

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура
України

Випуск 7
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць



Харків
2000

умовах, що відтворюють реальну обстановку в процесі підготовки, організації і реалізації постановки. Її учасники в процесі імітаційного моделювання занять, вирішення творчих, організаційних та психолого-педагогічних ситуацій дістають конкретніше уявлення про суть своєї майбутньої діяльності. Як правило, гра відзначається динамізмом, прийняттям декількох варіантів рішень і рекомендацій, обмеженістю в часі. У кінцевому підсумку виробляються оптимальніші колективні рішення, освоюються найефективніші методи і прийоми роботи. Дослідження показало, що використовуючи методи і засоби, в тому числі й гру, можна ефективно впливати на формування режисерської особистості. Чільне місце в цьому ряду займає ділова гра. В певному розумінні вона є імітацією професійної діяльності, що пов'язана з управлінням навчально-виховним процесом. Такі ігри використовуються для розвитку творчого мислення, формування практичних умінь і навичок, для стимулювання уваги й підвищення інтересу студентів до занять, активізують процес оволодіння майбутньою професією.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Державна національна програма "Освіта. Україна ХХІ століття"* // Освіта. – 1993. – № 44–46. – С. 2–15.
2. *Макаренко А.С.* Твори: В 7-ми т. Т.4. – К., 1954. – С. 367–368.
3. *Азаров Ю.П.* Искусство воспитывать. – М., 1985. – 316 с.
4. *Курбас Л.* Воспоминания современников. – К.: Мистецтво, 1968. – 203 с.
5. *Василько В.С.* Фрагменти режисури // Василько В.С. Про мистецтво режисера: Навч. посіб. – К., 1948. – С. 260–261.
6. *Коган Г.М.* У враг мастерства. – М., 1977. – 211 с.
7. *Творческое наследие В.Э. Мейерхольда.* – М., 1978. – 56 с.
8. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. – М.: Правда, 1989.
9. *Товстоногов Г.* Думки про сучасний театр // Культура і життя. – 1968. – 26 трав.
10. *Вихрев В. (В. Довбищенко).* Шлях режисера. (Замітки про народного артиста України В. Василька). – К.: Театр, 1940. – № 6. – С. 6.
11. *Дусаевский А.К.* Формула интереса. – М.: Педагогика, 1989. – 135 с.
12. *Уманский Л.И.* Психология организаторской деятельности. – М., 1980. – 218 с.

Надійшла до редколегії 23.09.2000 р.

УДК 792.071.2.027 (477.54)

С.І. Гордєєв

ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА ЯК АКТРИСА ШКОЛИ КУРБАСА (ОБРАЗ ОКСАНИ У ВИСТАВІ “ГАЙДАМАКИ”)

Розглядаються особливості творчого методу Л. Курбаса у роботі з актрисою над образом Оксани, пошуки та відкриття режисера на шляху створення нових засобів виразності в акторському мистецтві

Про В. Чистякову як талановиту, своєрідну актрису почали говорити вже у 1920 році після вистави Леся Курбаса «Гайдамаки», яку здійснив режисер у Першому державному драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка. «Особливо прекрасною була Оксана-Чистякова. Вона була втіленням самої поезії», – залишив пам'ятку у своїх спогадах про актрису корифей українського театру І. Мар'яненко [1, с. 223]. У листі, адресованому В. Чистяковій у день її 80-річчя, народна актриса СРСР Н. Ужвій пише: «Коли згадую про той час, то першу, як актрису цього театру, бачу тебе в образі Оксани з незабутнього

сценічного твору «Гайдамаки», що так органічно, так художньо вивірено було неповторним, великим художником режисером Лесем Курбасом» [2, с. 4].

Це була одна з найвизначніших робіт В. Чистякової на початку 20-х рр., але у мистецтвознавстві вона вивчена недостатньо. Дослідження пошуку актриси у роботі над роллю Оксани дає відповідь на запитання, що стосуються основних принципів втілення Л. Курбасом шевченківської поеми. За допомогою В. Чистякової, яка залишила спогади про роботу в «Гайдамаках», нам вдалося простежити шлях, яким вона створювала сценічний образ. В. Чистякова вважала цю виставу надзвичайно щасливою подією у своїй долі, а свою роль – «провідною зіркою» натхнення, школою акторської майстерності. Робота з Л. Курбасом над образом Оксани мала важливе значення для всієї лінії пошуків, пов'язаних з розвитком у її творчості принципів психологічного аналізу ролі і разом з тим провіщувала цілу низку новаторських ідей, котрі найдуть своє втілення в сценічних образах актриси подальших років. Те, що пропонував акторам Лесь Курбас у період роботи над «Гайдамаками», було співзвучним усім учасникам вистави. Актриса згадувала: «Він вимагав від нас скрупульозної фіксації мізансцен, темпоритмів, жесту, інтонації... Усі ми розуміли його з напівслова, з напівнятку і, безмежно довіряючи йому, беззастережно приймали його диктат. Мабуть, завдяки єдності в творчому мисленні і получилася така струнка, така єдина за стилем вистава» [2, с. 5].

На початку репетицій «Гайдамаків» Л. Курбас познайомив акторів з музикою, що була написана до вистави частково Р. Глієром, К. Стеценком, П. Прусліним, а частково взятої з творів М. Лисенка. В. Чистякова згадувала про цей незвичний для неї початок роботи: «Музика схвилювала нас, настільки була емоційною, значною, захопливою. Вона народжувала в уяві зорову, пластичну образність... Курбас розпочав роботу того ж дня. ...Першу сцену прощання Оксани з Яремою ми повторювали кожного дня, поки я і мій партнер Ф. Лопатинський не відчули себе абсолютно вільно і почали жити на сцені органічно, широко, немов у пісні про щастя, кохання, молодість» [3, с. 2]. Л. Курбас намагався допомогти молодій актрисі знайти власне бачення шевченківської Оксани і в сцені – «В Лебедині» (сцена-монолог Оксани), що була провідною у виставі. Режисер дав В. Чистяковій загальний напрям у пошуках пластичних засобів виразності сценічного образу, спираючись на її творчі можливості, і не нав'язував свого рішення сцени.

На заняттях у студії В. Чистякову привчили до фіксації форми, як рухової, музикальної, так і внутрішньо емоційної. Метод «фіксації» ролі знадобився актрисі в роботі над монологом Оксани. Згадуючи роботу з Л. Курбасом, В. Чистякова писала: «Олександр Степанович заздалегідь попередив мене, що рух не повинен бути ні побутовим, ні ілюстративним, ні мелодраматичним, а образним, виразним, має відрізнятися чистотою і точністю, завершеністю форми, ні в якому випадку не бути банальним, повинен бути музичним, пластичним (без побитої красивості), насичений емоціями, неповторним і

триматись в ритмі образу» [3, с. 6]. Побажання Л. Курбаса стимулювали творчі задуми актриси, яка в роботі над монологом надавала великого значення пластичному вираженню своїх емоцій.

Опис показу результатів самостійних пошуків наводиться В. Чистяковою в нотатках про роботу над монологом Оксани: «Я принесла на першу репетицію велику кількість «заготовок». «...Давайте спробуємо», – сказав Курбас. Все замерло з нутрі, – мабуть, так відчуває себе людина перед першим стрибком з парашутом. Як я читала свій перший класичний монолог – не пам'ятаю. Знаю тільки, що залила його слізьми... На душі було світло від пережитого катарсису. «А ось плакати не потрібно, – сказав Лесь Степанович. – Нехай плаче глядач, якщо схоче.» І почав відсікати зайве» [3, с. 3]. З цього свідчення актриси стає очевидним, що режисер на певному етапі роботи над виставою чекав від виконавців, особливо молодих, які ще не мали акторських штампів тих творчих осянянь, що допомагали розкрити їх «резерви таланту». Крім того, сцена-монолог Оксани, як і попередня, будувалася у виставі поступово, початкове просторове бачення її форми трансформувалося сумісними зусиллями режисера і акторів. За допомогою В. Чистякової нам вдалося зробити реконструкцію цієї сцени, відновити детальну розробку її монологу, працюючи над яким актриса намагалася виконати всі вимоги, що висував до неї на репетиціях Л. Курбас. Нотатки актриси, її усні свідчення про роботу над монологом дають можливість простежити метод репетицій, технологію побудови інтонаційного та темпоритмічного малюнків ролі, мізансцен, багато з яких були метафоричними за змістом, тобто школу.

Розвиваючи задум Курбаса, В. Чистякова створювала образ Оксани, в якому б знаходили відображення і особисті її роздуми про шевченківську героїню. У період пошуку виразних засобів, за допомогою яких вона намагалась розкрити образ, «перед очима «оживали» сцени з вистави «Овечий источник» Лопе де Вега у постановці К. Марджанова, що залишила в душі глибокий слід» [3, с. 8]. В. Чистякова підкреслювала у своїх спогадах: «Особливо велике враження справила на мене гра Юренєвої в образі Лауренсії. Я була зворушена темпераментним монологом, що «заливав» гарячою, пристрасною хвилею увесь глядацький зал в сцені, де Лауренсія піднімала селян на повстання» [3, с. 8]. Аналізуючи особливості акторської індивідуальності В. Юренєвої, В. Чистякова відмічала, що її «...зачаровував її голос, ледь співучий та надзвичайний за забарвленістю, її пластика, легкість в русі, емоційна заразливість і та велика жіноча привабливість» [3, с. 8]. Характер прочитання монологу видатною актрисою безумовно допоміг В. Чистяковій утвердитися у своїх власних пошуках: в домашніх «пробах» акторської розробки монологу Оксани вона «спочатку находила емоційний стан, а потім форму образу» [3, с. 4]. При цьому їй стали у нагоді й уроки режисера ще у період роботи над «Царем Едіпом»: проживаючи психологічний бік ролі, вона виявляла в ній «ударні місця», а потім фіксувала форму їх емоційного виразу в пластичних акцентах (жесті-метафорі, незвичайному ракурсі тіла, темпоритмічних змінах мізансценічного малюнка). Результати

цієї напруженої роботи актриси знайшли своє відображення в сценічній версії монологу Оксани у сцені «В Лебедіні».

Перед тим, як навести партитуру монологу, необхідно підкреслити, що велике значення у творчому та особистому житті як Курбаса, так і молодой актриси мала музика. Тому в період роботи з В. Чистяковою, яка ще не володіла теорією театрального мистецтва, Л. Курбас застосовував музичну термінологію. Актриса згадувала: «Олександр Степанович говорив зі мною на мові музикантів. Це було для мене більш зрозумілим та доступним. Наприклад, замість того, щоб сказати: «Кажіть ці слова поступово, повільніше» – він казав «*Ritardando*» і таке інше» [3, с. 4]. Дослідження акторського пошуку В. Чистякової в роботі над монологом дає відповіді на багато запитань, що стосуються основних принципів втілення Л. Курбасом шевченківського слова. Аналіз цього пошуку підказує, що головний його прийом роботи над монологом – це спосіб створення точної дії словом.

За задумом Курбаса (виходячи з ремарки інсценівки) перед сценою «В Лебедіні» в оркестрі звучав ліричний мотив, на фоні якого відбувалася важлива подія: перед глядачем з'являвся Лейба-трактирщик, який показував шлях Яремі, що ніс на руках Оксану, яку він врятував від ляхів. Закривалася завіса-розсувка. Невелика пауза. І на сцену виходила Оксана у супроводі черниці. Хор, що був у виставі однією з головних дійових осіб, оточував сценічний майданчик, стаючи з боків. Черниця і Оксана сідали на східці. Монолог поділявся на дві частини: перша – «Без Яреми» і друга – «З Яремою», тобто, перша – «Безнадійність», а друга – «Жити! Жити!». Монолог починався «з нуля», напівголосу, не голосно, дуже стримано. Без руху, спустошено, в глибокому роздумі (зосередившись на думці, як не в собі), тільки вії очей дуже повільно піднімались, немовби знову бачать перед собою картину мук, які довелося їй пережити після розлуки із коханим. На цьому баченні побудовано перші вісім рядків її монологу:

Я сирота з Вільшани,
Сирота, бабусю.
Батька пани замучили,
А мене... боюся,
Боюсь згадати, моя сиза...
Узяли з собою,
Не розпитуй, бабусенько,
Що було зі мною. [4]

Наступні три рядки:

Я молилась, я плакала,
Серце розривалось,
Сльози сохли, душа мерла...

вимовлялись зосереджено, із закритими очима, не рухаючись, але за словами:

Ох, якби я знала,
Що побачу його ще раз,
Що обніму знову, -
Вдвоє, втроє витерпіла б
За єдине слово!

(Ці п'ять рядків позначені в партитурі «animando»)

Оксана поступово «оживала»: і в русі, ще дуже м'якому і несміливому, і слові, що набуває тембрового звучання, і в емоції, все більше захоплюючись. А далі на словах:

Вибачай, моя голубко!
Може, я грішила,
Може, Бог за те й карає,
Що я полюбила,

«закам'янілість», якщо можна так сказати, все більше покидала Оксану. При згадці про коханого все починало «розквітати» (позначка в партитурі «accelerando», тобто далі прискорювався темпоритм, поступово доходячи до «agitato» – збуджене, схвильоване). Так актриса йшла до кульмінації першої частини монологу, не розбиваючи його на «локальні» відступи, бо вони, ці відступи, звучали у неї як окремі ремінісценції початкової зосередженості, переходячи поступово в «смілість розпачливої душі»:

Карай, Боже! твою правду
Я витерпів мушу.
Страшно сказати: я думала
Занапастить душу.

В цих відступах для Оксани – Чистякової найважливіше не «з життям проститися», тобто не відчай, а «самоспаловання» заради кохання. Зі слів: «Він сирота, хто без мене його привітає?» - партитура монологу помічена такими музичними термінами як «vivace», «espresso», але все ще «dolce» і «cantabile».

Якби не він, може б... може,
І занапастила.
Тяжко було! Я думала:
О Боже мій милий!

Слова Оксани:

І він один на всім світі
Мене вірно любить;
А почує, що я вбилась,
То й себе погубить.

були вирішенні як кульмінація першої частини монологу.

Так я думала, молилась...
Нема його, не прибуде.

Далі в партитурі йшло позначення: «ritardando» і «diminuendo», яке розкривало зміст підтексту – свідомість, що: «Все це було! Тільки було!»:

Оксана на словах:

Нема його й не прибуде,
Одна я осталась...

нахиляла голову до плеча старої, закривши очі. І тут йшла невелика «пауза – передишка». Для глядачів вона «читалася»: «Оксана, зворушена несподіваним «відкриттям», завмирала, ніби в «забутті». Актрисі ця пауза надавала можливість непомітно для глядачів перебудуватись на спілкування з партнером, оскільки у Шевченка монолог Оксани надалі немов розривається діалогом з черницею: в

Оксани йде пряме звернення до старої – черниці. Але це лише уявний діалог! Для Чистякової він був тією буденною умовністю, яку треба було лише позначити, щоб не порушувати «правду життя», щоб у підкреслено-експресивній логіці поведінки органічно знайти «перехід» до другої частини монологу.

Діалог із черницею вирішувався актрисою як «згадка про Ярему». Таким чином, монолог сам по собі не переривався, він існував у паузі! Відомо, що сила паузи в театрі завжди загадкова. Про це добре знав Курбас і майстерно використовував паузу в монолозі. З Оксаною ніби нічого не відбувалося. Застигло все, закам'яніло, повисло у повітрі... І все насправді навпаки: дія у виправданій паузі носить згущений характер, що підкреслює її значимість, а зовнішня загальмованість прикрита булькотінням пристрасті.

Після паузи Оксана відкривала очі і дивлячись перед собою: «Бабусенько! Скажи мені, де я?» – запитувала, не відриваючись від своїх дум. «В Лебедині, моя пташко,» – відповідала черниця, після чого Оксана вставала, ніби пригадуючи:

Черниця	В Лебедині? Чи давно я?
Оксана	Ба ні, позавчора.
	Позавчора?.. Стривай, стривай...

На цьому Оксана робила рух до черниці, ніби намагаючись сказати: «Не заважай!» Потім вона робила крок уперед. Перед дівчиною «вставала» картина врятування її Яремою. Лівиця простягалась уперед, і цим жестом-метафорою немовби розсувалася «пелена туману»; трагічне минуле знову поставало перед Оксаною яскраво і чітко. «Після акторської «кульмінації» починалася «друга частина монологу», – знову згадувала Чистякова, – все ніби стало «великим». Оксана народжується знову; в новій якості, як героїня» [3, с. 6].

Актриса в цьому місці монологу використовувала «компактний» звук голосу, не дівочі, а жіночі гарячі інтонації, широкий жест («сop brio») і, навіть, «maestoso»). Все пристрасно, переможно, з експресією [3, с. 6]. «По всій Україні його знають!» – вимовляла Оксана-Чистякова урочисто, велично, із гордістю за коханого. І ця гордість звеличувала й саму Оксану. Актриса й у наступних декількох виразах добивалася повної реалізації режисерського задуму: «Оксана стає героїнею, достойною подругою Яреми».

Зовсім небагато сценічного часу і тексту було в розпорядженні В. Чистякової, але мовою пластики, руху, жесту вона намагалася за декілька хвилин розкрити перед глядачами всю глибину смного та цільного характеру своєї героїні. Згадуючи роботу з Курбасом над створенням партитури монологу, актриса підкреслювала: «...Я багато зрозуміла, багато чому навчилася, і найголовніше, мені стало ясно, що в мистецтві немає канонів, кожний раз «тера інкогніто», кожний раз відкриття, але в той же час необхідне абсолютне знання свого людського матеріалу, тобто можливостей свого психофізичного апарату, абсолютне володіння і керування цим матеріалом. Необхідно стати господарем

своїх емоцій, господарем не марнотратним і, в той же час, щедрим (парадокс?!), необхідно збільшувати палітру емоційних фарб і потрібно, в той же час, навчитись відбору цих фарб. Потрібно вчитись композиції... Кожний монолог – це «мікродрама». Ті ж самі закони: зав'язка, розвиток, кульмінація, драматургічний спад, фінал. Потрібно виростити в собі коректора, тобто, своє друге «Я», яке стежить, фіксує недоліки і достоїнства, стримує емоції і відпускає їх. Я зрозуміла, що найнебезпечніше в нашій справі – «самовплив» емоцій. Емоції потрібно тримати в руках так, як вершник тримає скакуна, відпускаючи повід перед перепорою, і емоції актора мають право на сплеск і можуть вирватися і засяяти як протуберанець на сонці, і знову ж таки, з дозволу «коректора» [2, с. 12].

У самій виставі все ж таки ключовою стала картина побачення Оксани і Яреми. Суворий дух шевченківського епосу визначив лаконізм і навіть аскетизм оформлення: оббита сірим полотном сцена зі станками вглибині. Зелене світло. Тиха пісня. Мрійні, елегантні пози дівчат хору, що співчують Яремі, який нудьгує за своєю коханою. І раптом ніби свіжий подих весни і молодості вирвалося на сцену. Оксана не вбігла, а піднеслася вгору, на станок, в обійми Яреми, що поспішав до неї назустріч. Приголомшені радістю довгоочікуваного побачення, вони завмирили на мить, ніби боялись злякати своє примхливе щастя, а потім вже плавно, тримаючись за руки і дивлячись в очі одне одному, спускались зі станків. Вся сцена відбувалася під музику, з різноманітними, несподіваними ритмічними перепадами, що передавали тремтливу незахищеність істинного почуття. Досконало володіючи ритмом, надаючи скульптурну закінченість майже балетним мізансценам, органічно сплавляючи їх із текстом поеми, В. Чистякова опановувала глядачів. Очевидці і нині пам'ятають «великі, красиві, натхненні очі актриси» і те, як «кохання світилося в кожному її слові, в кожному жесті тонких, лагідних рук» [5, с. 58-59].

Значно стриманіше вирішувалась сцена «В Лебедині», в якій Оксана Чистякової була уособленням скорботної душі народу. Актриса не героїзувала свою Оксану, але своєю сценічною поведінкою переконливо доводила, що нелюдські тяжкі муки, які їй довелося винести в полоні у поляків, не лише не зламали її, а, навпаки, вселили ще більшу ненависть до поневолювачів, закріпили віру в праве діло гайдамаків, любов до Яреми, готовність до самопожертви заради своєї вітчизни, – це і був справжній і найвищий героїзм. Прекрасно володіючи поетичним словом, В. Чистякова зуміла уникнути мелодраматичності, створити справжній трагедійний образ.

У 1924 р. у славетному театрі «Березіль», з тим же режисером, але з новим, вихованим Л. Курбасом колективом, в якому сяяли імена: Бучма, Крушельницький, Сердюк, Антонович та інші, заново народилися «Гайдамаки», і актриса знову зустрілася з Оксаною. Роки, що відділяли першу зустріч з ролю, – роки пошуків, наполегливої праці над собою – не минули даремно. В. Чистякова таємно чекала цієї зустрічі і підсвідомо готувалася до неї. Вона добре

розуміла, що тут їй надається можливість ще раз перевірити себе «на героїню», випробувати накопичену майстерність в сцені-монолозі «В Лебедині».

Учасники нової вистави «Гайдамаки» намагалися на прикладі масштабного історичного твору, події в якому розгортаються двісті років тому, виявити і донести до сучасного глядача витoki того масового героїзму, які забезпечили перемогу народу в боротьбі з польськими панами-поневолювачами.

Образ Оксани за формою пластичного малюнка в новій редакції «Гайдамаків» практично не змінився. Секрет довговічності вистави полягав у тому, що в акторів були знайдені і точно зафіксовані «музично-ритмічні партитури» ролей і кожний з сценічних образів мав свій ритм. Але ці ж ролі постійно збагачувались завдяки психологічній нюансировці.

Працюючи над образом Оксани, В. Чистякова не просто зважала на здобутки минулих років, а сміливо розширила та збагатила образно-виразну палітру ролі, в якій поєдналися і елементи пластичної метафори (виразний жест, рух, поза), і глибокий психологізм. Саме це і надавало сценічному образу Оксани у виконанні актриси значно більшої, ніж у перших постановках «Гайдамаків», життєвої достовірності. Цього разу В. Чистякова найбільшу увагу приділила відтворенню національних особливостей характеру своєї героїні. Вона глибоко вивчила не лише поему, але й інші твори Кобзаря. В творчості Тараса Шевченка вона знайшла приклади яскравого, відкритого зв'язку народного і національного начал. Разом із іншими виконавцями актриса синтезувала у виставі традиції українського класичного театру, уособленням яких був славетний корифей – Іван Мар'яненко. Розкриваючи народну основу романтичного образу Оксани, В. Чистякова, подібно до І. Мар'яненка, відштовхувалася від національно-поетичної стихії шевченківського епосу, від фольклорного пісенного багатства, яким був насичений твір. Близький зв'язок з народною піснею відчувався в інтонації і пластичному русі актриси, її здатності передати складні душевні переживання героїні у стриманій, але емоційно насиченій формі виконання, яка органічно підкреслила і романтичну героїку акторського образу. І якщо перша Оксана у виставі 1920 р. була для В. Чистякової пошуком та відкриттям, то друга – відкриттям для глядачів. Актриса створила повнокровний, глибокий образ, збагачений внутрішнім світом її особистості. Ті, хто бачив гру В. Чистякової в «Березілі» в новій редакції цієї вистави, не могли не помітити різницю в акторському втіленні образу, яке було дійсно дивовижним. Актриса вже дещо інакше трактувала сцену із Яремою. Зважаючи на нового партнера, були побудовані більшість її мізансцен. Виконавець ролі Яреми Олександр Сердюк приніс в акторський дует нові фарби. Це надало можливості актрисі розкрити в собі нові риси таланту, знайти той душевний стан, який допоміг би глибше відчувти «правду життя» сценічного образу, виходячи не лише з мети-завдання режисера, але й з індивідуальних психофізичних даних Сердюка-Яреми.

Молодий Олександр Сердюк, котрий, як і Чистякова, стане з часом одним із лідерів славетного акторського колективу шевченківців, затверджував в Яремі поезію і мужність, риси, що припадні йому від природи. Могутньої статури, стрункий, він, за визнанням актриси, нагадував їй справжнього народного витязя [6, с. 2]. Вона добре розуміла, що поруч з ним і її Оксана повинна бути дещо іншою ніж та, котра запам'яталась багатьом в дуеті з Ф. Лопатинським. «З Яремого-Сердюком я не відчувала себе «на рівних», як колись із Лопатинським», – визнавала Чистякова [6, с. 1]. І така заява не випадкова. В ранніх «Гайдамаках» обидва виконавці, які трактували «сцену побачення» як «гімн коханню» через обставини і подібність психофізичних акторських даних, дійсно, були «на рівних». Так само, як і Чистякова в Оксані, Лопатинський в характері Яреми підкреслював перш за все ліризм та палкість романтичної натури. При цьому вони майже не мали акторського досвіду, але в них жили безпосередність, юність і флер витонченої «рафінованої» пластики, яка іде від балетного романтизму. І якщо, граючи поруч із Лопатинським, Чистякова акцентувала в характері Оксани юність, чистоту, якусь невпевненість в майбутньому щасті (глядач бачив, що її лякає розлука з коханим), то в дуеті з Сердюком актриса підкреслювала в шевченківській героїні інше: її «захищеність», впевненість в тому, що Ярема зуміє відстояти їхнє кохання. Завдяки цьому з ролі зникав мелодраматизм, у виконанні було більше «чоловічої простоти». Вміння володіти емоціями, своїм тілом давало можливість Чистяковій бути зовсім вільною на сцені, приводило до цікавих «емоційних імпровізацій». Сцена «побачення» сприймалась як лірична сповідь душі, лагідна та прониклива. Не зважаючи на всю умовність новоствореного середовища, немає сумніву в правдивості місця і часу дії. Поетично передано в сцені саму атмосферу побачення. Чистякова знову виступає як художник ліричного плану, але трактує її високе почуття, свою любов, що переповнює її, як світлий початок життя людей, і в цьому аспекті особливого значення надає тому «пластичному інтонуванню», завдяки якому народжується метафорично перетворений сенс всієї сцени, що вносить радісний настрій і відчуття спокою, передає глибину та безмежність почуття, стан поринання до золоті тиші кохання. Так, уже на початку зустрічі закоханих актриса за допомогою пластичного епюда намагається «розповісти» глядачеві про те, що тоненька, тендітна Оксана бачила в ньому, її Яремі «хазіяна життя, батька своїх майбутніх дітей» [6, с. 3]. Для цього в момент їх зустрічі Оксана-Чистякова не відразу завмирала в обіймах Яреми, як це було зафіксовано в першій редакції, а, дочекавшись, коли коханий наблизиться до неї, ніби вкладала свої маленькі долоньки в широкі долоні його простягнутих рук. Жест-метафора, що народжувався від бережного і в той же час по-чоловічому владного потиску руки Яреми-Сердюка, асоціативно викликала у глядача відчуття радості від можливості їх майбутнього міцного щастя. Ярема-Сердюк вражав глядача: «Сила краси і фізичної могутності. Сила мудрості і таланту. І, нарешті, сила любові»

[6, с. 3]. Згадуючи про цю роботу Сердюка, Чистякова особливо підкреслювала, що в ньому «був сильний національний колорит. Його Ярема – це справжній український юнак, герой з народу... І це мені, як актрисі, допомагало знайти в собі не тільки ліризм, але і... відчуті національну героїку шевченківської героїні» [6, с. 3].

Завдяки новому партнерові, В. Чистякова, дійсно, знаходить те саме головне, що, за виразом К.С. Станіславського, виростає в образ – «зерно» ролі. Тепер глибоко особиста інтонація актриси-художника, яка виражалася в особливій поетичності і тонкій духовності її мистецтва, вражає мотивом стійкості, що звучала в сценічному образі Оксани особливо гостро і пронизливо. Це і внесло корективи до трактування самої «сцени побачення», в якій яскравіше, ніж колись, відчувалася загальна тональність вистави – її героїка, і особливо в сцені зі знаменитим монологом Оксани «Я сирота з Вільшани...».

Ця сцена стала не лише зразком трагічної висоти, що її досягла актриса, але й еталоном акторської техніки. Не таємничої, а зримої. Технологію внутрішнього монологу – можна включати до посібників з майстерності актора. Кожний внутрішній хід В. Чистякової, кожне невимовлене нею слово, душевний рух читалися глядачем точно за змістом. Багатозначність загального стану героїні визначалася суворою однозначністю кожної його найменшої частинки.

Актриса продемонструвала мистецтво монологу. Вона вибудовувала його так, як вибудовують виставу про все життя героїні. В. Чистякова прогала його старт, його кульмінацію, зростаючий драматизм, закінчивши ліричною нотою. Досвідчена актриса була впевненою і енергійною, і зв'язок її з іншими виконавцями був повним. Тому не камерний романтизм, а образ-символ народної героїні побачив глядач у «сцені-монолозі» Оксани, котра стала центральною, ключовою для В. Чистякової. Образні видіння, яскраво відчуті та передані актрисою, проходили перед глядачем своєрідною «кінострічкою бачень». Коли Оксана-Чистякова, залишившись наодинці зі своїми думками, розкривала перед глядачами переповнену гнівом свою душу, або жаждою помсти, або любові до найближчої їй людині – Яреми, захисника Батьківщини, у поведінці актриси, її красномовних жестах відчувалося, що в цей момент вона ставала своєрідною Жанною д'Арк.

Образ Оксани – одна із значних робіт В. Чистякової у «березільський період» її творчості. Він мав велике значення для всієї лінії пошуків, що пов'язані з розвитком у її творчості принципів психологічного аналізу ролі, і, разом з тим, провіщав цілу низку новаторських ідей, котрі знайшли втілення в роботах майбутніх років. На відміну від багатьох інших ролей, в яких йшов «пошук себе», тут збіг життєвого типу, що був заявлений в героїні, і індивідуальності актриси був по-своєму знаменним. До ролі Оксани в «Березілі» В. Чистякова вже багато з того, що доводилось робити на сцені, виконувала не інтуїтивно, а свідомо і майстерно. Беручи участь в «Гайдамаках», актриса заклала традицію виконання ролі Оксани, виражала сценічними засобами образ шевченків-

ської героїні, що прозвучав у виставі як величезної сили лірична відвертість, як палкий монолог про її ненависть до ворога, про силу духу простої людини, про велику любов до Батьківщини. В. Чистякова створила свою Оксану ніжною, відданою, що може всім пожертвувати заради свого народу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Мар'яненко І.* Сцена, актори, ролі. Спогади. – К.: Мистецтво, 1964. – 289 с. 2. *Лист Н. Ужвій* до В. Чистякової від 16 квітня 1980 р. // Архів автора. 3. *Рукописні спогади В. Чистякової* про роботу з Л.Курбасом. – 8 с. // Архів автора. 4. *Шевченко Т.* “Гайдамаки”: Інцензизація на 3 дії Леся Курбаса / Під ред. В. Василько. – К.: Держ. вид-во худож. л-ри, 1964. – 116 с. 5. *Довбищенко Г., Лабінський М.* Поема народного гніву. – К.: Мистецтво, 1972. – 225 с. 6. *Стенограма бесіди С.Гордєєва* з В. Чистяковою від 20.01.1981. – 8 с. // Архів автора.

Надійшла до редколегії 17.09.2000 р.

УДК 7.07.2:7.036(436.1)

Л.Л. Дубова

УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ І ТЕАТРАЛЬНО-МУЗИЧНА КУЛЬТУРА АВСТРІЇ ХХ СТ.

Розглядаються взаємозв'язки українського театру, зокрема Леся Курбаса, з театрално – музичною культурою Відня

На межі століть Відень все ще сприймався Європою як її заповідний куточок. Наприкінці ХІХ ст. знесено середньовічні укріплення, що заважали будівництву, і поруч з пам'ятками віденського бароко виникли нові музеї та вищі навчальні заклади. Відень завойовує славу «оазису високої культури» [1]. Великої популярності набувають художні салони та артистичні кафе, де збираються відомі поети, актори, музиканти, вчені та журналісти. Сюди приїздять, щоб відвідати театри та музеї. Відень – музичний центр й “мистецтво тут - засіб та мета існування” [1]. Але на початку ХХ ст. Відень – австро-угорська столиця, – недосяжна для більшості українців.

Так пише у своїх спогадах про Л. Курбаса Хома Водяний, який навчався разом із ним у Віденському університеті: «До Відня їхали українці на спеціальні студії, яких не було у Львові, або до рідні, або їхали багаті – у Європу, щоб “світа проглянути”. Але мати Леся Курбаса хотіла, щоб Леся “мав у Відні опіку”. Леся же намагався поїхати подалі від дому, де не дуже хотіли бачити його актором, а Відень - центр культурного і мистецького життя колишньої Австро-Угорщини, там найкраще студіювати драматичне мистецтво. Приїхавши до Відня, він записався на германістику і славистику. Записатися допомогли товариші-українці, які вже давно жили у Відні. Вони й знайшли житло на Strazzigasse. Жили з Хомою разом і обом вистачало тих грошей. Леся багато грошей витрачав на театри, книжки, журнали» [2].

Відень залишив дуже сильне враження: усе було нове після Львова. І друзі оглядали місто за путівником і планом Відня. У Відні на той час існувало три українські товариства: студентська «Академічна громада», робітниче товариство «Сила» та клуб старших інтелігентів, переважно державних урядовців.