

85.334
4-68

TRB

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

ГІЛДІЯ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ ТЕАТРУ
СПІЛКА ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ УКРАЇНИ

Валентина Чистякова - актриса школи Курбаса



21 квітня 2000

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(до 100-річчя від дня народження)

Харків ХДАК 2000

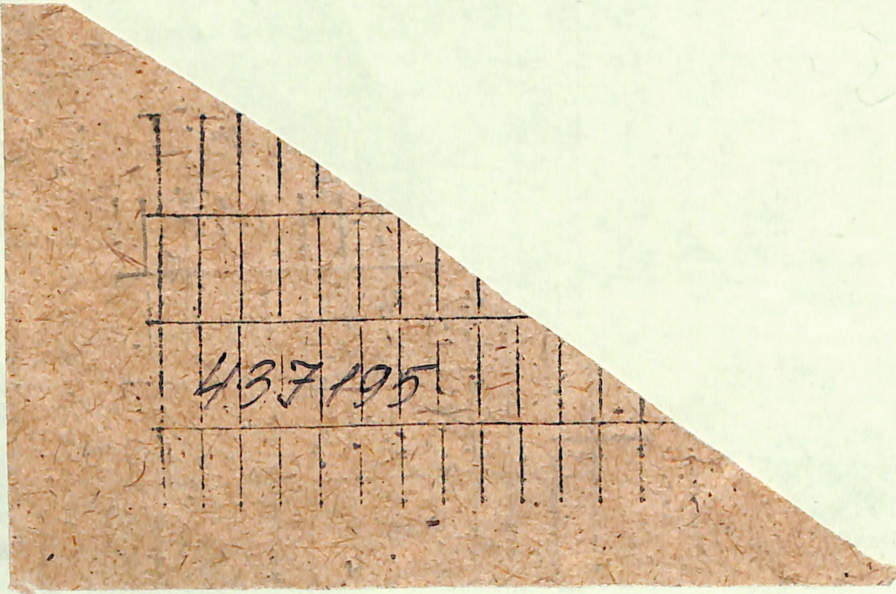
Бібліотека ХДАК

інв. № 437195

11
20

УДК 792.071.2.027(477.54)
ББК 85.334(4Укр)7
В 15

Валентина Чистякова – актриса школи Курбаса:
матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції
/Укл.: доц. Гордєєв С.І., проф. Зборовець І.В. – Х.: ХДАК. –
2000. – 78 с.



437195

Доповіді

П. Кравчук

Валентина Чистякова (Творче формування актриси)

Минають роки... Все більше віддаляються у минуле образи, створені народною артисткою України Валентиною Миколаївною Чистяковою. Вони вже, власне, стали надбанням історії; а ті, хто бачив гру талановитої артистки, одностайно стверджують, що в ролях вона досягала величезної переконливості та життєвої правди, що майстерність артистки була зразком мистецтва перевтілення, віртуозного поєднання правди внутрішнього життя майстра в ролі з глибоким баченням характерних рис своїх героїнь, тонким відчуттям вимог жанру. За 40 років праці на сцені В. Чистякова – актриса глибокої гуманістичної теми – створила чимало видатних сценічних образів, прославляючи жінку-сучасницю (“Платон Кречет” Корнійчука, “Молода гвардія” за Фадеєвим, “Глибока провінція” Светлова) та оспівуючи мужню боротьбу за право людини поневоленої жінки (“Гайдамаки” за Шевченком, “Гроза” Островського, “Талан” Старицького, “Євгенія Гранде” за Бальзаком, “Примари” Ібсена).

Валентина Миколаївна Чистякова народилася 1900 року в Петербурзі, в родині артистів. Батьки її були оперними співаками. Мати, правда, пробула на сцені недовго, лише до народження єдиної доньки. Батько артистки після закінчення Петербурзької консерваторії спочатку служив у так званих “провінціальних” оперних трупах (Київ, Одеса, Казань, Саратов тощо). 1908 року його було запрошено в трупу Московського Великого (тоді імператорського) театру, в якому він і пробув до 1918 року.

Того ж, 1908 року, майбутня артистка вступила до відомої Московської жіночої гімназії Девонської, яку і закінчила з золотою медаллю.

Мистецькі інтереси оточували Чистякову майже “з пелюшок”. З шести років вона почала грати дитячі ролі в операх і драмах, з’являлася, наприклад, на сцені Великого театру в ролі “прекрасного дитяти”, виходом якого закінчувалась вистава “Русалка”. Поряд з цим дівчинка брала участь у гімназичних виставах і концертах. Одночасно з навчанням у гімназії, вчилася музики, хореографії та живопису. І хоч творчі спроби самої Чистякової не підносилися тоді над рівнем звичайного дилетантського замилювання, без сумніву, артистичне життя тогочасної Москви відбилося на формуванні художнього смаку і культури артистки.

1918 року родина Чистякових переїздить до Києва. У цьому році місто з кожним днем поповнювалося лікарями та юристами, акторами і режисерами, які втікали з Москви та Петербурга, рятуючись від більшовицького терору. М. Чистякова було запрошено на посаду педагога з вокалу до Київської консерваторії.

З літа 1918 року українське театральне життя Києва зазнало бурхливого розвитку. На основі першого державного Українського національного театру, створеного Українською Центральною Радою в 1917 році, з приходом до влади гетьманату П. Скоропадського було організовано два нові театральні колективи – Державний народний театр (худ. керівник П. Саксаганський) і Державний Драматичний театр (худ. керівник О. Загаров). Крім того, у Києві працював театр М. Садовського (на правах антрепризи) і студійний Молодий театр під керівництвом Леся Курбаса [1].

У Києві 18-річна В. Чистякова навчалася у хореографічній школі талановитої балерини Б. Ніжинської, а потім зустрічається з відомим вже на той час українським режисером Лесем Курбасом. Зустріч ця ґрунтовно змінює все її подальше життя. В. Чистякова вступає на професійну українську сцену, стає актрисою театру Курбаса, його ученицею, дружиною і товаришем на багато років творчої праці. У грудні 1918 року В. Чистякову було прийнято до складу трупі Молодого театру.

Молодій актрисі були відомі намагання керівників існуючих театрів – М. Садовського, П. Саксаганського, О. Загарова – підняти прапор українського сценічного мистецтва до

європейського рівня (розширення рамок репертуару за рахунок перекладних п'єс світової класики – “Ревізор”, “Тартюф”, “Мірандоліна”, “Мазепа”, “Примари”, “Нора” – і шукання нових творів у тогочасній українській драматургії – “Кам'яний господар” і “Лісова пісня” Лесі Українки, “Брехня”, “Молода кров”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” та “Гріх” В. Винниченка, драматичні етюди О. Олесея), але вона свідомо вибрала саме Л. Курбаса, саме Молодий театр.

Об'єднана Л. Курбасом група артистичної та студентської молоді, створюючи Молодий театр, найактивніше шукала способу задовольнити потреби глядача в сучасному мистецтві, відбити його сьогоднішні громадські інтереси.

В естетичному плані Молодий театр робив сміливі кроки у загострену театральність, відверто ставив питання пошуків “стилю часу”. Аналізуючи театральність Л. Курбаса у Молодому театрі, Віктор Давидов пише: “Історія його пошуків, їх естетичне осмислення – це еволюція образності. Саме образ став тим дахом, під яким він зібрав і синтезував усі стилі та жанри, засоби і напрями [...] Збільшуючи наскрізну асоціативність сценічно чіткою фіксацією пластики, жесту, переживання, оперує знайомими символічними компонентами, що йдуть від традицій античності і Сходу. Активно використовуються як знаки освітлення, так і річ, костюм, умовний жест, театр тіней, маска” [2].

Молодий театр став театром шукань та експериментів. Готуючись до сценічного втілення програмного спектаклю “Цар Едіп” Софокла, Лесь Курбас ставить у психологічному ключі виставу “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка, в символічному – “Драматичні етюди” О. Олесея, в імпресіоністичному – “Йолю” Є. Жулавського, в стилі *commedi a dell arte* – комедію “Горе брехунові” Ф. Грільпарцера. Як стверджує М. Лабінський, Молодий театр на післяреволюційній Україні був активним, якісно новим колективом. Здійснивши всього 17 вистав, він все ж досяг значних успіхів, а саме: ствердив нову репертуарну традицію, виховав нового актора й режисера, визначив нові критерії мистецьких цінностей” [3].

Лесь Курбас згуртував колектив однодумців, серед яких були художники, письменники, творча інтелігенція і студентська

молодь. Він хотів бачити Україну на широких просторах європейської та світової культури, тому боровся проти провінціалізму та хуторянства в українському театрі.

При всій складності свого творчого життя Молодий театр вніс у мистецтво українського театру свіжий подих творчих шукань, поставив вимогу високої майстерності режисера, актора і художника. І навіть звинувачуючи його в певній аполітичності, відомий театрознавець П. Рупін визнавав: “Молодий театр – то був етап, коли нашвидку ліквідував український театр свою мистецьку неписьменність” [4].

В атмосфері студійності, яка одразу ж виникла в Молодому театрі, створилися специфічні етичні норми його життя. Саме з Молодого театру вийшла переважна більшість видатних діячів майбутнього українського театру – Гнат Юра, Василь Василько, Павло Долина, Олексій Ватуля, Поліна Самійленко, Семен Семідор, Олімпія Добровольська та інші.

В. Чистякова одразу ж палко прийняла творче кредо Молодого театру і щиро почала жити його інтересами. Пізніше у листі до відомого режисера В. Гаккебуша артистка писала: “Мої університети” почалися з першого дня знайомства з Олександром Степановичем (Курбасом). Більш ерудованої і освіченої людини мені не доводилося зустрічати в житті [...] Ми годинами блукали по Києву, насолоджувалися краєвидами одного з найкрасивіших міст земної кулі, подовгу зупинялися перед пам’ятниками архітектури, живопису” [5].

Вступивши в театр в останній рік його існування, молода артистка лише брала участь у хорі, в постанові трагедії Софокла “Цар Едіп”. При цій нагоді їй придалися колишні хореографічні вправи. Вона спритно вміла прибирати на сцені стилізовані під старогрецькі малюнки на вазах і барельєфах пози. “Мій перший виступ в “Царі Едіпі” [...] Все, що стосувалося пластики моєї ролі, – тут для мене не було жодних перешкод, а от щодо мови – це давалося з великими труднощами. Мене жахливо бентежила вимова, запам’ятовування реплік незнайомою мовою” [6]. Цим обмежилась сценічна діяльність В. Чистякової в період Молодого театру.

З приходом до влади більшовиків мистецька ситуація у Києві докорінно змінюється. 15 березня 1919 року київські теат-

ри націоналізуються і перейменовуються. Радянською владою Молодий театр було злито з так званим Першим державним драматичним театром імені Т. Шевченка, де головним режисером був О. Загаров. Як свідчить М. Вороний, що заради виживання трупам згаданих театрів довелося пристати на цей “примусовий шлюб”, який приніс “шкоду і занепад” [7] обом колективам.

В об’єднаному театрі йшли старі вистави обох театрів. Проте молода В. Чистякова зіграла нові ролі – Мар’яна у виставі “Гартюф” Мольєра, Франческа у “Ткачах” Гауптмана. Про це актриса пізніше згадувала: “Це – мої перші кроки на сцені. Наче маленький цуцик, кинутий у воду на глибочінь, я захлиналася, тонула, спливала на поверхню, хапала повітря і знову пірнала... Після цих загаровських вистав я збагнула, яка я “темна” людина, скільки мені ще треба знати з теорії і практики театрального мистецтва. І я вдалася за допомогою до Олександра Степановича Курбаса” [8].

Однією з найвидатніших подій в тогочасному театральному житті України була постановка Лесем Курбасом інсценізації поеми “Гайдамаки”, де революційний пафос Шевченкового твору був співзвучний буремним рокам громадянської війни.

“Гайдамаки” були значним підсумком творчих шукань Курбаса. Використавши кращі романтичні прийоми старого українського театру, які були переусвідомлені і органічно поєднані зі сценічними елементами старогрецької трагедії (10 жінок – “слів поета”, що були свослідним перетворенням античного хору), Курбас створив нову умовну патетичну форму вистави, яка виразно доносила глибоко патріотичну ідею поеми, її велику емоційну пристрасність і романтичне піднесення. Тут шукання Курбаса вийшли за межі полемічного декларування абстрагованої “театральності” і стали органічним виявом героїчного змісту твору. На сцені на відміну від сценічно-пасивної маси хору в виставах комерційних, дореволюційних антреприз вперше були показані дійові масові сцени. Маса на сцені стала образним втіленням народу – основного героя історичної поеми Т. Шевченка. Вперше повною мірою виявились можливості дійового музичного супроводу драматичної вистави (в створенні музики до неї брали участь Р. Глієр і К. Стеценко). Веселий ко-

зачок, що долітав здалеку в трагічній сцені прощання Гонти з убитими ним дітьми, відкривав новий принцип дійового використання музики, ґрунтовно відмінної від ілюстративної дивертисментної музики співочих українських мелодрам.

У виставі органічно була введена пантоміма – засіб виразності, невідомий до того часу українській сцені. “Гайдамаки” були значним етапом на шляху створення українського новаторського театру.

Прем’єра “Гайдамаків” відзначалась і великим творчим успіхом ряду акторів – Мар’яненка (Гонта), Сердюка (Залізняк), Сидоренко (перше “Слово поета”) та інших. В. Чистякова була першою на Україні (постава “за Курбасом” інсценізації поеми Шевченка обійшла чи не всі тогочасні українські трупи і утрималася в їх репертуарі аж до початку тридцятих років, відновлено постановки “Гайдамаків” у 60-ті роки, після реабілітації Курбаса) виконавицею ролі Оксани.

У перших виступах у ролі Оксани В. Чистяковій важко було розкрити суть сценічної розповіді про патріотизм молоді Титарівни. Спершу артистку більше цікавили ритми декламацій, уявного співу у словах “Заґрібай, мамо, жар, жар” і умовність народного жесту, яким Оксана, соромлячись, затуляє обличчя рукавом. Особливо це відчувалось у зустрічах Оксани і Яреми. Тривожно-щасливе почуття першого кохання передавалося в мізансценах з раптовими ритмічними змінами [9].

У листі від 2 січня 1973 року до В. Гаккебуша В. Чистякова писала: “Моя перша сцена (зустрічі з Яремою) була створена “з показу”. Стоячи за лаштунками, я слухала музичний вступ. Прозора, мов сон про щастя, молодість, кохання, мелодія сповнювала всю мене – і як легко і радісно було кидатися назустріч Яремі зі словом “Серце!”. Проходила пантоміма, музика закінчувалась, і ми (я і Фавст Лопатинський – Ярема) розпочинали свій діалог. Все в цій сцені для її формального розв’язання дав нам Олександр Степанович. Ми точно виконували його пропозиції. Мені це не було важко, бо все, що торкалося пластики образу, пов’язувалось з моїм навчанням у Ніжинській. І там ми “приймали” форму і фіксували її як найточніше, бо спізнення на 1/16-ту вважалося катастрофою” [10]. Дослідники сценічної історії “Гайдамаків” засвідчують, що “при першій зустрічі закохані,

мов на крилах, линули одне до одного і, на якусь мить зомлівши в обіймах, повільно сходили зі станків, дивлячись одне одному в очі” [11].

В образі Оксани, створеному Чистяковою, вперше прозвучала глибока лірична нота, що йшла від дійсної внутрішньої обдарованості актриси. Протягом свого творчого життя В.Чистякова неодноразово повертатиметься до ролі Оксани. Більш як через 20 років (1942 року) в обложеному фашистськими загарбниками Воронежі вона буде виступати по радіо з монологом з “Гайдамаків”. Образ Оксани буде зростати, поглиблюватись, удосконалюватись разом із зростанням майстерності актриси і увійде в число найзначніших її досягнень: “Ну, а звісно, “Гайдамаки” були надзвичайно щасливою подією в моєму житті на початку творчого життя. Ця вистава стала для мене “путівною зіркою” на довгі роки. Я багато навчилась, працюючи над своєю роллю, багато чого збагнула, відчула, перебуваючи на сцені під час спектаклів” [12]. І далі: “Мені стало ясно, перш за все, що в мистецтві немає канонів, що кожного разу має статися відкриття, але в той же час необхідно абсолютне знання свого матеріалу і абсолютне володіння ним. Треба стати “хазяїном” своїх почуттів, хазяїном не марнотратним і разом з тим щедрим (парадокс!). Треба виховати в собі “коректора”, який стежить, фіксує вади і досягнення, стримує емоції та “попускає” їх. Я зрозуміла, що найнебезпечніше – це “самовплив” емоцій, який називають іноді цілком неправильно “натхненням”. Почуття треба тримати в руках, як вершник тримає скакуна, припускаючи йому повід перед бар’єром. В належний момент емоції можуть сплеснутись, вибухнути й засяяти, як протуберанці, на сцені” [13].

Оксана Чистякової в прем’єрі “Гайдамаків” 1920 року – це лише перша ластівка глибокої ліричної теми в творчості актриси.

Навесні 1920 року група акторів Першого державного театру ім.Т. Шевченка, що раніше належала до Молодого театру, на чолі з Л. Курбасом (В. Василько, Ф. Лопатинський, П. Долина, В. Калин, В. Чистякова, Р. Нещадименко, Л. Балабан, Г. Ігнатович, Л. Предславич), а також ті, що приєднались до них, – Л. Гаккебуш, Д. Антонович, Г. Бабіївна – вирішила виїхати в провінцію, щоб зберегти сили в тяжких обставинах громадянсь-

кої війни і там спробувати створити театральний колектив. Так виник Київський драматичний театр (“Кийдрамте”). В.Василько свідчить, що Л. Курбас, проголошуючи “Кийдрамте”, заявляв: “Ми, група відданих справі революційного театру акторів, повинні своїми власними силами, шляхом великої самопожертви й упертої волі зберегти ті здобутки революції в українському театрі, яких ми досягли [...] Коштів у нас нема, у нас є лише воля до боротьби за новий театр, за наші передові переконання в мистецтві” [14].

Протягом 1920-1921 років, граючи переважно в Білій Церкві та Умані, “Кийдрамте” працює в інтенсивному виробничому темпі. Вистави – переважно відновлення п’єс з репертуару Молодого театру – готувались за десять-дванадцять днів. Все ж інтенсивна щоденна виробнича праця не заважала колективові продовжувати творчі шукання. Досить сказати, що в серпні 1920 року в Білій Церкві вперше на українській сцені здійснюється поставка шекспірівської трагедії “Макбет”. Ця вистава вимагала від усього колективу неабияких і не лише творчих зусиль. Вся трупа працює над оформленням вистави, вирізає з дикту мечі й щити, фарбує реквізит. Лише костюми було привезено з Києва, решту на сцені було власноручно зроблено артистами.

Вся вистава “Макбет” Л.Курбасом вирішувалась у реалістичному плані. Відьми пророкують Макбетові королівський трон... Л. Курбас трактував ці образи як втручання вищих сил у долю Макбета. За задумом режисера відьми – “це образна персоналіфікація зла, прагнення до влади, що здійснюється через трупи людей і навіть близьких друзів [...], це втілення узагальненого поняття зла, перетвореного в олюднених образах. Макбетівські відьми в жодному випадкові не повинні виглядати банальними уявленнями відомих усім з казок “страшних” – носатих, беззубих, сивоволосих старчих. Шекспірівські відьми – це виведені у людській подобі думки – непереможні бажання, прагнення, що часто завойовують людину. Бажання – ніби легкі і солодкі, але і одночасно – владні, агресивні” [15].

В. Чистякова в “Макбеті” виконувала роль Першої відьми. За її уявою відьми у “Макбеті” – це ірреальні персонажі. З’являлися вони на сцену під музику Е. Гріга “Парад гномів”. Пізніше актриса згадувала: “Олександр Степанович доручив

мені працювати над пластичним вирішенням в сценах відьом, за що я взялась з великим захопленням” [16]. Кожна сцена зустрічі відьом з Макбетом вирішувалась у певному тональному звучанні. І в останній зустрічі відьми повністю оволодівають Макбетом. Він переможений, він раб злочинів – іграшка у їхніх руках. Відьми нахабно сміються, демонструють Макбету його розплату, його майбутнє, знущаються. “Відьми пустують, глузують, перетворюються в рухах то в жаб, то в каміння, то в дерева. Ці танцювальні рухи не були взяті ні з класичних жестів, ні з характерних танців. Це були рухи, близькі до ритмічних фігур Далькроза, але модернізовані нами у відповідності з нашими акторськими уявленнями про макбетівських відьом”. [17]

У “Кийдрамте” зростали молоді виконавці, які в Молодому театрі лише починали свою діяльність (Р. Нещадименко, Г. Ігнатович). Разом з ними на перше положення виходить і В. Чистякова.

Двадцятирічна красива і граціозна В. Чистякова у “Кийдрамте” виконала близько 20 ролей широкого сценічного діапазону від гострохарактерних до трагедії. Тут і Марія Антонівна (“Ревізор” Гоголя), і Мірандоліна (“Господарка готелю” Гольдони), і Едріта (“Горе брехунів” Грільпарцера), і Оришка (“Пошилися у дурні” Кропивницького), і Нора (“Нора” Ібсена), і Сніжинка (“Чорна Пантера і Білий Ведмідь”), і Муфточка (“Гріх”), і Панна Мара (“Повстання Марі” В. Винниченка). В цих ролях починають вже визначатися властиві В. Чистяковій акторські якості і ліричні, і комедійні, і виразно характерні риси драматичної героїні.

В цілому робота в “Кийдрамте” є для В. Чистякової періодом надбання професійного уміння. Жорстокі виробничі умови, велика кількість різнопланових ролей, допомога режисерів Л. Курбаса та В. Василька сприяють виробленню у неї сценічної техніки і досвіду, загальному оволодінню комплексом професійних засобів актриси. “Кийдрамте”, який залишається в основному реалістичним театром з широким і різноманітним репертуаром, прищеплює В. Чистяковій найбільш передову на той час для українського театру акторську техніку.

По закінченні громадянської війни на Україні, поряд з існуючими театрами ім. Т. Шевченка та ім. І. Франка, у 1922 році створюються театри ім. М. Заньковецької та “Березіль”.

“Березіль” по своїй організаційній структурі дуже мало подібний до Молодого театру і “Кийдрамте”. То були скромні, нормального на той час обсягу колективи з 20-30 чоловік. “Березіль” складається з декількох так званих “театральних майстерень” загальною кількістю близько 200 співробітників. Він і зветься не театром, а “мистецьким об’єднанням”. Керує “об’єднанням” головний режисер Л. Курбас за допомогою “режисерського штабу”, в складі якого В. Василько, Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович, Я. Бортник, Б. Тягно, З. Пігулович та інші. Всі вони в недалекому майбутньому стануть постановниками самостійних вистав.

До акторського складу чотирьох “театральних майстерень” увійшли творчі кадри “Кийдрамте” і Молодого театру – Л. Гаккебуш, Р. Нещадименко, В. Чистякова, П. Самійленко, Г. Бабіївна, В. Василько, Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович, П. Долина, Д. Антонович. Крім них, широко залучені нові артистичні сили. Серед них один з найвидатніших майстрів тогочасної української сцени І. Мар’яненко, артисти С. Каргальський, Л. Сердюк, Ф. Радчук та інші. До “Березоля” приєднується і значна група галицьких акторів, в тому числі А. Бучма, Й. Гірняк, згодом М. Крушельницький.

Проте всі, не виключаючи навіть одного з корифеїв української сцени Мар’яненка, мусили вчитись і шукати шляхів до нового мистецтва. В колективі провадиться велика виховна робота, особлива увага приділяється розвиненню тіла актора – фізкультурі, акробатиці, ритмопластиці.

Перша “театральна майстерня” “Березіля”, в складі якої була переважно молодь, в тому числі і Чистякова, – експериментальна. Вона мусила розробляти нові, “революційні” прийоми акторської і режисерської техніки. Програмова виробнича практика експериментальної майстерні починається постановкою п’єси Г. Кайзера “Газ”. Шукаючи універсальний метод, який можна негайно протиставити всьому старому мистецтву, “Березіль” звертає увагу на драматургію німецьких експресіоністів. В перші два сезони на березільській сцені здійснюються постанов-

ки, окрім “Газу”, ще двох п’єс Е. Толлера – “Машиноборці” та “Людина-маса”, саме ця експресіоністична драматургія здавалась на той час стопроцентово революційною. Нові форми безрезильнці шукали також у постановці вистав конкретно-агітаційного плану – “Рур” і “Жовтень”.

В. Чистякова грала в “Газі” головну жіночу роль доньки міліардера. Творчі взаємини Курбаса з актором в період “Березоля” – це складна і нерозроблена тема.

Перш за все, незважаючи на зовнішній “демократизм”, в театрі фактично складається картина цілковитої творчої диктатури його керівника. Внаслідок надмірної студійності колектив щиро повірив, що ніхто нічого не знає і всі повинні вчитись нового революційного мистецтва у Курбаса. Це був вождь, пророк, Прометей, якій ніс світло революційного театру в акторські маси. Весь досі набутий досвід і майстерність акторів нічого не були варті. Навпаки, вони тяжіли над ними як зайві пережитки “старого реакційного” мистецтва.

В. Чистякова мусить починати все спочатку з вивчення азів “пролетарського мистецтва”. Порив цей щирий і зворушливий. Першим кроком на цьому шляху і було виконання провідної ролі в “Газі” Кайзера.

Образ дочки в п’єсі “Газ” має певну самостійну сюжетну лінію. П’єса починається сценою її весілля. Донька міліардера, вихована у свідомості своєї “недосяжності”, залишалась байдужою і безініціативною. Свій весільний танець вона виконувала “графічно”, тобто без емоцій, ескізно. Далі молодий чоловік доньки кінчає життя самогубством, програвшись в карти. Її батько не може врятувати зятя, бо зрікся всієї своєї власності на користь робітників. І тільки у фіналі – після сімейної драми і катастрофи на заводі, – залишившись живою, вона відчуває себе більше знищеною, аніж ті люди, що загинули під час вибуху. Якщо в першій дії роль доньки зовсім безсловесна, то під фінал у розмові з батьком вона зовні спокійна, навіть статична і в інтонації, і в жесті. Її права рука тильним боком лежить на лобі, і очі вдивляються в простір перед собою. Можливо, вперше вона задумалась про призначення людини, тобто про те, про що говорить її батько. У цьому епізоді прекрасні виразні очі розбитої горем доньки промовляли зі сцени до глядача і хвилювали його.

Застигла постать жінки, яку глядач тільки-но бачив у привабливому безперервному танці, мусила доносити всю її душевну катастрофу, биття людського серця і пориви знівченої жіночої душі.

Надзвичайно вражав глядачів початок вистави, коли маса людей в однаковому спецодязгові відтворювала завод, ніяких індивідуальних емоцій у виконавців. “За своєю точністю і виразністю цю сцену, мабуть, можна порівнювати з балетними постановками Форетгера (“Танок машин”) [18]. Як свідчить сама В. Чистякова, у виставі все до дрібниць було розроблене і продумане режисером Л. Курбасом. “Інакше тоді і не могло бути. Підняти з недосвідченими виконавцями, зовсім молодими і “зеленими” в акторській справі, таку складну масову сцену і добитися у неї такої злагодженості, чіткості – при тому, що на сцені одночасно було 40 чи 50 чоловік, які чудово і образно передавали працю заводських машин, це справді титанічна праця і режисера, і виконавців” [19]. Хоч в інших сценах, коли це було необхідно, масовка ставала живими людьми, та іще якими живими! Пристрасні виступи Р. Нецадименко, Н. Титаренко, С. Шагайди і Д. Антоновича глибоко потрясли аудиторію. “Учасники масових сцен відчували велику відповідальність, адже вони були ніби спаяні єдиною композицією”, – писав пізніше А. Горбенко [20].

У роботі над сценічним втіленням “Газу” Л. Курбас добирався виразного внутрішнього акторського перетілення, яке базувалося на точно фіксованій “партитурі” пластичного й тонального малюнка ролі. Згодом В. Чистякова писала: “А що дала мені моя участь у цій виставі?... Все, що відбувалось на сцені, було дуже близьким мені за методом – знову ж таки у зв’язку з моїми заняттями в студії Б.Ф. Ніжинської. І взагалі весь мій шлях експериментальної акторської праці з Олександром Степановичем був багатющим “скарбом”, з якого я черпала протягом всього мого творчого життя метод образних асоціативних пристосувань в ролях найрізноманітніших стильових особливостей і у виставах з найрізноманітнішими режисерськими вирішеннями” [21].

Правда, подальші ролі В.Чистякової – Секретарки (“Проти-гази” С. Третьякова), Химки (“Комуна в степах” М.Куліша),

Ізабелли (“Жакерія” П.Меріме) не сприяли виразному вияву драматичного темпераменту актриси. Зате роль друкарки Ольки в п’єсі “Шпана” В.Ярошенко принесла їй великий і заслужений успіх.

На матеріалі п’єси “Шпана” режисер Я.Бортник створює театральне видовище, назване театром “ексцентричним ревію”, яке жорстоко висміювало залишки паразитарних суспільних елементів, що марно намагались пристосуватися до нових умов. Якщо у виставі “За двома зайцями” (реж. В.Василько) діяли неприкриті торгаші і непмани, то в “Шпані” театр б’є по шахраях і спекулянтах, які намагались сховатися під маскою чесних службовців.

Вистава виразно доносила примітивний “душевний” надрив цієї “шпани”, яка почувала в недалекому майбутньому свою неминучу загибель. Театр гостро висміював тогочасний “непівський декаданс”, тому і мав великий успіх у глядачів. Театр без кінця грав її в різних приміщеннях Києва, щоб задовольнити інтерес широкого глядача.

Перший виступ В. Чистякової у виставі сатиричного плану відбувся саме в “Шпані”. Образ друкарки Ольки став певним підсумком попереднього творчого розвитку актриси. Експериментальна праця в попередніх ролях успішно розвинула зовнішню формальну техніку виконавиці. До певної міри, В.Чистякова на той час стала умілою “актрисою-штукаркою”, яка може будь-яке сценічне завдання винахідливо втілити в стилізованій формальній схемі. Зростаючий громадський світогляд і творча спостережливість дають актрисі змогу підмітити багато істотного для ролі в життєвому оточенні тогочасного Києва, де “ольки” були ще досить помітним і типовим явищем. В. Чистякова не марно спеціально ходила з товаришами в сумнівного гатунку непівські ресторанчики.

Працюючи над образом Ольки, В.Чистякова використовує свої вміння для втілення театрально загострених життєвих спостережень. Друкарка Ольга Чистякової вражала яскравістю відібраних характерних рис “псевдослужбовки” часів непу. Хоч актриса не завжди вдавалась до життєво подібних інтонацій, а частіше користувалась ритмізованим речитативом, все ж глядач пізнавав в її Ольці сатирично узагальнену типову суть “прожи-

гательниці життя”. Пізнання цієї типової суті “шпани” в спектаклі “Березія” і визначало її загальний успіх.

Залишаючись актрисою “театру удавання”, В.Чистякова досягла в “Шпани” можливого для цієї школи високого рівня перетворення в образ. Відбувається стрибок, “ривок вперед” у розвитку актриси. Її Олькою захоплюються, про неї говорять. В.Чистякову починають називати кращою комедійною актрисою тогочасної української сцени. Життєво актуальне ідейне завдання “Шпани” збагачує технічну майстерність актриси, одухотворює її. В.Чистякова пізнає задоволення митця, який успішно виконує конкретну громадську виховну функцію.

Сезон 1926-1927 року “Березиль” починає в Харкові (з 1935 року Харківський український драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка), де, з одного боку, внутрішньо підготовлена на широкі магістралі акторської творчості В.Чистякова переживала події трагічної втрати дорогого товариша, чоловіка й учителя – Леся Курбаса, а з іншого – торує шлях свого творчого розквіту, зрілості акторської майстерності та щасливого визнання й успіху. Серед її творчих здобутків – незабутні сценічні шедеври: Ярослава в “Яблуневому полоні” І. Дніпровського, Паранька в “Диктатурі” І.Микитенка, Соня в “Хазяїні” І.Карпенка-Карого, Марія Лучицька в “Талані” М.Старицького, Катерина в “Грозі” О. Островського, Євгенія в “Євгенії Гранде” за О.Бальзаком, які справедливо однесені до числа вершин українського акторського мистецтва.

Примітки

[1]Див.: Леоненко Р. Перші українські державні театри 1917-1919 року // Записки наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1999. – Т. ССXXXVII. – С.134-167.

[2]Давыдов В. Поэтика и практика. Театральность режиссерского искусства

Л.С. Курбаса. – К., 1983. – С. 12.

[3]Лабінський М.Через терни до зірок // Молодий театр. – К.: Мистецтво, 1991. – С.14.

[4]Рулін П. На шляхах революційного театру: Збірка статей. – К.: Мистецтво, 1971. – С. 50.

[5]Чистякова В. З листів до В.Гаккебуша // Молодий театр. – К.:

- Мистецтво, 1991. – С.238.
- [6]Там само. – С. 240.
- [7]Вороний М. Театр і драма: Збірка статей. – К.: Мистецтво, 1989. – С.297.
- [8]Чистякова В. 3 листів до В.Гаккебуша // Молодий театр. – С.241.
- [9]Див.: Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені “Гайдамаки”. – К.: Мистецтво, 1989. – С. 66.
- [10]Чистякова В. 3 листів до В.Гаккебуша // Молодий театр. – С.242.
- [11]Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені “Гайдамаки”. – С. 66.
- [12]Чистякова В. 3 листів до В. Гаккебуша // Молодий театр. – С.242.
- [13]Там само. – С. 243.
- [14]Василько В. Театр знаходить друзів // Горизонт, 1967. – С.78.
- [15]Чистякова В. Главы из воспоминаний // Театр. – М., 1992. – №4. – С. 80.
- [16]Там само.
- [17]Там само. – С.82.
- [18]Там само. – С.83.
- [19]Там само.
- [20]Горбенко А. Харківський театр імені Т.Г.Шевченка. – К.; 1979. – С.22.
- [21]Чистякова В. Главы из воспоминаний // Театр. – М., 1992. – №4. – С. 84.

С. Гордєєв

Валентина Чистякова у виставі Леся Курбаса «ГАЙДАМАКИ»

Про В. Чистякову як талановиту, своєрідну актрису почали говорити вже у 1920 році після вистави Леся Курбаса "Гайдамаки", що була здійснена режисером 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]. 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]

Це була одна з найвизначних робіт В.Чистякової на початку 20-х років, але у мистецтвознавстві вона вивчена недостатньо повно. 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 судьбі, а свою роль – "провідною зіркою" нахнення, школою акторської майстерності. Робота з Л.Курбасом над образом Оксани мала важливе значення для всієї лінії пошуків, пов'язаних з розвитком в її творчості принципів психологічного аналізу ролі і разом з тим провіщувала цілий ряд новаторських ідей, котрі найдуть своє втілення в сценічних образах актриси послідуєчих років.

Те, що пропонував акторам Лесь Курбас в період праці над "Гайдамаками", було заповнюючим та співзвучним усім учасникам вистави. Актриса згадує: "Він вимагав від нас скурпульозної фіксації мізансцен, темпоритмів, жесту, інтонації... Усі ми розуміли його з напівслова, з напівнатяку і, безмежно довіряючи йому, беззастережно приймаючи його диктат. Мабуть, завдяки єдності в творчому мисленні і получилася така струнка, так єдина за стилем вистава".[3]

На початку репетицій "Гайдамаків", Л.Курбас познайомив акторів з музикою, що була написана до вистави частково Р.Глієром, К. Стеценко, П.Прусліним, а частково взятої з творів М.Лисенка. В. Чистякова згадувала про цей незвичний для неї початок роботи над виставою: "Музика схвилювала нас, настільки була емоційною, значною, захопливою. Вона народжувала в уяві зорову, пластичну образність... Курбаса 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 жи-

ти на сцені органічно, щиро, немов у пісні про щастя, кохання, молодість.[4]

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 в студії В. Чистякову привчили до фіксації форми, як рухової, музикальної, так і внутрішньо емоціональної. Метод “фіксації” ролі знадобився актрисі в роботі над монологом Оксани. Згадуючи роботу з Л. Курбасом, В. Чистякова писала: “Олександр Степанович задалегідь попередив мене, що рух не повинен бути ні побутовим, ні ілюстративним, ні мелодраматичним, а образним, виразним, повинен відрізнитись чистотою і точністю, завершеністю форми, ні в якому випадку не бути банальним, повинен бути музичним, пластичним (без побитої краси), насичений емоціями, неповторним і триматись в ритмі образу” [5]. Побажання Л.Курбаса стимулювали творчі задуми актриси, яка в роботі над монологом надавала велике значення пластичному виразу своїх емоцій.

Опис показу результатів самостійних пошуків приводиться В. Чистяковою в нотатках про роботу над монологом Оксани: “Я принесла на першу репетицію велику кількість “заготовок”. “...Давайте спробуємо”, – сказав Курбас. Все завмерло з внутрі, – 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 катарсиса. “А ось плакати не потрібно, – сказав Лесь Степанович. – Нехай плаче глядач, якщо схоче.” І почав відсікати зайве.”[6] 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 осяянь, що допомагали розкрити їх “резерви таланту”. Крім того, сцена-монолог Оксани, так же 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 пред'являв їй на репетиціях Л. Курбас. Нотатки актриси, її усні свідчення про роботу над монологом дають можливість простежити метод репетицій, технологію побудування інтонаційного та темпоритмічного малюнка 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.” [7] В.Чистякова підкреслювала у своїх спогадах: “Особливо велике враження справила на мене гра Юрєнєвої в образі Лауренсії. Я була зворушена темпераментним монологом, що “заливав” гарячою, пристрасною хвилею увесь глядацький зал в сцені, де Лауренсія піднімала селян на повстання.”[8] Аналізуючи особливості акторської індивідуальності В. Юрєнєвої, 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.” [9] Характер прочитання монологу видатною актрисою безумовно допоміг В. Чистяковій утвердитися у своїх власних пошуках: в домашніх “пробах” акторської розробки монологу Оксани вона “спочатку знаходила емоційний стан, а потім форму образу”. [10] При цьому їй стали у пригоді й уроки, здобуті від 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 у пластичних акцентах (жесті-метафорі, незвичайному ракурсі тіла, темпоритмічних змінах мезансценічного малюнка). Результати цієї напруженої роботи актриси знайшли своє відображення в сценічній версії монологу Оксани у сцені “В Лебедині”.

Перед тим, як навести партитуру монологу, необхідно підкреслити, що велике значення у творчому та особистому житті як Курбаса, так і молоді актриси мала музика. Тому у

період роботи з В. Чистяковою, яка ще не володіла теорією театрального мистецтва, Л.Курбас застосовував музичну термінологію. Актриса згадує: “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.”[11] 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 Лебедині” в оркестрі звучав ліричний мотив, на фоні якого здійснювалась 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. Йшла невелика пауза. І на сцену виходила Оксана у супроводі чорниці. Хор, що був у виставі однією з головних дійових осіб, оточував сценічний майданчик, становлячись з боків. Чорниця 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 в напівголоса, не голосно, дуже стримано, “з нуля”. Без руху, спустошено, в глибокому роздумі (зосередившись на думці, як не в собі), тільки вії очей дуже повільно піднімались, немов би знову бачать перед собою картину мук, які довелося їй пережити після розлуки із коханим.

На цьому баченні будувались 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. [12]

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, втрое 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 здобуває темброве звучання, і в емоції, все більше запалюючись.

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" (відмітка в партитурі "accelerando", тобто далі йшло прискорення темпоритму, поступово доходючи 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 “самоспалювання” заради кохання.

Зі слів: “Він сирота, хто без мене його привітає?” партитура монологу була помічена такими музичними термінами як “vivace”, “espressio”, але все ще “dolce” і “cantabile”.

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

Далі, 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!”:

Далі 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 “читалась”: “Оксана, зворушена несподіваним “відкриттям”, завмирала, ніби в “забутті”. Актрисі ця пауза надавала можливість непомітно для глядачів перебудуватись на спілкування з партнером, бо у Шевченка монолог Оксани надалі якби розривається діалогом з чорницею: в Оксани йде пряме звернення до старої – чорниці.

Але це тільки уявний діалог! Для Чистякової він був тією буденною умовністю, яку треба було лише позначити, щоб не порушувати “правду життя”, щоб в підкреслено-експресивній логіці поведінки органічно знайти “перехід” до другої частини монологу.

Діалог із чорницею 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 то нічого не відбувається. Застигло все, закам’яніло, повиснуло 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: “Бубусенько! Скажи мені, де я?” – запитувала Оксана, не відриваючись від своїх дум. “В Лебедині, моя пташко,” – відповідала чорниця, після чого Оксана вставала, ніби пригадуючи:

В Лебедині? Чи давно я?

Чорниця

Ба ні, позавчора.

Оксана

Позавчора?.. Стривай, стривай...

На цьому Оксана робила рух до чорниці, ніби намагаючись сказати: “Не заважай!” Затим вона робила крок вперед. Перед дівчиною “вставала” картина врятування її Яремою. Лівиця простягалась уперед, і цим жестом-метафорою як би розсувалася “пелена туману”; трагічне минуле знову повставало перед Оксаною яскраво і чітко. “Після акторської “кульмінації” починалася “друга частина монологу”, – знову згадує Чистякова, – все ніби стало “крупним”. Оксана народжується знову; в новій якості, як героїня.”[13]

Актриса в цьому місті монологу використовувала “компактний” звук голосу, не дівочі, а жіночі гарячі інтонації, широкий жест (“con brío” і, навіть, “maestoso”). Все пристрасно, переможно, з експресією.[14] “По всій Україні його знають!” –

вимовляла Оксана-Чистякова урочисто, велично, із гордістю за коханого. І ця гордість звеличувала й саму Оксану. Актриса й в гаспунних 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 ємного 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 “терра 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 “мікро драма”. 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, утримує 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 перепоною, і емоції актора мають право на сплеск і можуть вирватись і засяяти як протуберанець на сонці, і знову ж таки, з дозволу “коректора”.[15]

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. Зеленувате світло. Тиха пісня. Мрійні, елегійні 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 спішив до неї назустріч. Приголомшені радістю довгоочікуваного побачення,

вони завмиralи 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 проходила 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 глядачами. Очевидці і зараз пам'ятають “великі красиві, натхненні очі актриси” і те, як “кохання світилося в кожному її слові, в кожному жесті тонких, лагідних рук” [16].

Значно стриманіше вирішувалась сцена “В Лебедині”, в якій Оксана Чистякової являлася 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 тільки 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 мелодекламації, створити справжній трагедійний образ.

У 1924 році в 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 роллю, – роки пошуків, наполегливої праці над собою – не пройшли дарма. 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 витоки того масового героїзму, які забезпечили перемогу народу у боротьбі з польськими панами-поневолювачами.

Образ Оксани за формою пластичного малюнка в новій редакції “Гайдамаків” практично не змінився. Секрет довговічності вистави заключався в тому, що в ньому у акторів були знайдені і точно зафіксовані “музично-ритмічні партитури” ролей і кожний з сценічних образів мав свій ритм. Але ці ж ролі постійно збагачувались за рахунок психологічної нюансировки.

Працюючи над образом Оксани, В. Чистякова не просто врахувала 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 більшу, ніж в перших постановках “Гайдамаків”, життєвої достовірності. Цього разу В. Чистякова найбільшу увагу приділила відтворенню національних рис характеру своєї героїні. Вона глибоко вивчила не тільки поему, але і інші твори Кобзаря. В творчості Тараса Шевченка вона знайшла приклади яскравого, відкритого зв'язку народного і національного начала. Разом із іншими виконавцями актриса втілювала 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 рухові актриси, її здатності передати складні душевні переживання героїні у більш стриманій, але ж емоційно насиченій формі виконання, яка органічно підкреслила і романтичну героїку акторського образу. І якщо перша Оксана у виставі 1920 року 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 справді дивовижним. Актриса вже дещо інакше трактувала сцену із Яремою. Більшість її мізансцен були побудовані в розрахунок на нового партнера. Виконавець ролі Яреми Олександр Сердюк приніс в акторський дует нові фарби. Це на-

дало можливість актрисі розкрити в собі нові риси таланту, знайти той душевний стан, який допоміг би глибше відчувати “правду життя” сценічного образу, виходячи не тільки з мети-завдання режисера, але й з індивідуальних психофізичних даних Сердюка-Яреми.

Молодий Олександр Сердюк, котрий, як і Чистякова, стане з часом одним з лідерів славного акторського колективу шевченківців, затверджував в Яремі поезію і мужність, якості, що принагідні йому від природи. Могутньої будови тіла, стрункий, він, за визнанням актриси, нагадував їй справжнього народного витязя. [17] Вона добре розуміла, що поряд з ним і її Оксана повинна бути дещо іншою ніж та, котра запам’яталась багатьом в дуеті із Ф. Лопатинським. “З Яремою-Сердюком я не відчувала себе “на рівних”, як колись із Лопатинським”, – визнає Чистякова. [18] І така заява не випадкова. В ранніх “Гайдамаках” обидва виконавця, які трактували “сцену побачення” як “гімн кохання” в силу обставин і подібності психофізичних акторських даних, дійсно, були “на рівних”. Також, як і Чистякова в Оксані, Лопатинський в характері Яреми підкреслював перш за все ліризм та палкість романтичної натури. При цьому в обох не було майже ніякого акторського досвіду, але замість цього в них жили безпосередність, юність і флер витонченої “рафінованої” пластики, яка іде від балетного романтизму. І якщо, граючи поряд 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 якраз інше: її “захищеність”, впевненість в тому, що Ярема зуміє відстояти їхнє кохання. Завдяки цьому з ролі виходив мелодрамазм, у виконанні було більше “чоловічої простоти”. Вміння володіти емоціями, своїм тілом давало можливість Чистяковій бути зовсім вільною на сцені, приводило до цікавих “емоціональних імпровізацій”. Сцена “побачення” тепер сприймалась як лірична сповідь душі, лагідна та прониклива. Не дивлячись на всю умовність новоствореного середовища, немає сумніву в правдивості місця і часу дії. Поетично передано в сцені саму атмосферу побачення. Чистякова знову виступає тут як художник ліричного плану, але трактує її високе почуття, свою любов, що

переповнює її, як світлий початок життя людей, і в цьому відношенні особливе сенсове значення надає тому “пластичному інтонуванню”, завдяки якому народжується метафорично преображений сенс всієї сцени, що вносить радісний настрій і відчуття спокою, передає глибину та безмежність почуття, стан поринання до золотої тиші кохання. Так, вже на самому початку зустрічі закоханих актриса за допомогою пластичного етюдю намагається “розповісти” глядачеві про те, що тоненька, тендітна Оксана бачила в ньому, її Яремі “хазяїна життя, батька своїх майбутніх дітей”. [19] Для цього в момент їх зустрічі Оксана-Чистякова не одразу завмирала в обіймах Яреми, як це було зафіксовано в першій редакції, а, дочекавшись коли коханий наблизиться до неї, ніби вклала свої маленькі долоньки в широкі долоні його простягнутих рук. Жест-метафора, що народжувався від бережного і в той же час по-чоловічому владного потискання руки Яреми-Сердюка, асоціативно викликала у глядача відчуття радості від можливості їх майбутнього по-життєвому міцного щастя. Ярема-Сердюк вражав глядача: “Сила краси і фізичної могутності. Сила мудрості і таланту. І, нарешті, сила любові”. [20] Згадуючи про цю роботу Сердюка, Чистякова особливо підкреслює, 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...відчути національну героїку шевченківської героїні”. [21]

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 тонкий 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 із знаменитим монологом Оксани “Я сирота з Вільшани...”.

Ця сцена стала не тільки 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 ясно 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 прогнала 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 в "сцені-монолозі" Оксани, котра стала центральною, ключовою для В. Чистякової. Образні видіння, яскраво відчуті та передані актрисою, проходили перед глядачем своєрідною "кінолентою бачень". Коли Оксана-Чистякова, залишившись наодинці зі своїми думками, розкривала перед глядачами переповнену гнівом свою душу, або жадобою помсти, або любові до найближчої їй людини – Яреми, захисника Батьківщини, у поведінці актриси, її красномовних жестах відчувалося, що в цей момент вона становилася своєрідною Жанною д'Арк.

Образ Оксани став однією із значних робіт В. Чистякової у "березилівський період" її творчості. Він мав велике значення для всієї лінії пошуків, що були пов'язані з розвитком в її творчості принципів психологічного аналізу ролі, і, разом з тим, провіщав цілий ряд новаторських ідей, котрі знайдуть 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 того часу, коли В. Чистякова здобула роль Оксани в "Березилі", вона вже багато з того, що доводилось робити на сцені, виконувала не інтуїтивно, а свідомо і майстерно. Беручи участь в "Гайдамаках", актриса закладала традицію виконання ролі Оксани, виражала сценічними засобами образ шевченківської 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.

Примітки

- [1] Мар'яненко І. Сцена. Актори. Ролі. – К.; 1964. – С. – 223.
- [2] Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. Фонд народної артистки України В. Чистякової; од. зб. 35 (Лист Н. Ужвій до В. Чистякової від 16 квітня 1980 р.).
- [3] Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. Фонд народної артистки України В. Чистякової; од. зб. 34 (Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом).
- [4] Там само.
- [5] Там само.
- [6] Там само.
- [7] Там само.
- [8] Там само.
- [9] Там само.
- [10] Там само.
- [11] Там само.
- [12] Текст “Гайдамаків” подається за інсценівкою Л. Курбаса Т.Г. Шевченка. // Шевченко Т. “Гайдамаки” (за ред. В. Василько). – К.; 1964.
- [13] Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. Фонд народної артистки України В. Чистякової; од. зб. 34 (Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом.).
- [14] Там само.
- [15] Там само.
- [16] Довбищенко Г.; Лабінський М. Поема народного гніву. – К.; 1972. – С. 58-59.
- [17] Стенограма бесіди автора з В. Чистяковою від 20.01.1981.
- [18] Там само.
- [19] Там само.
- [20] Там само.
- [21] Там само.

І. Стасів

Сценічне слово в творчості В. Чистякової

Без будь-якого сценічного досвіду, без знання української мови Валентина Чистякова переступила поріг театру, в якому їй судилося залишитися назавжди, об'єднати свою долю із видатним українським режисером європейського рівня, пізнати щастя творчих злетів та життєвих негараздів і стати видатною актрисою українського театру.

Що спонукало москвичку, росіянку за національністю полюбити український театр і не зрадити йому до кінця своїх днів?

Після знайомства Валентини Чистякової з Лесем Курбасом він став довічним її вчителем, тим глибинним кладезем знань, з якого актриса черпала мудрість.

Перші відвідини його оселі справили на неї незабутнє враження. Вся його кімната була завалена книжками, а особливо її вразило те, що багато з них були мовою оригіналу: Байрон, Гете, Сервантес, Шекспір, Ібсен. “Не можна читати їх у перекладі, – говорив Лесь Курбас, – треба по-справжньому.” [1] До праці над іноземними мовами Курбас залучив і молоду актрису. Так почала осягати нові мови, в тому числі й українську, Валентина Чистякова.

Перший вихід на сцену у “Царі Едіпі” Софокла був її першим випробуванням. Щодо пластичного малюнка, то ніяких складностей не було, а ось щодо української мови... Вона не до кінця розуміла репліки, що звучали на сцені, важко давалася їй вимова.

По декілька годин щодня Чистякова студіювала українську. Репетиції “Царя Едіпа” були її першими уроками зі сценічної мови: йшла робота над диханням, дикцією, голосом. Л. Курбас вважав, що дикція у актора повинна бути чіткою, незалежно від того, чи актор говорить один, чи бере участь у колективному читанні, а дихання називав запорукою міцного голосу. Він наголошував, що гармонійною можна назвати ту людину, яка несе в собі врівноваженість, котра базується на найбільш важливому процесі організму – правильному чергуванні вдиху і видиху. Курбас наполягав, щоб актори протягом року вправлялися в цих речах, для удосконалення мовної майстерності. Завдяки довгот-

ривалим репетиціям дикція Чистякової була бездоганною і кожне її слово доходило до глядачів з чіткістю та виразністю.

Діапазон ролей Валентини Чистякової у "молодотеатрівський період" її творчості був великим: від ліризму "Молодості" М. Гальбе, жартівливої наївності "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера – до героїки "Гайдамаків" Т. Шевченка.

У період роботи в "Березілі" вона бере участь у постановці оперети "Мікадо" Саллівена і Джильберта, де тріо комедійних персонажів (М. Крушельницький, В. Чистякова, Н. Титаренко) виконували пародійні сцени та куплети. Спів, як відомо, сприяє розвитку діапазону голосу, слуху, різноманітності інтонацій та відчуття ритму. Над усіма цими складниками сценічної мови Валентина Чистякова наполегливо працювала під керівництвом Леся Курбаса.

Згодом її майстерність досягла високих результатів. У своїй творчій лабораторії вона до найдрібніших деталей розробляла образи своїх героїнь: їх оточення, поведінку, звички, працювала над мовним забарвленням ролі, внутрішньо перевтілювалася в зображувані персонажі.

Особливу увагу актриса приділяла інтонації мовлення. В курбасівській системі виховання актора інтонація повинна підлягати точній фіксації і тому в усіх своїх ролях В. Чистякова детально розробляла інтонаційний малюнок. Так, наприклад, в "Гайдамаках" (1920) у сцені Оксани-Чистякової та Яреми-Ігнатовича відчувалася не просто мелодія Шевченкового слова, а внутрішнє розуміння його думки; у "Макбеті" Шекспіра (1921) В.Чистякова демонструє бездоганне володіння віршем, вдало поєднуючи його з пластичним малюнком. В першому акті вона за дорученням Курбаса самостійно розробляє сцени змови трьох відьом проти Макбета. За її задумом, відьми не були банальним відтворенням сивих, беззубих бабусь, а являли собою уособлене втілення абстрактних понять в образі людини. Це думки, непереборні пориви, що володіють людиною, начебто легкі, солодкі, а водночас владні й загрозливі. Чистякова грала Першу відьму, яка об'єднувала всіх у єдиному образі "відьомських яв". Іронічно посміхаючись, уважно слухали вони слова Макбета і непомітно підкрадалися до нього. У мові персонажа Чистякової йшло наростання від *piano* до *forte*:

Чого Макбет стоїть, мов тороплений?
Потішмо, сестро, дух його смущений!
Покажемо йому свої утіхи.
Нехай співає в горах воздух тихий,
А ми свій танець древній протанцюймо,
І короля великого вшануймо!

Останній рядок був емоційною кульмінацією, після чого динаміка руху і слова згасала і відьми зникали.

Лесь Курбас навчив актрису В.Чистякову відчувати цілісність усієї вистави. Одержавши роль, актриса самостійно вивчала весь матеріал, що стосується нової роботи: епоха, оточення героїні, її місце в п'єсі, ставлення автора, її поведінка, звички, мова. Усе знайдене аналізувала, а потім відтворювала за допомогою тих чи інших зображувальних засобів. У тому числі, й слова.

Ліда ("Платон Кречет" О. Корнійчука), Лучицька ("Талан" М. Старицького), Катерина ("Гроза" О. Островського), Євгенія ("Євгенія Гранде" за О. де Бальзаком) – видатні роботи актриси у період її творчої зрілості (1930 – 1950 рр.).

Роль Ліди була однією з найкращих ролей В. Чистякової. Всю багатогранність глибокої та щирої натури своєї героїні актриса передала у емоційності мови, її темпоритмі, логічних та психологічних наголосах з граничною ясністю та правдивістю. Під час вирішення виробничих питань у Ліди-Чистякової рівний впевнений голос, слова звучать чітко, відчувається сильна та цілісна натура. Від епізоду до епізоду розкривається складний світ переживань героїні.

Зовсім по-іншому звучить лірична сцена біля вікна, коли аромат цвіту яблуні п'янить травневу ніч. Змінюються інтонації, голос тихий і ніжний, звучить інша лексика. З тим же ліризмом проводить актриса сцену прогулянки з Платоном Кречетом. Її мова ллється дзвінко й безупинно, і серце хірурга "поранено" любов'ю.

Чистякова надзвичайно майстерно вміла проводити монологи.

Монолог Ліди, де вона згадує про дитинство, був сповнений і романтизмом, і рішучістю у досягненні своєї мети.

Драматичні сцени актриса грала також дуже переконливо. В кінці першої дії (іменини Платона), Ліда дізнається, що Платон Кречет розкритикував її проект. Вона піднімає бокал, роздратована і засмучена, тремтячим, глухим від образи і болю голосом виголошує поздоровлення. Слова звучать уривчасто, ніби горе грудкою застрягло в горлі.

У сцені повідомлення про смерть батька Ліда-Чистякова через промовлене одне слово: "Тато!", без крику, без пафосу, передає весь біль від втрати найдорожчої людини.

В. Чистякова мала неперевершений талант вести внутрішній монолог. Перш, ніж вона вимовляла фразу, глядач прочитував в її очах, рухах, міміці все, що відчувала її героїня в цю хвилину. В одному з листів до В. Василька, згадуючи про роль Лучицької у виставі "Талан" М. Старицького, актриса писала, що багато часу присвятила роботі над внутрішнім монологом. Особливо запам'ятався глядачам останній акт, де Лучицька помирає в день своїх іменин. Він був блискуче зіграний актрисою саме в інтонаційно-мелодійному плані. До Лучицької приходять колеги та учні, щоб привітати її з іменинами. Голос актриси в цій сцені звучить тихо: вона відповідає на запитання спокійно, не акцентуючи жодного слова. Розуміючи, що смерть наближається, але приховуючи це, Лучицька-Чистякова з легкою усмішкою на вустах починає співати ніжну українську пісню. Спочатку тихо, потім голосніше, наче закликаючи усіх підтримати її, а потім застигає зовсім. Та пісня ллється, її підхоплюють усі, і в ній відчувається невмирущий талант актриси.

Надзвичайною змістовністю і мовною виразністю була наповнена її роль Катерини в "Грозі" О. Островського. Крок за кроком веде Чистякова свою героїню до трагічної розв'язки. Її питання "Чому люди не літають?" (І дія) проходить лейтмотивом через всю виставу. Спочатку це питання людини, схожої на пташку, яка ще тільки вчиться літати, боїться, але колись полетить. Це відчувається в її голосі, він звучить боязко, здивовано, і разом з тим в інтонації відчувається впевненість, що це колись станеться. У Чистякової-Катерини співуча волзька мова, повільна артикуляція губ. Уся словесна дія підпорядкована одному – внутрішньому світу героїні. Деталь – використання хустки як крил – також не випадкова. В. Василько говорив, що жест

– це другий орган сценічної мови, рідний брат інтонації, який виявляє внутрішній зміст, підтекст речення. В. Чистякова вміло користувалася цим. В останній сцені Катерина-Чистякова говорить про могилу без сентиментального надриву, твердо, спокійно, сухим, дзвінким, “металічним” голосом людини, яка прийняла остаточне рішення. Вона знову підіймає хустку, як крила, і кидає її під ноги, наче топче своє пригнічене життя, протестує проти нього. Знову звучать слова: “Чому люди не літають?”, але в голосі впевненість: люди повинні літати, люди будуть літати.

Робота над роллю Євгенії Гранде за одноіменним романом Оноре де Бальзака вирізнялася складністю в плані побудови образу. В. Чистяковій доводилось грати то молоду дівчину з автоматизмом існування, що відображався у всьому: рухах, жестах, мові; то закохану до безтями Євгенію, у якої з появою Шарля голос ставав співучим, дзвінким, як струна. Говорила вона жваво, динамічно, безупинно і ставала “щебетливою пташкою”.

У розмові із розлюченим батьком, який дізнався про те, що все своє золото Євгенія віддала Шарлю, дівчина відповідає сміливо і впевнено. Нова сила влилася у неї.

Минає час. Багато що змінюється: Шарль зникає, помирає мати, потім батько. Євгенія ще сподівається на побачення з коханим, в її інтонаціях звучить надія. І ось з’являється Шарль, самовпевнений, гордовитий, холодний і стриманий у розмові.

Знову В. Чистякова блискуче проводить внутрішній монолог. На очах у глядачів відбувається переродження Євгенії. На її обличчі прочитується: “Вбити в собі любов, юність?” – “Так,” – відповідає сама собі. Вона змінюється в усьому: поведінці, ході. В голосі звучить холодна байдужість, зверхність. У створенні цього образу В. Чистякова використовує багато акторських пристосувань-метафор, широку палітру інтонаційного забарвлення голосу. Так, у фіналі вистави Євгенія стає схожою на свого батька, навіть починає трохи заїкатися, як робив це він. Загибель її мрії призводить до загибелі її особистості.

Валентина Чистякова ніколи не покладалася тільки на натхнення, а працею домагалася того, щоб кожна зіграна нею роль відзначалась змістовністю та оригінальністю трактування. Акторська робота для В. Чистякової – це великий і свідомий твор-

чий труд, що вимагає ясного світогляду, глибинних знань, високої майстерності та досконалої техніки.

Талановита, з багатими артистичними даними В.Чистякова була справжньою знахідкою для тих, хто прагнув утверджувати нові естетичні ідеали в українському театрі.

М. Черкашина-Губаренко

Валентина Чистякова у театрі Мар'яна Крушельницького (за матеріалами архіву Р.О. Черкашина).

Три нариси з книги “Ми – березільці” Романа Черкашина, рукопис якої зберігається в архіві автора[1], відтворюють найзначніші ролі Валентини Чистякової, що були зіграні нею перед війною у виставах, що вважалися найвищими досягненнями Харківського українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка, колишнього “Березіля”, після усунення з посади і арешту його засновника і мистецького керівника Леся Курбаса. На чолі театру став блискучий актор березільської школи Мар'ян Крушельницький. Перші роки його керівництва були роками зміни репертуарної політики, кореляції стилю театру Курбаса у зв'язку з вимогами влади, процесу народження яскравої режисерської особистості М. Крушельницького. Поряд з цим такі зміни мали в своїй основі всі напрацювання Курбаса як вихователя блискучої плеяди сучасних, всебічно технічно озброєних акторів. Спираючись на цю міцну основу, Крушельницький вдало сприяв входженню акторів-березільців у нові умови творчої праці, подальшому зростанню їх майстерності і всебічному виявленню творчого потенціалу. Саме у цей передвоєнний період Валентина Чистякова виросла у велику трагедійну актрису українського театру, у нову Заньковецьку. Кожна з трьох висвітлених у книзі Романа Черкашина – її партнера у березільських виставах – ролей Чистякової належить до найкращих досягнень її власного доробку і до вершинних зразків акторської майстерності. Запропоновані фрагменти друкуються вперше.

О.Островський. “Гроза”.

Можна припустити, що рішення поставити вперше на українській радянській сцені “Грозу” виникло у Крушельницького під впливом популярності цієї п’єси у тогочасному російському театрі. З 1934 року “Грозу” з успіхом грали у МХАТі. Я бачив цю виставу, у якій на мене особливо сильне враження справили К. Єланська-Катерина, О. Андровська-Варвара й колоритний Кудряш у блискучому виконанні Б. Ліванова. З історії українського театру було відомо, що зіграти роль Катерини мріяла М. Заньковецька.

Успіх “Грози” в режисерській інтерпретації М. Крушельницького став новою сторінкою у творчій біографії В. Чистякової. До історії радянського театру її Катерина увійшла поряд з прославленими російськими виконавицями цієї надзвичайно складної ролі. Вистава захоплювала і хвилювала глядачів, була високо оцінена критикою.

З “Грозою” пов’язано продовження мого режисерського досвіду.[2] Наші режисерські діалоги з М. Крушельницьким почалися під час розробки постановочного плану і визначення ідейної концепції вистави. Проте запропонувати творчу установку, відмінну від життєвого психологізму Московського Художнього театру, не змогли ні М. Крушельницький, ні я, ні художник нашої “Грози” Д. Власюк. Вирішили йти за класичним визначенням Добролюбова: Катерина – “промінь світла у темному царстві”. Гарною зовнішністю й поетичною душею, світлою жіночністю наділяли Катерину виконавиці цієї ролі на російській сцені. А все ж В. Чистякова знайшла в образі героїні свої самобутні барви! Її Катерина була зовсім вільна від побутової “купецької” заземленості, видавалася пришельцем у купецький домогосподарський побут з давньої візантійської та слов’янської старовини.

Зерном трагедійності створеного нею образу стало запитання: “Чому люди не літають?” Часом своєю поетичністю її Катерина нагадувала дивовижного білого птаха. Здавалося, що, вирвавшись на мить з клітки, Катерина задихнулася від вільного простору і свіжого повітря. Її натурі не дано ані покійно вернутися назад у неволю, ні жити, скинувши пута. Розмаху широких

крил вистачило лише на те, щоб кінець кінцем кинутися у темну глибінь Волги.

Пластичний образ птаха В. Чистякова розробляла наполегливо й дуже ретельно, за методом березільського перетворення. На репетиціях відпрацьовувались до найменших деталей кожна мізансцена, кожний рух, жест, інтонація, вираз обличчя й погляд. Актриса домагалася особливої музикальності тону і тембру голосу, чутливо відтворювала мелодику мови. Фіксувалися в образній зовнішній формі складний ритм внутрішніх переживань, дуже економна на відкриту експресію, стримана поведінка глибоко зосередженої у собі мрійниці. Великого значення надавалося змістовним паузам, що часом здавалися красномовнішими, ніж промовлені тихо й наче покірно репліки. Надзвичайно виразно грала накинута на плечі Катерини велика біла хустка.

Образну метафоричність перетворення треба було відзначити у сценографії вистави. Після багатьох варіантів конфігурації високого станка й зображення волзького простору, що відкривався за крутим берегом, художник Д. Власюк запропонував образ-метафору у вигляді старезного дуба, напіврозколотого ударом блискавки. У другій дії височів у парадній кімнаті дому Кабанових коштовний іконостас з вогником червоної лампадки.

Особливої уваги потребувала режисерська та акторська робота сцени нічних любовних побачень у глибокому яру за домом Кабанових. Не просто було Катерині спускатися звивистою стежкою на дно казково вкритого нічними квітами крутояру. Вона рухалася дуже повільно, немов у сомнамбулічному сні. А у цей час з невидимої Волги долітали звуки розложистої хорової пісні. Далекі пісенні звуки заливистої гармошки свідчили: понад Волгою у ці нічні години гуляє чимало молоді.

Театральна критика звернула увагу на своєрідність поведінки Катерини-Чистякової у її прилюдному покаянні під час грози. Рятуючись від дощу, Катерина з Тихоном, його матінкою, Варварою та іншими людьми ховалася під склепінням розваленої церкви, на стіні якої неясно вимальовувалися залишки помарнілого від негоди величезного зображення пекельних мук грішників. Спочатку Катерина здавалася спокійно відчуженою.

А вгледівши стінний живопис, мов сполоханий птах, кидалася на середину сцени. Свій прилюдний монолог зізнання у зраді чоловікові вона починала зовсім тихо, покірливо, вимовляючи слова з очевидним зусиллям, тільки на останок вигукувала відчайдушно:

– Я... гуляла!...

– З ким? – ще гучніше покривала її фразу розлючена Кабанова.

– З Борисом Григоровичем...

Це останнє покайнанне зізнання грішниці промовлялося зовсім буденно, приречено.... І у ту ж мить сліпучо спалахувала блискавка і розлягався оглушливий вибух розкотистого грому.

У п'ятій дії образною метафорою–перетворенням внутрішнього стану Катерини була тоненька берізка, що зросла на пустощі понад Волгою. Фінальні монологи В. Чистякова проказувала інтонаційно зовсім просто. А у залі тривала глибока напружена тиша й мимовільні сльози блищали у багатьох в очах.

Детально був відпрацьованим технічно стрибок Катерини з високого крутого берега у Волгу. Задній край станка піднімався над планшетом у глибині сцени на два з половиною метра. За-тримавшись на мить на самому краю обриву, наче вдивляючись у темну глибіню ріки, Катерина змахувала, мов крилами, руками і відчайдушно кидалася униз. А за станком актрису підхоплювали невидимі глядачам дужі руки. Коли ж знайдене тіло утоплениці обережно виносили й повільно вкладали на першому плані сцени, знов долітала з Волги волелюбна розложиста пісня.

Значною творчою удачею актора був у нашій виставі образ Тихона у виконанні Д. Антоновича. Великий і незграбний, з сумовитими очима на типово слов'янському обличчі, з ріденькою борідкою, його Тихон був по-дитячому наївний і зовсім безпорадний перед матінкою. Гарний вродою, але немічний духом, він був приреченим на своє безвихідне рабство, не здатним зрозуміти поетичної окриленості Катерини. У домі Кабанових не страждала лише спритна на хитрощі Варвара. А Тихон здобував за гроші можливість купецької втіхи у короткочасних розгулах вдалині від суворих материнських і ясних жіночих очей. Герой

Антоновича щиро любив дружину, відчував її душевну вищість над усіма – і від цього страждав ще більше.

О. де Бальзак. “Євгенія Гранде”.

Весною 1940 року я одержав від М.М. Крушельницького цікаве доручення. Крушельницькому надзвичайно сподобалася вистава Московського Малого театру “Євгенія Гранде” (інсценізація С. Даві) з прекрасною російською актрисою Д. Зеркаловою у головній ролі. Батька героїні, розбагатілого на спекуляціях золотом бочара-винороба Фелікса Гранде грав С. Межинський. Сценічна молодість останнього розпочиналася у Харкові у трупі М. Синельникова. Переклад тексту московської вистави українською мовою зробив для нашого театру Ю. Смолич. У творче змагання з відомими майстрами російської сцени мали вступити наші актори В. Чистякова та І. Мар’яненко. Постановку “Євгенія Гранде” було доручено мені і художнику В. Греченку. Сам Крушельницький чекав на нову п’єсу О. Корнійчука, яку сподівався поставити.

Одержавши відповідальне завдання, я передусім взявся перечитувати десятки романів О. де Бальзака, об’єднаних у грандіозний цикл під назвою всього циклу, відтворюючи у нашій виставі художні образи “Євгенія Гранде” як однієї з його частин. Основою режисерського задуму стало тлумачення самого письменника, що визначив сутність свого твору як “буржуазну трагедію – без отрути, без кинджала, без пролиття крові, але для дійових осіб жорстокішу, ніж усі драми, що сталися у знаменитій сім’ї Атридів”. Ми мали на меті створити масштабні людські характери, проникнути у таємниці людської психіки, оволодіти досконалою майстерністю діалогів, йдучи шляхом пошуку метафоричної образності театрального перетворення.

Бальзак у своїх романах детально описує обстановку, матеріальні умови життя персонажів, на що мав звернути увагу і чим керуватися сценограф вистави. Сценічна архітектурна конструкція насамперед відкривала фасад будинку Фелікса Гранде у Сомюрі. Дія розпочиналася весняним недільним ранком. Про закінчення служби Божої сповіщав далекий коцьольний дзвін. На вулиці перед будинком з’являлася юна Євгенія. Разом з по-

воротом кола вона входила у внутрішні кімнати. Принцип повороту кола водночас із рухом персонажів витримувався у всій виставі. Основна дія розгорталася у похмурій вітальні з великим каміном, що майже не давав тепла. За круглим столом господар приймав гостей, розважаючись грою у лото. При іншому повороті кола відкривалися сходи, що вели на площадку мансарди. Ще один ракурс – і глядачі бачили жалюгідний садочок та високе віконце, що тьмяно світилося увечері у глухій стіні будинку. Технічно зручна конструкція дозволяла швидко змінювати місце дії, що відповідало побудові роману як оповідального жанру. Повільний рух сценічного кола супроводжувався фальшивими звуками старої шарманки. Шарманщик з'являвся на сцені при першій появі Євгенії, що нагороджувала його монетою.

Працю з акторами я розпочав з розробки слова. Персонажі Бальзака рідко говорять те, що думають. Значно частіше за словами вони ховають свої справжні думки, почуття та наміри. Однак прихований від співбесідника зміст так чи інакше виказує себе у інтонації, тембрі голосу, ритміці мови. Відтворення живого звучання слова, що існує у писемному тексті лише потенційно, – прерогатива акторів, на допомогу яким повинен прийти режисер. Приділивши першорядну увагу праці над живою мовою, ми йшли до пізнання характерів персонажів, їх складних взаємин між собою, суперечностей та прихованих більш серйозних зіткнень. Однак в умовах, коли ще не було ні сценічної конструкції, ні макету, маючи у своєму розпорядженні лише приблизні репетиційні вигородки, важко було розраховувати на відпрацювання точного ритму сценічної дії і фізичної поведінки акторів. Затримка з виготовленням сценічної конструкції загальмувала роботу над виставою. Сезон закінчувався, колектив мав попереду двомісячні гастролі у Ворошиловграді та Сталіно, а декорації до “Євгенії Гранде” навіть не починали виготовляти. Однак було вирішено випускати виставу наприкінці гастролей – з тим, щоб наступний сезон у Харкові відкривати готовою прем'єрою.

Працювати над серйозним новим матеріалом на гастролях акторам завжди важко. Дотепна Валентина Чистякова іронізувала: мовляв, на репетиціях ми, актори, швидше схожі на тигрів, що у літню спеку на арені цирку лїниво й неохоче вико-

нують накази дресирувальника. Лише тоді, коли з Харкова приїхав художник В. Греченко і нарешті привіз макет, Крушельницький вперше погодився переглянути пророблену мною працю з акторами. Результати його вдовольнили і зацікавили. Він відзначив як плідні знахідки тісне зближення трагічного й комічного, високого й вульгарного, виразність поворотів архітектурної сценічної конструкції, побудову оригінальних мізансцен, поетичних режисерських та акторських перетворень. Мар'ян Михайлович гаряче взявся завершувати випуск вистави. Репетиції пішли за його участю надзвичайно інтенсивно. Натхненням і блискучими режисерськими імпровізаціями він надихав акторів (і мене разом з ними!). Поведінка персонажів збагачувалася цікавими ігровими деталями, більш чіткими й виразними ставали мізансцени.

Прем'єра "Євгенії Гранде" відбулася у Донбасі 21 липня 1940 року. Тоді на афіші і у програмках вистави стояло лише моє прізвище як режисера-постановника. Я вважав це несправедливим, усвідомлюючи, яким важливим був внесок у загальний успіх мистецького керівника театру. І на відкритті сезону 1940-1941 року у Харкові постановниками вистави було названо народного артиста УРСР М. Крушельницького та режисера Р. Черкашина. На той час почесні звання стали надаватися як ознака схвальної урядової оцінки діяльності театральних колективів та їх кращих представників. У нашому театрі народними артистами УРСР стали І. Мар'яненко та М. Крушельницький, звання заслужених одержали Д. Антонович, О. Сердюк, В. Чистякова, режисер Л. Дубовик.

Завдання виключної складності постало перед В. Чистяковою у ролі доньки винороба Гранде Євгенії. Глядачі спочатку знайомляться з нею в урочистий день її народження. Юна Євгенія радіє життю і легко зносить тиранію батька, нестатки, на які її прирікає його безмірна скнарість. Та ось у Сомюр приїжджає її кузен Шарль, прибитий горем, нещасний і самотній. Батько Шарля, паризький банкір, після банкрутства і розорення покінчив життя самогубством. Шарль плекав надію знайти притулок у дядька, якого раніше ніколи не бачив. Але байдужого до чужої біди Фелікса Гранде поява збіднілого родича аж ніяк не влаштовувала. Шарль змушений покинути Сомюр.

За порадою дядька він вирішив шукати своєї долі у далекій Індії.

Поява Шарля і кохання до нього змінює все життя Євгенії, виявляє у колишній наївній дівчинці жіночу натуру, здолати яку не змогла ні сталева воля бездушного батька, ні зрада кузена, що перед від'їздом відповів на почуття Євгенії і пообіцяв повернутись, щоб вже ніколи не розлучатися.

Стрижнем всієї нашої вистави був блискучий акторський дует В. Чистякової та І. Мар'яненка. Працюючи над створенням сценічного образу Фелікса Гранде, Іван Олександрович насамперед зосередив увагу на тих особливостях поведінки і вдачі колишнього бочара, якими щедро наділив свого героя сам Бальзак. Папаша Гранде з'являвся на сцені у вигляді такого собі добродушного чудія, якому, здавалося, зручніше було набивати тугі обручі на бочки, чим мати якісь серйозні життєві турботи.

Глядачі у першій дії сприймали створюваний актором образ як комедійний і раз по раз вибухали сміхом, спостерігаючи, як спритно старий Гранде обводить круг пальця сомюрьських провінціалів, незграбних претендентів на руку Євгенії, вірніше – на її батьківську спадщину. Щоб спантеличити, заплутати співбесідника, Гранде-Мар'яненко починав кумедно спотикатись чи не на кожній фразі. Удаючи недотепу, він говорив якось високим, наче баб'ячим голосом. Здавалося, простак сам страждав від своєї безпорадності. Лише хитро примружені очі виказували: все це – тільки спритна гра.

На роль Шарля у нас не було актора, який міг би цілком відповідати описаному Бальзаком образу ніжного юнака, граціозного парижанина з витонченими манерами. О. Сердюк, що зіграв цю роль, зміг чудово відтворити метаморфозу, що відбулася з Шарлем після семирічного перебування в Індії. Перед Євгенією з'являвся жорстокий, впевнений у собі колонізатор, що не потерпів би жодної перешкоди на шляху до багатства.

З появою у домі Гранде вбогого паризького небожа різко змінювалася поведінка Фелікса Гранде. Куди поділася кумедна метушливість старого! Чим сильніше розгорялося почуття першого дівочого кохання Євгенії, тим повніше виявлялася холодна бездушність її батька. Ситуація різко загострювалася у другій

дії, коли Євгенія наважувалася на безрозсудний вчинок і віддавала Шарлю власний золотий скарб, складений із щорічних подарунків батька на її день народження.

Найвищої трагедійної сили досягав образ старого Гранде у кульмінаційній фінальній сцені третьої дії, коли він дізнався про відсутність золота і про те, у чиїх руках воно опинилося. Однак батьківський гнів, розпач, лють, відчай, приниження – все розбивалося об закам'янілу рішучість Євгенії захистити своє право на особисте вирішення власної долі. На благання і погрози Євгенія-Чистякова відповідала коротко й твердо, трохи хриплим грудним голосом, зовсім не схожим на її ніжний, мов сріблястий дзвіночок, голосок на початку вистави. “Подивіться на неї! Ніби не я Гранде, а зона Гранде!” – вигукував у розпачі і безпорадності, із відтінком вбивчого сарказму до себе самого старий винороб. У нестямі готовий замкнути Євгенію у домашній тюрмі, посадити на хліб і воду, ледь не задушити власними руками, він проганяє неслухняну бунтівницю геть з очей. У цю мить несподівано підводиться з крісла вмираюча мати і вперше у житті підносить голос проти сімейного тирана на захист дочки.

Четверта дія вистави була тріумфом сценічної майстерності В. Чистякової. Євгенія нарешті одержала звістку про приїзд Шарля. У садочку перед будинком стояв стіл, щедро заставлений мальовничими фруктами, овочами, бутлями з вином. А серед усіх цих багатих дарів плодючої землі розпростерла крила велика біла гуска, звисивши вниз мертвою голівкою з червоним клювом. Цей натюрморт був перетворенням, символічний зміст якого розкривався з появою Шарля. Виявлялося, що він приїхав повідомити про своє одруження з багатою паризькою аристократкою і повернути Євгенії горстку одержаних від неї золотих соверенів. Святковий стіл підкреслював ілюзорність людських надій, глузливність лихої долі. Образним перетворенням ставав і букет розкішних червоних троянд, приготовлений для урочистої зустрічі кузена. Залишившись сама після розмови з Шарлем, Євгенія піднімалася у приготовлену для нього, як і сім років тому, мансарду, у задумі брала у руки вже непотрібний букет і, стоячи на площадці, механічно ронила униз квітку за квіткою. Червоні троянди вкривали долівку, наче краплини крові, а на

прекрасному обличчі Євгенії, оберненому до глядачів і освітленому променем театрального прожектора, відбивалася ціла буря почуттів. Ця тривала сценічна пауза при напруженій тиші у залі була найвищим проявом акторської майстерності Валентини Чистякової.

Дізнавшись, що після смерті батька його спадкоємиця володіє 17 мільйонами, Шарль прибігає назад і пробує повернути коло подій. Однак його зустрічає вже зовсім інша жінка: холодна, неприступна, зачерствіла серцем. Дивовижну подобу дочки до покійного батька актриса відтворювала напрочуд виразно у інтонаціях, пластиці, ритмічному малюнку. Холодом смерті віяло від цієї спустошеної істоти, що втратила всю колишню привабливість чарівної жіночності. Масштабно зіграна акторами-березільцями вистава “Євгенія Гранде” одержала високу оцінку як один з кращих сценічних творів українського театру передвоєнних років.

М.Старицький. “Талан”.

Для закінчення сезону 1940-1941 року було обрано забути п'єсу М. Старицького “Талан”. Спочатку це було обумовлено ювілейною датою: сторіччям від дня народження драматурга і відомого діяча українського театру. У “Березолі” ще з 1922 року працювала онука письменника Ірина Стешенко. Поряд з акторською роботою вона робила переклади для репертуару театру, згодом у її перекладах було видано п'єси Шекспіра та інших класиків світової драматургії. П'єсу “Талан”, що мала кілька авторських редакцій, І. Стешенко передала театру з архіву свого діда. Поставити її до ювілею М. Крушельницький доручив В. Воронову та художнику В. Греченку. Однак невдовзі з'ясувалося, що молодому режисерові таке завдання не під силу. Перш за все серйозного режисерського переосмислення потребувала сама п'єса, надто багатослівна, з дещо надмірною мело-драматичністю.

За сценічне втілення п'єси взявся Л. Дубовик, на допомогу якому у плані літературної редакції тексту прийшла І. Стешенко. Життєвими прообразами твору були видатні діячі українського театру кінця XIX сторіччя. П'єса була цікава тим, що

містила відображення у сюжеті загального становища національного театру тих часів, приниженого зверхнім ставленням аристократії та суспільної верхівки до акторів, особливо до жінки-актриси.

Граючи роль актриси Марії Лучицької, постать якої відбивала деякі риси видатної зірки українського театру Марії Заньковецької, Валентина Чистякова одержала змогу продовжити створену нею галерею психологічно складних, масштабних сценічних характерів. Як згодом писав про виставу “Талан” письменник і критик Ст. Крижанівський, “найперше, це триумф акторської майстерності Валентини Чистякової, яка, подолавши всі вади створеного Старицьким мелодраматичного образу, зуміла силою свого художнього проникнення і високої акторської майстерності створити буквально захоплюючий образ Лучицької”.

Однак сама творча мета відобразити у образі головної героїні риси геніальної Заньковецької ускладнила роботу над роллю. Перша дія п'єси відбувається за кулісами театру, перед початком та на початку вистави. З розкішними квітами на Лучицьку чекає закоханий у неї поміщик. Схвильована несподіванкою, актриса повинна швидко переключитися і підготуватися до виступу у ролі наймички. Портрет Марії Заньковецької саме у цій ролі було зображено на картині у порталній рамці вистави.

Л.Дубовик вирішив показати без слів, використовуючи метод березільського перетворення, момент переходу Лучицької від виру особистих почуттів до творчого стану, якого вимагала від актриси її роль. Коли вистава “Талан” була майже готова, репетиції йшли на сцені в костюмах, режисер відпустив усіх учасників і залишився працювати з Чистяковою. Разом вони довели важливий сценічний епізод до надзвичайної чіткості і виразності. Ось Лучицька перед виходом на сцену зусиллям волі (це – видно!) відкидає усе особисте. Враз вона стає ніби значно молодшою (видно!), покірливою, ззіщулюючись, перетворюється на дівчину-наймичку, що боїться хазяїна. Молитовно склавши руки, опустивши очі, дрібненькими кроками вона виходить за лаштунки на невидиму глядачам сцену.

Прекрасно поставив Л. Дубовик фінал вистави, смерть Лучицької, що пережила особисту драму втрати кохання і гине від

невиліковної хвороби, сухоти. Вдало було відтворено у сценічному оформленні і всій емоційній сцені радісне піднесення, викликане чудовим весняним ранком, сонцем, свіжим повітрям, що линуло з відкритого вікна. Поздоровити хвору актрису із днем народження і з ювілеєм її сценічної праці прийшли друзі, шанувальники її сценічного таланту. Навдивовижно виразно В.Чистякова відтворювала подвійність психологічного стану своєї героїні, яка привітно приймала привітання і водночас була сповнена напруженого чекання, здригалася із надією при кожному дзвоніку, сподіваючись на повернення до минулого щастя і появу його, коханого.

Після того, як закінчився текст п'єси, режисер додав до вистави власний фінал. Заплющивши очі, сидить знесилена Марія Лучицька у кріслі біля відчиненого вікна, оточена квітами і найближчими друзями. Мовчки слухає вона свою улюблену українську ліричну пісню, яку зовсім тихо, неквапливо й урочисто співають їй друзі.... Раптом пісня обривається.... Пауза.... Марія Лучицька під звуки пісні непомітно заснула – назавжди. Коли закривалася завіса, тиша ще якусь мить тривала у залі, поки не вибухала буря овацій!

Примітки

[1] Рукопис книги "Ми – березільці" підготовлена до друку М. Черкашиною-Губаренко.

[2] Саме Мар'ян Крушельницький залучив до режисерської роботи молодого актора Романа Черкашина, що був запрошений Лесем Курбасом разом з дружиною Юлією Фоміною і зарахований до складу театру "Березіль" одразу після переїзду театру з Києва до Харкова у сезоні 1928-1929 року.

И. Зборовець

О смысле финальной метафоры В.Н. Чистяковой в спектакле «Евгения Гранде»

В культуре советского общества соцреализм вытеснял художественное иносказание, которое стало врагом номер один тоталитарной системы. Сталинизм признавал только искусство ясное, четкое, без потаённого смысла, второго плана, символи-

ки, искусство жизнерадостное, светлое, распахнутое настежь. То же самое происходило и в фашистской Германии, и в Италии, где поощряли искусство среднего ряда, прямоговорящее, давали ему «зеленую улицу».

Событием этого периода стала реабилитация реализма как самого доступного массам, возвращение к драматургии А.Н. Островского, к творчеству русских и зарубежных писателей – реалистов. Однако изображение действительности допускалось только в формах самой жизни. С позиций «жизненной правдивости» оценивали произведения художественной литературы, живописи, скульптуры, музыки, театрального искусства [1]. Разумеется, советская культура была далека от подлинного реализма. Победила установка на интеллектуальное понижение самого творческого процесса: чем проще, доступнее, тем лучше. Еще Л.Н. Толстой вынужден был признать, что «реализм ослабляет мысль» [2]. Но тогда легенда, притча, символ ее активизируют.

Вполне понятно, что в культурологической ситуации 30-х годов курбасовский метод метафорического иносказания и его романтические формы сценического искусства оказались невостребованными. В художественной практике Леся Курбаса метафора является доминирующей формой синтеза, тяготеет к контекстам, удаленным от реальности. Ключом к постижению символики драматического действия служат жанр и система метафор. Леся Курбас создавал спектакли внебытовые, мистические и метафизические на основе трансформации реальности, проникновения в зазеркалье социума. Двойная закодированность – жанровая и знаковая – сообщала театральной культуре «Березиля» способность метаисторической прогностики, в особенности провиденциального предупреждения. [3]

В то время, когда преследовали притчевое мышление, запрещали искусство «двойного дна», в театре сохранялась сценическая метафора. Полностью вытеснить знаковую, кодовую систему Леся Курбаса не удавалось даже в самые мрачные годы, когда топор репрессий был занесен над всей творческой интеллигенцией. Театр оставался единственной общественной трибуной, с которой еще удавалось порой сказать правду. Известно, что актер, не отступая от текста своей роли, обладает некоторой

свободой в выборе интонации, жеста и может сказать и выразить больше, нежели предполагает. Сдвиг логического ударения, намек, иллюзия вызывают обычно бурную реакцию зрительного зала. В спектакле слово приобретает новый смысл, неожиданные оттенки. Тем более это касается такого сильного художественного средства, как метафора.

Ученица Леся Курбаса, В.Н. Чистякова в совершенстве владела искусством театральной метафоры. В зрелый период творчества (вторая половина 30-х гг.) актриса создает почти все свои лучшие работы: Лида («Платон Кречет»), Лаура («Каменный гость»), Катерина («Гроза»), Цезарина («Жена Клода»), Евгения Гранде в инсценировке одноименного романа О.Бальзака, Лучицкая («Судьба»). Она пережила трагедию, близкую и понятную миллионам людей. В 1934 году Лесь Курбас стал жертвой массовых репрессий. В накаленной атмосфере тех лет общественность ожидала реакции В.Н. Чистяковой, которая должна была, спасая свою репутацию, выступить с публичным покаянием (устно или в печати) и политически отмежеваться от мужа, официально признанного «врагом народа». Но актриса молчала! Свое личное горе она сумела загнать вглубь души, чтобы ее страдания не дали повода для осуждения. В.Н. Чистякова продолжала работать, переплавляя в искусство свою боль. Вероятно, в скрытой форме актриса выразила свой протест в спектакле «Гроза». Гибель Катерины можно было легко соотнести с фактами самоубийств 30-х годов, которые потрясли страну и были восприняты как вызов драконовской системе. Название пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца» стало знаком времени.

Шли годы, и В.Н. Чистякова понимала, что не увидит Леся Курбаса живым никогда. Ее тайные мысли и чувства искали выход. И вот в 1940 году М.М. Крушельницкий ставит инсценировку романа О. де Бальзака «Евгения Гранде», в котором актриса получает ведущую роль. Работа над созданием образа бальзаковской героини становится для нее значительным событием. Душевное состояние Валентины Николаевны в этот период нашло отражение в потрясающей финальной метафоре спектакля, смысл которой, как нам кажется, шире ее сценической функции. Можно предположить, что актриса невольно обнару-

жила здесь то потаенное, что волновало ее все эти годы. Безусловно, понятной всем ассоциативной связи не могло быть.

М.М. Крушельницкий никогда не решился бы ввести в спектакль намеки на трагическую судьбу Леся Курбаса, поставив под удар себя и театр. Опасность была слишком велика. Общество еще не оправилось после 1937 года. Критика свирепствовала, всюду искала тайный, зашифрованный смысл, вынюхивала крамолу, гремучую смесь. Однако на этот раз чутьё ей изменило. По закону странных сближений «Евгения Гранде» отдаленно напоминала о драме семьи Сталина. Всех потрясло самоубийство Надежды Аллилуевой, несчастной жены вождя. «Наследство» Сталина не принесло радости его дочери Светлане. Эта семья была обречена на вырождение и гибель по мужской линии. Деспотизм, жестокость, хитрость, изворотливость, недоверие, подозрительность, незаурядное актерское мастерство папаши Гранде, умевшего носить нужную для него маску, – все это было присуще и Сталину. Сама атмосфера мрачного, безрадостного дома семьи Гранде, поражавшего убогой, простой, грубой обстановкой, напоминала о скромной кремлевской квартире главного человека государства. Маниакальность как душевная болезнь у Феликса Гранде порождена была страстью к золоту, у Сталина – стремлением к абсолютной власти. В те годы никто даже не осмелился бы поставить рядом Сталина и Гранде, посчитав это всего лишь неосторожной игрой ума. Тем более невозможно было заметить связь между сценической метафорой В.Н. Чистяковой и ее личной утратой. Перевоплотившись в героиню О. де Бальзака, актриса обнаружила невысказанные страдания. Среди ее записей сохранился план большой сцены без слов.

После ухода Шарля и поворота круга меняется декорация. Гостиная. Из глубины выходит Евгения. Руки ее вытянуты вперед. Она как слепая, лицо окаменевшее. Нащупав перила лесенки, она медленно поднимается в комнату Шарля и выходит на балкончик. На балюстраде лежат большой копной срезанные алые розы. Из них Евгения собиралась сделать букет для Шарля. Ее пальцы начинают нежно гладить цветы. Она медленно опускается на колени и начинает целовать и укладывать розы, прижимая их к лицу... Розы одна за другой от движения ее рук па-

дают вниз, на зеленую траву, что растет под балконом, и остаются там, алая, словно капли крови ее сердца. Лежат они у основания столба, который поддерживает балкон. У этого столба, опустившись вниз, стоит Евгения, обхватив его руками, с закрытыми глазами (метафора «сожжение на костре»), ноги – на красных розах (они теперь как горящие угли). Медленно Евгения опускается вниз и остается распростертой у подножия столба как бы на могиле своих надежд на счастье. [4].

Сложная природа метафоры состоит в употреблении слова в переносном значении по аналогии, сходству или различию. Театральная метафора непременно заключает в себе скрытое сравнение. Поэтому сцена прощания Евгении Гранде с Шарлем символически означала и расставание В.Н. Чистяковой с Лесем Курбасом. Сцена с розами обнаруживала трагедию ее невозполнимой утраты, глубину душевных мук и ужас того морального аутодафе – костра, на котором было сожжено ее личное счастье и уникальное творческое содружество с великим режиссером-новатором XX века. Сбылось пророчество А. Блока в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре» о том, что никто не придет назад.

Как это нередко бывает, актриса нашла много близкого в литературной героине. Когда О. де Бальзак писал о самопожертвовании, одиночестве Евгении Гранде, доброй, красивой, как бывает красива женщина лет под сорок; когда он находил в ней все благородные черты страдания, всю святость человека, не загрязнившего себя соприкосновением с житейской грязью; когда писатель открывал всю глубину трагедии героини, созданной для величия супруги и матери и не получившей ни мужа, ни детей, ни семьи [5], – это касалось и В.Н. Чистяковой и многих ее современниц. 30-е годы оставили громадную пустыню разбитых жизней, разрушенных семей. Личное горе актрисы слилось с горем всего народа.

В метафоре В.Н. Чистяковой была нота прощания с эпохой начала XX века, которая создала абсолютные ценности культуры. Она прощалась с молодостью, любовью, неосуществленными творческими замыслами. Большой период ее работы на сцене завершился без Леся Курбаса. Розы В.Н. Чистяковой легли рядом с «Реквиемом» Анны Ахматовой и ее поминальными сти-

хами о муже – расстрелянном поэте Н.С. Гумилеве. В спектакле «Евгения Гранде» цветы как метафора, наполненная трагическим смыслом, расширяли пределы сцены, словно их положили на прах всех жертв сталинского режима, для которого страшнее всего была творческая личность.

Примітки

1. Камаринская М. «Я человек эпохи Москошвея...» // Советская литература. – 1990. – № 6. – С. 124.
2. Толстой Л.Н. «Власть тьмы» // Театр. – 1980. – № 9. – С. 61.
3. Корнієнко Н. Народний Малахій Курбаса – Куліша. Семантика і поетика сакрального і квазісакрального. Фрагмент. // Лесь Курбас. Мар'ян Крушельницький. «Березіль». Зб. статей. – Х., 1997. – С. 13-17.
4. Архив В.Н. Чистяковой. Хранится у С.И. Гордеева.
5. Бальзак О. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 2. – М., 1983. – С. 718-719.

Л. Пуха

Валентина Чистякова: шляхи до синтезу (кінематографічна гіпотеза)

“...Я з малих літ знала, що займатимуся мистецтвом, але яким – не знала. Мене батьки з шести років почали вчити музики, потім я ходила з татом малювати з натури: він писав олійними фарбами, я ж – аквареллю. Десь із 13-ти стала виршувати, а ще перегода – захопилася танцями...”[1]. Валентина Миколаївна Чистякова – актриса, дружина Леся Степановича Курбаса = пише не про те, що вона вирішила стати професійною балериною. Ні. Вона просто “захопилася танцями”. І якщо подумки “податися” у 1913 рік, то відкриваються деякі потаємні думки, які керували вчинком дівчинки-підлітка, яка розумілася на мистецтві. Валентина Чистякова жила в той час разом із своїми батьками в Москві, брала участь у гімназичних виставах. В цей період прилучення до мистецтва, який пройшов під знаком захоплення новаторством в літературі й мистецтві, вона стає прихильницею театру, живопису, кінематографу. І, звичайно, подія, яка відбулася 5 квітня 1913 року в залі Політехнічного музею, була їй добре відома. Вона мала резонанс як у місті, так і взагалі

по країні в цілому. Мова йде про гучну дискусію: "Хто переможе? Кінематограф чи театр?" На тому диспуті були присутні: Комісаржевський, Глаголь, Волошин, Бонч-Томашевський. Московський журнал "Вестник кинематографии" вже 6 квітня вийшов у світ із великою статтею про ту історичну подію. Звісно, що той диспут усі питання так і залишив відкритими, але кінематограф, як мистецька галузь, досить показово "зріс" в очах багатьох впливових людей.

Коли відхилитись, на якусь мить, від теми щодо В. Чистякової та її приходу у мистецтво та повернутися до "історичної події" на тлі кінематографу, необхідно додати слідує: артист Імператорських театрів Варламов та балерина Смірнова залучаються до кінознімальної справи. Санкт-Петербурзька фірма "Танагра" разом із німецькою студією "Біоскоп" знімають їх у фільмі "Де Матильда?" Це був досить сміливий крок, бо існувало правило, яке забороняло акторам Імператорських театрів працювати з не державними закладами. Кмітливі ділки "Танагри" та "Біоскопу" вирішили і це питання – вони залучили до кінознімального процесу Ансамбль Берлінського Імператорського театру. Успіх фільмів за участю Варламова та Смірнкової змусив восени 1913 року дирекцію Імператорських театрів скликати спеціальну нараду, щоб розв'язати питання відносно того, чи можна акторам Імператорських театрів працювати в кінематографічних виставах. [2]

Кіноактрисам Великого Німого однією з головних вимог ставили хореографічну освіту. Дві яскраві балерини – Марія Рейзен та Віра Кораллі – до 1916 року вже були визнаними кінозірками, коли їм склала конкуренцію Віра Холодна, яка також мала початкову освіту з хореографії.

Як бачимо з означених фактів, Валентина Чистякова йшла вірним шляхом до мистецтва, щоб отримати, скажімо, можливість стати кіноактрисою. Навіть коли жовтневі події 1917 року в Росії змусили велику кількість московської інтелігенції емігрувати з Києва – доля і тут подбала про талановиту дівчину, якою була Валентина Чистякова.

І знов дещо з історії:

Восени 1917 року при Генеральному Секретарстві Народної Освіти, за часів Української Центральної Ради, при Театрально-

му відділі (керувала ним М.М. Старицька) починає функціонувати Кінематографічна секція, яку очолює Л.М. Старицька-Черняхівська. Два співробітника Молодого театру – В.Василько та В. Васильєв – також працюють на розбудові молоді української кінематографії при Театральному відділі.[3] А щоб зрозуміти специфіку кіно, треба не лише дивитись гарні фільми, але й цікавитися процесом кіноосвіти.

Тогочасна газета "Киевлянин" влітку 1917 року друкує об'яву про набір учнів до кінематографічної школи Густава Оберга за адресою: вул. Інститутська №27, кв.16. Вже 26 листопада (це була неділя) цього ж року Оберг запрошує всіх бажаючих до кінотеатру "Пел–Мел" (один з найкращих на Хрещатику) дивитися вистави "живого екрану", які будуть представляти учні його кіношколи.[4]

Тож документи свідчать, що першим "живий екран" започаткував Густав Оберг у Києві, а не Лев Кулішов у Москві. І ці вистави Оберга дивився Лесь Курбас і вони дали йому прекрасні уроки з такої дисципліни, як фіксація руху актора.

Бо маючи намір будувати український театр європейського рівня, Лесь Курбас мав думки і стосовно кінематографічної справи, бо багато учнів німецького театрального режисера Макса Рейнграда на той час вже досить плідно та яскраво працювали в кіно.

Лесь Курбас вперше побачив Валентину Чистякову в хореографічній студії М.Мордкіна, який орендував приміщення в будівлі, де працював Молодий театр. Тоді Чистяковій було лише 18 років, її дівоча краса вразила його. Велику роль відіграло ще й те, що вона в той момент грала на фортепіано... Висока оцінка хореографічної підготовки В. Чистякової як актриси балету від відомого московського балетмейстера і танцівника Михайла Мордкіна примусила режисера-новатора ще уважніше придивитися до чарівної дівчини. Чистякова відповідала всім мрійливим вимогам Л.Курбаса, в яких він бачив її як актрису своїх майбутніх проєктів.

Є свідчення Валентини Чистякової про те, що відомий танцівник пропонував молодій дівчині поїхати в гастрольну подорож по містах України разом з ним та балериною Маргаритою Фроман, але дівчина вибрала Молодий театр.[5] "...Отже, "alef

jacta est", як сказав Юлій Цезар, і я – в Молодому театрі. Зробила крок – ризикований, жахливий... Без будь-якого сценічного досвіду, без знання української мови! Але виручала інтуїція, палке бажання стати актрисою і саме – от у цьому театрі! Чому? Адже всі мої московські роки юності проходили під знаком захоплення новачками в мистецтві й літературі... [6] Кінематограф і був тогочасною яскравішою "новацією". Психологами доведено, що людина, яка зазнала поразки в будь-якій мистецькій галузі на початку свого творчого шляху, не згадує про це в своє надвечір'я. Але стосовно Валентини Чистякової треба зробити уточнення: всі свої ролі в кіно, які їй випало зіграти, вона зіграла блискуче... Справа полягає у тому, що їх було мало і вони були малими за обсягом.

Сьогодні вже зрозуміло, що український кінематограф втратив в особі Валентини Миколаївни Чистякової не тільки трагедійну, але й першорядну комедійну актрису, яка б не поступилася (за відповідних умов) Любові Орловій. Адже у виставах "Шпана" (1926) та "Алло, на хвилі 477" (1929) В. Чистякова продемонструвала блискучі можливості актриси мюзік-холлу. І це не випадково. "Особистість актриси, що була сформована у 20-30 рр. за умови розмаїтості художніх систем та напрямків, вирізнялася відновленням і зміцненням синтетизму як основи театрального мистецтва" [7]. Взагалі, ці дві театральні вистави "Березиля", фактично, започаткували той мистецький напрям, який в радянському кіно будуть значно пізніше "розкручувати" режисери Г.Олександров та І.Пир'єв. Граючи у виставах Л.Курбаса та його учнів, В.Чистякова попадала в складну систему художніх зв'язків, специфіка яких у кожному окремому випадку визначалася способом режисерського мислення. Так, у виставі "Алло, на хвилі 477!" справжнє мистецтво трансформації продемонструвала Валентина Чистякова, граючи роль хлопчиська-боя з великого іноземного готелю. За думкою дослідника творчості актриси С. Гордєєва "Поряд з умінням блискуче грати на роялі, танцювати, перекидатися, вести іскрометний діалог, в цій ролі була ще й присутність її яскравої індивідуальності"[8]. Також слід зазначити, що "...ексцентричних, або точніше, характерних ролей такого роду, як бой чи Ольга у "Шпані", вона багато зіграла у "бе-

резилівський період”, і віковий діапазон їх був вражаюче широкий (від хлопчаків до глибоких старих).[9]

Закладаючи основи акторської школи “Березія”, В. Чистякова разом з Л. Курбасом “...стверджувала у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, своєрідність постановочних структур, новаторські методи акторської гри.”[10] Школа Курбаса, його “система, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання “синтетичного актора”, здатного освоїти не тільки стилістику драматургії, а й виразні засоби видовищних мистецтв: оперного, балетного, естрадного, циркового і нарешті кінематографа” [11] – це ті джерела, які сприяли розвитку акторського таланту Валентини Чистякової. На жаль, такий “діамант” не прикрасив українську кінематографію яскравою блискучою кінокар’єрою. На жаль не судилося, не склалося... Не складається творча доля українського кіно в цілому й сьогодні, у квітні 2000 року.

Примітки

[1] Чистякова В.М. З листів до В.В.Гаккебуша // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.; 1991. – С.238.

[2] Вестник кинематографии [Информация]. – М., 1913. – № 13. – С.10.

[3] Пуха Л.Г. Кінематограф і Лесь Курбас. – Черкаси; 1999. – С.47.

[4] Києвлянин [Информация]. – 1917. – 23 ноябрь. – С.1.

[5] Чистякова В.М. З листів до В.В.Гаккебуша // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.; 1991. – С.238.

[6] Там само.

[7] Гордєєв С. Творчість В.Чистякової у контексті режисерсько-педагогічних пошуків Л.Курбаса та М. Крушельницького. // Лесь Курбас. Мар’ян Крушельницький. “Березіль”. – Х.: ХДАК; 1997. – С. 28.

[8] Гордєєв С. Валентина Чистякова // Театр. – 1982. – С. 29.

[9] Там само. – С.30.

[10] Гордєєв С. Валентина Чистякова: біографія та легенда (до 100-річчя від дня народження) // Культура України. Вип. 5. Мистецтвознавство. Зб. наук. праць. – Х.: ХДАК, 1999. – С.34.

[11] Там само.

В. Слободян

Валентина Чистякова у фільмі І.Кавалерідзе «Прометей».

Іван Петрович Кавалерідзе – талановитий скульптор, кінорежисер, театральний діяч, письменник – у своїх фільмах на головні ролі часто запрошував акторів театру “Березіль”, вихованих Лесем Курбасом. У нього знімалися Д.Антонович, І.Мар’яненко, П.Нятко, Л. Сердюк, Н. Ужвій, В.Чистякова, С. Шагайда... Характерною рисою Івана Кавалерідзе є вміння підібрати гармонійний ансамбль виконавців і добитися від актора виразного і точного втілення характеру героя на екрані. Один з його кращих фільмів – “Прометей” (1935). Філософськи осмислюючи легенду про Прометея, що дав людям вогонь, він оспівує героїв, здатних на непокору й боротьбу, об’єднаних ідеєю служіння людям.

Серед багатьох персонажів фільму, як позитивних, так і негативних, привертає увагу робота Валентини Чистякової, яка зіграла багатозарову роль повії Дуньки, за зовнішньою легковажністю якої ховається туга за нормальним життям. Спустошена й зневірена Дунька втрачає сенс життя, їй все обридло, надокучило, минулого не повернути, майбутнього нема. Вона зневажає своє оточення, де розтоптані усі людські права, де панує насилля, розрахунки, брехня. Її Дунька вся ніби зіткана з протиріч – шалена, незалежна, бунтівна, бо душа в неї вбита. Будинок розпусти, де мешкає Дунька, – це узагальнене втілення “темного царства”, де править бал жорстока й брутальна хазяйка Настасія Макарівна (Н.Ужвій), яка зневажає свій “живий товар”. Своїх повій вона продає з безсоромністю й цинізмом. Лицедірство, облудність її моралі гостро сатирично показані в сцені, де Настасія Макарівна домовляється із священником служити благодарствений молебен у будинку з червоним ліхтарем – самій Діві Пречистій! Дунька не може стерпіти цього блюзнірства, наруги над вірою. Грішна Дунька, кинута на саме дно життя, виявляється здатною до боротьби. Вона зачинається в кімнаті і, коли чує молитву, голосно й зухвало починає співати відомий романс “Песнь циганки”. Їй загрожують, вимагають припинити спів, але вона, порушуючи фальшиву благочинність

урочистого молебня, зусиллям волі йде на свій власний бій за гідність і порядність. У цьому співі – вся гіркота безчестя, розтопаного кохання, втраченого материнства. Актриса використовує контрасне зіставлення звукового й зорового зображення, музичний контрапункт стає для неї засобом у найяскравішій формі виявити свій протест, гнівний виклик проти приниження.

Цей виступ Чистякової в кіно ефектний і помітний. Вона не загубилася серед досвідчених партнерів, які вже не раз знімалися в кіно. В кадрі Чистякова своєю грою дописує біографію Євдокії, натякає, що колись у неї було зовсім інше життя. В очах Дуньки – біль, сум, розпач і разом з тим – непоко-ра, внутрішня сила. Чистякова створила образ неоднозначний, багатомірний, в якому чистота і гріховність, добро і зло злиті воедино. Актриса тонко відчула стиль картини. Її героїня переосмислює своє буття, намагається вийти з кризи, знайти в реальній дійсності ті джерела, які дають сили продовжувати життя. Вона прагне добитися до глибинної суті характеру, показати справжні мотиви вчинків. І в цьому їй допомогла школа її учителя, чоловіка й натхненника – Леся Курбаса. Відома театральна актриса, що на той час уже користувалася величезною популярністю на сцені, робила у кіно перші кроки. Але “Прометей” не влаштував тоталітарний режим, і фільм був покладений на полицю. В. Чистякова могла б стати однією з найяскравіших зірок кіно, але не судилось. Та ніщо справжнє в мистецтві не зникає безслідно.

І. Борис

Валентина Чистякова та школа театру «Березіль»: погляд у майбутнє.

Минуло 100 років від дня народження народної артистки України В.М. Чистякової, видатного майстра сцени, талановитого педагога, у творчості якого знайшла віддзеркалення бурхлива і неповторна доба пошуків геніального режисера Леся Курбаса. Ця подія викликає роздуми і міркування про долю українського професійного театру.

Сьогоднішній день повинен стати поєднанням великого досвіду театральної спадщини Л.Курбаса, учнів його школи – В.

Чистякової, М.Крушельницького, Л.Сердюка та ін. сучасних досягнень вітчизняної і європейської режисури. І ось тут настає момент чіткого, систематизованого процесу відбору і формування театральної педагогіки нової формації. Що ж стає основою виховання молодих акторів та режисерів? Відповідаючи на це запитання, потрібно уявити, що необхідно сьогодні державі в плані перспективи професійного театального мистецтва.

Створюючи нову концепцію навчання творчої студентської молоді, безперечно, треба весь спектр існуючих у світі театральних систем врахувати і, відібравши найцінніші грані, створити варіант моделі сучасної методики навчання режисерів та акторів у вузі. Варто, звичайно, у цьому величезному полі багатогранності звернути увагу на визначних майстрів сцени світового театру, які залишили свої неповторні школи виховання та навчання і поєднати їх із системою Л.Курбаса. В першу чергу потрібно встановити межу потреб і вимог до молодих майбутніх спеціалістів, кількісний і якісний рівень, а також глянути в перспективу, бодай на декілька десятиріч.

В 20-ті роки, коли створювався театр “Березіль”, було зрозуміло, що він безпосередньо виконує місію альтернативного творчого організму всьому закостеніло-консервативному в театральному мистецтві того часу. Ось що говорив про це Л.Курбас: “Березіль” – не догма, хоч вміщає в себе і догматиків. “Березіль” – рух: і коли він ним перестане бути, заперечить свою назву, – взагалі перестане існувати. Він – вільна асоціація на динамічних гаслах. Він процес. І він не в театрі тільки, навіть не в мистецтві, а в культурі, в житті. Театр йому найближчий, тому що “Березіль” відповідає емоціонально на всі свої усвідомлення. Він хоче завтрашнього дня, бо знає, що завтрашній день прекрасний, і хоче прихилити емоції і свідомість інших до свого устремління. “Березіль” не звужує свого уявлення про культурне завтра до певних рецептів, хоч кожен березолець має право скласти свій рецепт на певний час, поки життя не обгонить цей рецепт”... В “Березолі” “можуть ужитися поруч (і уживаються) інтуїст і інтелектуаліст, конструктивіст і експресіоніст... В ньому не сміє бути тільки стоячої води. Всі дороги ведуть до одного, коли вони – дороги, а не місцина. Тому “Березіль” проти академізму, проти естетства і проти безграмотності. “Березіль”

проти всякої флегматичності і сонливості... Проти вузького індивідуалізму, що ховається від життя. “Березіль” за активність, за організованість, за темп... за останнє слово науки, за сучасність”[1].

Програма реформаторського театру “Березіль” реально втілювалась як в конкретних виставах театру, так і в послідовному процесі навчання в режисерській лабораторії Л.Курбаса. Згадаємо принципові положення системи Л.Курбаса, за якою отримували знання його учні:

- актор (суб’єкт), його сценічний образ (об’єкт) – різні речі;
- сценічний образ повинен бути втілений у чітку, зафіксовану форму;
- закон фіксації. Пошук фіксації внутрішньої дії шляхом знаходження знака, що відповідає її змісту;
- закон виразності;
- закон ощадливості: “Мінімум засобів – максимум враження, впливу”;
- техніка рухів, жестів;
- закон сприймання світу;
- закон послідовності діяння;
- закон мотивації;
- закон перспективи;
- закон ритмічності;
- закон контрастів, світлотіні;
- закон просторового та часового планів.

Розвиваючи свою систему гри актора, Л.Курбас твердив, що “не майстер той актор, в якого натура, його нутро, його індивідуальна звичка бере верх над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся майстерність якраз у тому, щоб ідею, поставлену завданням твору, вивести, виявити в своєму матеріалі до кінця, побороти свій матеріал, підкорити певному завданню, а завдання це: певна ідея, певний образ”[2].

Одним з найплodотворніших, новітніх засад системи Л.Курбаса був метод перетворень: мислення сценічними образами й створення з них вистави і ролі.

Суть перетворення, за визначенням Л.Курбаса, – “це поетичне відображення ідей і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом, завершених уривків життя,

персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення) можна досягти різними театральними засобами й прийомами, або і сукупністю засобів та прийомів, різними поетичними формами – метафорами, алегоріями тощо [...] Справжні перетворення, – завжди глибокі містом, яскраві формою, різноманітні й своєрідні, зумовлені конкретним матеріалом п'єси й творчою індивідуальністю митців сцени. Перетворення щоразу є новим, оригінальним виявом, новою знахідкою. Канони, догми й рецепти несумісні з перетворенням (літературна редакція М.В. Верхацького)" [3].

У своїй експериментальній праці Курбас випробував багато різних перетворень, і цей метод постійно еволюціонував: від перших спроб естетичного змісту до психологічного, образно-дійового і соціологічного.

Не будь Курбас репресований, він, безперечно б, вдосконалив і поглибив в сторону психологізму свою систему. Про це показово говорить творчий шлях однієї з найкращих його учениць В.Чистякової. Саме в її сценічних образах поряд із фантастичною курбасівською формою бачення вистави були відпрацьовані найтонші і найскладніші елементи акторського перевтілення при допомозі психологічного аналізу людського характеру.

Видатний психолог, один із учнів Л.Курбаса, академік Запорожець О.В. свідчив: "Існує створена заднім числом легенда про Курбаса як про людину, яка нібито займалася виключно біомеханікою, захоплювалася суто зовнішніми ефектами і нібито ненавиділа на сцені людську психологію як таку, старанно виганяла її з театру. Більшої темряви не можна вигадати. Так, звичайно, ми посилено займалися акробатикою, ритмікою, постановкою голосу, пропадаючи в театрі цілими днями, але нікому з нас і в голову не могло прийти, що вся ота наша підготовча, тренувальна робота може бути затаврована словом "формалізм" і що віртуозну інструментовку тіла, проповідувану Курбасом, хтось буде схильний протиставляти природності сценічного переживання і акторського перевтілення. Йшлося про удосконалення акторської техніки, але техніка ніколи не була для Курбаса самоціллю"[4]. Ці спогади не можна сьогодні не

враховувати, розглядаючи спадщину великої актриси В.Чистякової і беручи за основу її творчий здобуток.

Вона пройшла етап формування своєї мистецької особистості через театр Л.Курбаса. Мабуть тому і став художнім явищем "Березіль" і вся школа виховання молодих акторів та режисерів, що шлях пошуків нових напрямів театру базувався на органічному поєднанні здобутків талановитих учнів майстра та його новаторських експериментів в театральній справі. Л.Курбас розумів, що тільки еволюційним методом можна досягти вершин нових форм театрального буття. Тому гаслом для нащадків звучить його промова на заключному диспуті "Про шляхи сучасного українського театру": "Я говорив про стан театральної культури на Україні, про культурну zdeформованість, я говорив про неплановість розвитку, що веде до провінційного прозябання, я говорив про те, що в центрі театрального життя українського не може бути театру виробничого характеру, а може бути лише театр творчий, я говорив, що для сучасності цінність мають тільки ті театри, котрі йдуть із сучасністю в ногу, які є частиною загального процесу становлення нового буття, нової культури." [5].

На сьогоднішній день будь-яка концепція нової моделі виховання у вищій театральній школі вимагає прискіпливого дослідження всіх напрямків розвитку сучасного театру. Вона повинна концентрувати та поєднувати в собі як національний здобуток, так і найкращі досягнення світових театральних шкіл. Цю програму, безперечно, можна втілювати хоча б тому, що саме тут, у Харкові, в далекі 20-ті роки існував новий реформаторський театр "Березіль". І крім цього, на базі кафедри режисури Харківської державної академії культури поряд з вивченням педагогічної спадщини Л.Курбаса ось вже багато часу ведеться дослідницька робота, що присвячена творчості його учениці В. Чистякової, яка більше сорока років була провідною актрисою театру "Березіль" (з 1935 – Харківський театр ім. Т.Г. Шевченка).

Примітки

- [1] Курбас Л. "Березіль". – В кн.: Курбас Л. "Березіль". – К., 1988. – С. 228-229
- [2] Курбас Л. Лекції з практики сцени. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. – В кн.: Л. Курбас "Березіль". – К., Дніпро, 1988. – С. 116.
- [3] Верхацький М.В. Скарби великого майстра. – В кн. Лесь Курбас. Спогади сучасників. К., 1969. – С. 324.
- [4] Запорожець А.В. Избранные психологические труды. В 2-х томах. М., 1986, т.1. – С. 29.
- [5] Курбас Л. Заключне слово на диспуті "Про шляхи сучасного українського театру". – В кн.: Л. Курбас "Березіль". – К., Дніпро, 1988. – С. 283.

Спогади про Валентину Чистякову.

Н. Логвинова

Признание в любви

«Публика с ума сходила», – говорив о Валентине Чистяковой нар. артист СССР А. Крамов. И это истина. Публика буквально штурмовала театр, когда на сцене играла нар. артистка УССР В. Чистякова. А когда она оставила сцену, в театре образовалась незаполненная пустота, мучительное ощущение потери прекрасного.

Человеку нужен театр для потрясений, для радости и страданий. Рассудочная красота в театре – фальш, "опилки". Нужна, как говорил Генрих Гейне, «зубная боль в сердце».

Чистякова принесла эту боль, она потрясала и вела за собой зрительный зал. Пленительная, эмоциональная и необычайно женственная, она стала легендой театра.

Чистякова обладала редкостной красотой, в которой были и трепетность, и загадка, изящество и аристократизм. Её героини были, прежде всего, любящими женщинами. Актриса умела передавать на сцене и радость встреч, и трагедию прощаний. Захваченная ролями, она вовлекала зрителей в водоворот пережи-

ваний, психологически тонко переходя от страстного порыва к ясному спокойствию, от нежности к гневу и оставаясь во всех проявлениях чувств неизменно притягательной.

Она, как никто, умела нажимать на клавиши женской души: любовь, ревность, страдания жены, любовницы, просто любящей женщины она несла в зрительный зал, потрясая зрителя.

Самые удивительные мгновения её игры выражались во взгляде, пластике жеста, паузах. Она многому научилась у Леся Курбаса. наряду с А.Бучмой, М. Крушельницким, Н. Ужвий, Д. Антоновичем, Л. Гаккебуш, Л. Сердюком. Валентина Чистякова прошла все этапы в освоении новой театральной эстетики его «Березиля», впоследствии переименованного в театр имени Т.Г. Шевченко, а до того – на сцене возглавляемого им киевского Молодого театра.

Однако в полную силу её природное дарование в сочетании с незаурядным мастерством раскрылось в посткурбасовский период театра, в спектаклях, поставленных М. Крушельницким, Л. Дубовиком, А. Глаголиным.

В каждой роли она умела быть неожиданной и непредсказуемой.

Её личностное начало тесно переплеталось с материалом роли. Она говорила об этом процессе: «Плохо, когда невозможно влюбиться в образ. Когда такое происходит, образ мне чужд. Я становлюсь его прокурором.» [1]

Она наделяла своих героинь своими душевными качествами, своим мироощущением, точно определяя ритм, голосовой регистр, пластический рисунок.

Где-то в конце 30-х годов, будучи школьницей 5-го класса, участницей пионерского театра Дворца пионеров, я оказалась у неё в гостях.

Валентина Николаевна любила приглашать к себе нас, участников пионерского театра, да и сама она по сути курировала наш театр, руководителем которого был замечательный актер театра имени Шевченко Н.М. Назарчук, добровольцем ушедший на фронт, когда началась война, и погибший.

Валентина Николаевна до войны жила в Доме "Слово" по ул. Барачной (ныне Культуры). Квартира её была почти аскетичной,

но книги заполняли её. Сверху донизу вдоль стен стояли стеллажи.

Валентина Николаевна угощала ароматным чаем, который как-то особо заваривала очень старенькая, но все же сохранившая следы былой красоты Ванда Адольфовна, мать Л. Курбаса, жившая с Чистяковой. У Валентины Николаевны был особый дар говорить о книгах, даже прикасаться к ним. Именно она в те годы моего детства познакомила меня с творчеством Бальзака, романы которого стали для меня тогда открытием: она посоветовала мне прочитать "Шагреновую кожу". Впоследствии я стала читать без разбора романы и повести этого великого писателя. Тогда же Валентина Николаевна рассказала мне о поэзии Байрона, прочитала на память несколько его стихотворений. От Чистяковой я впервые услышала и о поэзии Артюра Рембо, замечательном французском поэте-символисте, в 14-летнем возрасте создавшем шедевр-стихотворение "Пьяный корабль".

С тех пор я стала бывать у Чистяковой. Её беседы со мной о литературе, музыке, театре давали мне несравненно больше, чем школа. Её беседы отличались удивительной деликатностью, в них не было самолюбования, но в жизни, как и на сцене, она была пленительно-эмоциональной, истинно интеллигентной. В ней был аристократизм духа, образованность, что проявлялось в культуре общения даже с нами, с детьми. Сегодня, когда мною пройден большой и трудный путь в моей профессии, я могу сказать, что эта неповторимая украинская актриса вывела меня на старт этого нелёгкого пути.

Я помню, как однажды, уже работая с ней в Театральном институте, стала свидетельницей её почти 2-х часовой беседы с профессором Харьковского университета, беседы, которая велась на французском языке и после которой он сказал, что, беседуя с Чистяковой, ощутил себя вновь в Париже, сравнил её с очаровательной парижанкой.

Валентина Николаевна была не только выдающейся актрисой, она умела достойно жить. Её существо было соткано из любви. Героини, которых она играла, прежде всего оставались женщинами, порой на них и в них отражался свет трагедии.

Сама Чистякова приняла свою судьбу. Да, она актриса и останется ею до конца. Пусть всё, что может посулить ей жизнь,

хорошего или плохого, будет идти из театра, от театра, будет связано только с ним. Известный критик Д. Тальников, когда театр имени Т.Г. Шевченко был на гастролях в Москве, писал о ней : "Она превосходна на сцене и в жизни. У неё прекрасный рост и великолепные манеры. Аристократизм её души пронизывает все её роли. Обаяние её столь велико, что по сути она одна солирует в каждом спектакле. Держится всегда уверенно, с достоинством, благородно. Глаза полны огня. Красиво очерченный рот, и все черты лица как бы созданы для того, чтобы выражать любовь, нежность, страдания." [2] С этим суждением трудно не согласиться, если вспомнить её Евгению в спектакле по роману Бальзака "Евгения Гранде". Эта роль Чистяковой стала классической. Высокого трагизма достигала актриса и в спектакле "Талан" ("Судьба") по пьесе Старицкого в сцене прощания с Квиткой, её возлюбленным, и в сцене "в театре". Роль Катерины в "Грозе" Островского была признана выдающейся, а сама исполнительница – лучшей Катериной советского театра.

Что бы не играла Чистякова, в каждой её роли жила неумирающая женская любовь, изнутри озарённая таинственным женским огнём, который трепетал в ней неугасая. Всей своей жизнью и творчеством актриса утверждала не только необходимость любить, но и мужество жить. Её сравнивали с великой итальянской актрисой Элеонорой Дузе. Сцена, которая была для Валентины Николаевны жизнью – и творческой, и личной, и общественной, даровала актрисе, по её собственным словам, необыкновенную радость, свободу открытой души, чувство полёта.

Как-то мы оказались с ней в командировке в Москве. Возвращались из театра. Она жила на Тверской у своих друзей Фонвизиных, потомков знаменитого автора "Недоросля". По дороге забрели в какое-то маленькое кафе – захотелось кофе. Сидели почти до закрытия, говорили о спектакле, только что виденном, и вообще о жизни. Она, никогда неоткровенничающая о Курбасе, вдруг сказала: "С ним ушла и моя жизнь. Сейчас одна неустроенность. Дышу книгами, которые были его", – и замолчала. Тогда я задала ей несколько вопросов.

Вопрос: “Коль Вы заговорили о Курбасе, что он дал Вам как актрисе?”

Ответ: “Он ничего мне не давал, он просто сделал меня актрисой.”

Вопрос: “А что считал Курбас и что считаете Вы главным в актёрской профессии? Какое качество?”

Ответ: “Непосредственность.”

Вопрос: “А самоанализ?”

Ответ: “Вреден! Сушит образ. Убивает непосредственность. Лесь Степанович занимался самоанализом, но пока готовил режиссерский макет спектакля. Непосредственно на площадке он не оставлял время для самоанализа.”

Вопрос: “А может плохой, низкий человек быть хорошим актёром?”

Ответ: “Хорошим профессионалом – да! Но большим актёром – нет! Сцена – как небо... Радость пребывания на сцене, свобода открытой души – вот что не дано людям ограниченным, с двойной психикой. Талант надо выстрадать, а не представлять.”

Валентина Чистякова выстрадала свой талант в полной мере.

Примітки

[1] Запись беседы автора с В.Н. Чистяковой от 11.05.1960.

[2] Тальников Д. О гастролях украинского театра им. Т. Шевченко // Сов. культура. – 1940. – 22 авг.

І. Алейникова

Валентина Миколаївна Чистякова у спогадах Ольги Андріївни Даценко

Тема ця виникла під час знайомства з листами Ольги Андріївни Даценко (за афішею Лесі Даценко) до Романа Черкашина і Юлії Фоміної (листування тривало у 1970-1990 рр.) і Неніли Пилипівни Францевої -Конончук (дружини лаборанта режлабораторії Олександра Довженка – Теодозія Ференца) за період з 1988 по 1991 р.. Листи було передано до фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України в останні роки.

Одна з краших актрис “Березоля”, в якому зіграла чотирнадцять ролей, Леся Даценко довгий час майже не згадувалась у театрознавчих дослідженнях. Хіба що називалась серед інших у підписах до групових фотознімків. Вона мешкала у м. Петрозаводську, куди її закинула доля ще у 1952 р. Дуже тяжко переживала акторка відірваність від України, позбавлення можливості безпосереднього спілкування з акторами театру “Березіль”, де працювала з 1922 р. – року заснування, коли Лесь Курбас запросив її, 19-тирічну студентку інституту ім. Лисенка, до першої майстерні новонародженого театру. А в ті часи був неписаний закон – актор, що пропрацював в одному театрі 10 років, має право зватися актором того театру. Тому все життя, до останніх його днів (а пішла вона останньою з “березільців”) вона вважала себе актрисою “Березоля”. “Я все життя в своїх документах своїм “творчим гніздом”, “школою” вважала український театр, конкретно театр “Березіль” і художнє керівництво Лесь Курбаса”. [1]

Спогади про рідний “Березіль” і листи з України були її єдиними друзями в останні роки життя. В них з особливою теплотою вона згадує Валентину Миколаївну Чистякову, з якою працювала протягом тринадцяти років. Ці спогади збагачують нашу уяву про Валентину Миколаївну, доповнюють її образ новими людськими рисами. “Ми, березильці, це ж була одна сім’я. Від свого першого дня до мене прекрасно відносилася Чистякова.” [2] Її робоче місце було в гримерній на чотирьох актрис: Валентина Чистякова, Наталя Ужвій, Надія Титаренко і вона – Леся

Даценко. А в інших гримерних було по 7-8 актрис. З листа до Романа Черкашина від 30.10.1990 р.: “Ви пишете книжку про дорогу Валечку Чистякову... (мається на увазі передмова до публікації – Валентина Чистякова “Глави из воспоминаний» журнал «Театр», №4, 1992 р.- І.А.)...може і спогади товаришів теж якось, хоть частково приєднуються. Адже ж така чиста дружня атмосфера в нашому «Березилі» – це наслідок такту Валентини Миколаївни, її дружнього ставлення до усіх...».[3]

Ольга Андріївна і Валентина Миколаївна не були близькими подругами. З листа до Неоніли Францевої від 25.11.1989 р.: “У Курбаса окрім його друга Гірняка ніхто з нас не бував. Ото, вважали ми, вхожий був до Курбаса Іщенко і все та ж подруга Чистякової Титаренко”.[4] Але Валентина Миколаївна завжди пропонувала свою дружню допомогу. Так сталося і тоді, коли Леся Даценко терміново вводили на роль Юм-Юм («Мікадо» М.Йогансена та Остапа Вишні за Саллівеном, реж. В.Інкіжинов). У листі до Р.О. Черкашина від 30.10.1990 р. вона детально розповідає про репетиції виставу. «Валентина Миколаївна видно за дорученням Курбаса увесь прогон просиділа на галереї і потім швиденько узяла мене до них обідати, то обід був куриний. Після чого наказала поспати, аби були сили».[5]

Вони були зовсім не схожими – корінна росіянка Валентина Чистякова і «типова українка» (за характеристикою Курбаса) Леся Даценко. Але обидві стали провідними актрисами театру Курбаса, грали в одних виставах: «Пролог» (Дора Бриліант – В. Чистякова, Молода Солдатка – Л. Даценко), «Народний Малахій» (Любина –В. Чистякова, Оля – Л. Даценко), «Диктатура»(Паранька – В. Чистякова, Чирвиха – Л. Даценко). Іноді одні ролі: Уля в «Мині Мазайло», Іда Брук в «Невідомих солдатах», Ліда в «Платоні Кречеті». «Валя Чистякова колись поділилась зі мною, що Курбас сьогодні сказав: "Леся – актриса драматична". Це мене гріло протягом усього мого акторського шляху». [6]

Їх поєднала не лише творча, а й гірка особиста доля. Чоловіком Ольги Андріївни був Борис Костянтинович Дробинський – актор і режисер театру «Березіль». У 1934 році, коли Курбаса було усунуто від керівництва театром, Дробинський разом з дружиною покинув «Березіль» і переїхав до Києва, де працював у Польському театрі. У 1937 році його було репресовано і

через рік розстріляно. З того часу для Ольги Андріївни розпочався тяжкий шлях «дружини ворога народу». В театрі ім. І.Франка в роботі їй відмовили. З великими труднощами влаштувалась у Житомирський пересувний театр, потім ще кілька театрів.

«Після війни я попрохала Чистякову поговорити з Крушельницьким, аби взяв мене в театр ім. Т.Г. Шевченка. Валечка сказала: “Леся, моє слово мало що значить, ти раніше, ніж звертатися до Мар’яна Михайловича, то напиши листа Євгенії Олексіївни, а я (себто вона) зі свого боку підтримаю.” Я звичайно написала, та ні від Євгенії Олексіївни, ні від Мар’яна Михайловича я ніякої відповіді не одержала.”[7]

Після роботи в кількох театрах України, у 1952 році Ольга Андріївна переїхала до Карелії, де працювала провідною актрисою Другого російського драматичного Карело-Фінського театру. В 1961 році вийшла на пенсію. Мешкала у м.Петрозаводськ. Розпочалися довгі самотні північні вечори, осяні хіба що світлими спогадами про рідний театр, свої ролі, про людей, яких любила і втрачала. За час перебування в Карелії не чула жодного українського слова, лише чекала листів з України. Сама ж, в своїх листах цікавилася подальшою долею свого Учителя Леся Курбаса і його дружини Валентини Чистякової. Про це свідчать рядки з листа до Р.О. Черкашина від 2.06.1987 р.: “А був у Чистякової її особистий архів? Себто її листи від Курбаса – де це усе? Валя багато книжок посилала тоді Курбасові і часто дуже йому писала. Що вона Вам, таким відданим їй товаришам, що вона розповідала? Валя зустрічалася з тими, хто бачився в ті роки з Олександром Степановичем?”[8]

Ольга Андріївна Даценко пішла з життя 18 грудня 1993 року, не доживши 6 днів до свого 90-річчя.

Примітки

[1] Рукописні спогаді О.А.Даценко // ДМТМКМУ. Фонд О.А.Даценко.

[2] Там само.

[3] З листа О.А.Даценко до Р.О.Черкашина від 30.10.1990. // ДМТМКМУ. Фонд О.А.Даценко.

[4] З листа О.А.Даценко до Н.П.Францевої від 25.11.1989. //

ДМТМКМУ. Фонд О.А.Даценко.

[5] 3 листа О.А.Даценко до Р.О.Черкашина від 30.10.1990. // ДМТМКМУ. Фонд О.А.Даценко.

[6] Рукописні спогаді О.А.Даценко // ДМТМКМУ. Фонд О.А.Даценко.

[7] Там само.

[8] 3 листа О.А.Даценко до Р.О.Черкашина від 2.06.1987. // ДМТМКМУ. Фонд О.А.Даценко.

Г. Цветков

Они возвращаются...

В сентябре 1960 года в моей жизни начались незабываемые годы учебы в Харьковском театральном институте на курсе, которым руководила народная артистка Украины Валентина Чистякова.

А Харьков начала 60-х – "гудел поэзией": Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский часто приезжали в наш город и выступали со своими произведениями. Это было время, когда в литературных кругах Харькова всё смелее и смелее приносилось имя Бориса Чичибабина, а в театральных – самого поэтического украинского режиссера – Леся Курбаса.

Однажды в институт какой-то худой и нескладный человек принес свои записки-воспоминания, написанные за крепостными стенами Соловецкого монастыря. Он сказал, что в лагере был дружен со знаменитым украинским режиссером Лесем Курбасом, часто сидел с ним у тополя, что стоял у крепостной стены и который Курбас не дал спилить вопреки приказу начальника концлагеря. И еще этот худой человек рассказал, что часто любовался портретом необыкновенно красивой женщины – жены Курбаса Валентины Чистяковой, который висел над тюремной койкой Курбаса.

Судьба портрета этой красивой женщины, что висел над лагерной кроватью, неизвестна... Но живая обладательница мудрого и красивого лица, зафиксированного неизвестным фотографом, жила рядом с нами, каждый день поднималась по крутой лестничке старого института, входила в аудиторию, где её ждали ученики. Она была смешлива, обаятельна и донельзя непосредственна.

Курбас, мы все знали, был однолюб. Да и как не быть однолюбом, когда рядом с тобой женщина необыкновенной красоты и актриса огромного таланта. "...О не мовчить, жорстокі солов'ї, про час, коли так мріяли гаї. І в "Березолі" грала Чистякова!" – с восторгом писал о ней харьковский поэт Игорь Муратов, видевший её сценические шедевры, незабываемые образы Катерины в "Грозе" Островского, Лучицкой в "Талане" М.Старицкого, Евгении в "Евгении Гранде" по О. Бальзаку.

Моему поколению уже не довелось увидеть ее на сцене. Но и в жизни, несмотря на возраст, она была очаровательна, что не подружиться с ней было нельзя.

Волею той весенней «оттепели» 60-х в довольно консервативном институте, не ощущая возраста ещё, преподавали ученики Курбаса, бывшие "березильцы" Р.А. Черкашин, Д.И. Власюк. И рядом с ними удивительно свободно, не ощущая возраста, чувствовала себя Валентина Николаевна. Именно она, подхватив из рук учителя, верного друга и мужа Леся Курбаса эстафету творческого поиска, эксперимента, любви к театру, передавала свой сценический опыт новому театральному поколению.

При этом в её педагогическом методе находили преломление и традиции русской театральной школы. Однажды встретив меня, уже работающего в одесском театре и узнав, что главный режиссер этого театра ученик М.О. Кнебель, она восторженно воскликнула: «Ты знаешь, я уже два года работаю со студентами "методом действенного анализа"! – И с лукавой улыбкой добавила: "Ты не можешь мне рассказать, как этот метод используется у вас в театре?!». В другой раз Валентина Николаевна выхватила у меня из рук рисунок с изображением сломанной в беге фигуры юноши и понесла его в аудиторию показывать, как должны уметь двигаться актеры. «А ведь мы так умели!», – ахала она, вспоминая о студийных занятиях по актёрскому тренингу в "Березиле".

Мы никогда не видели ее усталой. Мы никогда не слышали от нее рассказы о трагически погибшем муже, друге, режиссере... ее режиссере... Каждый день Валентина Николаевна поднималась в студенческую аудиторию. Всегда хорошо одета, с чуть ярковатой косметикой и тщательно спрятанной сединой на скромной причёске. Валентина Николаевна была тоже однолюб.

Лесь, театр, юность – были ее вечной и непоколебимой любовью.

Сегодня мы знаем о Курбасе, о его спектаклях, о его методе, убеждениях, мечтах и заблуждениях, пожалуй, больше, чем его современники. Лесь Курбас мечтал о новом революционном театре, ломал каноны и догмы, открывая новые пути в сценическом искусстве.

Однажды я побывал в Медвежьегорске, где обнаружены захоронения жертв тотальной системы. Там Лесь Курбас. Когда на увековечивание памяти погибших карельские власти пригласили официальных представителей Украины, у тех не оказалось денег на проезд. Как нет их сегодня на памятник режиссеру-реформатору в печальном месте города Медвежьегорска. Но вся прелесть жизни в том, что она не кончается. Я с радостью узнал, что в моем родном Харькове нашлись деньги на возведение пантеона-могилы семьи Курбаса, в котором покоится прах матери и жены режиссёра и где хранится капсула с землёй, привезённой с Соловецких островов, с того места, где был расстрелян Лесь Курбас. Нашли харьковчане деньги и на мемориальную доску, открытую в память о Валентине Николаевне Чистяковой на доме, где она жила последние годы.

Жизнь не кончается!..

Б. Поюровский

Несколько слов о Валентине Николаевне Чистяковой

Так и хотелось бы уточнить: несколько субъективных слов. Но с другой стороны, разве воспоминания могут быть объективными? Тем более, полвека спустя.

О Валентине Николаевне впервые я услышал ещё прежде, чем увидел её на сцене. Мой отец служил у большого друга Валентины Николаевны профессора Александра Моисеевича Кричевского, который боготворил Чистякову и это боготворение невольно передавалось всем вокруг.

Однако наступил такой день раннею весной 1944 года, когда мы всей семьёй да ещё с соседями отправились в театр им. Т.Г. Шевченко на спектакль «Гроза». Мне было немногим более

одиннадцати лет, но, во-первых, классика; во-вторых, «луч света в темном царстве»; наконец, надо было прервать многолетнее послевоенное театральное затишье – благо билеты не составили нисколько труда. Кроме Чистяковой-Катерины, в спектакле были заняты И. Марьяненко-Дикой, Д. Антонович-Тихон, Варвара-Петрова, Кабаниха-Бабиивна, Феклуша-Смерека – остальных, к сожалению, уже не вспомню. Спектакль произвел огромное впечатление, хотя в зале было человек 50-70 – не больше!

До просмотра спектакля я читал пьесу и моя Катерина Кабанова совсем не была похожа на Катерину Чистяковой. Какая уж она мужичка или купчиха – при таких повадках – настоящая царица. Как шаль носит, как ногу ставит, а как глядит вокруг – это ж чудо какое-то! Дома, конечно, всё подробно обсуждалось. Спектакль произвёл сильное впечатление, но вот социальное положение именно Катерины вызывало некоторое сомнение.

Через несколько месяцев я стал завсегдатаем театра им. Т. Шевченко (да и других театров тоже). Я познакомился с контролёрами, и они, иногда из доброго отношения, а иногда за относительно небольшую мзду пускали меня на галёрку, а там уж я сам находил себе место получше.

Чистякову я видел помногу раз в «Жене Клода», «Евгении Гранде», «Трактирщице», «Не называя фамилий», «Привидениях», «Ангеле-хранителе из Небраски», «Глубоких корнях», «Коварстве и любви» – может быть ещё в чём-то, но самое главное – я никогда не забуду её в «Талане» – на мой взгляд, это была её особая вершина. Она играла актрису Лучицкую много лет и каждый раз вносила существенные добавления. На протяжении многих лет я время от времени перечитываю пьесу М. Старицкого, рекомендую её другим актрисам. Но, видимо, в той встрече Чистяковой и Лучицкой содержалась какая-то особая тайна, которую трудно передать словами. В разные годы разные акты становились центральными в этом спектакле. Но я, например, никогда не забуду последнюю сцену, которую Валентина Николаевна сыграла по просьбе организаторов вечера на вечере, посвящённом какому-то юбилею М.К. Заньковецкой. Да, конечно, это было искусство, игра, но сверх того Валентина Николаевна приобщила к опыту своей героини свой собственный опыт. И переполненный зал театра им. Т. Шевченко, хорошо

информированный о судьбе вдовы Леся Курбаса, без всяких к тому принуждений молча вставал, чтобы таким образом почтить память миллионов ни в чём не повинных людей...

Только не надо думать, что Чистякова что-то делала для этого специально. Вот уж кто никогда не чувствовал себя оппозицией, Фрондой, левым фронтом. Правда, и в партии, Бог милостив, она не состояла, и отречений никаких не делала, но и на митинги протеста никогда не ходила и вообще предпочитала все эти темы-беседы не вести даже с хорошо знакомыми людьми, отделяясь междометиями или улыбочками. Правда, может быть, так было только со мной, с другими Валентина Николаевна была более словоохотлива и откровенна, только я сильно в этом сомневаюсь. Любая попытка завести разговор о письмах, дневниках, других архивных материалах наталкивалась на непреодолимую стену препятствия.

Вообще Валентина Николаевна предпочитала вспоминать и говорить о чём-то хорошем: о любимых ею людях, об иностранных поездках и встречах, о хороших спектаклях.

В пору, когда я уже жил постоянно в Москве, мы виделись пожалуй даже чаще, чем когда я учился в Харькове. Во-первых, все-таки, этика: водить домой студента пусть даже с театроведческого факультета – в этом что-то было не совсем удобное. К тому же проявлял интерес к «Березиллю» и Курбасу, ибо работал над дипломом об Антоновиче. А Чистякова меньше всего хотела касаться этих проблем. Во-вторых, Чистякова не водилась с поклонниками, а я никогда к ним и не принадлежал, хотя она, конечно, не могла не знать, как мы все, молодые, её боготворили, она относилась к этому как-то нарочито легкомысленно: какое это имеет ко мне отношение?

Чистякова болезненно относилась к проблемам возраста и собственно это-то обстоятельство и заставило её покинуть сцену значительно прежде, чем она могла бы это сделать. Помню, как она впервые заволновалась на этот счёт, когда Крушельницкий предложил ей сыграть мать Олега Кошевого. И позже, когда Глаголин настоял на «леди Милфорд» – ей уже тогда казалось, что ей уже поздно играть такие роли. Ну, а сколько слёз было с Джеммою Боллю в «Оводе».

Окружающие ссылались на ближайший пример А.П. Воронич – она продолжала играть Анну Каренину, Тугину, Катюшу Маслову, Бесприданницу; на факт мхатовских ровесниц или Бабановой с Мансуровой, но Чистякова не сдавалась: «Нет, нет, нет!!!». «Привидения» Ибсена были последним её компромиссом, а после этого, насколько я знал, она уже не вышла на сцену, хотя прожила ещё около тридцати лет. Я знаю, что многие режиссёры соблазняли её вернуться на сцену, находили специальный репертуар, но всё это было бесполезно.

Валентина Николаевна много читала (она вообще была европейски образованной женщиной), следила за всеми новинками, выписывала толстые журналы, многое читала в оригиналах, делая небрежные пометки на полях.

После смерти Ванды Адольфовны, матери Курбаса, она стала абсолютно одиноким человеком. Нет, её не забывали друзья, о ней заботилась Надежда Антоновна – её домоуправительница и напарница, заходили, а чаще звонили Черкашины, Сердюк, и еще кто-то из более молодых, но всё это нужно было больше нам, чем ей, она давно перешла в другое измерение.

И случилось это, по-моему, с того момента, когда она перестала выезжать в Москву, в Сочи, в другие города, где бывала до этого ежегодно. Она могла позволить себе *без билета* приехать в Москву, чтобы там попытаться «стрельнуть» пропуск или билет на гастроль французов или итальянцев – за любые деньги! Потом она могла ругать этот спектакль или хвалить, но ей хотелось его *увидеть!* С годами это желание стало пропадать: то ли сил уже не было, то ли материальных возможностей – не берусь судить, но факт остаётся фактом: после регулярных поездок в Москву общий тонус значительно снизился (не исключено, и хвори – годы берут своё).

Я думаю, что Чистякова – одна из самых загадочных фигур XX столетия. Не хочу её ни с кем сравнивать, но по масштабу своего дарования – не по индивидуальности – она вполне образует один ряд с Марией Казарес, Варико Анджапаридзе, Ириной Жданович, Алисой Коонен, Верой Соколовой, Верой Поповой, Софьей Гиацинтовой, Цицилией Мансуровой, Верой Марецкой, Марией Бабановой, Добржанской, Борисовой, Зеркаловой, Пашенной, Раневской – с той лишь разницей, что многие из них

имели возможность реализовать себя и в комедии. Чистякова же преимущественно оставалась верная трагедии и драме, хотя когда вдруг попадала в стихию таких спектаклей, как «Не называя фамилии» В. Минко, такое вытворяла, что можно лишь руками развести!..

Я приветствую всех, кто собрался отметить 100-летие со дня рождения В.Н. Чистяковой. Надеюсь, что её опыт пригодится новым поколениям, потому что уверен – такие явления возникают на нашем небосводе, к сожалению, не так уж часто!

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

С.І. Гордєєв

І.В.Зборовець

ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА – АКТРИСА ШКОЛИ КУРБАСА

Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції

(до 100-річчя від дня народження)

21 квітня 2000 року

Редактор:

Трет'якова Л. М.

Художний редактор:

Хлюпіна І. Р.

Комп'ютерна верстка:

Константінова Н.В.,

Борісова А. Л.

Підп. до друку 2000. Формат 60X90/16.

Папір офсет. Друк ризограф.

Ум. друк. арк. 4,2 Гарнітура "Times".

Тираж 300. Зам № .

Ціна договірна

ХДАК, 61003, Харків, Бурсацький спуск, 4.

