момент уже знаний у місті шоу-мен, телевізійний і радіоведучий Black Jack), Ірина Усенко, Катерина Кірт. В ролі Машу глядачі побачили Віталія Бурлесєва, а через рік – Степана Пасічника. Ця постава відрізнялася від першої сценічної версії твору. Та, зрештою, це теж елемент стилю театру – як правило, в ньому не відбувається механічних заміन одних акторів на інших. Коли у світ тієї чи іншої вистави входять нові

люди, виникає нова редакція спектаклю. Так було з “Амількаром”, “Ведмедиками панда” (наступну редакцію було створено з Сергієм Москаленком та Ніною Батовською) та ще кількома іншими.

А “сезон прориву” тривав, і 25 грудня відбулася нова прем’єра – вистави “Чари на кохання”, звукової імпресії за біблійним текстом Соломонової “Пісні над піснями”, створеної Світланою Пасічник. Усе чіткіше накреслювалася специфіка її театру – театру чуттєвого, “тотально-ритуального”. Молодість Суламіти (Н. Пархоменко), Зрілість Суламіти (І. Усенко), Старість Суламіти (Н. Алюнова) та Муза Суламіти (І. Фалькова, хореограф вистави) сплїталися у дивовижному танці, перетворюючись на єдину істоту, що ставала уособленням жіночності. Вражали складність пластичних композицій та звукової партитури цього заворожливого дійства, яке наче дозволяло доторкнутися до первісної магії.

У рамках Інноваційної програми “Україномовний театр на Сході” 25 лютого 2006 р. відбулася прем’єра вистави “Монологи. Вечір слова” за творами Лесі Українки. В першій частині, де звучали її поезії, взяли участь Надія Алюнова, Ірина Усенко, Наталя Пархоменко, Ірина Марющенко, Сергій Москаленко

*Сцена з вистави “Весна, яка схожа на осінь” за О. Грінівим. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.” (студенти Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського), 2008 р.*

Едуард Лобанов. Друга – драматична поема “Одержима” – занурювала в ігрову стихію, яку створювали Вікторія Міщенко та Іван Бутняк (згодом їх замінила інша пара – Сергій Москаленко та Надія Алюнова).

Завершила сезон ще одна вистава І. Бутняка “Коли мине п’ять років” за Ф. Г. Лоркою, у якій взяли участь Вікторія Міщенко, Віталія Понятенко, Віталій Бурлеєв, Кирило Лукашов і сам художній керівник театру. Ця експериментальна робота, де також поєднувалися анімація та живий план, приваблювала нестандартним рішенням сценічного простору – великі столи у Зеленому залі Будинку архітектора грали роль сценічного помосту. Навряд чи можна назвати цей спектакль, як і попередню поставу І. Бутняка, характерним саме для “P.S.”. Але Степан Пасічник вважав за потрібне акумулювати у театрі творчу енергію, допомагаючи талановитій молоді реалізувати свої ідеї.

На тогорічному “Театроні” (16-23 березня 2006 р.) “P.S.” переміг у п’яти номінаціях. Три премії взяли “Ведмедиками панда...”: за найкращу режисуру та як найкраща вистава фестивалю – від основного та альтернативного журі. Ще двома було відзначено “Чари на кохання” – за авторський режисерський пошук та найкращу жіночу роль першого плану (актриса Н. Пархоменко). На IV фестивалі недержавних театрів “Курбалесія” (30.10 – 5.11.2006) він отримав Гран-прі, а Н. Алюнова – диплом за найкращу жіночу роль.



Гранично напружений ритм цього сезону витримали не всі. І знову в театрі відбулася ротація – дехто прийшов або повернувся, хтось (зокрема, І. Бутняк та актори його курсу) пішов...

Не стверджуватиму, ніби цей процес, який театр переживав неодноразово, завжди минав для нього абсолютно безболісно. Але що вдієш – буває, настає момент, коли між людьми все сказано, і немає про що більше говорити. Поставлено крапку – принаймні, на певному етапі. Чи буде післямова? Хтозна... Залишаються та повертаються ті, кому цей театр дійсно потрібний.

Взагалі в ідеї колективізму на той момент Степан Пасічник розчарувався. На його думку, колектив має створюватись як наслідок роботи, а не навпаки, коли

робота підшукується для певного колективу. Тоді не виникає зайвих ілюзій, які руйнують ілюзію головну – театральну. Тому на певному етапі режисер вирішив домовлятися з акторами на конкретний проєкт – не заглядаючи уперед чи озираючись назад. Ризикну припустити, що на сьогоднішній день погляди Степана Пасічника дещо змінилися, і він таки відчуває потребу в об'єднанні однодумців, навіть не просто об'єднанні, а й у вихованні. Але про це – трохи згодом.

Сезон 2006–2007 С. Пасічник назвав “сезоном ширм”: знову більше уваги приділялося репетиціям і більше залишалося “у кухні” театру, ніж видавалося “на-гора” (до речі, це теж можна розцінювати як один з основних творчих принципів “P.S.”). Відкрили його 8 жовтня прем'єрою моновистави “Ну, нарешті” П. Турріні (актор С. Москаленко). “Зараз я дорухую до тисячі і покінчу із собою. Один, два, три...” – так починається вистава-монолог, яка понад півтори години тримає увагу глядача. Цей страшний відлік – межові стовпи на дорозі, що ведуть героя до смерті. Або ... до очищення? Адже з кожним новим нарахованим десятком він усе рішучіше розриває павутиння брехні та фальші, в якому заплуталося його життя, позбавляється нав'язаних кимось масок. І знаходить самого себе, істинного – ну, нарешті... Журі “Курбалесії”-2006 особливо відзначило музичне оформлення вистави (композитор Геннадій Фролов). Згодом, 2009 р., на Міжнародному фестивалі моновистав “Монокль” у Санкт-Петербурзі вистава “Ну, нарешті” стане лавреатом II премії, а того ж року у Москві – представлятиме Україну й на Міжнародному фестивалі моновистав “Соло”.

Наступного сезону 2007–2008 “P.S.” не припиняє пошуку, сміливо експериментує з матеріалом. Прем'єрою стає незвичайна для цього театру вистава “4 середньовічні ФАРСИ про це...”. Спроба оволодіти цим непростим жанром вдалася С. Пасічникові блискуче. Він знаходить надзвичайно яскраву форму, що дивує вигадливістю та дотепністю. В жодній строфі чи сцені не було перейдено грань, що відділяє смішну двозначність від неприємно-непристойного. Середньовічні французькі фарси, з властивою їм сумішшю веселости, наївної грубуватости, фривольности, грайливости в його авторському перекладі не тільки насичуються сучасними реаліями, а й навіть набувають специфічного місцевого колориту. І переконують, що проблеми, про які в них йдеться, воістину ВІЧНІ, а “люди Середньовіччя в цілому дуже схожі на нас”.

*Сцена з вистави “Він, вона і тому подібне” за А. Чеховим.  
Режисер – Світлана Пасічник. Театр “P.S.”, 2008 р.*



Вистава складається з чотирьох мініатюр: “Одружений коханець”, “Троє волоцюг біля розп’яття”, “Дворянин і Ноде” та “Жінки, які вирішили переплавити своїх чоловіків”. Режисер сміливо використовує прийоми гротеску, ексцентрики, буфонади, перетворюючи спектакль на захоплююче карнавальне дійство. Певною мірою відповідали заявленій ним естетиці костюми й декорації Тамари Левшиної. Зовсім по-новому розкрилися у цій виставі актори театру – Надія Алюнова (Сусідка), Ірина Усенко (Дружина, Пані), Ніна Батовська (Лізон, Пернетта), Аліна Костюкова (Жанетта, Дама), Сергій Москаленко (Ведучий, Майстер, Ноде), Едуард Лобанов (Чоловік, Тібо), Денис Чмельов (Ноде, Гільйом). Створюючи образи, виразні й повнокровні, вони використовували надзвичайно яскраві та соковиті барви. І, звичайно ж, неперевершеним у калейдоскопічній мінливості акторських пристосувань був сам Степан Пасічник у ролях Мартена, Дворянина, Одруженого Коханця та Колара.

Сезон 2008–2009 приніс чергову ротацію в акторському складі. А репертуар театру поповнився одразу двома виставами, створеними на основі роботи зі студентами Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, де обидва режисери театру на той час викладали акторську майстерність. Так з’явилися вистави “Весна, яка схожа на осінь” за п’єсою Остапа Гриніва (режисер – Степан Пасічник, прем’єра – 27 вересня 2008 р.) та “Він, вона і тому подібне” за жартами Антона Чехова (постановник – Світлана Пасічник, перший показ репертуарної вистави театру – 4 жовтня 2008 р.).

Вистава за повістю Івана Франка “Сойчине крило”, робота над якою тривала близько трьох років, побачила світло рампи в сезон 2009–2010. Цей спектакль (про нього журнал “Просценіум” розповідав детальніше в попередньому номері) залишається у пам’яті щемливим звуком обірваної струни, гіркотою суму за тим, що не сталося. Фінал вистави, як завжди у Степана Пасічника, відкритий, і постріл, що лунає наприкінці, лише натякає на ймовірність одного з варіантів розвитку подій...

Цей сезон був надзвичайно важливим для театру ще й через те, що у ньому з’явилася студія, про яку режисери мріяли з кінця 1990-х (ну, нарешті!). Набираючи непрофесіоналів, людей без театрального досвіду і набутих разом із досвідом штампів і передсудів, Степан і Світлана Пасічники виховують свого актора, так би мовити, з чистого аркуша. Перший

випуск студійців уже відбувся, дехто з “неофітів” залишився у театрі, інші – поповнили шерengi однодумців і шанувальників.

Чому йдемо до театру – і до цього зокрема? Можливо, тому, що відчуваємо потребу хоч би десь залишитися віч-на-віч із собою? Або хочемо потихеньку, коли у темряві глядацького залу ніхто не бачить, стягнути свою маску та приміряти на себе чийсь роль?

Відповіді – не почувте. Театр “P.S.” взагалі не ставить собі за мету давати якісь відповіді. Жодна з його вистав не закінчується крапкою. Тобто, спектаклі, звичайно ж, мають поставлену режисером фінальну точку. Але після неї залишається щось невловиме. Шлейф присмаку. Післядія. Післямова. P.S.



Сцена з вистави “Сойчине крило” за І. Франком.  
Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.”, 2010 р.



Святослав Максимчук.

Яким ГОРАК

## ФОНОГРАФІЧНА ФРАНКІЯНА СВЯТОСЛАВА МАКСИМЧУКА. Поема “Іван Вишенський”

Франкові твори посідають особливе місце в репертуарі народного артиста України Святослава Максимчука. Ще 1966 р. актор узяв участь у Всеукраїнському конкурсі читців, присвяченому 110-й річниці з дня народження Івана Франка. Перемога на конкурсі (третя премія) стала визначальною для подальшої його діяльності, бо ж І. Франко – один із центральних авторів у репертуарі актора. У журі конкурсу працювали провідні на той час диктори Українського радіо Олена Коваленко та Петро Бойко. Згодом, 1979 р., саме вони запропонували С. Максимчукові взяти участь у записі фонохрестоматії з української літератури. У фонохрестоматії для 8-го класу з’явився того ж року запис фрагменту (фінальної частини) поеми “Іван Вишенський”. Наступного, 1980 р. в аналогічному проекті для 9-го класу артист записав низку інших Франкових творів – “Пролог” до поеми “Мойсей”, поезії “Декадент”, “Якби ти знав, як много важить слово”, “На суді”, “Сідоглавому”, “Каменярі” та “Тримить!”. Саме із запису фонохрестоматії почав Святослав Максимчук свою творчу співпрацю із звукозаписом, яка триває донині і нараховує вже зо два десятки назв продукції.

І от недавно фонографічна франкіяна Святослава Максимчука збагатилася записом на CD поеми “Іван Вишенський”. Від часу запису фонохрестоматії в 1979 р. до цієї поеми актор не повертався. І лише набувши значного досвіду у мистецтві читання художнього слова,



він знову запише (вже нову) інтерпретацію твору в повному обсязі. Запис поеми, що з'явився окремим диском, С. Максимчук повторив згодом на диску "Франкіана": тут у форматі MP3 подано понад 6 годин звучання творів Каменяра. Власне цей запис є об'єктом аналізу та характеристики, а також нагодою ще раз, бодай частково, зануритися у зміст, поетику Франкового твору.

"Іван Вишенський" своєю темою – взаємин провідника і народу – вписується в контекст тріади вершинних Франкових поем. З іншого боку, разом з опублікованою у збірці "Із днів журби" (1900) поемою "На Святоюрській горі", твір виділяється на тлі зразків поемного жанру у спадщині І. Франка зверненням до історичного українського матеріалу.

Ось як характеризує тему поеми сам І. Франко у статті "Іван Вишенський, його час і письменська діяльність": "Основа поеми – печерне життя і смерть Вишенського – тільки в одній часті моя поетична фікція, бо про своє печерне життя згадує Вишенський сам у заголовку свого останнього послання" [11, 278]. Справді, обставини і дата смерті поетично донині залишаються невідомими, і власне бачення цього моменту у творі поет називає фікцією. Своє життя в печері І. Вишенський описує в листі до Йова Княгиницького і там же висловлює бажання побувати на Україні. Історичним документом, який І. Франко творчо використовує у поемі, є короткий меморіал православних з 1621 р. під заголовком "Совѣтованіе о благочестіи", який був наслідком нарад у Луцьку (у тексті поеми – "православні з України, зібрані у місті Луцьку") відновленого 1620 р. українського православного єпископату. Удокументовані бажання І. Вишенського ще раз побачити Україну і заклики українського суспільства повернути його на рідну землю для боротьби за віру – це один бік ідеї Франкової поеми. Їй протистоїть інша – бажання самого І. Вишенського досягнути найвищі ідеали аскетизму, чи, за дослідженням І. Франка, "може, й гаряча віра в те, що жертвою свого власного життя, своєї діяльності і свого серця він зможе окупити побіду православ'я в ріднім краї" [12, 197]. Оце роздвоєння Полеміста між ідеалами аскетизму і бажанням прислужитися рідній землі в її нелегкій боротьбі за батьківську віру і є основним стрижнем Франкової поеми.

У матеріалізації цієї теми в поемі тісно переплелися почуття Франка-поета і мислі Франка-науковця. Чи не першим це тонке поєднання різних граней франкового таланту помітив Агатангел Кримський: "Франко берет некоторые темы Вышенского и, постаравшись разыграть свои собственные вариации на каждую, уверяет читателя, что это так говорит Вышенский и что, "як бачымо", это свидетельствует о живой фантазии и оживленной драматической форме

речи у Вышенского. По-моему, "як бачымо", это свидетельствует скорее о живой фантазии и оживленной драматической речи самого Франка. Франко показывает нам, что он сказал бы, если бы был Вышенским" [8, T.L, с.240].

У книзі "Франків Іван Вишенський" Василь Щурат слушно продовжив і зростив зерно, посіяне А. Кримським: "Не підходячи до історичного Вишенського виключно з інтересом історика, Франко в результаті своїх наукових студій, присвячених Вишенському, не міг нам дати й історично – вірного портрета його. Підходячи до нього все з немалим інтересом поета, що мусів виразити себе самого, мусів омотувати його все золотими нитками своїх власних думок і мрій, мусив творити собі що-раз більше свого Вишенського, поки вповні свого не створив у поемі, де й ялось бути такому" [17,4-5].

Риси ж Франка-науковця засвідчує передовсім порівняння уступів монографії "Іван Вишенський і його твори" з поемою. У третьому розділі – "Життя і характеристика Івана Вишенського" – Франкової монографії знаходимо посилання на деякі джерела і факти, які будуть використані для поеми. "Може бути, [...] що Вишенський, проживши довгі літа в монастирі, покинув його і за дозволом старших осів в осібнім, відлюднім скиті ["той за дозволом найстарших вибира собі печеру" – у поемі. – Я. Г.]. Скити такі се були невеликі келії, темні і невігідні, обведені частоколом або тернами і більше схожі на тюрму, ніж житло свобідного чоловіка [у поемі: "Ні, се нори жолоблені, / недоступні, темні ями, січені в скалі печери", або: "Се є вхід в живу могилу, у печеру пустельницьку" – Я.Г.]. Праця, молитва і піст були звичайним заняттям скитника; говорити не вільно йому було ні з ким, звичайною поживою його був варений біб, звичайним ліком в разі слабості горілка з полином [дивись другий розділ поеми – Я. Г.]" [12, 187] – читаємо у монографії.

Доповнює ці міркування М. Грушевський, описуючи впливи староболгарського містицизму на українську літературу першого українського відродження. Ось як він трактує сутність вчення ісихазму, плеканого афонітами: "Щоб вернутися до страченого богоподібного стану, вона [людина. – Я. Г.] мусить себе приготувати насамперед аскетичними подвигами, що мають вищенаведену назву "практики" – стриманням усяких плотських подвигів, постом, неспанням, неустанною молитвою, мовчанням і подібне. Відповідно підготувавшись сею "практикою", подвижник може перейти до "теорії", яка веде до досконалого знання (гносис). Осягається вона молитвою в душі ("розумною молитвою", або "розумним діланням", як її називають). Переходячи на сю вищу ступінь подвигу [У Франка: "хто

бажає довершити / аскетичний, острій подвиг, / в пості, самоті, мовчанні / слухать голосу душі“ – Я. Г.], належить обмежити взагалі всяку активність, заховати можливо мовчання і спокій (звідси “ісіхазм“ – грецька паралель до латинського виразу “квієтизм“, заховання можливого спокою) [У Франковій поемі Вишенський говорив не устами – “він устами вже давненько / відовчився промовляти, / тільки голос духа чув“ – Я. Г.]. Тільки тим способом можна скупитися в собі і віддатися внутрішньому вдвлянню в Бога (теорії)“ [5, 24]. Як бачимо, фрагмент з праці М. Грушевського, хоч і написаний значно пізніше (вже по смерті поета), дає (хоч і без спеціального наміру) суттєві пояснення окремих уступів поеми.

І. Франко намагається у поемі максимально наблизитись до письменницького стилю Івана Вишенського. По-перше, у посланнях полеміста ми бачимо ритмізовану прозу – ритмічні ряди паралельних часом римованих виразів. У сучасних виданнях творів І. Вишенського цю ритмічність нелегко побачити і відчутти, бо сучасні редактори випишують текст як суцільну прозу. Ритмізованість прози І. Вишенського показує у своїх цитуваннях творів полеміста М. Грушевський в “Історії української літератури”. Франкова поема написана білим віршем, де вірш тримається переважно лише завдяки ритмові.

По-друге, для стилю творів І. Вишенського притаманна риторика, риси якої неодноразово констатує Д. Чижевський [15]. “Однак залишається відкритим питання, – пише він, – яким чином Вишенський попри своє цілковите несприйняття мирського життя, а надто світської освіти, – зміг виявити себе настільки сучасною людиною, що писав риторичним стилем, характерним для Відродження й Реформації“ [15, 140]. Одну з риторичних фігур – анафору – коли підряд кілька речень значного уступу твору будуються з однаковою формулою початку – інтенсивно використовує І. Франко у поемі, починаючи однаково кілька строф підряд.

По-третє, наближеність до стилю І. Вишенського підкреслює І. Франко й апелюванням до окремих уступів творів полеміста. Зокрема, у тексті листа:

Тямлячи твою науку,  
що як пастирі нас зрадять,  
треба нам, самому стаду,  
про своє спасіння дбать ...

очевидна алюзія до “Послання до утекших єпископів”, де полеміст пише: “Спасайтесь, братия моя возлюбленная, вірное стадо христово, роде избранный, языку святый, царское священие, людтие обновления, руский благочестивий народе, сами” [2, 103].

Поетизація матеріалу проявляється у частій підміні джерельних описів локальним колоритом. Зо-

крема, опис грецького Афона підмінюється описом гори українського Гошівського монастиря. Текстова порівняння опису гори Гошівського монастиря у повісті “Петрії і Довбушуки” з окремими фрагментами поеми ілюструє це дуже виразно.

Поєднуючи науковий підхід і художню уяву, змальовує І. Франко у поемі образ полеміста – сильний і бездоганий у переконливості зображення оточення, епохи, внутрішньої драми І. Вишенського, але все-таки насичений містицизмом. Підстави для того містицизму І. Франко бере з українських джерел епохи Вишенського і робить це настільки органічно і переконливо, що змушує читача повірити в правдивість відображення постати. Прикметне, що в поемі автор ні разу не вживає слів “містика“ чи “містицизм“. У монографії про полеміста І. Франко ніде не називає його містиком, хоч серед лектури І. Вишенського на Афоні відзначає “містичні твори“ Діонісія Ареопігита, а також “Подвижну книжку“ одного з представників староболгарського містицизму Григорія Синаїта, яка була підручником пустинного життя [12, 185-186]. Фрагмент практичних порад Г. Синаїта наводить М. Грушевський, і він різко в деталях суголосий з текстом франкової поеми: “Зачини двері келії, сядь у куті і відтягни свою гадку від усього земного, тілесного і скороминущого; потім схили і притули підборіддя своє до грудей і встроми твоє око фізичне і духовне в твій пуп; стули обидві ніздрі так, аби лиш тільки дихати; відшукай очима приблизно те місце серця, де скуплені сили душі. Спочатку ти нічого не побачив через твоє тіло, але коли пробудеш у такій стані день і ніч. Тоді – чудо! – побачив чого не бачив – побачиш зовсім ясно, що навколо серця твого поширяться божеський світ“ [5, 25]. Наведені Грушевським поради Григорія Синаїта дуже близько нагадують уступ Франкової поеми:

І в яскині у куточку  
Сів на камені, плечима  
Сперся о стіну холодну,  
Голову схилив униз. [...]   
Сперши бороду на груди,  
Впер він зір у одну точку  
І сидів отак недвижно  
Довго-довго, наче спав.

Далі І. Франко змальовує “ширення божеського світу“ чи “просвітлення“ дуже колористичним уступом. М. Мочульський, цитуючи цей уступ, коментує його так: “У людей з перечуленими нервами трапляється цікаве психічне явище, відоме під назвою *audition coloree* – вони відчують деякі звукові тони як зорові враження певних фарб, чи інакше, чують фарби й бачать тони. [...] Слух на коліри (*audition coloree*) знайшов свій найкращий



плястичний вираз у поезії нашого Франка. Мало того, що Франко малює переживання слуху чулого на коліри, він дуже докладно записує процес того дивного явища [...]“ [9, 58-59]. За непорозумінням опис містичних переживань І. Вишенського М. Мочульський трактує як результат психічного явища у І. Франка – річ для розгляду франкової поеми цілком неприпустима, але з іншого боку – як промовисто вона ілюструє слова А. Кримського про те, що “ Франко показывает нам, что он сказал бы, если бы был Вышенским”!

С. Максимчук створив свою, неповторну і переконливу манеру інтерпретації творів поета. Цій манері притаманна повільність, схильність до такої кількості психологічних павз, що здається, наче артист прагне читати кожне слово окремо, надаючи йому свинцевої ваги. Але в записі поеми “ Іван Вишенський” спостерігається деякий відступ від складеної манери інтерпретації Франка, зумовлений двоїстістю образу Вишенського: з одного боку – у поемі є неперсоніфікована мова автора з його поетичним стилем, з іншого – монолози Вишенського, з яким ототожнює себе автор. Зауваження А. Кримського про відображення у творі того, що сказав би І. Франко, будучи І. Вишенським, – і тут цілком несподівано реалізовується. Застосування однакової повільної манери читання породжувало б монотонію. Мову Франка в цій поемі С. Максимчук відтворює більш облегшено, “акварельним” тоном, що відрізняє цю інтерпретацію від похмуро-психологічної передачі авторської мови у “Похороні” та драматичної у “Мойсеї”. Повільна манера стає характерною для акторської інтерпретації образу Івана Вишенського – це, зрештою, дуже доречно, зважаючи на монашеский чин і описаний у поемі аскетичний спосіб життя полеміста. Такий відступ, що його здійснює актор, цілком зрозумілий з позицій законів мистецтва художнього слова на сцені: з одного боку – “У різних творах навіть одного письменника творча природа художньої мови стилістично змінюється” [14, 136]; з іншого – “неприпустимо, щоб мова самого оповідача і репліки дійових осіб в їхніх діалогах та монологах, зливались у розповіді в один тон” [14, 149].

**Виконавська композиція** поеми напрочуд симетрична. Поему умовно поділено на три великі частини, кожна з яких охоплює чотири розділи. Перша частина збігається з експозицією, де описано місце дії (Афон і чернече життя на ньому) і вперше з’являється головний герой, якого відправляють до печери. Друга частина збігається із зав’язкою дії: це – перший монолог-звернення старця до нового пристанища, поява в печері вишневого цвіту і роботи павука. Третя частина – хід дії і кульмінація: поява барки на морі, отриманий лист – усе це поглиблює

роздвоєння, посилює спокусу в душі Вишенського. Кульмінацією стає сцена з руськими послами, на стук по скалі яких Вишенський не одізвався. Наслідком полум’яної молитви стається чудо – по сонячному промінню Вишенський сходить зі скальної печери на барку.

Поема не дає підстав для театралізації, навіть такою мірою, як це є в “Похороні”. За винятком сцени прощання ігумена з І. Вишенським, немає в ній ані масових сцен, ані наявності великої кількості різних персонажів. Уся поема – це послідовність монологів Вишенського, здебільшого монологів-роздумів, кожен з яких передає наступний щабель розгортання внутрішньої драми. Єдиний можливий засіб певної театралізації тексту – зміна **тембру**, і актор застосовує її тут дуже гнучко. Так, уся перша частина виконавської композиції поеми витримана переважно в срібному тоні. Цього срібного тону не затьмарюють навіть окремі образні деталі (наприклад, “скрізь тиша, і скрізь мовчання...”, чи перелік тих, по кому подзвіння, чи, врешті “нори жолоблені, недоступні, темні ями”).

Темброві відхилення і модуляції найбільше наповнюють другу частину виконавської композиції поеми. Зокрема, перший монолог “О, вітай, моя домівко” витриманий в оксамитовій гамі, але одразу ж, після закінчення монологу, в тих кольорових містичних переживаннях старця Івана здійснюється поступова модуляція тембру через срібний (при згадці про матір) – до золотого (особливо, коли гармонія робиться “пурпуром ярким” і серед того пурпуру з’являється золотистий промінь) – і це водночас кульмінація і завершення розділу – на цій кульмінаційній ноті розділ завершується.

Другий монолог “Цілу ніч гуляв тут вітер” – витриманий в цілком іншій, похмурішій барві: застосована артистом мідна гама, з характерним для неї глухим гулом, темрявою і мороком, цілком доречно для образного змісту тексту (“гуляв вітер”, “море вило”, “один лиш демон чорний”). Але, подібно як і з першим монологом, з подальшим перебігом тексту відбувається знову ж просвітління тембру. Актор гнучко міняє тембр на срібний, передаючи гру світлотіні (“Цілу ніч гуляв тут вітер” – “А тепер заблисло сонце”), і на цій срібній палітрі звучать роздуми про відкриття Бога у вірі. Лише останній пасаж розділу, який через сумніви приводить старця до плачу, робить природним повернення до оксамитового тону. Відтак, уся сцена з вишневим квітом витримана у срібному тоні з епізодичною драматизацією при згадці про Україну (“Та невже ж та Україна”), з поверненням до знову срібного (“Пігі! пігі! Цвіти, трави...”), а навіть оксамитового (“Геть, о геть, далекі гості!”) тонів.

Сама атмосфера, образність, зміст поеми підказують, що застосування **монотону** є цілком доречним. У поєднанні з риторикою (а власне, з фігурою анафори), свідоме застосування якої пронизує весь текст поеми, монотон у цьому випадку надає рецитації небуденності, урочистої таємничості, навіть містичності, для якої чимало підстав у поемі. Переважна більшість першої частини виконавської композиції поеми слушно витримана у монотоні: поетичний текст, який через ридання дзвонів і постійну рефренність похоронного співу (“Со святими упокой”) малює реалії чернечого життя на Афоні, сам провокує до того.

Напрочуд вдало та ефективно застосовує артист монотон для рецитації тексту листа православних. Умовно розділивши текст листа на кілька крупних уступів, в міру емоційної напруги і наростання значущості суті написаного, використання цього прийому провадить до поступового крещендо і монотон набирає щораз вищої ноти. Вітальний вступ, хоч і позначений хвилюванням старця від несподіванки, все ж звучить порівняно спокійно. В подальшому уступі з описом реалій церковного життя на Русі (від слів “Б”ють на нас і явно, й тайно“) характеризується поступовим підвищенням тону і тихою драматичною кульмінацією його є прохання “будь ти нашим стерником“. Ця кульмінація узагальнює фактичні реалії: по останніх (1605–1606) відвідинах України Вишенський зазнав розчарування, відчув розходження з провідцями релігійно-національного руху, оскільки залишився на консервативних позиціях, які життя давно уже обминуло. У “Листі до Домнікії“ уступом про те, що він не знає жодних обов’язків перед руським народом, полеміст просто дискредитував себе, втрапивши через це будь-яку можливість стати тим керманічем релігійно-національного руху, яким він був у перших своїх посланнях. І кульмінацією, розпучливим благанням звучить останній уступ листа (від “Поміркуй: тяжкі негоди...”).

Розміреність, повільний темп рецитації, насичення і підкреслення її різними видами павз, як уже сказано, є характерною рисою Максимчукової інтерпретації франкових текстів. Павза тут – важливий виразовий засіб, потужна зброя артиста, значним арсеналом якої він володіє.

**Логічні павзи** – сфера найбільшого експерименту читця. Підстав для того не бракує: з одного боку, до цього спонукає сама специфіка франкового вірша, який, попри міцні рамки ритму, допускає незбігання меж думки, “мовного такту” з рядком строфи і вільно переносить частину їх до іншого рядка, і це сприяє гнучкості, еластичності, природності вірша. З іншого боку, при декламуванні поезії логічні павзи самі собою розмежовують рядки строфи, і мимовільна павза в кінці рядка так чи інакше присутня, і С. Максимчук

(як у творах І. Франка, так і взагалі у читанні поезії) спеціально її підкреслює, аби слухач міг відчутти ритм поетичної мови. Звідси – тенденція артиста до певного розривання “мовних тактів”, які іноді ведуть до смислової гри. Ось лише деякі зразки, яких можна чимало помітити в прочитанні поеми (павзу позначаю |, слова, які творять мовний такт, виділяю):

Чи обдумав ти | **всю гіркість** |  
**Жалю**, що явиться може...

Вітер буйно дув від моря,  
Бороду його й **волосся** |  
**Розвівав**, і він, **притисши** |  
Хрест до себе, швидко щез.

У своїй печері старець  
Знов на камені **недвижно** |  
**Спочиває**...

Бачилось, і **Бог у небі** |  
**Вмер**, один лиш чорний демон...

**Психологічними павзами** артист найчастіше виділяє своєрідні “ключові“ для зрозуміння підтекстів, символів, слова, розкидані по тексту поеми. Так, у строфі

Ні, се нори для аскетів,  
Се “остатній ступінь”, |**подвиг** |  
Крайній і безповоротний,  
Брама вічності вузька.

виділення слова “подвиг“ небезпідставне, оскільки йдеться не тільки про здійснення в майбутньому внутрішнього подвигу ченця над собою, але й підкреслено містицизм поетового зображення старця Івана. Також повні смислового підтексту на різних семантичних рівнях твору психологічні павзи у строфі:

А та віра творить |чуда|,  
Творить |і найвище чудо|  
Над всі чуда – творить Бога,  
Відкрива його для нас.

Виділені психологічними павзами слова “Чудо“ і “найвище чудо“ передбачають не тільки чудо віри в Бога, яку в тексті поеми осмислює Вишенський, але й назагал усі ті чуда, якими наповнив І. Франко свою поему – підміна афонського краєвиду українським (з Гошівського монастиря), містичний екстаз й злиття з Христом самого Вишенського і т.п.

У відображенні сцени з вишневим квітом, розбиваючи психологічними павзами рядок “Цвіт|вишневий| – тут| – в тих скелях!|“, С. Максимчук не тільки рельєфно передає “за текстом” здивування аскета: в цьому підкресленні і певна гра смисловим предметним рядом, пов’язаним із вишнею (вишня як дерево,

цвіт якого потрапив у яскиню, прізвище полеміста як похідне від назви дерева, а врешті Судова Вишня як можливе місце народження героя поеми).

Декілька разів психологічні павзи використано для інтриги, фокусування уваги, як-от у наступних двох строфах:

Віють хоругви червоні,  
Наче проблиски | пожежі |;  
Дерев'яний хрест з розп'ятим  
Передом помалу йде.

Тут спинився хід церковний,  
Стали править |панихиду...|  
Де ж той мрець, кого ховають?  
Де блаженний той аскет?

Одним із виявів психологічних павз є протягування голосного звуку. У фрагменті:

Зразу все немов **померкло**  
Перед ним, і дрож пробігла...

протягуючи звук “е“ у слові “померкло“, актор тонко передає психологічний стан аскета – стан переходу від туземного фізичного життя до містичного споглядання Бога в собі.

Як володіє С. Максимчук різними видами символічних наголосів, яскраво простежується у поемі. Так, музичні засоби самої поетичної мови – асонації та алітерації – читець підкреслює **символічними звуконаслідуючими наголосами**. Цікаво, що у фінальній частині поеми І. Франко застосовує більше асонацій, тоді як на початку домінують алітерації. Так безсмертний опис величного, піднесеного, хоч і жалобного, передзвону на Афоні вдало використовує асонацію літери “о“:

На Афоні дзвони дзвонять  
У неділю по вечірні;  
Починає Прот великий,  
Окликаєсь Ватопед.

У фінальній частині поеми домінують алітерації звуків з, с, р, т, ц для відображення то камінного гуркоту скелі, то емоційного збудження і тривоги старця Івана. Ось до прикладу:

Ах, посланці з України!  
В старця серце стрепенулось,  
І в тривозі, і в нестямі  
Худі руки він простяг.

Своє ставлення до зображуваних подій артист віртуозно відображає за допомогою тонко відчутих **символічних емоційних наголосів**. Цей вид наголосів особливо доречний при відтворенні часто застосовуваних у Франка в другій половині поеми реприз

подієвих ситуацій. Так козацьких посланців, у барці, що пливе до Афону, спочатку старець Іван сприйняв як привид (“ні, се певно, привид був!”). Коли ж, не отримавши відповіді, руські посланці відпливають додому, уже реальністю стають “в барці кунтуші козацькі і шапки червоноверхі“, що трагічно бентежать героя. Відповідним є і втілення цих наголосів: більш швидкоплинне, принагідне і залишене без належної уваги, а тому й спокійне у першому випадку – і сповнене драматизму, усвідомлення неможливості зарадити ситуації, а тому на межі емоційного зриву – у другому.

**Символічним образним наголосом** артист штрихоподібно передає містичність зображуваної Франком постати Івана Вишенського. У кількох розділах поеми поет послідовно нотує “шлях” містичного екстазу в душі І. Вишенського. Після першого “ширення божеського світу“ по приходу аскета в печеру, у розділі сьомому: “Так з думками бився старець / і молився, і томився /, але давне просвітління/ не хотіло вже вернуть”. У розділі одинадцятому: “Він ридав, шептав і кликав, / Та було довкола темно / І в душі страшенно темно / і просвітлення не йшло”. Ці два уступи є повтореністю психологічної ситуації, правда, споводованої різними (але однаково важливими для ідеї твору!) причинами: вперше – це сумніви в твердині своєї віри, вдруге – сумніви при виборі між найдорожчим у житті – між Богом та рідною землею. Тому не дивно, що актор ці важливі для окреслення Вишенського-містика уступи рецитують приблизно однаковим констатативним, стриманим тоном та інтонацією, лише трохи швидшим темпом і рельєфніше спадаючою в кінці інтонацією у другому випадку. У фіналі поеми: “ясна певність, що послухав / бог отсе його благання, / що настала хвиля чуда – просвітління надійшло” – злегка сповільнений темп рецитації, інтонаційне виділення останнього рядка строфи над загальним тоном рецитованого усього тексту спричиняються до підкреслення тої “пільгої боли“, “хвилі чуда“ і просвітлення, яке вертається і звільняє аскета від його внутрішніх мук.

Важливою складовою запису є музичний фон, який супроводжує рецитацію. Музичне оформлення запису, яке – рівно ж як і музичне оформлення попередніх записів франкових поем у виконанні Святослава Максимчука – здійснила Тетяна Шипош. Відомо, що у поєднанні з мистецтвом читання художнього слова музика має фонове значення, але при тому може бути застосована в трьох випадках [Про це див: 7, 74]:

**1. Звукопис, який імітує певні конкретні життєві процеси, явища, події.** Цю функцію музики застосовано у записі поеми, причому значно більшою мірою, ніж у записах попередніх поем. Підставою для цього є насичений музичними образами Франків

текст, де звукообразальність скрізь: ридання дзвонів, скрипіння ретязів, дзижчання мухи, снування павуком павутини.

**2. Музика, яка реально зустрічається в ході дії.** Ця функція теж своєрідно застосована у записі поеми. Звичайно, сам поет не передбачив у своєму творі звучання конкретного музичного твору (як передбачив це, наприклад, у поемі “Великі роковини”). Вдалих хід звукорежисера у музичному оформленні – супроводження в записі рецитації фрагментами духовної музики. Так, четвертий розділ поеми – сцена прощання ігумена з Іваном Вишенським перед відправленням до печери – ілюстрований багатоголосим церковним співом, характерним для східної традиції. А кінець сьомого (де “з думками бився старець”) та десятий (сцена ознайомлення з листом) розділи поеми ілюстровані одноголосим чоловічим хоровим співом (мабуть, григоріанським хоралом), характерним для західної церкви. Це посилює характеристику епохи, в яку жив і творив І. Вишенський – час після Берестейської унії.

**3. Музика, яка емоційно підсилює зміст матеріялу.** Ця функція музики у записі є фактичним результатом застосування двох попередніх, отже окремої характеристики не потребує.

Запис виконання франкової поеми “Іван Вишенський” є творчим здобутком актора-читця і вагомий високомистецький внесок у фонографічну франкіяну. Шлях до цієї перемоги не був простим: записавши фрагмент поеми на початку своєї яскравої виконавської кар’єри, С. Максимчук майже 30 років не повертався до цього твору, збагачуючи свій репертуар іншими текстами І. Франка, шліфуючи свою майстерність, примножуючи і кристалізуючи виконавські прийоми. І лише нині, врахувавши обставини створення поеми, глибоко осягнувши і детально осмисливши її, тонко відчувши актуальність проблематики і суспільне звучання твору, актор усьому цьому підпорядкував гнучкий і блискучий свій виконавський арсенал.

1. *Апокрифи і легенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. І. Франко. – Т. I: Апокрифи новозавітні: Апокрифічні євангелія. – Репринт видання 1899 року. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 443 с.*

2. *Вишенський І. Твори. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1959. – 279 с.*

3. *Возняк М. Історія української літератури / підг. до друку, вст. слово М. Гнатюка. – Видання 2-ге, виправлене. – У двох книгах. – Книга I. – Львів: Світ, 1992. – 694 с.*

4. *Горак Я. Два чуда з Іваном Вишенським. // Українське літературознавство. – Випуск 64: Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка. – 2001. – С. 77-81.*

5. *Грушевський М. Історія української літератури. – Том V. – Книга I: Культурні і літературні течії на Україні в XV–XVI вв. Перше відродження (1580–1610 рр.). – Київ: Либідь, 1995. – 256 с.*

6. *Грушевський М. Історія української літератури. – Том V. – Книга 2: Перше відродження (1580–1610 рр.). – Київ: Либідь, 1995. – 352 с.*

7. *Клитин С. Режиссер и ттец. – Ленинград: Искусство, 1968. – 98 с.*

8. *Кримський А. Іоанъ Вышенскій, его жизнь и сочиненія // Киевская Старина. – Т. L. – Киевъ, 1895. – С. 211-247; Т. LI. – Киевъ, 1895. – С. 1-47.*

9. *Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогоди. – Львів: Измарагд, 1938. – 211 с.*

10. *Франко І. Зібрання творів в 50 т. – Т. 50. – Київ: Наукова думка, 1986. – 703 с.*

11. *Франко І. Іван Вишенський, його час і письменська діяльність // Франко І. Зібрання творів в 50 т. – Т. 28. – Київ: Наукова думка, 1980 – С. 260-278.*

12. *Франко І. Іван Вишенський і його твори // Франко І. Зібрання творів в 50 т. – Т. 30. – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 7-211.*

13. *Франко І. Из старых рукописей // Франко І. Зібрання творів в 50 т. – Т. 29. – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 348-402.*

14. *Черкашин Р. Робота читця над художнім твором: Методичний посібник. – Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – 124 с.*

15. *Чижевський Д. Іван Вишенський // Чижевський Д. Філософські твори у чотирьох томах / Під загальною редакцією Василя С. Лісового. – Т. 2: Між інтелектом і культурою: Дослідження з історії української філософії. – Київ: Смолоскип, 2005. – С. 130-142.*

16. *Шевчук В. Іван Вишенський і його твори // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVII століть. – Кн. 1: Ренесанс. Раннє Бароко. – Київ: Либідь, 2004. – С. 200-213.*

17. *Щурат В. Франків Іван Вишенський. – Львів: З друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка, 1925. – 19 с.*

Світлана МАКСИМЕНКО

## “СІЧЕСЛАВНА – 2011”: РУХИ І ...ПОРУХИ

У контексті театрального життя України щорічний огляд прем'єрних вистав на здобуття вищої театральної нагороди Придніпров'я “Січеславна” посідає особливе місце: і за своєю концепцією (робочий огляд прем'єрних вистав Дніпропетровського міжобласного відділення Національної Спілки театральних діячів України здійснюють щоразу нові запрошені українські театрознавці з інших міст та регіонів держави), що закономірно забезпечує неупереджену оцінку фахівців; і за формою проведення: журі виїздить на місця (у театри Кривого Рогу, Дніпродзержинська, Дніпропетровська, Павлограда, Запоріжжя), де одразу після перегляду вистав рецензує їх «на колективі», у фіналі огляду визначаючи імена найкращих виконавців (колективів) у різних номінаціях, різних вікових групах. Якщо зважити на важливість та результативність раніш усталеної практики “театр – критика”, з прикрістю визнаємо: сьогодні він відходить у минуле, приносячи з собою у сьогоднішнє та майбутнє театру невеселу (подекуди)



*Наталія Рева – Памела Кронкі у виставі “Дорога Памела” Дж. Патріка. Режисер і сценограф – Анатолій Рева. Павлоградський театр імені Бориса Захави.*

*Сцена з вистави “Дорога Памела” Дж. Патріка. Режисер і сценограф – Анатолій Рева. Павлоградський театр імені Бориса Захави.*





*Сцена з вистави “Дорога Памела” Дж. Патріка.  
Режисер і сценограф – Анатолій Рева.  
Павлоградський театр імені Бориса Захави.*

*Олександра Галицька у моновиставі “Одержима”  
за Лесею Українкою. Режисер – Володимир Мазур.  
Дніпропетровський обласний Молодіжний театр  
“Камерна сцена”.*



практику тотального панування режисерського чи адміністративного диктату, що призводить, своєю чергою, до заниження художніх критеріїв у мистецтві, творчої деморалізації та відсутності стимулів художнього росту.

Активне творче життя Придніпров'я у цьому контексті видається не випадковим, а закономірним явищем. Театри різної форми власності: від приватних антреприз, пошукових, молодіжних труп – до академічних колективів однаково зацікавлено беруть участь у “Січеславні”, виявляючи інтерес до роботи фестивалю та його результатів (переможців у різних номінаціях нагороджують солідними призами та преміями, їхнє вручення відбувається в урочистій атмосфері Дніпропетровська, що стає подією у житті регіону). Чимала заслуга у популяризації театрів краю, звичайно, належить художньому керівникові огляду – голові правління Дніпропетровського міжобласного відділення НСТДУ, народному артистові України, креативному та діяльному Юрію Чайці та координаторові огляду, відповідальному секретарю того ж відділення, заслуженому працівникові культури України Марії Проценко, справжній берегині театру та самовідданій служительці Мельпомени.

Екстремальний режим роботи (від 2 до 4 вистав щодня, цьогоріч “Січеславна – 2011” налічувала 29 назв) вимагає неабиякого професіоналізму та витривалості, насамперед від самих театрознавців. У складі журі “Січеславни–2011” були Євген Русабров, завідувач кафедри майстерності актора і режисури театральної анімації Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського; Ірина Чужина, науковий співробітник Київського національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Кафедру театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка репрезентувала автор цих рядків. Тож наявна обопільна користь від “Січеславни”: теоретики вивчають та констатують свої творчі враження від побаченого, учасники вистав чують фаховий аналіз здійсненої ними роботи. За розшифрованими стенограмами відкритих театрознавчих обговорень “Січеславни” Дніпропетровське відділення НСТДУ видає збірник текстів даних рецензій, що є цікавим документом та базовим джерелом для теоретиків та практиків театру сучасності й майбутнього.

Завданням же нашої публікації є ознайомлення читачів “Просценіуму” з особливостями творчого життя Придніпров’я, його здобутками та тенденціями.

Отже, промисловий край регіону живе не лише потужним виробництвом заліза, руди, машинобудуванням, хімічною промисловістю, а й вражає інтенсивністю театрального життя, витривалістю (не лише у сенсі екології) та творчою винахідливістю деяких керівників театру, які в сьогоднішній несприятливий для мистецтва час не лише виживають фінансово, а й показують приклади благополуччя творчого та економічного. До прикладу, директор та художній керівник КП “Криворізький міський театр ляльок” Світлана Михайлова зуміла так організувати роботу названого колективу, що знайомий усім театралам, але формально “нелегальний” акторський підробіток – ведення вечорів, корпоративів, концертів, організація святкувань тощо – став тут основою законного (закладеного у статут колективу) доходу. Ошатний глядний зал із зручними кріслами, сучасне сценічне устаткування театру, а головне – якісний творчий продукт: хороші вистави для дітей (цього-

*Сцена з вистави “Анна Кареніна” за Л. Толстим.  
Режисер - Євген Головатюк,  
художник – Валентин Слонов.  
Академічний обласний український  
музично-драматичний театр  
ім. В. Г. Магара (м. Запоріжжя).*

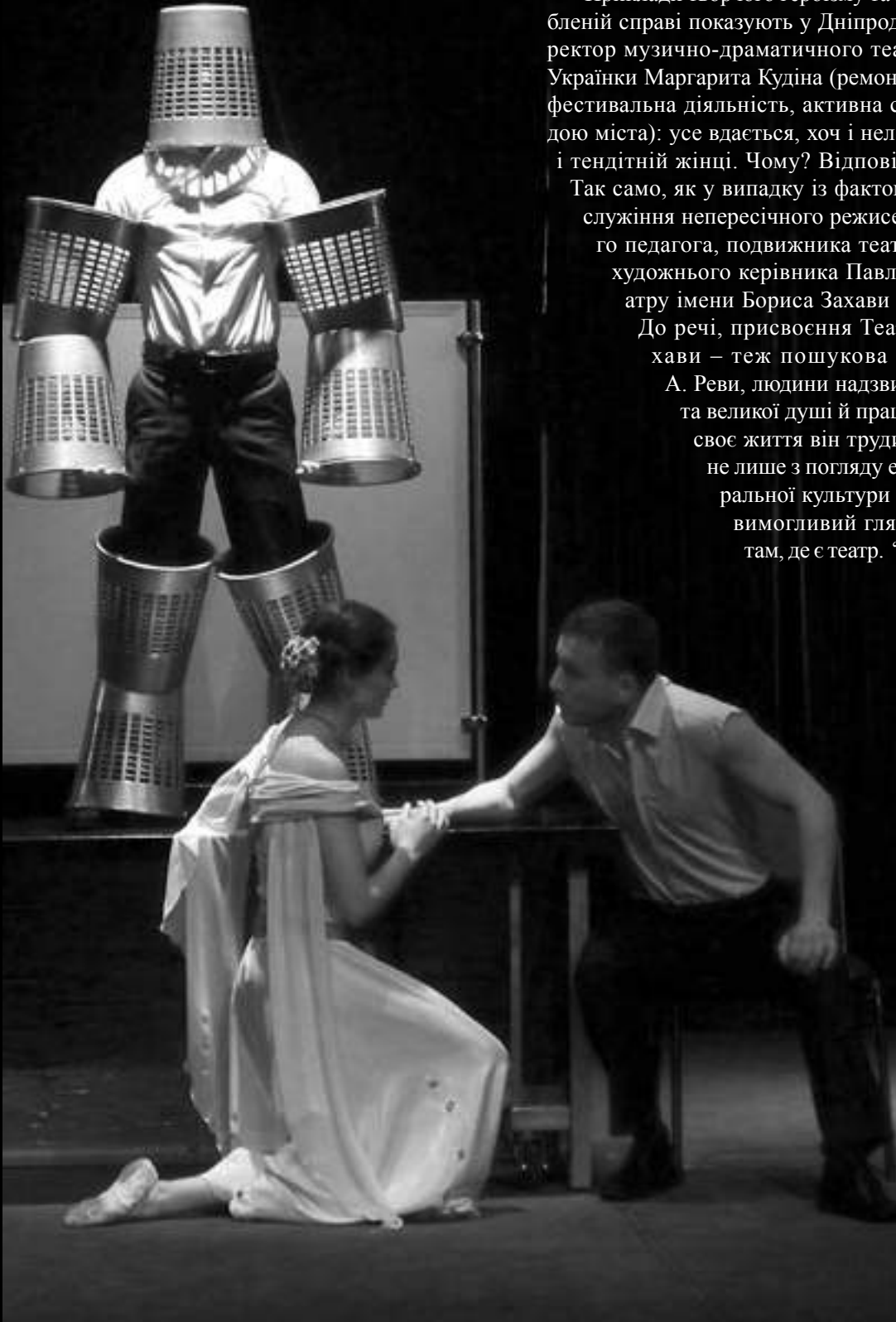


Сцени з вистави "Ворон" за К. Гоцці.  
Режисер – Володимир Петренко,  
художник – Марія Ткаченко.  
Молодіжний міський  
театр "Вірино!"  
(м. Дніпропетровськ)





Сцена з вистави "Ворон" за К. Гоцці.  
Режисер – Володимир Петренко,  
художник – Марія Ткаченко.  
Молодіжний міський театр "Віримо!"  
(м. Дніпропетровськ)



річ їх було дві: "Тук-тук, хто там?" О. Бартенєва у режисурі О. Борсука та зіркове шоу "Супер-стар" у режисурі С. Михайлової) засвідчили: касовий успіх – не самоціль театру. Тут творчість на першому місці – як кажуть у народі: "Вміють готувати, але вміють і подавати".

Приклади творчого героїзму та відданості улюбленій справі показують у Дніпродзержинську директор музично-драматичного театру імени Лесі Українки Маргарита Кудіна (ремонт будівлі театру, фестивална діяльність, активна співпраця з владою міста): усе вдається, хоч і нелегко, цій мудрій і тендітній жінці. Чому? Відповіді не знаходжу. Так само, як у випадку із фактом довголітнього служіння непересічного режисера, талановитого педагога, подвижника театральної справи художнього керівника Павлоградського театру імени Бориса Захави Анатолія Рєви. До речі, присвоєння Театрові імени Захави – теж пошукова робота самого А. Рєви, людини надзвичайно скромної та великої душі й працелюбності. Усе своє життя він трудиться у важкому не лише з погляду екології, а й театральної культури місті, доводячи: вимогливий глядач з'являється там, де є театр. "Дорога Памела"

Дж. Патріка у постановці А. Реви запам'яталась дивовижною грою, ні, самим життям на сцені Памели Кронки – актриси Наталії Реви. Їй (за Станіславським) “вірю”! Бо знаю: така правда і органіка на сцені – результат довгої і рутинної колективної праці.

Навдивовижу активне творче життя вирує у Дніпропетровську. Окрім знаних державних театрів, тут з'явилися цього року нові форми і колективи: Дніпропетровський творчо-виробничий центр “Драматична майстерня” та приватний Дніпропетровський театрик “Гамаюн”. Про серйозний творчий доробок цих колективів говорити поки ще рано, але сама тенденція потягу молодих та заможних людей до творення такого виду закладів культури, безумовно, заслуговує на увагу.

Високого рівня професійності, поєднаної з молодечим духом пошуку в такому класичному виді мистецтва як опера і балет, віддавна сягнув творчо-адміністративний колектив Дніпропетровського академічного театру опери і балету. Комічна опера “Севільський цирульник” Дж. Россіні (диригент-постановник В. Гаркуша, диригент – Ю. Пороховник,

режисер-постановник – О. Лебедев із Санкт-Петербурга, хормейстер – В. Пучков-Сорочинський, постава танців – О. Ніколаєв) підтверджує прагнення колективу до дієвості, насиченості опери драматичними, ігровими моментами та колізіями. Хореографічне сказання Євгена Станковича “Княгиня Ольга” у постанові балетмейстера О. Ніколаєва, диригента Ю. Пороховника, хормейстера В. Пучкова-Сорочинського та в експресивному сценічному оформленні молодого обдарованого сценографа Дарії Білої запам'яталось як високохудожній сплав виконавської культури балету (Княгиня Ольга – С. Лисняк, Князь Олег – В. Рогачов, Князь Ігор – Д. Омельченко, Князь Святослав – С. Скворцов та ін.) і чисельної постановочної групи (передовсім, педагогів-репетиторів Л. Еллінської, Т. Омельченко, О. Беленко та ін.). Традиційно повні зали, присутність молоді на виставах театру – результат умілої роботи творчо-адміністративного керівництва театру, що виховує свого глядача та залучає молодь до високого мистецтва.

Очікувано цікаво прозвучав Молодіжний міський театр “Віримо!” з прем'єрою трагікомічної казки для

*А. Симонова та Ю. Драненко у виставі “Ріка на асфальті” Д. Ліпскерова.  
Режисер – Геннадій Фортус, художник – Тетяна Власенко. Запорізький театр молоді.*



дорослих “Ворон” за К. Гоцці у постанові талановитого В. Петренка. Як завжди, зал орендованого Палацу культури (на жаль, колектив “Віримо!” поки що не має власного даху над головою) був переповнений і вибухав жвавою реакцією на винахідливість та фантазійність постановника. Ігрова стихія вистави, чіткість режисерських задач і ходів – принада й особливість творчого почерку молодого, але відомого в театральних колах режисера.

А моновистава “Одержима” за Лесею Українкою (режисер-постановник В. Мазур) у виконанні О. Галицької, артистки Дніпропетровського обласного молодіжного театру (Камерна сцена), стала мистецьким відкриттям і потрясла потужною енергетикою та харизмою актриси, одкровенням та глибинністю її проникнення у внутрішній світ своєї сценічної героїні. Воїстину антична трагедія! Вистава була висунута журі на здобуття головної нагороди “Січеславни”: гран-прі. На цьогорічному огляді прем’єрних вистав “Одержима” стала подією, знаковою виставою як у творчості колективу, так і в долі самої виконавиці. Вистава – плід її довгорічної, копіткої, вдумливої



*А. Симонова та Ю. Драненко у виставі  
“Ріка на асфальті” Д. Ліпскерова.  
Режисер – Геннадій Фортус,  
художник – Тетяна Власенко.  
Запорізький театр молоді.*



*Дмитро Московцев – Райс у виставі  
“Моллі Суїні” Б. Фрілла.*

*Режисер – Світлана Лебедева,*

*художник – Наталія Петен-Ступакова.*

*Запорізький муніципальний театр-лабораторія “Vie”.*

роботи. Це – етап у творчості О. Галицької. Справа театру – зберегти таку перлину та дбайливо її експлуатувати (з урахуванням специфіки моновистави: не продавати квитків у останні ряди, не гнатися за касовим успіхом: “Одержима” – вистава “не касова”).

А от “Ромео і Жасмин” сучасного українського драматурга О. Гавроша в постанові А. Канцедайла у Дніпропетровському академічному українському музично-драматичному театрі імені Т. Шевченка вдало поєднує касовий та творчий успіх. Ансамблевість, висока виконавська та мовна культура, оригінальне

пластичне рішення В. Івлюшкіна, сценографія

О. Карпус, а головне: щемливо-зворушлива історія про кохання, розказана колективом театру так просто, красиво й лірично – складові вищезгаданих принад вистави.

Якщо ж додати, що із 29 переглянутих спектаклів “Січеславни” лише дві останні (із загалом трьох україно-



мовних) звучать державною мовою, то негайно належить волати “SOS”, якщо хочемо зберегти українську мову в театрах регіону. Формально зареєстровані як державні українські установи, “неформально” вони переходять на “общепонятный”, роблячи тим самим ведмежу послугу культурі обох народів. Від своєї відмовились, суто російської – не опанували.

Що є результатом такої “проміжної” мовно-культурної політики на театрі, гадаю, красномовно свідчить вистава, яку важко толерантно охарактеризувати як з позиції професіонального аналізу (вона до цього не надається), так і з морально-етичного аспекту. Музична казка “По щучому велінню” М. Кропивницького (поставлена до 170-річчя драматурга) у Запорізькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені В. Магара (режисер – С. Головатюк, художник-постановник В. Слонов, балетмейстер – Т. Астаф’єва, музичний керівник, композитор – Н. Боева та ін) – це, даруйте,



*Владислав Лебедєв – Френк та Світлана Лебедєва – Моллі Суїні у виставі “Моллі Суїні” Б. Фрїлла. Режисер – Світлана Лебедєва, художник – Наталія Петен-Ступакова. Запорізький муніципальний театр-лабораторія “Vie”.*





*Ірина Чужинова, Євген Русабров, Марина Проценко,  
Світлана Максименко у Запоріжжі.*

місиво стилів, жанрів, способів існування актора на сцені: від реалізму до буфонади, фарсу, з елементами естрадних та кабаре-номерів. Чого не зробиш, аби дітям сподобались?! Розгублені діти не встигають опам'ятатись, плескають, шумлять, бо навіть дорослі втрачають сюжетну лінію у цій какофонії. Плоскі писані декорації; різностильові костюми; мізансцени, побудовані так, що ключові діялоги перебиває рухома піч, яка заступає героїв, котрих з-за печі просто не видно... І все це – у музичному супроводі балалайки (у казці М. Кропивницького?!). Після перегляду такої, даруйте, вистави, виникає (надто – у дитини) комплекс “малороса”. Якщо так ставити національну класику – краще не ставити її взагалі.

Звичайно, кожен театр має право на невдачі, вистави-самограйки (які у “дорослих” театрах часто з’являються саме у випадку ранкових показів для дітей, що, на жаль, є згубною і шкідливою практикою). Дітей, як відомо, дурити не можна. Але названа казка – лише частина айсбергу... Щось у цьому зовні благополучному, ошатному, доглянутому і, очевидно, економічно успішному театрі не гаразд із творчістю! За наявності потенційно-сильної акторської трупи переглянуті вистави (цьогогоріч у постанові Є. Головатюка, минулоріч – І. Бориса) однаково передбачувані у режисерських ходах, у відсутності живої творчої енергетики, акторського азарту, режисерського пошуку, сучасної художньої мови.

Усі ці складові, але зі знаком “плюс” присутні у виставі Запорізького театру молоді “Ріка на асфальті” Д. Ліпскерова (режисер-постановник – Г. Фортус, художник-постановник – Т. Власенко, хореограф – С. Степанов). Сучасна історія про кохання (із серії так званої “чорнухи”) у виконанні молодих акторів А. Симонової та Ю. Драненка під вправною рукою режисера перетворилась на сцені на справжній гімн чистому і крихкому почуттю, на мереживо і тонке сплетіння психологічних нюансів ролей, точного пластичного та інтонаційного звучання. Треба бути у глядному залі, щоб переконатись у магічному впливі справжнього мистецтва: спочатку розшарпана, аудиторія тінейджерів перетворюється впродовж вистави на одухотворених, розчулених, мовчазних і заплаканих юнаків і дівчат. “Усі ми прагнемо любови”! – співає у своїй пісні Марія Шалайкевич з гурту “Соколи”. Ця вистава дає віру і надію на таке почуття.

Близька за своєю тональністю та професіоналізмом до вищезгаданої і робота Запорізького муніципального театру-лабораторії “Vie” “Моллі Суїні” Б. Фрілла (режисер – С. Лебедева). Класичний любовний трикутник з п’єси ірландського драматурга у виконанні акторів театру С. Лебедевої, Д. Московцева, В. Лебедева перетворився на довірливе, естетично-вишукане дійство-сповідь про невміння любити і чути найближчих, найкоханіших у світі людей. Висока постановочна культура театру, творчий неспокій його акторів, вишуканість сценічних костюмів та реквізиту – ось неповний перелік принад цього самобутнього колективу (художній керівник театру – В. Попов, директор – В. Лебедев).

Загалом, “Січеславна”, така очікувана і люблена дніпропетровцями, дає для усієї театральної України добрий приклад активної діяльності Дніпропетровського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України. На жаль, більшість наших відділень такою активністю похвалитись не може. Огляд відкриває театрознавцям і практикам театру реальний стан сучасного національного театру, дозволяє фіксувати його (усно і письмово), робити висновки, учитись і рухатись далі.

А рух, як відомо – сенс і основа театру!

*(Кривий Ріг – Дніпродзержинськ –  
Дніпропетровськ – Павлоград –  
Запоріжжя – Львів)*

Мирослава ОВЕРЧУК

### **ДИСПЕТЧЕР НАТХНЕННЯ. ЮЛІАН ТУРЧИН – НЕЗРАДЛИВИЙ ЗАНЬКІВЧАНИН**

Уявлення глядачів про театр зазвичай двоїсте. З одного боку – те, що вони можуть бачити: палітра вистав, художнє оформлення, акторські емоції, що зворушують душу... З іншого – манлива таємниця, в котрій взаємини, конфлікти, залежності та переживання є справжніми, тим більш цікавими, що малодоступні для стороннього ока: це – лаштунки.

Може здатися дивним, але сприйняття сфери своєї діяльності для працівників театру також розподіляється надвоє, на дві нерівні частини. Прем'єра – свято, такі собі хвилюючі “обжинки” щирої праці, сумнівів, спроб, маленьких радощів, фізичних і нервових затрат. І – щоденна робота, залежна від п'єси, від бачення режисерів, власних можливостей, щомісячного репертуару, здатності подолати стереотипи, контакту з партнерами, звичайного трудового внеску та інколи натхнення – одне слово, багатьох-багатьох чинників, аж до незручного костюма чи відсутності репетиційної кімнати. В центрі цієї буденності в Заньківчан стоїть постать завідувача трупі Юліана Турчина.

Важко уявити, що 60 років він складає розклад роботи театру, і від цього розкладу, значною мірою, залежить успіх кожного підрозділу й усього виробництва загалом. Дивлячись збоку, неможливо збагнути, скільки різноманітних знань, інтуїції, звичайної людської контактності, щоденного багатовекторного прогнозування, ретельного осмислення й миттєвого реагування та ще терпіння... терпіння вимагає посада завідувача трупі. Проте, коли спостерігаєш, як Юліан Григорович, з оманливою легкістю, “розводить” одночасно три репетиції й дві вистави, враховує побажання режисерів та індивідуальності акторів, знаходить заміну хворому, узгоджує технічне забезпечення



*Юліан Турчин.*

на виїзді та пильнує дотримання мистецької якості, провадить облік робочого часу, вислуховує скарги та “йде назустріч” проханням... Спостерігаючи за всім цим, віриш (хочеться вірити), що цієї професії, якої ніде не вчать, все ж таки можна навчитися. Як у давнину, тільки “з рук”, як вчився він сам.

По війні Львів придивлявся, як Театр ім. Марії Заньковецької приживається на Галичині. Заньківчани зрозуміли свою місію першого державного українського театру в краї. Тому приязнь визначала взаємини з глядачем, репертуарну лінію й навіть кадрове формування колективу, від творчого до технічного складу.

У повоєнному 1950-у, голодному й тривожному році, двадцятирічним селянським хлопцем, без освіти й професії, прийшов Юліан до театру. Звичайно, робітником сцени, тож вагу тодішнього репертуару розумів буквально, адже всі ставки, сходи й станки носив, монтував і розбирав. Потрапив до театру випадково. Черговий з театральної прохідної підказав, що бракує робітників сцени. На той час уся родина, п'ятеро братів і мама, були вже в Сибіру. Мусив сам

забезпечити собі хліб і ночівлю. Тому постійна робота була для нього цілковитим щастям, хай навіть і в розмірі найменшої платні – 370 рублів. Лишилося знайти притулок. Спершу ночував на вокзалі. Потім розжився ліжком на квартирі, та недовго, бо господиня, довідавшись, де родичі, сказала, що боїться, й відмовила.

Але Юліян вже трохи огледівся й збагнув, що ночувати можна в бутафорському цеху, аби лиш ніхто не знав. Ніхто й справді не довідався, бо виходив з театру з усіма, потім нишком повертався й завжди з'являвся на роботі раніше за інших. Після такого побуту місце в гуртожитку міг оцінити як мало хто, хоча всі тоді жили голоднуватю й некомфортно. А що гуртожиток містився в самому театральному будинку, то можна сказати, Юліян з театру рідко коли й виходив. Та, власне, не дуже й хотів, адже освоював зовсім

нову цікаву справу: монтувальник сцени, мебльовик, реквізитор, помічник режисера, завідувач трупою.

У тодішнього директора, Федора Сандовича, на живому прикладі навчився вникати у функціонування кожного виробничого підрозділу не за розповідями, а щоденно обходячи кожен цех, вивчаючи стан справ на місці.

Тінню ходив за головним режисером, курбасівцем Борисом Тягном, спостерігав, запам'ятовував, багато записував, фіксує думку, сумнів, рішення режисера. Захоплювала особлива вимогливість: Борис Хомич адресував її насамперед до себе. Був завжди підготований до роботи, навіть у дрібницях не покладався на щасливий випадок чи настрої акторів. На репетиціях все, заздалегідь обдумане, вибудоване, перевірялося, корегувалося, реалізовувалося, тому й продуктивність у роботі, самий результат, були явищем.

Завжди знав, чого хоче на сцені Віктор Івченко, доручення давав конкретні й обдумані. У співпраці з акторами, і взагалі з усіма колегами, відзначався винятковою порядністю, цінував і шанував людей. Його вистави Юліян Григорович може відтворити хоч зараз, бо в ході репетицій занотовував завдання акторам, знайдені образні рішення, кожну зміну в партитурі вистави.

Сергія Данченка, сина провідних акторів трупи, Віри Полінської та Володимира Данченка, знали змалку, але, на той час, для посади головного режисера Заньківчан цього було недостатньо. Колеги, і особливо старші, уважно слідкували за його кроками, аби зрозуміти, що передбачається для театру. Може тому він намагався виглядати (його й сприймали так) людиною закритою, навіть дещо сухуватою. Був позбавлений дріб'язкового марнославства, ніколи не "виставлявся". І хоча акторам більше імонує й підкуповує заразлива емоційність режисера, Сергій Володимирович не змінював своєї звичної манери.

Він брав вибудованим задумом, логікою й вмотивованістю сцен та характерів. Відбирав з акторських пропозицій найвлучніше. Не боявся давати акторові свободу, радитися з довіреними й корегувати роботу. Скажімо, з Турчином радився, починаючи від розподілу ролей до випуску вистави.

*Родина Турчинів ще разом, Юліян – ліворуч у першому ряді.*





З розповідей Юліяна Григоровича зрозуміло, як за допомогою довіри й відповідальності старі Заньківчани виховували для театру фахівця. Наприклад, видатний актор Доміян Козачковський, у час свого директорування, доручав новоспеченому завідувачеві трупю самостійно продумати розподіл ролей майбутньої прем'єри чи “розвести” виконавців двох вистав, щоб вистави могли йти паралельно в театрі й на виїзді.

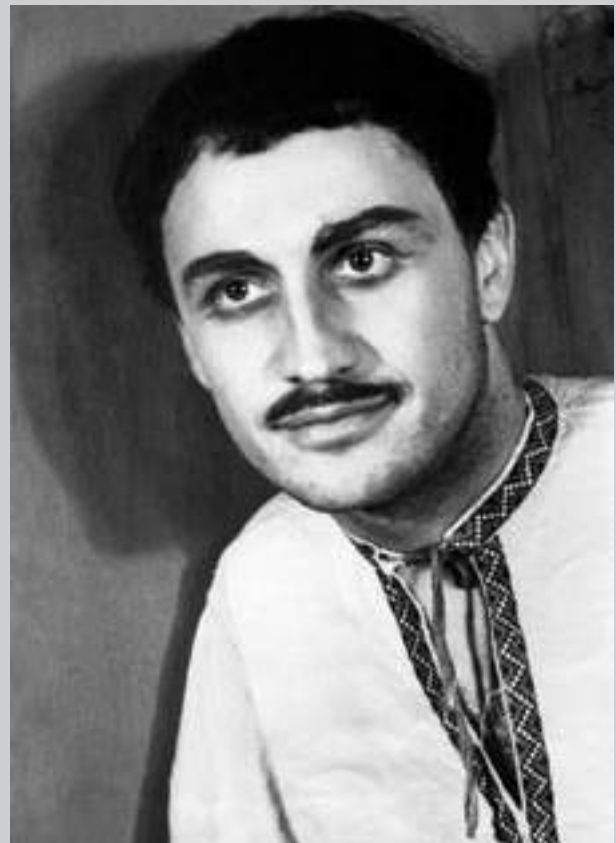
Борис Тягно міг дати доручення неофітові зробити розподіл ролей навіть на “Кремлівські куранти”! (чи треба казати, що ідеологічний напрям у репертуарі був надто відповідальним). Порівнюючи з власною обсадою, Борис Хомич тішився, знаходячи збіги, пояснював причини розбіжностей. А одного разу наказав, - Сиди, слухай, вчися! – і зробив хлопця єдиним свідком принципової розмови двох велетів: Максим Рильський “розбирав” виставу Тягна “Тарас Бульба”.

Особливо теплі стосунки склалися в Турчина з народним артистом СРСР Василям Яременком. Враження від творчості й особи видатного актора, нотовані буквально слід у слід, згодом увійшли до книжки про нього, написаної в співавторстві зі завітом Богданом Завадкою та випущеної у видавництві “Мистецтво”. На той час Юліян Григорович уже мав за плечима не лише досвід, а й театрознавчу освіту, яку здобув, не перериваючи роботи в театрі.

Від сказаного може здатися, ніби в театрі його супроводила цілковита ідилія. Насправді було різного. Наприклад, після чергової вказівки обкому партії “очиститися” від чужорідних елементів, партбюро повинно було обговорити певну кандидатуру й “вжити заходів”. Саме так звільнили з театру Богдана Завадку.

Зараз “кандидатурою” став Турчин, усі брати якого перебували в УПА. Брат Микола помер у радянському концтаборі. Михайло сидів у таборі в Сибіру, потім у Казахстані, був реабілітований, але запізно. Про розстріл брата Романа Юліян дізнався від капітана КДБ через багато років. Іван, що мав псевдо “Кармелюк”, Мирослав, який розкидав листівки, і мама були вислані до Сибіру, на станцію Зима. Нічого доброго від такої біографії чоловікові не світило. Він і не сподівався. Але ще більш не чекав, що на засіданні партбюро на його захист виступить сам парторг. Віталій Розстальний брав на себе відповідальність, це був справді мужній вчинок. Турчин вдячний і пам'ятає це донині, бо на собі відчув славнозвісну заньківчанську етику.

Змінювалися головні режисери й директори, вводили нових виконавців, запрошували постановників, складався репертуар, за вказівкою обкому з'являлися



Юліян Турчин – Парубок у виставі “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кривиницького. Режисер – О. Ріпка. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1955 р.



Юліян Турчин – Курт у виставі “І один у полі воїн” Ю. Дольд-Михайлика, Г. Ткаченка. Режисер – А. Горчинський. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1959 р.



Юліан Турчин – Шляхтич у виставі “Тарас Бульба” за М. Гоголем. Режисер – Б. Тягно. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1952 р.



Юліан Турчин – Офіцер у виставі “Коли мертві оживають” І. Рачади. Режисер – В. Бортко. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1967 р.

купюри у прем'єрах, а часом і списувалися вистави, що користуються популярністю, здавали нерви й налагоджувалися стосунки, починалися репетиції та гастролі, відкривалися й закривалися сезони. У суєті буднів, чергуванні безлічі малих і масштабних “надзвичайних ситуацій”, які за невідомим фізичним чи містичним законом, тяжіють, передовсім, до кабінету завідувача трупю, спершу засвоював сам, а потім передавав молодим заньківчанську етику. Коротко сформулювати її зовсім не складно: інтереси театру – насамперед. Значно важче дотримуватися. І тут роль завідувача трупю має неабияке значення, адже кожна творча особа сприймає власні мрії, поразки й досягнення за найголовніші.

Не кожен і не завжди йде з'ясовувати болючі для себе питання до художнього керівника, директора чи режисера, коли завтрупю ближче і “в курсі справ”. Завідувач трупю першим дізнається про те, що режисерові бракує репетицій; що актор отримав не ту роль, яку хотів би зіграти; з чієї вини вчорашня вистава пройшла гірше, ніж звичайно; і якою несподіваною гранню розкрився актор, з необхідності введений на чужу роль. Прорахунки, планування, щирі прохання віч-на-віч, дотримання в експлуатації репертуару як творчих, так і економічних критеріїв, гострі претензії й тихі індивідуальні бесіди, що часто дають ефект більший, ніж наказ – усе це, волею чи неволею, також належить до компетенції Юліяна Турчина.

За виконанням тих обов'язків навряд можна відчувати, чи помічають тебе самого. Просто як людину, зі своїми труднощами чи нездужанням, незаслуженою образою, катастрофічним браком часу, нервовою засмиканістю, а іноді вичерпаністю внутрішнього резерву, коли зберігати організований спокій і принциповий оптимізм зовсім неможливо. Або як фахівця, готового й здатного будь-коли відповісти на будь-яке питання чи рятувати з будь-якої ситуації, байдуже, стосується це театру чи окремого працівника. Але ж, виявляється, помічають.

**Алла БАБЕНКО,**  
народна артистка України:

*Завтрупю – це надзвичайно складна посада. Маючи досвід роботи в дванадцятьох театрах, бачила, що кругова залежність (виробнича, психологічна, субординаційна) виробляє з людиною, з її характером. Вже одне те, що завтрупю повинен скласти репертуар так, щоб він продавався й мав, як кажуть, “обличчя”; виписати репетиції так, щоб кожен режисер міг працювати продуктивно; експлуатувати вистави так, щоб вони жили якнайдовше, а творчість режисерів, акторів зберігалася... Тобто майже кожна функція має бути виконана у взаємови-*

ключних умовах. Я їй досі дивуюся, як Турчин зберігся стільки років. Хоча на цьому їй утратив здоров'я, це зрозуміло. Тим не менше, його розклад точно й скрупульозно пов'язує всі виробничі ланки, всі напрямки роботи колективу.

**Таїсія ЛИТВИНЕНКО,**  
 народна артистка України:

Юліян Турчин – істинний Заньківчанин, прекрасний працівник, гарний сім'янин, чудовий дідусь – добре знаю, люблю й поважаю цю людину. Всі головні етапи його життя минули в театрі, на моїх очах.

Наприклад, коли він одружувався, ми, його колеги, виконували місію – представляли родину нареченого на умовних “оглядинах”. Насправді, він почувався членом заньківчанської родини, поважав колег, от ми їй виступали на цій урочистості, ніби радники. Його обраниця всім нам сподобалася, чорнява, елегантна, ще їй наділена спокійною розсудливістю та неабияким почуттям гумору. Остаточно вона підкорила нас неймовірно смачним яблучним плячком.

Так і пішло, Зіновія Іванівна, яку всі донині називають Зеня, увійшла, м'яко й без зусиль, до заньківчанської родини. День народження Юліяна припадає на липень, гастрольний період, але хай би де ми були, вона приїздила з величезним продуктовим багажем і влаштовувала свято всім, в ім'я свого чоловіка. Справедливо вважається, що успіхи чоловіка забезпечує його дружина. І судити про нього можна, уважно придивившись до неї. Юліян Григорович в особі Зені витяг щасливий білет на все життя. Вона – його щирий друг, їхні дві доні – діти кохання. Можу лиш побажати, щоб дочекалися весілля трьох онучок і побавили правнука.

**Григорій КОЗАК,** заслужений працівник культури України, заступник генерального директора:

За обов'язками зустрічаємося з Юліяном Григоровичем постійно. Він для мене – справжній професіонал у плануванні роботи колективу. Ми обоє, звичайно, зацікавлені в тому, щоб афіша приваблювала публіку й вистави користувалися попитом. Але він ще постійно пам'ятає, що

репертуар – обличчя театру. Знає зайнятість усіх акторів і творчі бажання кожного. Враховує святкові, пам'ятні та особливі дні календаря. Контактуючи з розповсюджувачами квитків, добре орієнтується в зацікавленнях глядача. Проте складає афішу не на комерційну потребу, а пропонуючи те, що підносить зацікавлення та мистецькі уявлення кожної групи аудиторії, від наймасовішої до знавців.

У наших дискусіях кожен має свою логіку. Але Юліян Григорович аргументовано вміє довести

Сцена з вистави “Для домашнього вогнища” за І.Франком. Режисер – А. Ротенштейн. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1966 р. На передньому плані: Офіцери – Олександр Гринько, Юліян Турчин (праворуч).





Тільки у Львові! Ю.Турчин, А.Бабенко, Г.Опанасенко, 1961 р.

необхідність саме такої кількості українських п'єс (найперше класичних), саме цих зарубіжних авторів, заздалегідь передбачаючи, що інші мусять бути наступного місяця. Йому траплялося навіть нав'язувати афіші "лице театру", бо смаки так званого масового глядача завели б нас у глухий кут. І я жодного разу не пошкодував, що дав себе переконати, бо далекоглядність Турчина завжди підтверджувалася.

### Юрій ЧЕКОВ,

помічник художнього керівника:

Завідувач трупною в структурі театру – це арбітр між дирекцією й художнім керівництвом, тобто відповідальна та найнезручніша посада.

Людина на цій посаді мусять бути особою творчою: знати й розуміти театр, акторську й режисерську професію, уміти самотійно й фахово оцінити виставу чи окрему роботу.

Виконувати свої обов'язки довго можна лише за умови стратегічного розуму, тактичної хитрости. Якщо людина мислить як адміністратор, а в центрі уваги тримає творчу мету; якщо будує роботу цілого театру, виходячи з творчого, морального та фізичного стану акторів і режисерів; якщо здатна вникати в проблеми кожного, роблячи те, що потрібно всім, але не кожному сподобається; якщо цілковито відмовиться від власних амбіцій, особистих прив'язаностей і симпатій – тоді ця людина... дійде висновку,

що посада завтрупною не та, де можна шукати приятні й людського розуміння. Але ж ми Турчина любимо!

### Ярослав МУКА,

народний артист України:

1976 рік, навчаюся в акторській студії Театру ім. Марії Заньковецької. Викладач з історії театру, вимогливий, стриманий, вдавано суворий, насправді з цікавістю й симпатією спостерігає за всіма. До краю збентежений і схвилюваний на іспитах, втішений і найщасливіший після них – склав разом з нами.

Я стаю Заньківчанином, потрапляю в безпосереднє підпорядкування зосередженого, енергійного, перечуленого відповідальністю за справу "державної ваги" завідувача трупною театру. Оточений проблемами "всіх і вся", він вічно стурбований, "щоби все було на належному рівні", але завбачливо знаходить час зрозуміти й вирішити не тільки проблему колективу, а й окремої людини.

Час від часу бачу родину: втілення затишку й турботи – дружину Зеню, невгамовних потішних близнючок Тетяну й Наталю, і його, дбайливого, відчайдушно люблячого батька.

Багато років він для мене – приятний, з гумором, досвідчений колега, готовий вислухати болі й жалі, порадити й утішити, коли треба. Добра людина з великим, трохи хворим, серцем – Юліян Григорович Турчин.

### Федір СТРИГУН, народний артист України,

лауреат Національної премії України

ім. Т. Шевченка, художній керівник театру:

Юліян Турчин – це чесність, цільність, відданість театру. В роботі він випрацював дві опори: 1) дисципліна, 2) психологія.

Він добре знає психологію кожного актора й навіть більше – творчий потенціал, характер, сімейну ситуацію. Це допомагає укладати з артистом таку собі моральну угоду. Турчин добре знає, кому й коли йти назустріч, а кому й коли – ні. Його авторитет дозволяє співпрацювати з колегами на особистому рівні, а не доганами. І порозуміння так швидше знаходиться.

Крім того, він має неоціненну здатність перетворювати помилки керівництва на здобутки. Це звучить як гумор, та, власне, жартом і є. Проте,

саме завідувач трупою опиняється там, де з'ясувалося: не додумали, не передбачили, затягли або що. І тут Турчин вмів заволодіти ситуацією, знайти вихід, швидко зорієнтуватися, загасити конфлікт. Саме завдяки йому наш творчий склад працює спокійно в режимі максимального сприяння.

Насправді, сам він дуже емоційний. Якби протягом усіх років праці в театрі реагував на все, згорів би. Але він знайшов вихід – “режисерський темперамент”, тобто, зараз я киплю й димлю, а наступної миті треба займатися іншим, і я вже спокійний, уважний, зібраний.

Є в нього риси, які походять не від досвіду, а від характеру. Знаючи про всіх майже все, він не пліткує, ніколи не принижує будь-чиєї гідності, не тримає зла, здатний співпрацювати з людиною, навіть не симпатичною йому особисто, так, щоб інтереси театру були дотримані. Він ніколи не використовував свого службового становища задля себе, не накидає нікому своїх болів та проблем. Досить сказати, що довго жив у кравецькому цеху, а квартиру отримав тільки 1972 року.

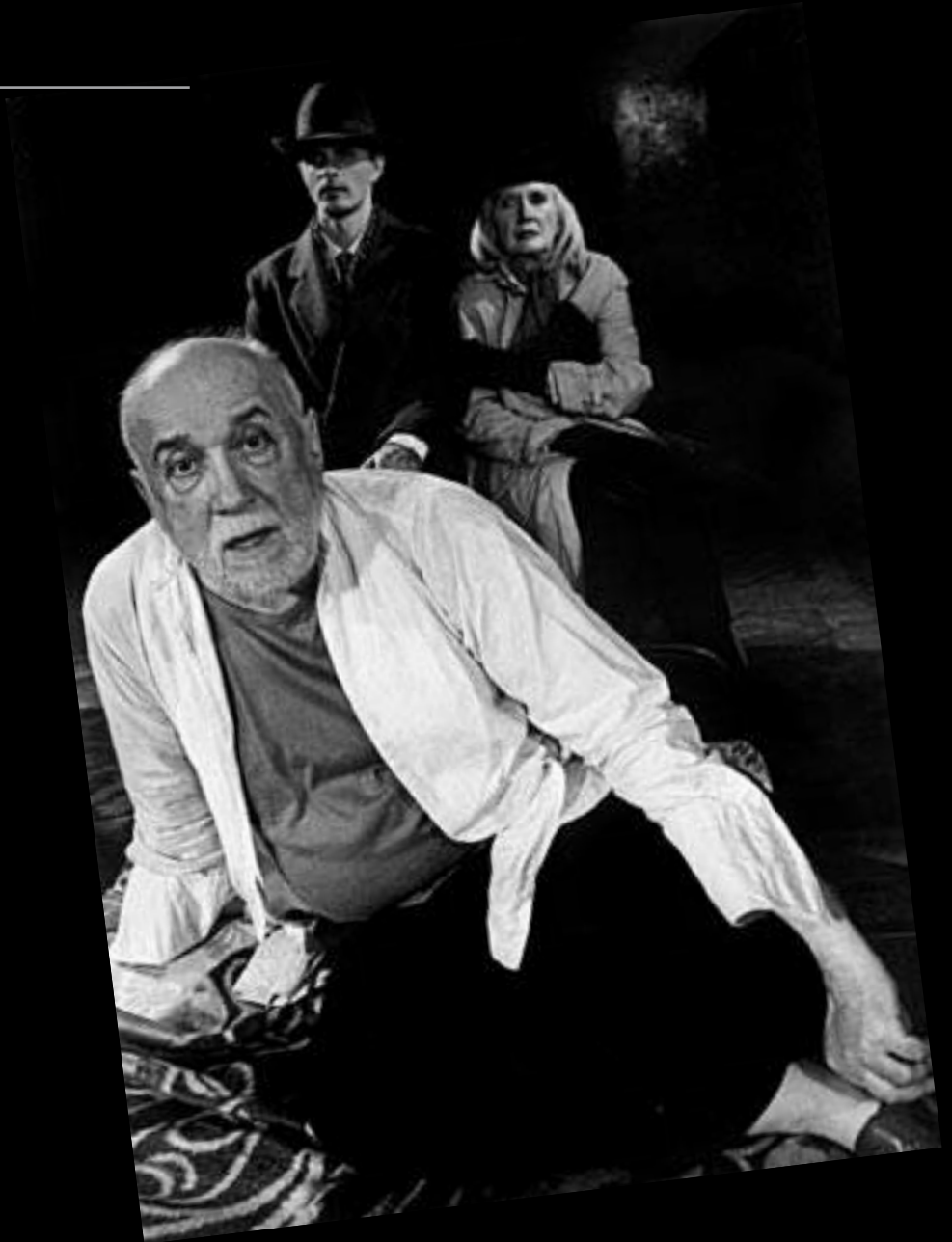
Закінчив театрознавчий факультет, має чимало публікацій про окремих Заньківчан, про вистави, тривалий час у театральній студії викладав історію театру. Наділений безпомилковим чуттям, яка вистава буде користуватися попитом, а яка ні. Його поради завжди враховуємо, хоч він ніколи їх не нав'язує. Я спокійний, знаючи, що справу контролює Турчин Юліян Григорович. Біля себе постійно вирощує помічників режисера, теж кадри, яких не навчають, які необхідні, з яких, зрештою, і виростають завідувачі трупою. Крім того, спілкуючись, коли того вимагає робота, з дуже багатьма людьми з різних сфер, усіх їх, починаючи від власних родичів, друзів, земляків, поробив патріотами нашого театру. Та що там казати, скільки театр у Львові, стільки Турчин – у театрі!



Співоча гастрольна електричка,  
 Юліян Турчин та В'ячеслав Сумський.



Примірка костюмів: Мирон Киріян та  
 Юліян Турчин у кравецькому цеху.



Лариса КАДИРОВА

## ЖИВИЙ І ПУЛЬСУЮЧИЙ ТЕАТР ХШАНОВСЬКОГО

Я бачила його вистави і акторські роботи у Львівському польському народному театрі, багато вистав, побудованих за законами поетичного, метафоричного, асоціативного театру, в якому завжди цікаво були поєднані можливості крихітної сцени з використанням не тільки горизонтального, а й вертикального мізансценування.

“Сон літньої ночі” В. Шекспіра, “Весілля” С. Виспянського, вистави за О. Фредром, “Картотека” Т. Ружевича дарують багато щасливих хвилин глядачам. Враження від них різноманітні й багаті, творчі критерії, заявлені всім буттям, високі і, можливо, в цьому головний сенс життя Збігнева Хшановського.

Його акторські роботи завжди чіткі та щирі, чесні та шляхетні, йому притаманні вроджені порядність і тяжіння до справедливості. Там, де з’являється Збігнев Мар’янович, панує творча атмосфера, виражений

*Збігнев Хшановський, Лідія Хшановська-Ілку та Віктор Лафарович у виставі “Картотека” Т. Ружевича. Режисер – Збігнев Хшановський. Польський народний театр (Львів, 2002 р.) Світлина Олексія Іутіна.*

моральний клімат, система закономірних духовних цінностей, які ніколи не зазнають поразки, каяття, образи. Воістину, бачачи зоряне небо над собою, Хшановський ніколи не зрадить моральному закону всередині своєї душі. І це для нього абсолютна істина, можливість морального самозбереження. Але супутниками такої чести стають самотність і аскеза. Не хлібом єдиним жива людина.

Хшановський – прекрасний й чутливий стиліст у своїх виставах, і завжди все у них зігріте розумінням

любов'ю до автора, його слова, інтонації. І при тому збережені загальна атмосфера, тон, ансамблевість. Вистави не аморфні за формою, не в'яучі емоційно, навпаки, вони енергійні і пружкі. В його виставах, класичних за автором, історією сценічного, театрального прочитання, з'являються несподівані барви, нюанси життя людського духу, запропоновані індивідуальними акторськими даними. І навіть у тих виставах, де головною є гірка інтонація, як "Сара Бернар" (З. Хшановський, Л. Кадірова), "Стара жінка висиджує" (Т. Ружевиц) – залишається в постскрипті відчуття живого, пульсуючого, повнокровного і чарівного театру.

Збігнев Мар'янович сміливо використовує у спектаклях не тільки візуальний ряд, а й звукоряд: звучання живого оркестру ("Дами і гусари" О. Фредра), голос однієї флейти ("Стара жінка висиджує" Т. Ружевиц), запис дивовижного жіночого голосу з арією вердієвської Травіати ("Сара Бернар" З. Хшановського, Л. Кадірової)...

І це завжди надає спектаклям аритмічного, нервового, іноді потаємного, іноді трагічного дихання.

При тому в його виставах немає моментів звинувачень, викривання, а тільки намір зрозуміти і вибачити. Може, тому його улюбленою категорією в житті є: "Я розумію!". Він добрий, прихильний, зі щедрим серцем, турботливий... І цьому його навчило життя: ніколи не забуду ті часи, коли Збігнева Мар'яновича, який вшанував пам'ять великого польського поета Адама Міцкевича покладанням квітів до пам'ятника, звинуватили в політичній непокорі, в наслідуванні "Солідарности" Леха Валенси, і депортували з України. Але не втратив Збігнев Хшановський. внутрішньої шани до України й усього українського, ясного розуміння різних життєвих ситуацій, бо довго тут жив, багато пережив.

Я зробила із Хшановським-режисером свої улюблені останні роботи в Національному драматичному театрі ім. Івана Франка.

Дія в обох виставах наче переноситься в надсюжетний рівень, у складні естетичні зіставлення, в тонкі психологічні рухи, внутрішній відчай, і гру акторську пропонує режисер жорстку, з майже неореалістичною наповненістю.

"Сара Бернар" (З. Хшановський, Л. Кадірова). На сцені плетені з лози меблі (художник – Тетяна Соловйова), і це плетиво створює болісний малюнок ролі, в якому гостро пульсує сумна нота Самотности жінки, матері, коханої і, найболючіше, творчої людини. А якщо знати, що актриса вбрана у чорний фрачний костюм і протягом вистави взаємодіє із шаллями пульсуючих кольорів (бордо та оранж) та постійно веде діалог з мітичною Мавпою, то в пам'яті спектаклю залишається гостра за звучанням нота народження і

смерти людської та гірка сповідальність авторів вистави – З. Хшановського, Т. Соловйової, Л. Кадірової. І все це заради того, щоби ті, хто сидить візаві і дивиться виставу, змогли зрозуміти самих себе...

"Стара жінка висиджує" (Т. Ружевиц). У виставі багато контрастів, ускладнених естетичних зіставлень. Від прямолінійної гри, балаганности в пластиці й характері Жінки до тонких психологічних рухів нещастя, відчаю і трагічності – такою є динаміка розвитку вистави. Від маски-гриму на обличчі (а маска ще з античності несе багатозначність, поєднану з таїною, прикриттям) до оголености духовної і ду-

*Під час святкування 40-річчя  
Польського народного театру у Львові.  
Фрагмент вистави "Полювання" С. Мрожека.*





*Лариса Кадирова у моновиставі “Сара Бернар. Наперекір усьому” З. Хшановського, Л. Кадирової. Режисер – Збігнєв Хшановський, художник – Тетяна Соловійова. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2006 р.*



*Лариса Кадирова у виставі “Стара жінка висиджує” Т. Ружевича. Режисер – Збігнєв Хшановський, художник – Євген Лисик. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2010 р.*



шевної, до загальної “високої” природи психологізму. Від костюму фантастичного, абстрактного, придуманого (художник О. Зінченко) до білої, простої, з ряднини, довгої сорочки, нерозривно пов’язаної з оформленням вистави. Та й весь костюм став композиційним центром сценографії Євгена Лисика. І в цьому костюмі є все: сюжет, композиція, культура, історія розвитку. Сцена ніби перетворена режисером (Збігнєв Хшановський) та сценографом на подіум для вільного сплеску, вияву твоїх емоцій, твого життєвого досвіду. І це, на мій погляд, надає виставі своєї особливої інтонації, дає можливість серйозного і радісного упізнання.

Як режисер Збігнєв Хшановський звертається до високого театрального тексту, як актор перетворює цей текст на підтекст, а все вербальне – світло, музику і, головне, мовчання – відтворює, як, власне, текст. І цього пропонував дотримуватися й мені, актрисі. Це стало реальним змістом, сенсом буття у виставах. Моя шана й подяка Вам, Майстре!





Аделіна ЄФІМЕНКО

## СУЧАСНІ БАЛЕТНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗА ТВОРАМИ Д. СКАРЛЯТТІ ТА Й. БРАМСА НА НІМЕЦЬКІЙ СЦЕНІ

Дві неординарні події театрального життя Німеччини, що відбулися у її віддалених кутках – у Німецькому театрі опери і балету на Рейні (Deutschen Oper am Rhein, Дюссельдорф) та у Баварській державній опері (Bayerische Staatsoper, Мюнхен) – пов’язані з балетом. Конкретно йдеться про балети “Приборкання норовливої” і “b.09 (“Німецький реквієм” Й. Брамса)”. Незважаючи на полярні відмінності щодо змісту та розвитку музичної й танцювальної драматургії, в обох виставах, представлених на початку липня 2011 р. у Мюнхені та Дюссельдорфі, можна спостерегти спільні методи втілення явища “пластицизації” звучання. Діалог музики і пластики яскраво вирізняє творчість провідних хореографів ХХ ст. – Джона Кранко (John Cranko), Вільяма Форсайта (William Forsythe), Джона Ноймайєра (John Neumeier), Піни Бауш (Pina Bausch) та ін. Нагадаємо, що центральною ідеєю видатних балетмейстрів ХХ ст. була, як відомо, не лише ідея новаторського розвитку балетного жанру, а й індивідуальне, неповторне “перекладення” мови музики на мову рухів, жестів, пластики, отже, – “пластицизація” звучання. Ця ідея охоплювала на початку

ХХ ст. всі види мистецтв. Як відомо, провісником живописного пластицизму став тоді Піт Мондріян та група художників, діяльність яких висвітлювалась у журналі “Стиль”. Методи художнього пластицизму вельми споріднені з музичною пластикою, що якраз і засвідчила виставка творів групи художників “Стиль” на чолі з Мондріяном, відкрита також у липні цього року у мюнхенському музеї Лембаххауз.

Музику Доменіко Скарлятті (клавірні сонати) обробив для балетної партитури Джона Кранко “Приборкання норовливої” (за В. Шекспіром) композитор Курт-Хайнц Штольце (Kurt-Heinz Stolze). Витримана вона в дусі стильових традицій неокласицизму і наслідує досвід “Пульчінелли” І. Стравінського. Сюжет шекспірівської комедії Джон Кранко представив у своєму балетному проєкті ще 1969 р. Після прем’єри вистава майже одразу увійшла у перелік найкращих зразків балетної класики ХХ ст. У Баварській опері

*Світлина вгорі: сцена з балету “b.09” (“Німецький реквієм” Й. Брамса). Режисер – Мартін Шпелфер. Німецький театр опери і балету на Рейні (Дюссельдорф, Німеччина), 2011 р.*



*Сцени з балету “b.09”  
 (“Німецький реквієм” Й. Брамса).  
Режисер – Мартін Шлєпфер.  
Німецький театр опери і балету на Рейні  
(Дюссельдорф, Німеччина), 2011 р.*

“Приборкання норвільвої” упродовж багатьох років вважається одним із найпопулярніших репертуарних спектаклів. Подія відродження балетної класики ХХ ст. у Мюнхені цього року стосується щорічного фестивалю Баварської державної опери.

Пластицизація “Німецького реквієму” Й. Брамса у балетному проєкті Мартіна Шлєпфера (Martin Schläpfer) “b.09”, здійсненому Німецьким театром опери і балету на Рейні, явила оригінальний, несподіваний зразок хореографічного експерименту.

Обидві події балетного життя Німеччини, незважаючи на всю їх контрастність, виявили єдиний спільний імпульс – творчість хореографа, на відміну від композиторських досвідів балетного жанру, як, наприклад, “Лебедине озеро” П. Чайковського, “Ромео і Джульєтта” С. Прокоф’єва та інші. Крім того, обрані для балетних проєктів Дж. Кранко і М. Шлєпфера музичні твори Д. Скарлятті і Й. Брамса не мають нічого спільного ані з жанром балету, ані з театром взагалі. Експеримент хореографів полягав у пластицизації музики шляхом гештальту танцю як інтегральної складової музичної партитури. Хореограф у такій ситуації переймає завдання композитора, створюючи імпровізовані танцювальні транскрипції або парафрази на музику, що за своєю ідеєю та методами її втілення має спільне коріння з інструментальними транскрипціями і парафразами, яскраво представленими у фортепіанній спадщині Ф. Ліста.

Музика Д. Скарлятті у балеті М. Шлєпфера трактується узагальнено. Хоча К.-Х. Штольце вибудовує музичну партитуру у вигляді варіацій на конкретні клавірні сонати композитора, авторська рецепція типових формальних принципів старовинної сонати

епохи бароко спирається на ідіоми італійського Concerto grosso. Своєю чергою Дж. Кранко геніяльно перекладає їх на мову рухів. У музиці бароко з її невинним життєдайним струменем автори балету відчували первісність феномену пластики як “озвученого руху”. Отже, і початковим музичним стимулом, і методом композиції танців балету “Приборкання норвільвої” став принцип концертуючого змагання Concerto grosso. Матеріал шекспірівської комедії виявився актуальним для балетної класики ХХ ст. Низка кумедних ситуацій, побудованих на “змаганнях” чоловіка й жінки за право владаря родинного вогнища демонструє наскрізне втілення патріархальної суспільно-домінантної позиції чоловіка лише як передумови рівноваги з жіночим началом. У хореографічному втіленні Джона Кранко ідея спектаклю розвивається у дуетах та ансамблевих сценах як диференційоване зіставлення швидких комедійних й повільних ліричних сцен. Хореограф, дотримуючись композиційних норм Concerto grosso, яскраво презентує контрастні ситуації у співвідношенні протагоністів балету – чоловіка і жінки – як складових єдиного цілого.

На відміну від ідеальної трагічної шекспірівської пари “Ромео і Джульєтта”, комедійна любовна пара “Катарини і Петруччо” (Катарина - Роберта Фернандес / Roberta Fernandes, Петруччо – Марлон

Діно / Marlon Dino) втілює динаміку життя у всіх її контрастах, дотепно відтворених у танці: суперечки, боротьба, мрійливе примирення, радість поєднання закоханих сердець, сила кохання. Цікавим моментом у хореографії балету “Приборкання норовливої” Дж. Кранко є автоцитати хореографічних ситуацій з його ж балету “Ромео і Джульєтта”. Новаторська цінність хореографії “Приборкання норовливої” полягає у неоднозначності трактування героїв комедії, у їх поступовому якісному перетворенні й розвитку від комедійних персонажів до ліричних. Так, у балеті відбувається подвійна (хореографічна й психологічна) модуляція від фарсу до лірики, від пантоміми до балетної класики.

Феномен “музики як руху” в інший спосіб втілювався у музичній пластиці доби романтизму. Концентрація інтонаційної драматургії творів на рухові душевних почуттів, на наскрізному “чуттєвому струмі” емоцій створили передумови симфонізації балетного жанру. Але саме через це виникла складність хореографічної трансформації романтичної музики, не пристосованої до балету.

Сучасний хореограф Мартін Шлепфер здійснив неможливе, сконцентрувавши увагу на пошуку музичних композицій, які на перший погляд взагалі не перекладаються на мову танцю. У його виставі “b.09” втілюється несподіваний, оригінальний досвід перекладення музики “Німецького реквієму” Й. Брамса на мову балету як психологічне дослідження пасійної символіки у русі, жести, танці. Персонажі балету повільно пересуваються по сцені як у темряві нескінченності. У пригальмованих рухах графічно накреслені риторичні символи хреста, колообігу, скорботи, падіння. Через танцювальну риторіку (у фігурах катабазису і анабазису) втілюється літургійна символіка реквієму: спокутування і поклоніння, пасійна ідея прагнення божественного через пізнання страждання і смерті.

Рельєфність хореографічної статичності “балету жестів” унаочнюється інтегрованою в центр сценічного простору геометричної фігури скляного куба, яка оптично сприяє загостренню психологічних інтенцій страждання, муки, свідомого прийняття мучеництва, рефлексуючи відображення танцювальних фігур злам, закутості, викривлення. Ці фігури, жести, рухи у соло, дуетах та ансамблях танцівників віддзеркалюються й безконечно помножуються в оптичних проєкціях завдяки дзеркальним відображенням і символічно відтворюють музичний принцип композиційно-тематичного руху *fugato* (художник-постановник Флоріан Етті / Florian Etti).

У хореографічному рішенні брамсівського Реквієму Мартіну Шлепферу вдалося майстерно відтворити естетизацію рухів пасійного характеру, символів



Сцена з балету “Приборкання норовливої” Д. Скарлатті за В. Шекспіром. Поставка – Джона Кранко. Баварська національна опера (Мюнхен, Німеччина), 2011 р.

страждання, болю, відчаю, туги, покаяння. Слабкі тіла танцівників на сцені напівтанцюють, напівшквильгають, рухаючись босоніж. Краса і біль, віртуозність й уразливість людського тіла явлені водночас. Біблійний верс з Нагірної проповіді “Блаженні страждущі” натхненно імітується у хореографічній картині несення хреста (Па-де-де Йорка Вайньоля/Jörg Weinöhl і Юко Като/Yuko Kato) – символу жертвості і спокутування земних гріхів. Графічна знаковість пасійних образів багатогранно варіюється у сольних (соло Марлюції до Амарал / Marlúcia do Amaral) та групових сценах балету. Графічність рішення цілісної концепції балету підсилюється мінімалістичною чорно-білою сценічною статикою. Сценічний космос балету “b.09” кардинально вирізняє творчий метод Мартіна Шлепфера. Джон Кранко віддає перевагу динаміці, буянню контрастів, увиразнених у сценічній інтерпретації “Приборкання норовливої” Юргеном Розе (Jürgen Rose). Мартін Шлепфер у кульмінаційні



Сцени з балету "Приборкання норвезької" Д. Скарлетті за В. Шекспіром. Поставка – Джона Кранко. Баварська національна опера (Мюнхен, Німеччина), 2011 р.

моменти балету взагалі зупиняє рух танцю, підкреслюючи напружений драматизм музики брамсівського Реквієму. Дійство ніби завмирає, трансформуючись у слух: "хто має вуха, нехай чує" (Одкровення 2:11). У гештальті танцювальної графіки хореограф ніби свідомо веде психологічний діалог з літургійною ідеєю заупокійної меси: Requiem aeternam – Вічний спокій. Мартін Шлепфер дробить цілісність канонічної композиції за рахунок фрагментарних включень окремих танцювальних міксів з метою перебільшення й нарощування інтенсивності пасійних почуттів. Болісність емоцій відображено у викривлених позах, які примножуються від поодиноких фігур до кластерних натовпів заплутаних людських тіл.

Отже, балет Мартіна Шлепфера явив яскраву авторську інтерпретацію музики "Німецького реквієму" Й. Брамса. Поеднання музики і руху, пластики і графіки, риторики і почуття вимагає володіння цілим спектром складної хореографічної техніки. Танцівники разом із майстерно-натхненними виконавцями брамсівського Реквієму оркестром і хором *Ober am Rhein* під керівництвом Акселя Кобера створили неповторний ефект єдності оптичних і акустичних, психологічних і естетичних вражень. Хореографія Мартіна Шлепфера переконливо презентувала пластичне вирішення музики "Німецького реквієму" Й. Брамса як вічну взаємодію людського і божественного, взаємозумовленість вічного спокою і вічного страждання.



Ірина ЧУЖИНОВА

### “Доля Миколи Куліша”: Реконструкція

[Кузякіна Наталя. Траєкторії долі. – К.: Темпора, 2010. – 640 с.]

Протягом 2009 і 2010 років з’явилися аж чотири видання із ім’ям славетного українського вченого Наталі Борисівни Кузякіної на титульній сторінці.

По-перше, накладом Державної наукової бібліотеки імені Горького у серії “Вчені Одеси” був виданий бібліографічний покажчик її праць; по-друге, у Санкт-Петербурзі побачила світ одна з останніх книжок авторки “Театр на Соловках: 1923 – 1937” (ця книга свого часу була написана на замовлення видавництва у Великій Британії і надрукована у серії “Російський театральний архів”, зрозуміло, англійською мовою). По-третє, були зібрані і перевидані окремим виданням науково-публіцистичні статті Н. Кузякіної, і не тільки вони, власне, назва книжки цілком відображає її структуру: “Автопортрет, інтерв’ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемуа”.

І нарешті, по-четверте, у щойно започаткованій серії “Бібліотека “ЛітАкценту”<sup>1</sup> з’явилася книга Наталі Кузякіної “Траєкторії долі”, цілком нова, вперше оприлюднена монографія “Доля Миколи Куліша”. Цю монографію Наталя Кузякіна завершила наприкінці 80-х років ХХ ст., підготувала до видання у Москві, але після розпаду Радянського Союзу видавничі плани кардинально змінилися, і для видруку книги про українського драматурга у Москві вже не мали ані коштів, ані бажання. Тож рукопис терпляче чекав своїх видавців близько двадцяти років... І тут, зважаючи на обставини, здавалося б, більш ніж доречно із гирким зітханням вжити ввічливий штамп “і був надрукований, але, на жаль, із запізненням”, проте навіть після такого тривалого шляху до читача цей життєпис Миколи Куліша залишається актуальним і єдиним у своєму роді.

Хоча Наталя Кузякіна більше відома як вчений (літературознавець і театрознавець), книга написана у жанрі



художньої публіцистики і за стилем та форматом дуже близька до популярної серії видань “ЖЗЛ”<sup>2</sup>.

“Доля Миколи Куліша” хронологічно обіймає життя драматурга від народження до 1928 р. – зеніту його майстерності і слави. У планах було написати і другу частину – про фінальну трагічну декаду в житті Куліша, що розпочалася цькуванням за “Народного Малахія” і завершилася фізичним знищенням одного із найталановитіших українських драматургів, – але цього Н. Кузякіна вже не встигла... Однак вельми сумнівний упорядник В. Панченко врахував цю “останню волю” авторки, тож книга “Траєкторії долі” складається з двох частин. Перша – це, як уже зазначено, монографія “Доля Миколи Куліша”, а друга частина містить відомі публікації: брошуру Н. Кузякіної “Архівні сторінки” та статті “Ув’язнений за суворою ізоляцією...” і “За соловецькою межею”. Центральне місце в цих публікаціях, зроблених наприкінці 80-х і на початку 90-х рр. за документами карних справ українських письменників, також відведено Миколі Кулішеві, і, поза сумнівом, саме ці тексти і лягли б в основу другої (задуманої, але не здійсненої) частини життєпису.

Передує виданню стаття театрознавця та режисера Ірини Волицької “Уроки Наталі Кузякіної”<sup>3</sup>, а свосерідним

1. “ЛітАкцент” – інтернет-видання, що висвітлює проблеми сучасної української літератури, спільний проєкт Національного університету “Киево-Могилянська академія” та видавництва “Темпора”; засноване у листопаді 2007 р., головний редактор – Володимир Панченко.

2. “ЖЗЛ” [“Жизнь замечательных людей” – рос.] – а) серія життєписів, присвячена видатним діячам літератури, культури, науки. Започаткована у Петербурзі (1890–1907); б) серія популярних біографій (науково-художні тексти, спогади, літературні портрети), видаватись почала у Москві 1933 р.

3. Цей текст був надрукований в одному із попередніх чисел “Просценіуму”.

епілогом книги є текст самої Кузякіної “Автопортрет” – відверті, а подеколи й самокритичні, відповіді на анкету журналу “Слово і час”. Євгеній Гай маємо завдячувати знайденими у різних як державних, так і приватних архівах фотографіями, що подані окремою вкладкою. Особлива подяка належить перекладачеві на українську Сергієві Іванюку – він зберіг неповторну лірично-захопливу авторську інтонацію, з якою Н. Кузякіна веде свою розповідь.

Професійний авторитет Н. Кузякіної, її статус першого (в сенсі визначного) кулішезнавця автоматично дає рецензентові право без зайвих переконувальних та аргументів писати про книгу поза оціночно-критичними категоріями, що забезпечує від пафосу і банальних компліментів. До того ж, із книгами, подібними до цієї, у читача незмінно виникають особисті стосунки, – те, що мовою рекламних анонсів називається “байдужим не залишиться ніхто”. А хіба можна сподіватися від “стосунків” об’єктивності суджень?

Як на мене, один з ключів до розуміння і задуму, і форми реалізації книги лежить у її назві – “Доля Миколи Куліша”. Не так давно Ліна Костенко із філософською афористичністю зауважила, що у Поета мусить бути Доля, а не біографія. На цю ж тему і її вірш “Доля”, що завершується рядками: “Я вибрала Долю собі сама. І що зі мною не станеться, у мене жодних претензій нема до Доли – моєї обраниці”. Думаю, Н. Кузякіна саме в такому сенсі трактує це поняття, себто не як сліпу лотерею, а як свідомий, відповідальний особистий вибір власного шляху.

І цілком закономірно, що життєпис Куліша у викладі Наталі Кузякіної далекий від “героїчного епосу” чи офіційно-шаблонної біографії. Книга розповідає передусім про людину, якій довелося відчувати на собі “тектонічні” зсуви історії, яка волею обставин опинилася в епіцентрі української національної катастрофи ХХ століття і якій вистачило мужності, натхнення, порядності, совісти, щоб гідно витримати усі випробування часу і обрати собі хоч і гірку, але Долю, а не біографію.

Те покоління, до якого належав драматург, майже не лишило по собі детальних автобіографій, сповідальних щоденників – більшість з них, як і Куліш, просто не дожили до “мемуарного віку”. А ті, хто вцілів після кривавого “мору” репресій, мав навіки “відредаговану” страхом чи боєм пам’ять... Якщо ж і були домашні архіви, то їх арештовували і знищували нарівні із їхніми власниками – так, до речі, сталося і з приватним архівом Куліша.

Наталія Кузякіна протягом довгих років фрагмент за фрагментом збирала “уламки” життя драматурга. На жаль, у книзі нема посилань на джерела (видання адаптоване для широкого загалу, тож не переобтяжувати текст науковим апаратом, вочевидь, було однією із умов московського видавництва), однак дещо прояснюється із контексту. Скажімо, стає очевидним, що дослідниця ретельно опрацювала місцеві архіви Цюрупинська (колишні Олешки), Херсона, Одеси, Кіровограда (тодішній Зінов’євськ), Харкова – тих міст, де у різний час жив Куліш, збирала і спогади односельців, родини, приятелів, просто сучасників. Неоціненним джерелом, що хоч інко-

ли доволі скупо, проте все ж фіксували настрої Куліша, палітру його переживань, надій, розчарувань, звичайно ж, стали листи до друга дитинства, письменника Івана Дніпровського, дружини Антоніни Куліш та “дами серця” О. Корнєєвої-Маслової. Там, де попри всі зусилля все ж лишилися “білі плями”, Н. Кузякіна віртуозно використовує, сказати б, “непрямі” свідчення, спогади, історії людей, що опинилися у схожих ситуаціях: воювали, переживали голодні повоєнні роки, призвичаювалися до нового радянського устрою.

Недарма цю книгу Н. Кузякіна писала наприкінці життя. Щоб реконструювати особистість, її епоху, її талан у рівновеликих масштабах, як у буденній, так в історичній перспективі, потрібно не просто досконало володіти матеріалом, але й розвинути професійну інтуїцію. Адже без інтуїції, здогадів, осяянь, метких припущень, глибоких спостережень просто неможливо виконати реконструкцію подібного рівня складності. Подеколи Н. Кузякіна навіть намагається уявити і вписати свого героя у певний пейзаж чи інтер’єр, просто-таки із кінематографічною деталізацією промальовуючи тло деяких епізодів книги.

Хоча Н. Кузякіна драматургії М. Куліша присвятила безліч статей та не одну монографію (найвідоміша – “П’єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія”, 1970 р.), і в цій книзі твори драматурга не обійдені увагою. Але, “вмонтовані” у життєпис, вони сприймаються радше як відбиток внутрішнього світу їхнього автора, як густий концентрат його спостережень, зустрічей, вражень, інтересів, переконань, переживань, надій чи розчарувань. І такий ракурс цілком правомірний, адже, як пам’ятаємо, М. Кулішеві було вельми важливо, щоб герої його п’єс були “типами”, себто підглянутими у самого життя колоритними персонажами, і якщо уважно читати книгу Кузякіної, в образах із “театру Миколи Куліша” починаєш вгадувати риси їхніх реальних прототипів, друзів та ворогів драматурга, тих людей, зустрічі із якими були заплановані Долею.

Ми писали трохи вище, що життєпис М. Куліша завершується 1928 роком. Це рік ліквідації ВАПЛІТЕ – організації, очолюваної Кулішем. Рік народження журналу “Літературний ярмарок”, одного із найвизначніших видань кінця 20-х років. Рік без перебільшень найгучнішої прем’єри у новітній історії українського театру – прем’єри “Народного Малахія” у театрі “Березиль”. Рік, у якому пролунали громи перших “пострілів” у Куліша та його найближчих друзів – лиховісні передвісники 1111 “святкових залпів” 1937 р., даних на честь річниці революції в урочищі Сандормох, лиш “залпів” не у повітря, а у потилиці української творчої еліти.

У цьому ж визначному і переламному 1928 р. народилася Наталя Борисівна Кузякіна. Вважаємо, це не випадковість, а один із зафіксованих перетинів химерних і непередбачуваних траєкторій доль – Провидіння, готуючи Кулішеві трагічну й скору загибель, “подбало” і про його майбутнє повернення із небуття. Коли невдовзі Наталя Кузякіна також безпомилно і твердо обере свою Долю, цей вищий задум втілиться в життя...

### ДО ОСТАНЬОГО РОКУ ЖИТТЯ НЕ ПОКИДАВ ПЕРА.

**Валеріян Ревуцький (14.06.1910 – 22.12.2010)**



*Валеріян Ревуцький.*

У глибокій скорботі ділимося сумною звісткою з друзями, знайомими, учнями і співвітчизниками, що 22 грудня 2010 року в лікарні міста Ванкувер (Канада) відійшов у вічність Валеріян Дмитрович Ревуцький – видатний український театрознавець і публіцист, почесний член НТШ, дійсний член УВАН, член Асоціації Славистів Канади, заслужений діяч мистецтв України, іноземний член і лавреат премії “Золота медаль” Академії Мистецтв України, лавреат премії Фонду Тараса Шевченка, м. Канів, Чернеча Гора, та Конгресу Українців Канади.

Протягом багатьох років Валеріян Ревуцький проводив активну педагогічну діяльність в університетах Торонто і Вікторії, а також в Університеті Британської Колумбії; виховав плеяду талановитих молодих науковців. Поряд з цим тривала надзвичайно плідна наукова діяльність. Валеріян Ревуцький є автором монографій: “П’ять великих акторів української сцени”, 1955; “Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська”, 1985; “В орбіті світового театру”, 1995; “Віра Левицька: Життя і сцена”, 1998; “По обр’ю життя: Спогади”, 1998; “Заграв: Кілька слів про театр”, 2000.

Він також був співавтором і редактором театральної частини Енциклопедії Українознавства (українською та англійською мовами).

Валеріян Ревуцький науково редагував збірник “Леся Курбас у театральній діяльності і оцінках сучасників – документи” (Балтимор; Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989); разом із Василем Маркусем був редактором та автором вступних статей у книзі Юрія Шерегія “Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року” (Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів; Словацьке педагогічне товариство у Братиславі; Відділ української літератури у Пряшеві, 1993); упорядкував книгу “Ріміні, 1945-1947 рр. Перша українська дивізія Української національної армії у Британському полоні в Італії” (Збірник 2. – К., “Смолоскип”, 2005).

Автор численних статей на театральні теми, друкованих у наукових збірниках і в пресі, переданих через радіомережі Канади і США, Валеріян Дмитрович виступав також з доповідями на багатьох наукових конференціях в Канаді та поза її межами.

Пам’ять про цю величну людину залишиться назавжди з тими, кого щаслива доля звела на життєвому шляху з Валеріаном Ревуцьким.

Невтомному трудівникові на культурній ниві України, залюбленому в її театр – вічна пам’ять.

*Скорботні: Дружина Валентина, Доня Ірина, Зять Олекса Тисяк, Родина в Україні, Друзі і знайомі*

\* \* \*

22 грудня 2010 р. у Ванкувері (Канада) упокоївся в Бозі Валеріян Ревуцький – видатний український театрознавець, професор, іноземний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, лавреат театральної премії ім. Івана Котляревського.

Народився Валеріян Ревуцький 14 червня 1910 р. в с. Іржавець Полтавської губернії (тепер Ічнянський район Чернігівської області) в родині музикознавця, етнографа та літературознавця Дмитра Миколайовича Ревуцького. Закінчив Першу трудову семирічну школу ім. Т. Г. Шевченка у Києві (1925), відтак навчався в будівельній профшколі, а 1934 р. закінчив Київський будівельний інститут. Однак наука продовжувалась – 1937 р. вступив до Київ-

ського державного театального інституту на акторський відділ, а 1939 р. перевівся на навчання до Державного інституту театального мистецтва ім. А. В. Луначарського (Москва) на відділ театрознавчий, який закінчив 1941 р. Упродовж 1942–1943 рр. викладав у Київській музично-драматичній консерваторії. У вересні 1943 р. переїхав до Львова, де працював референтом відділу професійних театрів в Українському Центральному Комітеті, а також викладав історію театру у Вищій театральній студії при Інституті народної творчості (1943–1944). Подальша праця Валеріяна Ревуцького пов’язана із життям у діаспорі. У 1960–1976 рр. він – професор відділу слов’янських студій при Університеті Британської Колумбії. Упродовж

1976–1979 рр. на посаді професора викладає на Відділі слов'янських студій при Університеті міста Вікторія у Британській Колумбії. За вагомих внесок у розвиток театрознавчої науки 1969 р. його обрано дійсним членом Наукового товариства імені Т. Шевченка в Канаді, а 1988 дійсним членом Української Вільної Академії Наук у США; 1994 р. обраний членом Національної спілки театральних діячів України.

Сімдесят років наукової праці на ниві театрознавства зродили плідний доробок – понад 1300 публікацій. Серед них вагомі монографії “Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська” – Нью-Йорк: Об'єднання Українських письменників “Слово”, 1985. – 202 с.; “В орбіті світового театру”. – К.; Харків; Нью-Йорк; Вид-во М.П. Коць, 1995. – 244 с.; “Віра Левицька: життя і сцена” – Торонто; Нью-Йорк: Об'єднання Українських письменників “Слово”, 1998. – 269 с.; “По обрії життя: спогади” / Загальна редакція Р. Пилипчука – К., 1998. – 344 с.; “Заграва: кілька слів про театр 1933 – 1938 рр.”. / Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2000. – 57 с.

Останні десять років творчого життя В. Ревуцького були тісно пов'язані з діяльністю кафедри театрознавства і акторської майстерності ЛНУ імені Іва-

на Франка. Студенти кафедри, починаючи з 2002 р., у Міжнародний день театру щороку одержували за відмінне навчання та науково-пошукову роботу іменну стипендію професора Валеріяна Ревуцького: Марія Кошелінська, Уляна Рой, Тарас Працьовитий, Тарас Федорчак, Олена Великодня, Оксана Палій, Оксана Фарат, Олег Левицький, Надія Тимків, Ліліанна Гриб, Ольга Балицька. Сьогодні вони разом з викладачами кафедри та редакційною колегією театрознавчого журналу “Просценіум” сумують з приводу кончини дорогого нам Валеріяна Ревуцького.

Вагомі дослідження професора В. Ревуцького про театральних діячів 30–40 рр. ХХ ст., рівно ж як і про діяльність українського театру в діаспорі, періодично друкувалися в часописі “Просценіум”.

Публікуючи сумну звістку про кончину нашого співавтора Валеріяна Ревуцького, пропонуємо читачам і останню його роботу, надіслану до нашої редакції.

Висловлюємо глибокі співчуття родині незабутнього Валеріяна Ревуцького з приводу його смерті.

**Богдан КОЗАК,**

*завідувач кафедри театрознавства*

*та акторської майстерності, професор*

**Валеріян РЕВУЦЬКИЙ**

## ПОПУЛЯРИЗАТОР УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ ТА ПРОЗИ

Видавництво “Мик” у Москві 1998 р. випустило російською мовою книжку спогадів “Когда я была девочкой” Євгенії Зенкевич, доньки відомого режисера й перекладача Павла Зенкевича (1886–1942), котрий став жертвою репресій сталінської доби: 1938 р. йому інкримінували популяризацію російською мовою української драми та прози. Обшук відбувся у його помешканні і тривав декілька годин. У спогадах Євгенії Зенкевич їхнє помешкання названо “укрночлежкою”. Там зупинялись переважно всі українські діячі культури, котрі приїжджали до Москви. Їхні часті приїзди видалися підозрілими. Чи не підпілня тут антирадянська організація? Самого Зенкевича було оголошено “ворогом народу” й заарештовано. Протягом кількох років навіть родині не було відомо, що з ним сталося. І лише 1942 р. надійшло офіційне повідомлення, що він загинув від вади серця.

Павло Зенкевич переклав російською мовою усі п'єси Миколи Куліша й намагався поставити їх на сцені. Так йому вдалося рекомендувати до постанови мистецькому керівникові Московського Камерного Театру Олександрові Таїрову “Патетичну сонату”. Незважаючи на колосальний успіх у глядачів, вона невдовзі була знята з репертуару. Перший її критик виступив під псевдонімом “И. Українець”. За свідченням відомого літерату-

рознавця Юрія Шевельова, за псевдонімом крився Іван Микитенко, який виконував не тільки партійне доручення, але й використовував нагоду помститися за неуспіх своїх п'єс на сцені. Євгенія Зенкевич говорить, що п'єси Микитенка якщо навіть і були написані талановито, та все ж залишалися агітками, натомість п'єси Куліша завжди продумані й пронизані чуттям, завжди своєрідні за своєю образною побудовою та сюжетними ситуаціями.

Не всі Зенкевичеві переклади п'єс Миколи Куліша збереглися. Також не зберігся й переклад останньої п'єси “Маклена Граса”. Його було відновлено в одному примірнику в архіві Зенкевичів. У відновленні українського тексту допомагав Лесь Танюк.

Спогади Євгенії Зенкевич вагомі та цінні тим, що вони дають вражаючу картину арештів не тільки українських драматургів, а й визначних російських діячів театру. Як, наприклад, подано сумну долю та передчасну смерть Олександра Таїрова після закриття його театру. Критика Федора Каверіна, режисера цього ж театру, завдала митцеві нищівного удару.

Спогади Євгенії Зенкевич вийшли дуже малим тиражем, лише 500 примірників. Їх варто було б перевидати. Був 1998 рік...



Ірина МЕЛЕШКІНА

## ТРИ ДНІ В ПАРИЖІ

*(Репортаж з Міжнародної конференції театральних і притеатральних музеїв)*

Запрошення до Франції, на Міжнародну конференцію театральних та притеатральних музеїв, надійшло доволі несподівано. Звісно, працюючи вже не перше десятиліття в одному з унікальних українських музеїв – театального, музичного та кіномистецтва, поволі звикаєш до незмінного інтересу та щирого захоплення відвідувачів, які вперше опиняються у його стінах. Особливе, непересічне враження на глядачів справляє експозиція “Театральне мистецтво України”.

Отож і сталося так, що дві поважні пані, від яких немало що залежить у царині сьогоднішньої культури Франції, відвідали експозицію Музею театального, музичного та кіномистецтва України й одразу закохалися в неї. Пані Беатріс Пікон-Валлен, знаний французький театрознавець, фахівець зі східноєвропейського театру, перебувала в Києві у наукових справах – виступала з читанням лекцій у Національному центрі театального мистецтва ім. Леся Курбаса. Поважній гості запропонували культурну програму – екскурсію до Музею, а супроводжувала її пані Анн Дюрюфле, аташе з культури Посольства Франції в Україні. Пані Пікон-Валлен, багато подорожуючи, бачила чимало музеїв та виставок, присвячених театру, але експозиція “Театральне мистецтво України” вразила її глибиною наукової концепції та оригінальним художнім рішенням. Мабуть, ще ніде у світі пані Беатріс не могла за такий короткий час та на обмеженій площі побачити перед собою всю історію національного театру, його витоки, процес розвитку, найважливіші події та здобутки.



*Виступ учасниці з Монако Н.Ротичер-Джордано (в центрі).*

Тож не дивно, що, вже не перший рік виношуючи масштабну ідею міжнародної конференції, яка б презентувала та узагальнювала світовий досвід у створенні музеїв театру, виконавських мистецтв, Беатріс Пікон-Валлен визнала за необхідне обов’язкову участь у ній представників Музею театального, му-



*Доповідає театральний критик, професор Жорж Баню (ліворуч).*

зичного та кіномистецтва України й доклала великих зусиль для втілення своїх грандіозних планів.

Отож, щоб презентувати досвід роботи та надбання багатьох поколінь українських музейників, авторка цих рядків опинилася, несподівано навіть для себе, у чудовому осінньому Парижі, серед майже пів сотні колег, що у різних країнах світу переймаються проблемою створення сучасного театального музею.

### **день перший**

Франція, країна з давніми театральними традиціями, не має єдиного музею, який би збирав та висвітлював історію національного театального мистецтва. Найбільшу колекцію документів та артефактів з означеної теми зібрав Департамент виконавських мистецтв Національної Бібліотеки Франції. Отже, організаторами міжнародної міждисциплінарної конференції під назвою “Яким має бути музей виконавського мистецтва?” виступили вищезгаданий Департамент НБФ на чолі з Джоелом Етволем та ARIAS (лабораторія досліджень інтермедіальних та видовищних мистецтв) при CNRS (Національному Центрі Наукових Досліджень), який представляли Беатріс Пікон-Валлен, директор лабораторії та її провідний фахівець Мартіаль Пуарсон. Саме їхніми спільними зусиллями було ініційоване представницьке зібрання експертів у галузі виконавського мистецтва та професійного збереження театальної спадщини.

Першого дня роботи конференції засідання відбувалися у Галереї Кольбер, неподалік від Лувру. Побудована 1826-го року, знаменита галерея нині є власністю Національної Бібліотеки Франції і слугує

розкішним входом до неї. Тут розташований офіс ARIAS – CNRS, галерея для проведення художніх виставок та великий конференц-зал.

З привітальним словом та побажанням плідної творчої роботи до учасників та гостей конференції звернулися Стефан Фіве, представник Відділу виконавських мистецтв Міністерства культури і масових комунікацій, Бруно Расін, президент Національної Бібліотеки Франції, та Жан-Лу Бурже, директор ARIAS – CNRS.

Вступне слово Беатріс Пікон-Валлен мало доволі провокативну назву “Чи потрібні нам подальші роздуми про необхідність існування театального музею у Франції?” і містило стислу історію попередніх кроків на шляху до розбудови інституції, яка б збирала, вивчала та презентувала багатоміжовий доробок національного театру. Їй вторував колега Мартіаль Пуарсон з доповіддю “Уявний музей: музей театальної історії як формалізація нематеріальної культурної спадщини”, що обстоювала нагальну потребу у створенні такого музею.

Перше сесійне засідання (“Звернення до досвіду: стан справ у Франції. Висловлені бажання”) було присвячене стану французької театальної музеографії. Відкрив засідання Робер Абірашед – письменник, критик, історик театру, почесний професор університету Париж-Х-Нантер. Метр Абірашед тривалий час обіймав високі посади, зокрема очолював Відділ виконавських мистецтв Міністерства культури, отже його доповідь – “Збентеження установ” – доводила, що справа побудови музею театру у Франції (та хіба тільки у Франції?!) неможлива без підтримки держави. І одним з основних завдань міжнародної конференції “Яким має бути музей виконавського мистецтва?” є необхідність привернути увагу владних структур до означеної проблеми.

Потім відбувся круглий стіл режисерів, акторів, діячів театру, які розглядали тему “Чи потрібен музей сучасному театру?” В обговоренні взяли участь Стефан Брауншвейг, режисер Національних театрів Орлеану та Страсбурга; Еммануель Демарсі-Мота, режисер Комеді де Реймс; Арно Менсьє, режисер і педагог (проводить акторські тренінги, працює не тільки у французьких театрах, але й у Нідерландах, Німеччині, Алжирі, Японії, Австрії та ін.); Крістіан Ск’яретті, режисер (тривалий час був президентом Національної спілки індустрії мистецтв та культури (SYNDEAC)); Жан-П’єр Вінсент, режисер та актор (нині зайнятий викладацькою роботою у театральних школах Парижа і Канн).

Хоча імена згаданих діячів французького театру мало що говорять іноземцям, серед франкофонної

публіки полеміка за круглим столом викликала жваве зацікавлення. Учасники дискусії зійшлися на тому, що музей має давати сьгоднішнім діячам театру приклади з історії, а також окреслювати шляхи розвитку сучасного театру, вписуючи набутий досвід у загальноісторичний контекст.

Відома французька актриса та режисер Катрін Сеньє-Базен у своїй доповіді “Про Дім живої пам’яті французької драми” поділилася спогадами про свою акторську кар’єру на тлі мистецького життя від 1970-х рр. до сьогодні. Мадам Сеньє-Базен розповіла також про власні спроби створення виставок “Дім живої пам’яті театру” та “Мандрівка французьким театром”, які супроводжувалися екскурсіями з використанням музики різних епох.

Безперечно цікавою, з яскравим насиченим відеорядом, виявилася розповідь художника-сценографа Бернара Женьє “Театр для театру: проєкт музею в Théâtre de la Gaîté lyrique”. Відомий театральний художник побудував віртуальний музей історії театру з постійною експозицією, тимчасовими виставками та розвиненою інфраструктурою, розмістивши його у приміщенні старого паризького Théâtre de la Gaîté, заснованого ще 1862 р. (нині вже не працює). За проєктом митця, новостворений музей мав стати значним культурним осередком у центрі Парижа, відкритим як для дослідників, так і для широкої аудиторії. Водночас планувалося вдихнути нове життя у старовинну будівлю, зробити новий акцент на визначній туристичній пам’ятці міста. Завдяки вдалій відеопрезентації учасники конференції майже наживо побачили елегантний сучасний театральний музей. На жаль, зараз цей цікавий проєкт сценографа Бернара Женьє вже не є актуальним, бо приміщення Théâtre de la Gaîté віддане під Центр аудіовізуальних мистецтв та сучасної музики. Звісно, справа також потрібна, але проблема створення Музею історії театру залишилася відкритою. Автор висловив сподівання на те, що у великому Парижі знайдеться-таки будівля, до якої можна було б пристосувати проєкт. Французька ситуація виявилася до болю знайомою – з огляду на те, що над Музеєм театального, музичного та кіномистецтва України, розташованого на території Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, вже досить давно зависла загроза виселення – але адекватного за архітектурою та площею приміщення у центральній частині Києва також чомусь не знаходять...

У наступному виступі прозвучала інформація про результати міжнародного науково-дослідного проєкту “Звук театру/ Театр звуку”, що його здій-



*Дж. Етволь, М. Пуарсон, Б. Пікон-Валлен під час конференції.*

снює театральна лабораторія ARIAS. Повідомлення під назвою “Звуки архівів театру. Сподівання, що їх використає музей” озвучили дві учасниці проєкту – Гізі Пізано, професор кіно та аудіовізуальних мистецтв в Університеті Paris-Est, та Марія Магдалена Мервант-Ру, викладач університету Париж III Нова Сорбонна, відповідальна за семінари. Обидві доповідачки є керівниками дослідницьких програм ARIAS – CNRS. Метою проєкту було виявлення звукозаписів, пов’язаних з театром: записи старих вистав, допоміжні фонограми тощо. Ці аудіодокументи містяться на технологічно різноманітних носіях – від перших циліндрів та металевих дисків до сучасних цифрових – і розпорошені у безлічі установ, не кажучи вже про багатства приватних колекцій. Проведені дослідження допомогли з’ясувати нагальну потребу в збиранні, консервації та вивченні звукових архівів театру для подальшого використання. Подвійний зв’язок між “звуками пам’яті” й сучасними технологіями має стати перевагою при проєктуванні музею виконавських мистецтв.

І знову учасники конференції почули парну доповідь “Як активувати пам’ять об’єкта у візуальній продукт?”; її представив Люк Букрі, професор з досліджень у галузі театру в університеті Стендаль Гренобль III, та Філіп Годар, викладач виконавських мистецтв і заступник директора науково-дослідного центру Університету Монпельє III, актор, режисер та письменник. Обидва доповідачі привернули увагу присутніх до специфіки музею виконавських мистецтв – передавати саму сутність живої вистави, тобто матерії доволі ефемерної, такої, що важ-



*Учасники конференції в бібліотеці-музеї театру  
Комеді Франсез. На столі в центрі – “Registre De la Grange”  
(записки Лагранжа).*

ко піддається фіксації. Спрощене і вульгаризоване розуміння означеної проблеми зазвичай зводиться до “фальсифікації гри”. Які можливості пропонує використання новітніх технологій для візуального відображення видовищних мистецтв? Як ці сучасні програми співвідносяться з музейним підходом? Вони закликали фахівців разом шукати відповідь на питання, винесене у заголовок їхньої доповіді. Самі ж дослідники з метою вирішення проблеми започаткували унікальний проект “Простір пам’яті сучасного театру”. Вважаю слушним нагадати, що саме зі спроби геніального українського режисера Леся Курбаса зафіксувати живий спектакль, зупинити мить творчості й народився майже 90 років тому Театральний музей в Україні (нині – Музей театального, музичного та кіномистецтва України). Дуже тішить, що вже на новому етапі розвитку, на початку XXI століття, теоретики і практики театру знову шукають адекватних засобів відтворення театального вистави.

Назва наступної доповіді – “Simul et singulis, або Національний центр театального костюму та сценографії в Мулені” відсилає до історії легендарного театру Комеді Франсез часів Мольєра. Наведений у заголовку відомий вислів латиною слугував девізом театру і означав “єдине ціле, створене працею і талантом кожного окремо”. Директорка новоствореного (липень 2006 р.) музею сценічного костюму Мартіна Кахане презентувала діяльність свого закладу. Національний центр театального костюму та сценографії розташований у невеликому місті Мулен в

центрі Франції, займає комплекс будівель – відреставрованих колишніх казарм кавалерії. Водночас, сьогодні музей налічує вже понад 9 тис. театральних костюмів та понад 30 декорацій, а відвідують його на рік понад 60 тис. екскурсантів. Якими мають бути подальші шляхи розвитку: розвиток красназвочної складової з орієнтацією на місцевого відвідувача – а чи подальше очікування на поповнення колекції з театрів Парижа? Як музеєві за таких умов віднайти та зберегти свою самобутність?

Архіваріус і куратор Музею-бібліотеки Комеді Франсез Агата Санжуан доповіддю “Експозиція спектаклю чи реінкарнація привидів?” привертала увагу до проблем, з якими стикається архів одного з найдавніших театрів Франції. Головна проблема – недостатня кількість експозиційних та виставкових площ.

Комеді Франсез з XVII сторіччя збирає власну колекцію, до якої потрапляють такі габаритні предмети, як скульптура, театральні меблі, сценічні костюми й декорації, живопис. Парадоксальна ситуація – Музей театру Комеді Франсез існує, і водночас – численні скарби національної історії залишаються захованими від глядача. Музей спроможний відтворити легендарні вистави, але брак площ унеможливує таке завдання. Наступний великий проєкт музею – виставка театального костюму з власної колекції на території Національного музею в Мулені.

Естафету великих притеатральних музеїв Франції перейняв Музей Опера Гарньє. Його архіваріус і куратор (бібліотеки-музею Опера) Матіас Оклер у доповіді “Бібліотека-музей Паризької Опери, або Як примирити постійно діючий музей з практикою тимчасових виставок опери і балету” представив історію очолюваного ним закладу. Бібліотеку-музей Опера створено після Всесвітньої виставки 1878 р., вона є найстаршим притеатральним музеєм Франції. Колекція його – це власність Національної бібліотеки Франції, з якою активно співпрацює, створюючи тематичні виставкові проєкти, зокрема варто згадати недавно виставку російського балету (2009 – 2010). Хоча й розташований у розкішному палаці в центрі Парижа, цей заклад також відчуває брак виставкових площ. Проблему пощастило вирішити, коли 1992 р. здійснили реконструкцію та створили спеціальний простір для проведення тимчасових виставок. Тепер виставкові проєкти співіснують з постійною експозицією, розширюють і доповнюють її.

Роздуми Джоела Етволя, директора Департаменту виконавських мистецтв НБФ, одного з організаторів конференції, містила доповідь “У мене є мрія.

Проекту минулого і сьогодення у Департаменті виконавських мистецтв Національної Бібліотеки Франції”. Протягом багатьох десятиліть у НБФ збирали колекцію, покликану зберігати матеріальні пам’ятки виконавських мистецтв – картини, скульптури, костюми, ляльки, реквізит, макети, а також численні візуальні матеріали – плакати, портрети, карикатури, ескізи декорацій і костюмів, фотографії тощо. Нині колекція НБФ є найбільшою у країні й займає понад 18 квадратних кілометрів архівних приміщень, що є, власне, основним ресурсом для створення Національного театрального музею. Департамент виконавських мистецтв веде активну виставкову діяльність, створюючи щонайменше два масштабні проекти на рік. Але знову створення постійно діючої експозиції, яка презентувала б історію театру у Франції та узагальнювала багатомісячний національний мистецький досвід, так і залишається мрією. Два проекти музею виконавських мистецтв були визнані занадто об’ємними та дорогими, тому необхідних коштів для їхнього здійснення не надали. Департаментові залишається тільки пишатися тим, що предмети з його колекції експонуються у Національній Галереї Скарбів...

Завершив програму першого сесійного засідання Жан-Лу Рів’єр, професор Еколь Нормаль у Ліоні, де він очолює факультет мистецтв. Доповідь метра Рів’єра “Просимо вас розплющити очі” була доволі гіркою та підсумовувала певною мірою проблематику попередніх доповідей. Чому уряд Франції не чує думки фахівців – і театру, і музейної справи – про те, що потрібен театральний музей? Довгі роки зволікань призвели до того, що в історії національного театру вже налічується багато білих плям. Користуючись терміном Теофіля Готьє, сьогодні театр – це “чиста втрата”, багато в чому через те, що його основними характеристиками є ефемерність та скороминучість. Безсумнівно, музей театру має бути, та постає питання – який? Архів літератури є подібним до літератури, архів театру не є подібним до театру. Жива вистава, витвір театрального мистецтва та його відтворення пов’язані між собою, як сон та розповідь про нього...

\* \* \*

Потужна група музейників з Москви відкривала друге сесійне засідання. Оскільки минулий (2010) рік був оголошений роком Франції у Росії та роком Росії у Франції, конференція “Яким має бути музей виконавського мистецтва?” мала доволі широке російське представництво. Тема його була означена як “Пошук в іншому місці: музеї видовищних мистецтв у світі. Реалізовані бажання”.

Дмитро Родіонов, генеральний директор Державного центрального театрального музею ім. О. Бахрушина у доповіді “Розвиток музею театру, критерії

розвитку закладу” виклав присутнім принципи та основні етапи формування колекції, яка сьогодні є однією з найбільших у Росії і значно перевищує один мільйон одиниць збереження. Розширення музею відбувається переважно за рахунок філій – музей-квартир видатних діячів російського театру, серед яких О. Островський, М. Щепкін, М. Єрмолова, Вс. Мейерхольд – усього музей має дев’ять філій та власну театральну галерею, що значно збільшує обсяги експозиційних та виставкових площ. Театральний музей ім. О. Бахрушина працює як потужний науковий заклад, втілюючи такі проекти, як, наприклад, публікація щоденників В. Теляковського, відомого діяча театру. Наукову роботу музею очолює Вчена рада, до якої входять близько 30 діячів сучасного російського театру. Музей неначе провадить постійний діалог з науковою і театальною елітою суспільства. Зауважу, що діяльність Державного центрального театрального музею ім. О. Бахрушина має ознаки стабільності та користується підтримкою з боку держави, що, зокрема, закріплено статусом музею як “Особливо цінного об’єкту історичної та культурної спадщини народів Російської Федерації”.

Наталія Макерова, директорка музею-квартири Всеволода Мейерхольда, однієї з вищезазначених філій музею ім. О. Бахрушина, свою доповідь “Квартира-музей. Особливості музею, присвяченого особистості, в сучасній ситуації” присвятила проблемам, що виникають в ході організації та подальшої діяльності меморіального музею, тобто музею, присвяченого одній театральній особистості. У випадку конкретного музею-квартири Вс. Мейерхольда основним меморіальним предметом є сама квартира, оскільки особистий архів репресованого режисера не зберігся. Тому великого значення набуває співпраця з архівами театрів, власниками приватних колекцій у створенні тематичних виставок, проведенні вечорів пам’яті, видавничій діяльності. До речі, великі виставки в музеї-квартирі Вс. Мейерхольда стають постійно діючими експозиціями, що змінюються приблизно раз на п’ять років. Так зараз музей-квартира пропонує відвідувачам масштабний виставковий проект “Мейерхольд-актор. Актор у Театрі Мейерхольда”.

Завершила блок виступів російських фахівців у перший день конференції Марія Полканова, заступник з наукової роботи директора музею Московського Художнього Театру (заснований 1923 р.), доповіддю “Музей Московського Художнього Театру: музей національного театру”. Доповідка, праця якої вже сорок років пов’язана з музеєм, детально зупинилася на специфіці формування колекції притеатрального музею, на організації численних виставок та діяльності двох філій – Музею К. С. Станіславського та Музею-квартири В. І. Немировича-Данченка.

Ляльковий театр – явище доволі локальне у царині театрального мистецтва, проте дуже яскраве й видовищне. Анн Лассе-Лейоз у своєму виступі “Музей Гадань, музей світової маріонетки, Ліон. Результати вісімнадцяти місяців роботи” розповіла про діяльність оновленого музею театральної ляльки. Колекція музею маріонетки, створеного 1950 р., єдина у Франції. У червні 2009 р, як наслідок десяти літ роботи, було відкрито нову експозицію музею в отелі Гадань в Ліоні. Основним принципом діяльності обрано систему змінних – раз на два роки – тематичних експозицій. Нинішня тема – традиційна маріонетка та народні лялькові герої (ну як тут не згадати Козака-Запорожця з українського вертепу – обов’язково був би до теми!). Експозиція музею в Ліоні розташована у сорока залах, тридцять з яких відтворюють історію традиційної французької театральної ляльки, а десять – презентують колекцію світових маріонеток. Враховуючи величезний інтерес відвідувачів, особливо дітей, до означеної теми, в музеї Гадань провадять вагомому науково-просвітницьку роботу. Через півтора року по відкритті експозиції музей підбиває підсумки – результат вражає!

Міхаель Мешке, патріарх скандинавського театру ляльок, шведський драматург німецького походження, був, на жаль, не таким оптимістичним. У доповіді “Сни про музей. Скандинавські бачення та реалії” пан Мешке торкнувся проблем Міжнародного музею маріонетки у Стокгольмі, організатором та очільником якого він є від 1973 р. Сьогоднішня ситуація, на його думку, не сприяє увазі до культурної спадщини, а тим більше – до відродження досліджень у галузі музеїв виконавського мистецтва. Колекція музею маріонетки у Стокгольмі налічує понад 4 тис. предметів, але, через суворі реалії, приміщення для музею будувалося близько десяти років. Тепер кількість відвідувачів зросла з 160 до 240 тис. на рік. Великий інтерес до тематики музею виявляє молодь, учнівська аудиторія. Це спонукає до діяльності, до пошуку нових форм співробітництва з міжнародними організаціями, з приватними колекціонерами.

Наступна доповідь була довгоочікуваною, аудиторія сприймала її з великим зацікавленням. Ще 2007 р. світову театральну громадськість сколихнула звістка про закриття Лондонського театального музею. І Клер Хадсон, голова управління колекцією відділу театального мистецтва Музею Вікторії та Альберта, раніше відомого як Театральний музей, була покликана з’ясувати ситуацію. Доповідачка одразу заспокоїла присутніх, що про закриття Музею не йдеться, мова радше – про закриття лише театальної експозиції в Ковент-Гардені, що й відбулося як через нестачу коштів на функціонування, так і через тривалий конфлікт з керівництвом головного Музею Вікторії та

Альберта. Театральний музей в Ковент-Гардені був відкритий неподалік однойменного театру ще 1987 р. в приміщенні, переобладнаному з овочевого складу. Клер Хадсон презентувала експозицію театального музею, що діяла близько двадцяти років. Потім доповідачка зупинилася на складних взаєминах філії зі спеціалізацією музею виконавського мистецтва та головним музеєм, що спеціалізується на декоративно-прикладному мистецтві, з приводу поєднання збереження та поповнення колекції, проведення наукових досліджень, з практикою театального виробництва, масових заходів та індустрії туризму. Нині колекція театального мистецтва повернулася до музейного комплексу Вікторії та Альберта, а незабаром має відбутися відкриття Театральної галереї з новою експозицією.

Насичену програму першого дня конференції завершувала доповідь Томаса Трабіча, директора Австрійського театального музею (“Важливість організації, роботи та колекціонування видовищних мистецтв, відбита в Австрійському театальному музеї. Його історія, завдання та ситуація”). Доповідач коротко виклав історію очолюваного ним музею, що нещодавно увінчалася успішною спробою поєднання в одному приміщенні колекції та експозиції. Театральний музей у Відні відвідують близько восьми тисяч осіб на тиждень, і це високий показник потреби суспільства в його діяльності. Існує необхідність загального усвідомлення того, що музеї, збираючи та презентуючи видовищні мистецтва, відіграють важливу роль у розвитку національної культури. “Без нас і нашої роботи музей як інституція припинить своє існування, а це великий ризик появи білих плям на широкому культурному полі”, – вважає пан Трабіч. Він закликав до відповідальності у справі збереження мистецтва для майбутніх поколінь.

Далі на учасників конференції чекав приємний сюрприз – можливість відвідати музей-бібліотеку Комеді Франсез і ознайомитися з його колекцією.

Проводила екскурсію вже знайома з попереднього виступу куратор музею-бібліотеки Агата Санжуан. Ми потрапили у приміщення, більше схоже на бібліотеку, ніж на музей. На невеликій площі усе вщерть було заповнене стелажками з друкованими виданнями, теками з документами, коробками. Мадам Санжуан продемонструвала присутнім предмет, як вона висловилася, – документ № 1 в колекції музею, на який нам, людям театральним, годі було дивитися без хвилювання. Цей документ – “Registre De la Grange”, 1658–1685 – записки Шарля Варле, більше відомого під прізвиськом Лагранж, талановитого актора, учня і послідовника Жана-Батиста Мольєра. У записках є спогади про хворобу і смерть Мольєра, про організацію театру Комеді Франсез. Цей визначний документ,

один серед багатьох інших, чекає на оцифрування, а незабаром, уже в електронному вигляді, з'явиться в Інтернеті, на сайті музею-бібліотеки. Тенденція до розкриття фондів, до тотального показу колекції значно полегшить роботу дослідників. Під час екскурсії учасники конференції переконалися у справедливості слів Агати Санжуан щодо браку виставкових площ у музеї-бібліотеці Комеді Франсез. Величезна кількість раритетів сконцентрована у невеликому приміщенні та роками чекає на експонування чи публікацію.

### день другий

Якщо першого дня засідання Міжнародної міждисциплінарної конференції “Яким має бути музей виконавського мистецтва?” відбувалися в історичному центрі столиці Франції, то другого дня учасників симпозіуму запросили до надсучасної новобудови Національної Бібліотеки Франції. Нині основні її книгосховища розташовані у чотирьох висотних баштах на лівому березі Сени, у XIII окрузі Парижа. Комплекс носить ім'я Франсуа Міттерана, який сприяв реорганізації та розширенню Національної Бібліотеки Франції. За задумом архітектора Д. Перро кожна з чотирьох башт, орієнтованих на сторони світу, нагадує розкрити книгу. Прямокутна нижня тераса між баштами засаджена деревами. А верхня тераса, що з'єднує усі чотири башти, вкрита дерев'яним настилом, де можуть зручно розташуватися великі групи учнівської та студентської молоді – основні відвідувачі бібліотеки.

Саме в одній з численних конференц-залів Західної башти відбувалися сесійні засідання другого дня роботи. Зранку було продовжено програму другої сесії – “Пошук в іншому місці: музеї видовищних мистецтв у світі. Реалізовані бажання”. Беатріс Пікон-Валлен та Мартіаль Пуарсон відкрили засідання підведенням підсумків попереднього дня конференції, а представники відомих європейських музеїв виконавського мистецтва продовжили презентувати доробок своїх закладів.

Першою виступила Клаудія Бланк, директор Німецького театрального музею в Мюнхені, з доповіддю “Форми презентації”. Доповідачка зауважила, що існування колекцій з історії театру зазвичай можна визначити як “тіньове”. Скарби колекцій суворо охороняються, і це, зазвичай, призводить до того, що вони залишаються прихованими від широкої громадськості та відомі лише вузькому колу фахівців. У період світової фінансової кризи в державному секторі виникає загроза радикального зменшення фінансових надходжень. Це своєю чергою викликає насамперед нагальну потребу залучення відвідувачів до музею. У цьому сенсі надзвичайно привабливою є практика виставкових проєктів, хоча на це також потрібні ко-

шти. Надзвичайно важливою є інформаційна складова масштабних виставок, ознайомлення широких кіл громадськості з їхньою концепцією та наповненням. Німецький театральний музей у Мюнхені зіткнувся з подібними проблемами, проводячи низку заходів в часі святкування свого сторіччя 2010 р.

Знаний і поважний історик театру Жаклін Разгонікофф тривалий час обіймала високі посади в музеї-бібліотеці Комеді Франсез, а нині багато часу проводить у Греції та добре обізнана у тамтешній мистецькій ситуації. Виступ її (“Театральні музеї і виставки в Греції”) був присвячений експозиційно-виставковій діяльності Афінського музею театру. Як заклад з відносно скромними можливостями, музей в Афінах вбачає резерви в розширенні виставкових площ, приміром, залучення давньогрецького театру в Епідавр. Багата колекція музею, зокрема театральні костюми і декорації, архіви видатних особистостей – Марії Каллас, Меліни Меркурі, а також можливість використання приватних збірок та колекцій провідних грецьких театрів робить такий шлях діяльності надзвичайно плідним. Насамкінець пані Разгонікофф зауважила, що музей в Афінах нині переживає складні часи, пов'язані з переселенням у інше приміщення. Однак прогнози дуже оптимістичні, з огляду на те, що мер Афін особисто опікується долею музею, справедливо вважаючи, що така театральна експозиція, безумовно, є окрасою міста з багатими культурними традиціями та слугує принадою багатьох туристичних маршрутів.

В обговоренні годі було втриматися від репліки про те, що, на жаль, мер Києва, на відміну від свого афінського колеги, залишає абсолютно поза увагою долю Музею театрального, музичного та кіномистецтва з його унікальною експозицією, навіть у світлі майбутнього переселення. А розуміння того, що театральний музей, який зберігає та презентує історію розвитку національної культури, є необхідним, приходить, вірогідно, лише за умови достатнього культурного рівня сучасного суспільства. Отож, радіймо за рівень культури та національної свідомості грецького народу...

Авторка цих рядків, заступник з наукової роботи директора Музею театрального, музичного та кіномистецтва України виступила з доповіддю “З історії Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Досвід побудови експозиції”. Через суворий двадцятихвилинний регламент всю майже 90-річну історію Музею від заснування у Мистецькому Об'єднанні “Березіль” до сьогоднішнього дня; етапи збирання колекції, що налічує нині понад 250 тисяч одиниць збереження; формування унікальної структури Музею трьох муз довелося викласти гранично

коротко. Оскільки міждисциплінарна конференція “Яким має бути музей виконавського мистецтва?” мала на меті зібрати та підсумувати міжнародний досвід побудови музеїв театру, трапилася слушна нагода поінформувати зацікавлену професійну спільноту про створення у Києві три десятиліття тому оригінальної театральної експозиції, яка і досі привертає увагу фахівців і відвідувачів високим науковим рівнем, історичною цінністю експонатів, незвичністю художнього вирішення.

Принципи побудови театральної експозиції, розроблені і реалізовані українськими музейниками, з великою цікавістю сприйняв авторитетний фаховий форум. Приємно було відчувати підтримку російських колег, а також жвавий інтерес до заявленої теми з боку організаторів конференції – Джоела Етволя, модератора сесійного засідання, та Беатріс Пікон-Валлен. Заключна теза доповіді – про необхідність максимально вивчити, зафіксувати та узагальнити досвід побудови театральної експозиції – була підтримана провідними музейниками Європи, оскільки Музеєм театрального, музичного та кіномистецтва України реально загрожує виселення з території Києво-Печерського історико-культурного заповідника, у різних корпусах якого Музей був розташований з 1927 р., – а внаслідок цього і втрати унікальної експозиції.

\* \* \*

Як засвідчила доповідь “Репрезентовані фантоми” Олександра Чепурова, доктора мистецтвознавства, керівника творчо-дослідницької частини Александринського театру, проблеми притеатрального музею найстарішого російського театру у Санкт-Петербурзі, є дуже подібними до проблем, про які говорили доповідачі з бібліотек-музеїв великих французьких театрів: Комеді Франсез та Опера Гарньє. За свою багатотисячолітню історію театр нагромадив величезну кількість предметів мистецтва, пов’язаних з легендарними виставами. Ці об’єкти є матеріальним втіленням уже зниклих витворів мистецтва, носієм їхньої енергетики, що дає нам змогу не тільки дізнатися про видатний спектакль, але й “викликати дух” його. Александринський театр за 250 років свого існування зібрав величезну колекцію, де нині зберігається понад 250 тис. предметів. Довгий час ці предмети залишалися у цехах – костюмерному, декораційному і нерідко їх використовували для нових постанов. Упродовж останніх десяти років була здійснена велика наукова робота для виявлення театральної раритетів. У ході реконструкції театру на основі зібраної колекції було створено стаціонарну експозицію, що систематизувала і представила найцінніші предмети з історії театру. Розкішне приміщення у центрі Санкт-Петербурга

дає змогу презентувати визначні вистави у притаманних їм масштабах так, що відвідувач опиняється ніби всередині спектаклю. Одна з останніх виставок музею була присвячена 90-річчю постанови Всеволода Мейерхольда лермонтовського “Маскараду”, для чого були використані автентичні костюми, меблі, деталі декорації, предмети реквізиту з означеної вистави, збережені в притеатральному музеї. Постійна експозиція його і тематичні виставки користуються великою популярністю у петербурзьких глядачів, тому зазвичай відкриті не тільки до та після вистави, але й упродовж дня.

Куратор музею Московського Музичного театру імені К. Станіславського та В. Немировича-Данченка Ганна Сміріна у своєму виступі “Життя і проблеми музею всередині театру: музей як розширення дому” була не настільки оптимістичною, як її санкт-петербурзький колега. Пані Сміріна у своїй дуже добре структурованій доповіді спочатку коротко торкнулася історії створення музею при Музичному театрі імені К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, а потім чітко окреслила проблематику, яка є спільною для багатьох притеатральної музеїв. Серед питань, що їх намагаються вирішити музеї всередині театру, доповідачка виокремила насамперед невизначеність правового статусу, бо такий музей не є самостійним закладом, а субпідрозділом театру. За таких обставин звичайною є відсутність твердих гарантій недоторканності музейних експонатів; комплектування колекції виходить доволі однобоким – музей збирає тільки те, що може запропонувати йому власний театр, без надання коштів на закупівлю; в експозиційно-виставковій роботі превалює той самий залишковий принцип. Пані Сміріна розглянула парадокс існування притеатрального музею за умов майже повної несумісності між менталітетами театру та музею. А остання частина виступу презентувала музейну експозицію, побудовану на основі цього “зіткнення менталітетів” з метою їх примирення, наочно демонструючи, що театр може дати музеєві, а що музей – театрові.

Низку виступів доповідачів-чужоземців, які презентували вже існуючі у різних куточках Європи музеї театрального профілю, завершувала Наталі Ротичер-Джордано, куратор Нового національного музею Монако (“Консервація, реставрація та поповнення колекції сценічного мистецтва Нового національного музею Монако”). Вона зупинилася на процесах глобалізації, притаманних нині музейному життю маленького князівства Монако. Збірка предметів сценічного мистецтва – костюми, макети та ескізи декорацій, театральної реквізит – віднині постійно зберігаються в Новому національному музеї Монако і є однією з найбільших фондів колекцій.



Це єдиний фонд, що відображає динаміку розвитку мистецтва у князівстві від останньої чверті XIX ст. до Другої світової війни, і тепер він інтегрований у комплексну музейну програму, що об'єднує всі ресурси історичної спадщини Монако. Торік були визначені два місця та два пріоритетні напрямки експозиційно-виставкової роботи з колекцією: видовищні мистецтва будуть постійно представлені на віллі Собер, а просторові – на віллі Палома. Вілла Собер пропонує публіці грандіозну експозицію театральних костюмів, де виставлені близько чотирьох тисяч одиниць зберігання сценічного гардеробу та понад дві з половиною тисячі предметів реквізиту й аксесуарів. Такі масштабні виставкові проекти, як “Здивуй мене! Дягілев і російський балет”, виставки театральних костюмів та реквізиту, макетів та ескізів сценічних декорацій приваблюють найширші кола відвідувачів.

\* \* \*

Заключна сесія: “Уява про музей, музей уявний: проекти та проблематика. Бажання і мрія”.

Жорж Баню, один з найвідоміших театральних критиків сучасності, професор досліджень театру в університеті Париж III Нова Сорбонна, почесний президент Міжнародної асоціації театральних критиків, автор монографій про театр різних народів світу та кіно, у гострому полемічному виступі “Музей: імператив бажаного, імператив оманливого” торкнувся проблеми збереження в музеї не тільки історичних реалій, але й міфології театру. Конфронтація закладена вже у самому визначенні музею театру, вже сама назва ніби кидає виклик, бо, здається, театр не може бути адекватно поекспонований. І всі присутні на симпозіумі об'єдналися, щоб прийняти цей виклик, ствердити досягнуті успіхи та наголосити на існуючих проблемах. Театральний музей шукає співвідношення між фетишизованим символом, історичною правдою та мітологічною проєкцією. Тільки “культурне знання” забезпечує зв'язок між цими поняттями, без нього музей не в змозі вступити в контакт або ініціювати діалог з відвідувачем. “Можливо, відсутність театральних музеїв у Франції – це не ознака того, що ми не можемо його створити, – припускає Ж. Баню, – а знак того, що ми не повинні цього робити. На цьому шляху на нас очікують бажання та зневіра...” Жорж Баню згадав випадок, коли відвідувач театральної виставки, який обоюдно легенду французької та світової сцени Сару Бернар, після перегляду фотографій актриси у різному віці, в ролях та в житті, відчув жорстоке розчарування. Легенда була розвінчана, хоча б і в очах лише одного шанувальника. Статус театральних музеїв – це імператив оманливого, нагальна потреба у певній мітологізації. Відповідь на питання про створення музею театру

сповнене брехтівської неоднозначності – завжди є “Той, хто каже “так” і “Той, хто говорить “ні””.

Монік Джоді-Балліна, науковий співробітник CNRS (Національний Центр Наукових Досліджень), фахівець з соціальної антропології, запропонувала тему “Переклад сакрального. Приклад меланезійських ритуалів”, наголосивши на етичних аспектах створення експозиції виконавських мистецтв. Коли пересічний відвідувач розглядає яскраві ритуальні маски, йому, як правило, мало відомо про їхнє природне застосування. Однак, демонстрація сакральних об'єктів, приміром, регіону Папуа-Нової Гвінеї, дозволяє глядачеві відчувати винятково емоційну напруженість пов'язаних з ними ритуальних дійств. Таким чином, можемо засвідчити, що маски, призначені до спалення після церемонії і яким довелося уникнути знищення та посісти почесне місце в експозиціях західних музеїв, опинилися у становищі, що абсолютно заперечує мотивацію їхнього створення. З одного боку, привабливість арт-об'єктів у музеї переконує відвідувачів у автентичності та оригінальності цих предметів, але, з іншого боку, виникає питання у легітимності такого проєкту з погляду соціуму, що їх створив, бо там культурна сталість та цінність забезпечуються не завдяки фізичному збереженню, а через реалізацію певної програми, сценарію ритуального дійства. Отже, що є важливішим у сьогоденній музейній практиці – збереження унікального артефакту чи дотримання устаменованого ритуалу?

“Нові виставкові моделі для презентації спадщини виконавських мистецтв” – з такою доповіддю виступив Ханс ван Койлен, співробітник Інституту театру Нідерландів, відповідальний за роботу театральних музеїв та бібліотеки. Саме він в останні роки, як очільник робіт, дбає про створення виставок, музейний маркетинг та медіа-центр. Доповідач поінформував учасників конференції, що у найближчі шість місяців Інститут театру Нідерландів розпочинає роботу над структурою власного Музею виконавських мистецтв. Існує три можливі моделі презентації мистецької спадщини:

- локальне постійне приміщення, у якому функціонуватиме театральна експозиція, дім видовищних мистецтв;
- структурована програма пересувних виставок, розрахована на багато років наперед, яка працювала б у загальнонаціональному масштабі та мала гучний резонанс;
- гібридна форма пересувних виставок, для експонування у локальних постійних приміщеннях – приміром, музеях, які отримали б загальнонаціональний резонанс.

Програма досліджень Інституту театру Нідерландів уже декілька років включає вивчення

означених виставкових моделей та їхнє використання на практиці. У своєму виступі Ханс ван Койлен навів аргументи “за” і “проти” застосування кожної із цих трьох моделей.

Шанталь Ебер – професор кафедри літератури університету Лавалю (Квебек, Канада), директор програми театральних досліджень, та Філіп Дюбе – професор музеєзнавства в університеті Лавалю, працює в галузі збереження та презентації культурної спадщини, нещодавно очолював масштабний проект “Пам’ять музею цивілізації” – у своїй доповіді “Музейність і театральність: порозуміння стає можливим завдяки платформі цифрових технологій” зосередили увагу присутніх на тому, що в сьогоденні світі, де кордони стають усе розмитішими, в контексті процесів глобалізації, може викликати лише подив небажання зробити спробу поєднати специфіку живого спектаклю з сучасними особливостями музейного збереження культурної спадщини. Досвід Квебеку показує, як різні інституції працюють над створенням музею виконавського мистецтва. Основні пошуки містяться на перехресті цифрових технологій: 3D-зображення, інтелектуального перегляду, інтерактиву, проєкцій занурення та новітніх методик для збереження та примноження колекцій. Міжнародна міждисциплінарна конференція “Яким має бути музей виконавського мистецтва?”, на думку доповідачів, мала б стати точкою конвергенції у презентації різних моделей створення музею живого спектаклю, і, можливо, варто запропонувати начерки єдиної моделі, що акумулює у собі більшість принципових пропозицій.

Еммануель Валлон, професор політології університету Париж-Х-Нантер та Центру театральних досліджень Лувен-ла-Нев (Бельгія), у виступі “Живий віртуальний музей. Апологія музею без стін” наголосив, що сьогодні в Європі та Північній Америці люблять величезні культурні комплекси, побудовані у самому центрі столиці, де форми вираження конкурують з яскравістю подій. Франція не є винятком з цього правила. Висвітлюючи конкретні мистецькі дисципліни, тут прагнуть першості на національному та міжнародному рівнях. Музиці присвячений комплекс в Сите де ла Віллет, який включає музей, медіацентр з бібліотекою, концертну залу та інші установи для меломанів – аж до Національної консерваторії та Паризької філармонії. За кілька кроків розташований Національний центр танцю в Пантін, що є осередком розвитку сучасної хореографії у Франції. Лялькарів та інших акторів-практиків з маніпуляції об’єднує Міжнародний інститут в окрузі Шарлевіль-Мез’єр та однойменний театральний фестиваль, хоча національний досвід театру маріонеток зберігає грандіозний музей Гадань в Ліоні.

Аналогічну функцію виконує місто Шалон-ан-Шампань, де розташований знаний у світі Національний центр циркового мистецтва. До 2013 р. в Марселі планується відкрити містечко вуличного мистецтва, поряд із новоствореним Музеєм цивілізації Європи та Середземномор’я – спадкоємцем Національного музею традиційного народного мистецтва. Завдяки реалізації такої потужної мистецької програми, нинішній Марсель мав би здобути статус Європейської культурної столиці. Це традиційний шлях багатьох міст з багатим історичним минулим.

Виступ “Piccolo Teatro та онлайн-музей” Джованні Сорезі, директора з управління і маркетингу Piccolo Teatro в Мілані (Італія) та Міріям Танант, драматурга і режисера, професора університету Париж III Нова Сорбонна, містив невелику відеопрезентацію, що ознайомила присутніх з діяльністю театру. Так званий “L’Archivio Storico” – історичний архів міланського Piccolo Teatro містить матеріали, що розповідають про понад шістдесятирічну історію театру. Зібрані документи були каталогізовані та вивчені, з них постає образ першого театру італійської громадськості, створений 1947 р. Колекція включає велику добірку драматургічних текстів, театральні статті та рецензії, ескізи декорацій та костюмів, фотографії, афіші й плакати, музичні аудіозаписи та документальні відеофільми. Починаючи з 1998 р. провадиться поступове оцифрування усього накопиченого матеріалу, щоб створити перший web-архів театру та забезпечити основу для віртуального музею. Архівними матеріалами в електронному вигляді вже зацікавилися у багатьох науково-дослідних проєктах, а саме – 3D-презентація театральних костюмів, виробництво інтерактивних та освітніх програм, web-телебачення, електронні книги тощо. Всі ці проєкти – цеглинка у фундаменті майбутнього віртуального музею Piccolo Teatro.

Доповідачка з Іспанії Ганна Вальс, професор філології Університету Каталонії, фахівець з бібліографії та каталонської літератури, у своєму виступі “Інтернет-музей виконавських мистецтв у Каталонії” також зосередила увагу присутніх на необхідності залучення новітніх цифрових технологій для роботи над створенням сучасного музею. Віртуальний музей мистецтв Каталонії є проєктом Інституту театру Барселони – культурологічної установи з давніми традиціями навчання у різних сферах виконавського мистецтва та науково-практичних досліджень у галузі театру. Інститут театру зібрав велику колекцію з історії та сучасності каталонського й іспанського театрив. Але зараз для презентації театральної колекції немає необхідних виставкових площ, хоча передбачено майбутню постійно діючу експозицію. Саме з цієї причини близько двох років тому постало питання створення проєкту онлайн-музею. Цей віртуальний

музей стане у пригоді всім, хто хоче знати історію виконавських мистецтв Каталонії. Компоненти проєкту, що їх названо постійними: драматичний театр, хореографія, цирк, ляльковий театр та опера Каталонії – розміщені за хронологією подій. Створюються також і тематичні виставки, першою з яких було розроблено тему еволюції сценічних майданчиків національного театру, де були представлені сцени давньогрецького та римського театрів, середньовічний театр, який грав переважно простонеба, стаціонарні театральні приміщення, найвідоміші сучасні сцени. Інша складова проєкту об’єднує в собі знакові особистості театру – відомих драматургів, акторів, режисерів, танцівників: їхні детальні біографії будуть проілюстровані фотографіями з фондів музею. Перший етап проєкту почав реалізовуватися з червня 2010 р.

Підсумки третьої сесії міжнародної міждисциплінарної конференції “Яким має бути музей виконавського мистецтва?” – “Уява про музей, музей уявний: проєкти та проблематика. Бажання і мрія” було викладено у доповіді дослідника із США, доктора філософії в університеті Вандербільта, викладача і дослідника у Джорджтаунському університеті (Вашингтон, штат Колумбія) Гая Шпільмана – “Анти-пропозиція для парадоксального музею драматичного мистецтва”. На думку доповідача, у попередніх виступах не був висвітлений важливий аспект створення Музею живої вистави, а саме, питання – що є предметом показу такого музею? В основі підходу до увічнення унікального спектаклю, розташованого у просторі і часі, але позбавленого конкретної матеріальності, є те, що може бути довготривалим – накопичення об’єктів та артефактів, які залишилися по виставі. Але для відвідувача все одно буде недостатньо матеріальних доказів того, що вистава була дійсно унікальною. Такий підхід, не будучи абсолютно неможливим, видається глибоко парадоксальним. Коли йдеться про виставу, ми часто думаємо про текст або перелік виконавців, або режисерське трактування, і набагато рідше – про відтворення атмосфери вистави, яка саме й викликала захоплення глядачів. Музей має вийти за рамки цієї стадії, спрямувавши зусилля на просвіту громадськості щодо природи захоплюючих подій. У спробі зробити ескіз теоретичної моделі, послідовної і всеосяжної, можна спиратися на особливо “нестійкі” форми видовищних розваг, такі як комедія дель арте, цирк, мюзик-гол, які не дозволяють формального повторення шоу та лише частково спираються на усталений текст, тобто, широко використовують імпровізацію. Питання полягає не тільки і не стільки у тому, що ми маємо виставити у музеї (артефакти та раритети) чи яким буде показ, а, насамперед, у тому, яка роль належатиме відвідувачеві. Треба зафіксувати відгомін подій живої вистави, яка свого часу захопила

велику кількість шанувальників, тому що у театральному музеї широка громадськість має бути залучена до чогось неповторного...

Сентенцією про те, що музей виконавських мистецтв має втілити не букву, а дух живої вистави, було поставлено – ні, не крапку, радше – три крапки у програмі конференції. Після заключного слова організаторів – Беатріс Пікон-Валлен і Мартіаля Пуарсона – та запрошення поважних учасників на наступні професійні форуми, порядок денний було вичерпано.

### **день третій**

Узявши участь в авторитетному професійному симпозіумі, я наочно переконалася, що музейнику з України є що дізнатися і що запозичити у колег, а є і чим поділитися. Програма конференції була дуже насиченою: велика кількість доповідей, тем, інформації, яка інколи виявлялася надмірною і засвоювалася тільки пізніше, з плином часу. Та сьогодні важко переоцінити набутий досвід, особливо з огляду на можливу потребу побудови нової експозиції Музею театального, музичного та кіномистецтва України. Усі запропоновані учасниками моделі визначають нагальні вимоги, сподівання, очікування фахівців та широкої спільноти від музею виконавських мистецтв, врешті-решт, визначають місце такого музею на терені сучасної культури.

Зрештою, резюме конференції у викладі її організатора Беатріс Пікон-Валлен, директора відділу театральних досліджень ARIAS – CNRS, прозвучало так:

### **яким має бути музей виконавського мистецтва?**

Чому б нам не мати у Франції свій Театральний музей? У нас є бібліотеки-музеї (Комеді Франсез, Опера Гарнье), музей театального костюма в Мулені, музей маріонетки в Ліоні. Проте ми і досі не маємо єдиного мистецького дому, щоб побачити і зрозуміти історію театру у Франції в ширшому контексті; його належність мистецтву як європейському, так і світовому, бо театр є переважно мандрівником, кочівником. Чому навіть твори театральних художників, приміром, балетна сценографія, не мають прямого контакту з історією свого мистецтва?

Саме це питання – у якій формі має існувати театральний музей сьогодні – давно хвилює організаторів міжнародної конференції, яка зібрала 21 та 22 жовтня 2010 року понад чотири десятки учасників різних національностей. Це були два дні насиченої творчої роботи у приміщеннях Національної Бібліотеки Франції.

У ході конференції питання про нагальну потребу у створенні театального музею вперше пролунало під час круглого столу національних режисерів,

що представляють три різні покоління і мають свій власний шлях поступу та досягнень (цю спадкоємність називають зазвичай “морським змієм французької драми”). Який заклад є спроможним запропонувати фахівцям та громадськості втілену пам’ять про події, стилі, прагнення, навіть утопії, безперервність історії, що є такою важливою саме для мистецтва театру?! Необхідність створення театрального музею як інституції – це не лише бажання дослідників, це, насамперед, вимога практиків.

Ми почали з окреслення нинішньої ситуації у Франції. Слід було нагадати попередні спроби, невдачі, отриманий досвід – забуті або маловідомі сторінки історії; і мовчання владних установ з цього приводу... Тим не менше, навіть короткий огляд цих окремих ініціатив презентував французькі музеї з їхніми багатими колекціями, великими можливостями для збирання та збереження національної театральної спадщини, масштабною виставковою та науково-дослідною роботою.

Програма другої сесії конференції під назвою “Пошук в іншому місці” вразила присутніх численністю та захопила якістю вже існуючих театральних музеїв в Європі, про що доповідали зарубіжні учасники. Гості з Росії – з Москви та Санкт-Петербургу – виклали досвід власної країни у створенні на початку ХХ століття різних моделей театральних музеїв: загальнонаціонального, започаткованого мудрим меценатом – збирачем колекції; притеатрального музею, що працює всередині театрального виробництва; меморіального музею, присвяченого окремій особистості – акторові чи режисерові. Також йшлося про закриття окремих експозицій – декілька років тому мистецька спільнота була стривожена звісткою з Лондона про припинення діяльності Музею театру, а сьогодні почули про створення театральної галереї у комплексі Музею Вікторії та Альберта із зазначенням переваг цієї нової ситуації. Також на конференції була відтворена типологія нинішніх театральних музеїв через панораму презентацій, підготованих учасниками з Англії, Росії, Швеції, Австрії, Греції, України чи Монако, кожний з яких представляв “свій” музей, з різними колекціями, різноманітними шляхами розвитку, різним балансом між постійною експозицією та тимчасовими виставками.

Було продемонстровано, яку позицію може посідати музей у сучасному театральному житті – як дієве місце зустрічі минулого і сьогодення – шляхом організації відвідувань, дискусій, презентацій із зазначенням як успіхів, так і прогалин, перешкод на цьому шляху. Були знахідки у зовсім невідомих місцях, як, приміром, прекрасний музей у Києві. І кожен з учасників прагнув показати “свій” музей у перспективі, побачити його ніби з іншого погляду,

включеним у широкий контекст міжнародних досліджень. Приклад музею цирку у Сарасоті, штат Флорида, є своєчасним нагадуванням про те, що всі виконавські мистецтва мають бути представлені у своїй взаємодії та взаємозалежності з іншими.

Остання частина симпозіуму розглядала сучасні уявлення про музей виконавських мистецтв, прагнення і мрії щодо його створення. Третя сесія розглянула можливі перспективи взаємодії та допомоги, яку театральне мистецтво може отримати від інших дисциплін, таких, як музеєзнавство, антропология, інформаційні науки та комунікації, водночас спростувавши сумніви щодо доцільності й актуальності такого співробітництва. Сьогодні на повний голос прозвучала пропозиція вийти за рамки апорії та кліше, пов’язаних з ефемерністю живої вистави, а також нездатності охопити усі вагомі та вражаючі події театрального процесу або відібрати єдино необхідну інформацію у спробі створити омріяний музей видовищних мистецтв... Звернулися ми також і до неминучості використання нових комп’ютерних технологій – на вивченні досвіду онлайн-музеїв: музею Piccolo Teatro та музею виконавських мистецтв Каталонії, до проблем, з якими стикаються музеї, намагаючись запліднити інформаційні інновації практикою живого театру (створення музею у Квебеку, Канада).

Це була перша конференція у Франції з означеної теми. Обговорення різноманітних заходів та аспектів створення театрального музею довели його необхідність. Цікаво, що неодноразово повертались до питання про можливість створення “Музею однієї вистави” на прикладі музеїв у Санкт-Петербурзі та Монако, де окремі приміщення присвячені висвітленню легендарних спектаклів. Йшлося також про те, що необхідно забезпечити інтеграцію і навіть створити архів зворотного зв’язку з громадськістю на умовах спільної присутності, пам’яті про вражаючі театральні події. Є також думка, що музей має існувати в рамках розширеної, складнішої системи, що забезпечує підготовку митців на всіх рівнях, включаючи безперервну освіту, а також провадити наукові дослідження з метою створення правдивих та динамічних знань і ресурсів для професіоналів, аматорів, громадськості. Нарешті, виявилось, що було б бажано створити мережу європейських музеїв означеного профілю, долучившись до спільних багатств, всупереч сьогоденній практиці розглядати історію національних театрів у вузьких рамках.

Багато залишилося питань, які ще належить вирішити, багато ще ніким не згаданих музеїв, досвід яких належить вивчити. Триває робота – безсумнівно, одразу з’являться публікації, а згодом – нові зустрічі, конференції та семінари.

Уляна РОЙ

## “ЗОЛОТИЙ ТЕЛЕСИК – 2011”: здобутки й проблеми

*Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Золотий Телесик” (засновник – Львівський академічний обласний театр ляльок, 1996) відбувається що два роки у Львові.*

*Окрім постанов професійних театрів ляльок у фестивалі беруть участь студентські роботи акторів-лялькарів та режисерів. Відбувається обговорення фестивальних вистав – практика, що майже відійшла у минуле на інших театральних фестивалях нашої країни.*

Восьмий міжнародний фестиваль театрів ляльок “Золотий Телесик” відбувся 24-27 травня 2011 р. Упродовж чотирьох фестивальних днів на сцені Львівського академічного обласного театру ляльок було показано 19 вистав театральних колективів з України, Росії, Болгарії, Польщі, Білорусі. Репертуар виявився строкатим і розпізнати критерії вибору фестивальних вистав було неможливо. Грали прем'єри і давні спектаклі, постанови молодих режисерів і майстрів сцени, показували естетично довершені роботи і безнадійно провальні. Оскільки переважно всі вистави призначалися для дитячої аудиторії, то, здавалось би, хоч це могло правити за означений критерій. Проте, в Україні просто немає недитячих театрів ляльок, тому й від такого аргументу доведеться відмовитися. Отож, розглянемо вистави, зважаючи лише на їхню мистецьку вартість.

Високого мистецького рівня у режисурі, художньому вирішенні та акторському виконанні, цікавими, захоплюючими і такими, що дивують і затягують у свій театральний-казковий світ, були: ігрова, дотепна, прожита в інтенсивному темпоритмі вистава болгарського Державного театру ляльок з м. Слівен “Принцеса на горошині” Г.-Х. Андерсена (режисура Х. Арсенова, сценографія С. Величкова); балаганна вистава польського театру ляльок “Маска” з м. Жешув “Пилипко та Баба-Яга” С. Ковальова (режисер – О. Жюгжда, художник – В. Ратховський); ярмаркова і майстерна в творенні казкових персонажів,

виразно стилізована в дусі міського фольклору вистава Тульського державного театру ляльок (Росія) “Казки біля самовару” (інсценізація і режисура – О. Трусова, художник – М. Кужелева); філософсько-екзистенційна як за темою, так і за естетичним рішенням вистава “Коняги” за п’єсою Ради Москової “Куди ти, лоша?” (режисер – М. Яремчук, художник – Л. Лучко) Закарпатського обласного театру ляльок “Бавка”.

Були вистави, що знову змусили говорити про місце ляльки та актора у виставі. Це, наприклад, майстерно виконана в живому акторському плані “Попелюшка” Кримського академічного театру ляльок у постановці С. Забродіна (художник – Л. Рєстенко). Проте, за експресивною грою акторів маленькі планшетні ляльки губилися, а часто були просто не помітними на сцені.

Дискусію щодо доцільності поєднання в одному сценографічному вирішенні символів та побутових

елементів викликала робота художника А. Павлик у виставі “Івасик-Телесик” О. Олеся (режисер – А. Поляк, Донецький академічний обласний театр ляльок). Земля у цій виставі стояла на трьох стовпах-коровах – не індійських, а стилізованих, з української мітології. Круглий щит, що слугував задником, обертаючись, змінював місце і час дії у виставі. Персонажі немов би враз опинялися на іншому боці земної кулі. І поряд з цією умовністю, поетичністю глядачі бачили, як у “справжню” піч Івасик-Телесик запроторював “живу” Оленку-зміючку, яка виявилась просто неслухняною донькою, а не лихою ворожкою. І коли нечисть – гості Змії зручно сиділи за невеликим бутафорським столом і якимось аж надто масно поїдали оленчине м’ясе,

*Сцена з вистави “Пилипко та Баба-Яга” С. Ковальова. Режисер – О. Жюгжда, художник – В. Ратховський. Театр “Маска” (м. Жешув, Польща).*





*Сцена з вистави “Велосипед з червоними колесами” Т. Власової. Режисер – Д. Курзель, художник – В. Сунгуров. Чернігівський обласний театр ляльок ім. О. Довженка.*

ставало моторошно, бо казка про Івасика Телесика виявилась дуже жорстокою! Так, мабуть, воно і є, але показати жорстокість не було, очевидно, метою вистави, отже тут питання до постановників.

Вистави “Сонечко і Сніговички” О. Веселова в режисурі С. Забродіна (художник-постановник – М. Данько) у Миколаївському державному театрі ляльок, “Зеленими пагорбами океану” С. Козлова у режисурі Е. Ткаченка (сценограф – В. Задорожня) Луганського академічного обласного театру ляльок, “Музична крамничка” Н. Крат за мотивами казки Л. Легут (режисер-постановник – О. Новохацький, художник – Е. Босович) Львівського муніципального театру “І люди, і ляльки” торкалися сюжетів про “вічні проблеми буття”. Але спільні проблеми цих вистав полягають у тому, що п’єси (або ж оповідання і притчі) філософського змісту, що стають основою для таких вистав, дуже часто малодієві. На жаль, у згаданих виставах уся “філософія” залишилася на рівні тексту, а ляльки були або ілюстративно-однозначними, або просто недієвими. Прикро, що художнє рішення у більшості з цих вистав не передбачало динаміки, поглиблення змісту, несподіваних режисерських акцентів. Ляльки швидко втрачали увагу глядача через свою статичність та абсолютну прогнотованість.

Вистава “Велосипед з червоними колесами” Т. Власової (Чернігівський обласний театр ляльок ім. О. Довженка) нарівні з усіма брала в участь у загальній фестивалній програмі, незважаючи на те, що її режисер – молодий початківець (Д. Курзель). Тому й виставу обговорювали поряд із рештою ро-

біт професійних колективів. Тож сумна історія про несхожого на всіх Вомбата, що шукає друзів, була ще сумнішою через те, що спектаклю бракувало виразної режисерської думки, вибудованих мізансцен, вкрай необхідних для молодих акторів. Вони врешті залишилися покинутими на себе самих, а відтак – виглядали доволі безпорадними. Ляльки (художник В. Сунгуров) грали у виставі за незрозумілими правилами і навіть вони знадобилися акторам на сцені – насправді невідомо...

Та найгострішу реакцію серед глядачів викликала “Наталка Полтавка” Київського муніципального академічного театру ляльок в режисурі С. Єфремова (сценографія – І. Уварова, маски – М. Погребняк). Гадаю, багато кого зацікавила б ідея показати цю українську класичну п’єсу на сцені театру ляльок. “Наталка Полтавка” пережила стільки сценічних втілень (майже як шекспірівські п’єси!), що кожна її поява у сучасному постмодерному світі викликає зацікавлення. Та гостру реакцію викликала не постмодерність рішення, а принципова недорікуватість усього: і сценічного рішення, і манера гри, що призвели, врешті, до образливого для українців способу репрезентації національної класики. За задумом постановників, дія вистави відбувається в семінарії, де бурсаки чомусь вирішили розіграти п’єсу “Наталка Полтавка”, використовуючи для цього маски (на пів обличчя). Відповідно, виникла подвійність в прочитанні образів: актори, котрі грають бурсаків, бурсаки, що вдають із себе акторів та ще й персонажі-маски... Окрім того, протягом двогодинної вистави ляльки на сцені були присутні не довше двадцяти

хоч їхня поява нічого кардинально не змінювала. Все обернулося на – багалан (у гіршому значенні цього слова), задумане постановниками шаржування перетворилося на брутальну, навіть ганебну пародію. Те, що такі постановки існують, зрештою, не дивина у нашому здеукраїнізованому світі, тільки навіщо їх запрошено на фестиваль? Як взірєць? Як провокацію? Питання залишилось без відповіді...

На цьому можна було б закінчити огляд фестивалю “Золотий Телесик”, однак, дирекція фестивалю, окрім вистав професійних державних театрів ляльок, запрошує до участі навчальні (дипломні та курсові) роботи майбутніх акторів та режисерів - лялькарів

українських і польських навчальних закладів. Ця складова фестивалю і є одним із джерел потенційного розвитку як самого фесту, так і мистецтва театру ляльок в Україні загалом (якщо його належно спрямовувати, чим поки що ніхто послідовно не займається). Цього року було показано п’ять вистав за участю студентів-лялькарів: “Тринадцята зірка” (режисер Ю. Чайка, студент 4-го курсу режисерського відділення кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, керівник курсу – з. а. України, проф. Л. Попов); “Дюймовочка” (Харківський національний

*Сцена з вистави “Коняги” Р. Москової.  
Режисер – М. Яремчук, художник – Л. Лучко.  
Закарпатський обласний театр ляльок “Бавка”.*







*Сцена з вистави “Коняги” Р. Москової.  
Режисер – М. Яремчук, художник –  
Л. Лучко. Закарпатський обласний  
театр ляльок “Бавка”.*

університет мистецтв ім. І. Котляревського, керівник IV курсу – доц. С. Фесенко); “А де ж п’яте?” (Львівський національний університет ім. І. Франка, режисер і керівник I курсу – з. д. м. України доц. О. Куцик); “Кафе Кашпарека” (Дніпропетровський театральний факультет, режисер і керівник II курсу – О. Самохвалова) та “Трибочок” (Вроцлавська філія Вищої театральної школи ім. Людвіга Сольського у Кракові, режисер – К. Гжембські).

Роботи студентів якісно вирізнялися серед вистав фестивалю експериментом у трактуванні образів, характерів, персонажів, стилізації у художніх формах, натхненним акторським виконанням, гумором, фантазією. Постає тільки питання: куди це багатство зникає після закінчення навчальних закладів?

Студенти презентували свої здобутки на сцені, а викладачі брали участь у II науково-практичній конференції “Реальність та творчі пошуки сучасного театру ляльок України”, що відбулася на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка. Серед доповідачів були керівники курсів акторської майстерності та режисури театру ляльок Л. Попов, С. Єфремов, О. Самохвалова. Тематика доповідей охоплювала переважно проблеми навчання та виховання студентів-лялькарів, а також перспективи працевлаштування і творчого самовираження молодих фахівців у сучасних театрах ляльок.

Ще однією з особливостей “Золотого Телесика” є те, що він, як уже згадували, зберіг традицію публічно обговорювати показані вистави. Обговорення цього року цілковито було віддано до рук майбутніх театральних критиків, студентів-театрознавців ЛНУ імені І. Франка та Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. Було боязко і студентам, і їхнім викладачам, але тепер здобутий досвід нічим не заміниш. Адже це

стало школою вміння виступати перед публікою, чітко і точно висловлювати свої думки, бо ж слухали студентів-театрознавців професіонали-лялькарі. Завдяки цій практиці актуалізувалося багато проблемних питань: як-от засади викладання історії театру ляльок на театральних факультетах, практика обговорень вистав з театральними колективами, необхідність фестивального досвіду студентів-театрознавців як однієї із важливих складових навчального процесу.

Можна сказати, що “Золотий Телесик” як тривалий в часі артефакт, має і здобутки, і втрати. До здобутків належить те, що фестиваль дає вкрай необхідну митцям територію для презентації, обміну досвідом, дає поштовх до розвитку здібностей наймолодшого покоління лялькарів, тим самим стимулюючи і оновлюючи творчі засади професіоналів. Можливо, розвиваючи саме цей – педагогічно-навчальний – аспект, фестиваль здобуде особливе, впізнаване серед інших подібних театральних заходів в Україні, обличчя.

А щодо втрат, то мусимо згадати: за час такої довготривалої діяльності фестивалю досі не вироблено критеріїв добору фестивальних вистав. Фестиваль живе лише у контексті внутрішньо-лялькарського середовища, не виходить “назовні” і не впливає на культурну мапу міста, здебільшого залишаючись фестивалем із невиразно артикульованими мистецькими вимогами до вистав, що виникають на його кону.

А втім, зважаючи на нестабільність нашого економічного і політичного життя, сам лише факт, що фестиваль “Золотий Телесик” працює і живе – переконливий здобуток організаційної команди на чолі із її незмінним директором – Ярославом Синицею. Залишилося бажати і очікувати якісних змін та справжніх творчих знахідок.

Євген САЛО

## ПЕРШІ КРОКИ ЗРОБЛЕНО

*(I Всеукраїнська студентська театрознавча конференція “Національний театр в європейському мистецькому просторі: становлення, розвиток, самобутність, взаємовпливи”)*

З 14 по 16 квітня 2011 року в стінах факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імени Івана Франка відбулася I Всеукраїнська студентська театрознавча конференція: “Національний театр в європейському мистецькому просторі: становлення, розвиток, самобутність, взаємовпливи”. Назвати її можна не тільки всеукраїнською – крім студентів-театрознавців з Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського та Львівського національного університету імени Івана Франка, були присутні також студенти з Санкт-Петербурзької державної академії театрального мистецтва.

Із привітальним словом до присутніх звернувся проректор Р. О. Крохмальний, наголосивши, що I Всеукраїнська студентська театрознавча конференція відбувається в славному для нашого університету

ювілейний 350-й рік. Потім учасників і гостей привітав в. о. декана проф. Олександр Козаренко, побажавши плідної праці, цікавого спілкування, миру та радості в душі – у переддень Великодніх свят.

Далі жезл керівництва перейшов до рук молодого покоління. Голови секцій, студентки IV курсу театрознавчого відділення Вікторія Швидко та Ірина Попівчак розпочали триденну конференцію, в часі якої працювали дві секції – “Історія театру” (8 доповідей) та “Сучасний театральний процес” (16 доповідей).

Першу частину першого дня повністю присвятили історичним темам. Кожен з доповідачів якнайточніше прагнув донести до слухачів зміст своєї доповіді. Львів’яни представляли історію галицьких театрів, режисерів і вистав: “Діяльність театру товариства “Руська бесіда” у відгуках польської преси (за матеріалами “Національної газети” (“Gazeta Narodowa”) 1864-1880 рр., Львів)” – Євген Сало (IV курс); “Сценічне прочитання “Землі” О. Коби-



Світлина на згадку: учасники конференції та її організатори біля будинку факультету культури і мистецтв на Валовій, 18.



*З вітальним словом виступає проректор Р. Крохмальний.*

*Під час роботи конференції. Виступає Оксана Кушляєва (Санкт-Петербург). Модератор Вікторія Швидко (Львів).*



лянської в інсценівці та режисурі Василя Василька: від натуралізму до метафоричності (Чернівецький обласний музично-драматичний театр, 1947 р.) – Анастасія Сімака (V курс); “Першопрочитання драми-казки “Сон князя Святослава” І. Франка у режисурі Бориса Тягна (Львівський український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1954) – Ірина Попівчак (IV курс); “Невольник” М. Кропивницького у Львівському театрі ім. М. Заньковецької у режисурі Олексі Ріпка (1961)” – Оля Новіцька (IV курс). Натомість харківські студентки зупинились на двох цікавих персоналіях: доповідь “Олександра Екстер: від українського до європейського” виголосила Агнія Лобанова (II курс), про “Витоки естетики абсурду у виставах Ігоря Терентьєва” доповіла магістрантка Вероніка Склярєва. Розвідку “Гамлет” В. Шекспіра на сцені Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка (реж. Б. Норд, 1956)” запропонувала Наталія Губрій (II курс), а студентку IV курсу з Харкова Наталію Синенко цікавили “Перетини поглядів на театральне мистецтво Л. Курбаса, М. Рейнгардта і М. Євреїнова”.

У слухачів виникло безліч питань з приводу доповідей, адже доповідачі старалися донести до слухачів сучасні, власні погляди на історію українського театру, переосмислені в контексті пошуків європейського театру.

Серйозна дискусія розгорілася у другій частині, коли мова зайшла про сучасний театральний процес. Студентки Львівського університету у своїх доповідях представили жіночі постаті у львівських театрах. Четвертокурсниця Неля Кравчук виголосила доповідь “У режисерській майстерні Ади Куниці. “Сни Сімони

Машар” Б. Брехта: творчий задум та його реалізація (на матеріалі архіву кафедри театрознавства та акторської майстерности ЛНУ імені Івана Франка)”, де підкреслила значення Ади Куниці як першовідкривача Б. Брехта на львівській сцені. Галина Гошко (II курс) наблизила до нас постать актриси Жанны Тугай у ролі Бланш Дюбуа (“Трамвай “Бажання” Т. Вільямса, Львівський драматичний театр Прикарпатського воєнного округу, 1987). Натомість її однокурсниця Марія Кузнєцова вела мову про актрису Любов Боровську у виставі “Маргаритка” А. Салакру Львівського державного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (2001).

Студентки Харківського університету присвятили доповіді поставам у театрах різних міст. Оксана Черкашина (магістрант кафедри майстерности актора) виступила з доповіддю: “Народний Малахій” М. Куліша на сцені Донецького академічного українського музично-драматичного театру (режисер – О. Аркадін-Школьник, 1994 р.)”, Ольга Дорофєєва (III курс) здійснила огляд “Драматургія Лесі Українки на харківській сцені (друга половина XX – початок XXI століття)”.

Найбільше запитань виникло до другокурсниці з Харкова Вікторії Варич з приводу неоднозначної постати в сучасному українському театрі. Йшлося про доробок режисера Андрія Жолдака з огляду на



*Під час роботи конференції. Виступає Ольга Новіцька (Львів). Модератор Ірина Попівчак (Львів).*

заявлену авторкою у назві доповіді Курбасову тезу: “Се зворот прямо до Європи і прямо до себе”. Шкода, але в часі дискусії ми так і не знайшли відповіді: хто він насправді, Андрій Жолдак – реформатор сучасної української сцени чи європейська посередність?

Наступний день викликав не менше емоцій у молодих та запальних доповідачів та таких самих слухачів в аудиторії. Близькі за часом теми викликали потік різноманітних і неоднозначних думок з приводу тих чи інших театрів, режисерів, драматургів, акторів, спектаклів і п’єс.

Студентки III курсу зі Львова Ольга Генда (“Кінодраматургія І. Миколайчука на театральному кону: новий ключ чи спроба постмодерного прочитання? [На прикладі вистави Львівського національного театру ім. М. Заньковецької “Небилиці про Івана” та кінострічки “Вавилон XX”] і Леся Мазепа (“Образ Івана Мазепа у сучасному українському театрі: авторський погляд режисера Олега Мосійчука”) знайшли своєрідний підхід до проблеми інтерпретації текстів та їхніх постанов на прикладах львівського й тернопільського театрів.

Аліна Ципіна (II курс, Харків) представила тему “Біблійний міт крізь призму часу (на прикладі вистав “Український вертеп” (2001) та “Вертеп” (2009) у постанові засл. діяча мистецтв України О. О. Інюточкіна”).

Безліч контroversійних думок викликала доповідь Маргарити Корнющенко (III курс) про виставу “Едіп. Собака будка” режисера Влада Троїцького, зокрема представлено на минулорічному фестивалі “Золотий Лев”. Ті, хто бачив цю виставу “наживо”, довго дискутували над питанням: чи вистава має естетично-мистецьке рішення а чи вона – вульгаризоване дійство, спрямоване на дратування глядачів?! І тут, як з приводу творчості А. Жолдака, остаточної єдиної думки так і не виникло, тому що кожен намагався запропонувати свої аргументи.

На закінчення першої частини другого дня “повіяло свіжим вітром” з Київської опери. Студентка Наталія Хілобок (V курс) доповіла про режисерські пошуки на сцені Національної опери України початку XXI ст.

Остання частина увібрала узагальнюючі теми в діяпазоні від новітньої європейської драматургії до сучасного театру. Неможливо поминути не так саму тему (“Антигона” і “Медея” в сучасному театрі), як манеру мислення та мовлення студентки V курсу Оксани Кушляєвої із Санкт-Петербурга. Її професійному володінню театральною термінологією, орієнтуванню в історії мистецтва та філософії можна тільки позаздрити. Ще дві студентки з Санкт-Петербурга – Анастасія Мордвинова та Софія Козич

– у своїх доповідях (відповідно “Драматургія і сучасний театр. Грані взаємодії” та “Сучасна французька п’еса у координатах російського театру”) намагались показати нам, на якому драматургічному матеріалі базується сучасний російський театр, а також з’ясувати принципи роботи режисера з драматичним текстом в процесі його переосмислення.

Ще одна представниця з Києва, студентка IV курсу Лілія Бервещка запрезентувала слухачам дуже стислий “конспект” з новітньої європейської драматургії, розпочавши її відлік з 60-х років XX століття.

Заключними стали доповіді львівських студентів. Вікторія Швидко (IV курс) предметом дослідження обрала драматургію Е.-Е. Шмітта у поставах українських театрів, а Павло Ільницький (II курс) шукав спільні та відмінні риси інтерпретацій на трьох прикладах вистав “Чекаючи на Годо” С. Беккета: львівського, англійського та німецького театрів.

Слухаючи та обговорюючи доповіді, ми мали можливість ознайомитися з різними театрознавчими школами. Привернули увагу Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва (наукові керівники: проф. М. Дмитревська, доц. М. Песочинський), де навчання студентів спрямоване на майстерне володіння фаховими театральними термінами та ґрунтовним театрознавчим аналізом вистав.

Українські театрознавчі школи мають свої характерні риси. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого (наукові керівники: проф. В. Фіалко, доц. С. Васильєв) творить школу, якій властиві риси академічного навчального закладу, що отримало своє відлуння у добре структурованих, послідовних, цікавих доповідях київських театрознавців. Натомість, у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського (наукові керівники: доц. Г. Ботунова, ст. викл. Є. Русабров, ст. викл. Н. Бондарева, ст. викл. О. Аннічев, ст. викл. Ю. Коваленко) студенти виявляють тяжіння до вільнішої подачі матеріалу, що робить їхні наукові доповіді подекуди ближчими до есеїстичних творів і легшими для сприйняття аудиторією.

“Золотою серединою” – так, принаймні, здається – постає Львівський національний університет ім. І. Франка (наукові керівники: доц. М. Гарбузюк, доц. С. Максименко, асист. М. Романюк), де попри обов’язкову академічність студентам залишається і можливість самовияву.

Після кожного конференційного дня студенті-гості переглядали вистави львівських театрів, зокрема “Ріголетто” Дж. Верді у Львівському театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, “Чекаючи на Годо” С. Беккета та “Сад нетанучих скульптур” за Ліною Костенко у Львівському театрі ім. Л. Курбаса, “Візит літньої пані” Ф. Дюрренматта у Львівському театрі

ім. М. Заньковецької, а також прем’єрний показ комедії “Приборкання норволіво” В. Шекспіра у Львівському муніципальному театрі імені Лесі Українки. Більшість студентів була захоплена переглянутими виставами. Особливо – у курбасівців, які вразили гостей своїм майстерним виконанням і відчуттям глибини театральної справи.

Попри напружену програму конференції, гості встигли також відвідати Музей Університету, де його завідувач Юрій Гудима розповів про основні етапи розвитку нашого навчального закладу, заакцентувавши на іменах, пов’язаних із театральним мистецтвом.

Третього дня, на завершення, у неформальній атмосфері за кавою і чаєм відбулося обговорення виконаної роботи. Всі присутні студенти і представники оргкомітету доц. Майя Гарбузюк та асист. Роман Лаврентій спробували відповісти на запитання: чи є все ж таки сучасний український театр європейським?

Більшість, з сумом, визнало, що наш театр відрізняється від європейського, особливо за тематикою і проблематикою творчих завдань, а також принципами втілення їх у життя. Європейські режисери розкутіше, відважніше творять свої візії вистав, свій режисерський театр. Натомість наші вітчизняні режисери звичай поміркованіші, змушені працювати на загальний репертуар театру, тобто не можуть дозволити собі якихось вільних поривів. З цього виникли наступні питання: наскільки театр залежить від соціуму? Яким є вплив глядача на театральний процес?

Студентка зі Санкт-Петербурга рефлексивно відповіла, що академічні російські театри крайньо консервативні, власне, завдяки глядачам. Якщо публіка не сприймає, то виставу знімають з репертуарної афіші театру. “Темною стороною медалі” є вистави, які не сягають певного мистецького рівня, але вони модні, тому глядачі ідуть на них валом.

Так постала ще одна проблема: яким має бути глядач? Чи режисер повинен опускатися до його рівня? Чи може він ставити щось цікаве в естетичному плані, але не зрозуміле глядачеві? Висновок виник однозначний: сучасний український театр повинен шукати свій золотий серединний шлях і виховуючи глядача, і йдучи йому назустріч, і прагнучи долучитись до європейської родини театрів.

Після обговорення всі наші гості вирушили на екскурсію містом.

Конференція додала студентам безліч позитивних вражень і емоцій. Це хороший спосіб обміну своїми поглядами на історію театру й сучасний театральний процес, їхній перший внесок у спільний культурний простір від Львова до Санкт-Петербурга.

Тож до наступної конференції, яка, сподіваємося, буде вже офіційно міжнародною!

Євдокія СТАРОДИНОВА

## ПРОФЕСІЙНЕ СВЯТО ВІДЗНАЧАЄМО РАЗОМ

Традиційне відзначання Міжнародного дня театру на факультеті культури і мистецтв відбулось 28 березня 2011 р., у понеділок.

Викладачів і студентів з професійним святом привітав в.о. декана факультету, заслужений діяч мистецтв України, професор О. В. Козаренко.

Побажав творчих успіхів і всіляких гараздів завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності, академік НАМ України, професор, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Богдан Козак.

З теплим словом привітання до присутніх звернулись письменниця, старший викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності Ніна Бічуя і доцент кафедри, кандидат мистецтвознавства Майя Гарбузюк.

Студенти кафедр факультету продемонстрували свою мистецьку майстерність хоромим і вокальним співом, грою на музичних інструментах, художнім читанням поезії, хореографічними композиціями.

З нагоди свята найкращі студенти факультету нагороджені іменними стипендіями:

- імені заслуженої артистки України Віри Левицької (засновник – Юрій Левицький, США): студент 2 курсу напряму підготовки “Театральне мистецтво” (акторське мистецтво) Сергій Литвиненко;

- імені Григора Лужницького (засновник – родина Лужницького у США): студент 3 курсу напряму підготовки “Культурологія” (історія і теорія культури) Борис Герасимів та студентка 2 курсу напряму підготовки Театральне мистецтво (театрознавство) Марія Кузнецова;

- стипендією Юрія Хвостенка та Андрія Сніцарчука (актори Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької): студентка 2 курсу напряму підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво) Марія Дзвонік та студентка 3 курсу цього ж напряму підготовки Ірина Шийко.

Приємно зазначити, що цього року на кафедрі театрознавства та акторської майстерності засновано ще дві іменні стипендії – Богдана Козака та заслуженої артистки України Олександри Лютої (Театр ім. М. Заньковецької). Цими стипендіями нагородже-

ні відповідно студент 4 курсу напряму підготовки Театральне мистецтво (театрознавство) Євген Салота студентка 3 курсу цього ж напряму підготовки Ольга Генда.

Студентам за гарні успіхи у навчанні, участь у громадській, творчій, науково-пошуковій роботі було вручено цінні подарунки – видані на факультеті підручники, посібники, словники тощо. Подарунки отримали студенти академічних груп: КМК-31 – Юлія Степаненкова; КМТ-21 – Галина Гошко; КМА-21 – Валерія Новак; КМК-21 – Ірина Шимон; КМТ-11 – Марія Бикова, Надія Стефурак, Олександра Шутова; КМА-11 – Михайло Понзель, Олександр Міщук; КМК-11 – Марта Хом’як, Марія Чир.

На святкуванні Міжнародного дня театру також підведено підсумки конкурсу “Прем’єри сезону” (найкраща рецензія на прем’єрну виставу чи культурну подію 2010-2011 рр.), оголошеного кафедрою театрознавства та акторської майстерності. На конкурс запропоновано 13 рецензій. Журі у складі доцента кафедри Майї Гарбузюк, асистентів кафедри Романа Лаврентія, Марії Романюк, Уляни Рой визначило переможців відповідно до вимог конкурсу. Першого місця не було присуджено нікому. Друге місце здобула Ірина Попівчак, студентка 4 курсу театрознавчого відділення, з рецензією на виставу “Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами” за сценарієм Івана Миколайчука (режисер – Вадим Сікорський, Львівський національний театр ім. М. Заньковецької). Третє місце поділили студентки 2 курсу театрознавчого відділення Галина Гошко (рецензія на виставу “Драбина Якова” у постановці монашого театру “У каптурах” та Марія Кузнецова (рецензія на виставу “Підступність і кохання” Фрідріха Шиллера у постанові Алли Бабенко (Львівський національний театр ім. М. Заньковецької). Окремою грамотою журі відзначило рецензію студентки філософського факультету Дзвенислави Манько на гастрольну виставу “Нація” за твором Марії Матіос (Івано-Франківський академічний музично-драматичний театр ім. І. Франка).

Переможці конкурсу нагороджені також дипломами та монографією “Театральне відлуння” Б. Козака (Львів, 2010).

### Наші автори:

**Ростислав Пилипчук**, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

**Олександр Маншилін**, аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

**Марія Галій**, заслужена артистка України (Львів)

**Інга Долганова**, театрознавець (Харків)

**Яким Горак**, кандидат мистецтвознавства (Львів)

**Світлана Максименко**, кандидат мистецтвознавства (Львів)

**Мирослава Оверчук**, театрознавець (Львів)

**Лариса Кадирова**, лавреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, народна артистка України (Київ)

**Аделіна Єфімєнко**, кандидат мистецтвознавства (Луцьк)

**Ірина Чужинова**, театрознавець (Київ)

**Богдан Козак**, лавреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, академік Академії мистецтв України, н. а. України, професор (Львів)

**Валеріян Ревуцький**, дійсний член Академії мистецтв України, професор (Ванкувер, Канада)

**Ірина Мелешкіна**, театрознавець (Київ)

**Уляна Рой**, театрознавець (Львів)

**Євген Сало**, студент V курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства Майя Гарбузюк)

**Євдокія Стародінова**, філолог (Львів)

### Далі у “Просценіумі”:

Ростислав Пилипчук: заключний розділ дослідження історії українського професійного театру в Галичині 60-х років XIX ст.

Інтерв'ю Світлани Максименко із Олександром Книгою, генеральним директором та художнім керівником Херсонського академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша

Розмова Олени Мацюпи із відомим сербським сучасним драматургом Міленою Богавац

Уляна Рой: огляд фестивалю моновистав “Марія”

Рецензія Юлії Коваленко на виставу “Повернення” за Ю. Набоковим у Харківському академічному театрі ім. Т. Шевченка “Березіль”

Підсумки конкурсу студентських робіт “Весь світ – театр”, присвяченого творчості В. Шекспіра

Хроніка свята: 350-річчя Львівського національного університету імені Івана Франка у театрознавчому колі

### HISTORY

- 3 **Rostyslav Pylypchuk.** Repertoire and stage art of Ukrainian professional theatre in Galychyna (60th XIXcen.)  
15 **Oleksandr Manshylin.** Establishment of American modern dance. Oeuvre of Doris Humphrey

### MEMORIES

- 24 **Mariya Haliy.** Master of sunny baritone (to 80 anniversary of Oleksandr Vrubel birth)

### CRITICS

- 29 **Inha Dolhanova.** The dot was at first (Addition to creative portrait of Harkiv theatre "P.S.")  
38 **Yakym Horak.** Frankiyana in phonography by Sviatoslav Maksymchuk. Poem "Ivan Vyshens'kyi"  
45 **Svitlana Maksymenko.** "Sicheslavna-2011": movements and little steps

### PRACTICE

- 55 **Myroslava Overchuk.** Dispatcher of inspiration. YulianTurchyn-faithful member of Zankovetska theatre  
62 **Larysa Kadyrova.** Living and pulsatory Hshanovskiy theatre

### WORLD

- 65 **Adelina Yefimenko.** Modern ballet interpretations based on works of D. Skarlatti and J. Brams on German stage

### BOOKSHOP

- 69 **Iryna Chuzhynova.** "Fate of Mykola Kulish": reconstruction (Kuziakina Natalia. Traectories of fates. – K.:Tempora,2010)

### NECROPOLIS

- 71 He didn't give up writing till the last year of life. Valerian Revutskiy (14.06. 1910 – 22.12.2010)  
72 **Valerian Revutskiy.** Popularizer of Ukrainian drama and prose

### INFORMATION

- 73 **Iryna Meleshkina.** Three days in Paris (Report from International Conference of theatre's museums)  
85 **Uliana Roy.** "Golden Telesyk – 2011". Achievements and problems  
90 **Yevhen Salo.** First steps were made (The first Ukrainian student theatricology conference "National theatre in European art field: establishment, development, originality, mutual interaction")  
94 **Yevdokiya Starodynova.** Celebrating of professional holiday together

Переклала англійською Софія Гарбузюк