

більше, що й наші вчителі мусили повторювати магичні формули для стін, що, припускаю, мали вуха. Але, незважаючи на це, вони так переконливо працювали і демонстрували силу методу, що для нас не було жодного сумніву в необхідності оволодіння ним. Наші ж педагоги, не фетишизуючи постать Майстра, свято вірили в той єдиний театр, який знали — театр образних перетворень. Вони вірили в ідею поетичного театру, який надихав, вів за собою глядачів. Поміняти в ньому місцями глядача і героя, а тим більше переплутати їх, було неможливо. В центрі тут завжди стояла акторська Особистість, а не трюки. Коли ж на місце актора сьогодні виходить звичайнісінький “кунштюк” і все це називається “школою Курбаса”, у мене виникає сумнів щодо правильності такого розуміння методу моїх вчителів. Адже Курбас після себе залишив нам не реєстр “штук”, а справжню акторську школу!

Звичайно ж, метод Курбаса виник не на порожньому місці — він органічно продовжив традиції корифеїв. І театр корифеїв і театр Курбаса мають спільний знаменник — поетичність. Думаю, що це найбільш суттєва особливість національного театру. Тому і корифеї і Курбас — посудини, що з'єднуються. Це різні етапи розвитку одного явища — поетичного театру. Водночас театр Курбаса відрізняється від театру його вчителів, я б сказав, могутньою аналітикою (це, мабуть, характерна риса часу, коли режисери різних напрямків намагалися усвідомити, осмислити методологічні основи творчості, виявити її “важелі”, закони свого мистецтва тощо).

Існує думка, що Курбас був “гурманом”, який ставив лише шедеври світової літератури, але ж це не так! Навпаки, більшість його вистав створена за п'єсами драматургів-початківців. І саме цей шлях він вважав найпліднішим і найперспективнішим. Тому йому потрібні були майстерні.

Як і театр корифеїв, театр Курбаса був розрахований на масового, а не елітарного глядача. Яскравий тому приклад — вистава “Народження велетня”, здійснена за п'єсою не дуже високих достоїнств, але такою, що віддзеркалювала актуальну подію — народження велетня індустрії.

Часом вистави школи Курбаса уявляють так: якщо персонажі просто сидять за столом — це не за Курбасом, це МХАТ; а от коли виконавець стане догори дригом, це вже “перетворення”. Таке от дилетантське уявлення!

Як нас вчили наші вчителі? Роман Олексійович Черкашин насамперед вчив мистецтву а н а л і з у драматургічного твору. Це саме проповідували Лесь Дубовик, Мар'ян Крушельницький. Вони намагалися озброїти нас, своїх учнів, методом, а не штукарством. І метод цей обов'язково спирався на акторську особистість.

Інколи митець виголошує у своїх програмах тези, які розходяться з його художньою практикою. Адже творчість не так легко визначити, а тим більше вичерпати словом. Тому, я думаю, пошуки і Курбаса, і Мейерхольда, і Станіславського, і Вахтангова в чомусь (поза маніфестами — не в естетиці, а в методології) збігалися. Як, бувало, майже одночасно робилися відкриття в науці, так траплялися паралельні відкриття й у мистецтві.

Треба розуміти, що Курбас, як, до речі, і Мейерхольд, Станіславський і багато інших режисерів, зробили вклад не лише в національну школу, а й у світову скарбницю, в якій накопичується наш методологічний досвід. І традиція ця, нехай маленькими джерельцями і струмочками, розтікається по театру всього світу — невимушено і без зайвого галасу.

Валентина ЗАБОЛОНА,
кандидат мистецтвознавства

Вони обрали Березіль

Ніна МАЗУР

Чи задоволені корифеї?

“Зимовий вечір” М. Старицького і “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого у Київському театрі імені І. Франка

В “Березолі” — вистава. Головний режисер Ігор Борис, який очолює його другий сезон, віднедавна змушений виходити на сцену перед початком як приборкувач на арену. Режисер — врівноважений і серйозний поборник національної ідеї. Він служить їй без істерично-націоналістичного екстремізму і без цинічної кон'юнктурності. Тому в Івано-Франківську, де нещодавно очолював театр, йому перепало з одного боку, а тепер у Харкові перепадає з іншого.

Як колись і в ранньому “Березолі”, це строката за складом труппа. Є актори могутнього нутра, з традиціями від М. Садовського — Л. Тарабаринів, В. Шестопалов, В. Висовень, А. Дзвонарчук та інші. Є емоційно сильні інтелектуали, родоводом від Л. Гаккебуш — В. Малаяр, І. Кобзар, С. Бережко. Є “ексцентрики”, нащадки М. Крушельницького та Й. Гіряка — Р. Кіріна, О. Качан, О. Стефанов. Талановита молодь, яка скілила без режисури, шукає творчого порятунку власними силами (щось на зразок старого режлабу, тільки самотужки).

При всій акцентованій актуалізації своєї творчості Лесь Курбас високо цінував необхідну для загальної культури театру і глядача драматургічну класику. Хіба що прочитану свіжим неупередженим оком. “Березіль” ставив “Макбета” У. Шекспіра, “Гайдамаків” за Т. Шевченком, “Жакерію” за П. Меріме, “Пошились у дурні” М. Кропивницького, репетирував

© Валентина Заболонна, 1993

“Зимовий вечір”, можливо, не найбільш вдалий твір з великого доробку Михайла Старицького. Чи не тому сентиментальна повість Елізи Ожешко, перероблена ним у п'єсу, — ще одна варіація на тему біблейської притчі про “блудного сина” — не часто привертала увагу постановників? І раптом — прем'єра кінця 1992 року у франківців.

Що ж у цій п'єсі привернуло увагу Сергія Данченка?

Можливо, саме те, що зупиняло інших — притчевий лад і дихання епосу під дахом селянської оселі?

На користь цього говорить початок вистави — декоративний і таємничий: у місячному сяйві просто над хатою (даху немає, лише вічне небо і сніги довкола домівки Стругів — гарна робота художника А. Александровича-Дачевського) іде

© Ніна Мазур, 1993



"Войцека" Г. Бюхнера. Класика неодмінно виводить до вічних, загальнолюдських проблем та істин, що особливо важливо в епоху загальної розхитаності і розгубленості. Ще й відсутності пристойних сучасних п'єс в репертуарному портфелі України...

І Борис теж зробив ставку на класику в репертуарній лінії шевченківців. Останнім часом вийшли "Король Лір" У. Шекспіра, "Украдене щастя" І. Франка (режисура І. Бориса), "За двома зайцями" М. Старицького, "Таємниця" та "Чорна пантера і Білий Ведмідь" В. Винниченка, "Антигона" Ж. Ануїя.

Постановки головного режисера діаметрально протилежні й принципово схожі одночасно. "Король Лір" — це розрахована конструкція, де почуттям місця майже нема, і тому такими сильними протуберанцями прориваються вони в залишені для них постановником шпарини. А "Украдене щастя", навпаки, — містеріальне, чуттєве, де замість думки — прозоріння, замість усвідомленого бажання — імпульс душі.

Та еднаються вони в принципі "постановочної" режисури, костюмною, широко мізансценованою, з димами і грою світла, з розгорнутою музичною партитурою. Обидві, художньо принципові для головного режисера і театру, заявляють про певну мистецьку позицію.

Перша постановка Ігоря Бориса в театрі імені Т. Шевченка — "Король Лір" — лежить в руслі прямих традицій "Березоля" — перетворення. Конструктивістська

сценографія Т. Медвідь відображає ніби механізм химерної світобудови. Роздаючи дочкам державу, Лір наділяє їх залізними супермаркетними возиками з металевим бруктом. Персонажі вбрані у праодяг — ряднинні довгі сорочки і хламиди, де-неде перехоплені шкірою з металом. І широкий поміст відрізається в партер, наче в шекспірівському театрі "Глобус".

Уся вистава побудована на ритмо-пластичних мімодрамах, що і сучасно, і проростає з курбасівського коріння. Бурхливий рух актора в різних варіантах смертельного протисторства, — в гонитві, в ловах, у церемоніальних плетивах — виявляє стан душі персонажів. І зледачілим нашим акторам доводиться "прокинутись" тілом, їм просто нема коли зупинитись "попереживати" і "погризти куліси" (це вдається хіба що В. Висовню-Глостеру). Вистава набирає пружності, жорстокої конфліктності, окріпного вирування. І тоді синкопа дуету Ліра і Блазня на першому плані, коли вони, спустивши ноги в зал, сидять у нерухомості споглядання світу і власної душі, тихо розмовляючи про вічне, посилюється контрастом її статичності до невинної динаміки на сцені... А над брязкотом безконечного життєвого бойовища на кону історії маятником Долі і Часу інколи прилітає на лонжі Блазень (В. Маляр). В "Березолі" теж колись полюбили цирк, крутили сальто, гасали на роликках, літали на трапеціях...

Березільським "акцентованим впливом", без пірнання в психологічні глибини характерів і нутро пристрастей, прокрес-

лені у цій виставі конфлікти, постаті і взаємозв'язки персонажів. Актори-шевченківці, як і всі інші, давно відвикли від тонкощів психологізму на міліній українській драматургії останніх десятиріч і звикли до приблизності у своїх сценічних витворах. У І. Бориса ж вони освоюють нові для себе способи існування на сцені, їм цікаво і вони стараються. Це дає втішні плоди — вистава виходить гармонійною і несподіваною.

І Борис вільний від диктату чотирьохсотлітніх традицій постановок "Ліра". Він немов читає нову п'єсу новими очима і знаходить в ній чимало нових ходів. У нього Кент (Ю. Головін) і Корделія (Т. Грінюк) кохають одне одного, а шлюб принцеси з французьким королем всього лиш династичний. Лір (Л. Тарабарин) зовсім не божевільний — просто звичайна "історична" людина забажала нормальних речей, на які сподівається кожний: любові дітей, вдячності і елементарної поваги. Але світ, у якому живе Лір, ненормальний, і на наших очах людина втрачає зв'язок з реальністю (на нього полюють його ж благодійники) і з власним "я". Леонід Тарабаринов дискретно, задумшено і без зайвого максималізму грає цю просту й беззахисну звичайну людину, прекрасну і зворушливу саме у своїй звичайності.

Філософське начало в цій сценічній версії трагедії віддане Блазню (В. Маляр), який починає виставу, подзвонюючи

процесія зі звізду. Потопаючи у снігах (чи в хмарах?), водночас урочисто і звично плывуть постаті у святкових козушках, — і щось химерне, примарне є у цьому русі, щось дуже зимове. Зимовий вечір — чи не найголовніший герой спектаклю Данченка. Холодні сніги, охолоті в боротьбі за хліб насущний душі... В атмосфері вистави наче розлите чекання.

Чого чекають ці люди?

Дива й біди, бога й диявола, пришестя чогось і когось...

Ця атмосфера — вагомий здобуток "Зимового вечора" на франківській сцені. Вагомий, але чи не єдиний. На заваді втілення режисерського задуму стали актори. Прагнучи піднятися на висоту абстрактних узагальнень, вони втратили орієнтацію і розгубилися. Навички побутово-психологічної гри в розрідженому повітрі притчі, мабуть, здалися акторам надто "земними" (це й справді так), і, не

маючи іншої школи, вони пішли шляхом "пригашення емоцій". Душі постали холодними. І статичний трудівник Антон (Ю. Розстальний), і запальний молодик Олекса (О. Стальчук), і хазайновита красуня Оріся (В. Ілляшенко), і весела юна Ганнуля (Л. Липчук), і навіть Ликерія, любляча дружина "блудного сина", в якій мала зосередитись найбільша емоціональна напруга сюжету (Н. Гіляровська) — наче відчужені від трагізму подій. Живою постає на цьому тлі баба Наталя (Н. Лотоцька). Актриса майстерно передає драму героїні — драму її понівеченого життя.

Подорожній (С. Олексенко) — постать цілком реальна і водночас узагальнена. Страждання сільського парубка палкої вдачі, що не знайшов спільної мови ні з батьком, ні з суспільством, і через це опинився на дні життя, у трактуванні С. Олексенка виглядають цілком біблейськими.

І коли в сюжеті настає кульмінація, саме йому та ще В. Розстальному (батьку розбійника) ми завдячуємо хвилинами чистого співчуття. "Нещасний, іди, іди собі з батьківської хати та не гріши... Прости мене!" — вимовляє через силу старий Струг. Не біблейським прощенням, а новим вигнанням обертається для "блудного сина" омріяна у в'язниці домівка. "Земле рідна! Хато кривна! І всі, всі навіки!" — промовляє Подорожній, і в цих словах мука (чи не наша спільна?) розставання з мрією про спокій, чисте сумління, красу і ясність буття. І лунає таємнича й красива, але наче для іншої вистави створена музика Ю. Шевченка, і просте холоднеми снігами урочиста процесія.

Калитка — Б. Бенюк
Савка — В. Мазур.



дзвіночком попереду містеріальної процесії людей в глибоких капюшонах. Він прокреслений через весь її масив і завершує сценічну дію, розхитуючи великий дзвін світу. По кому він дзвонить?

Колись Л. Курбас так само прокреслював Воротарем-Бучмою шекспірівського "Макбета" з тими самими функціями Доли і Часу. Інколи цей персонаж ставав Блазнем... І. Борис уважно вивчав історію театру.

Можливо, саме через це він старанно уникає будь-яких порівнянь своєї версії "Украденого щастя" І. Франка з класичними (давніми і недавніми) взірцями. І. Борис взагалі переводить п'єсу в інший регістр — з психологічної драми (мелодрами) в ритуал, у ворожбу, в містерію. Для цього йому знадобилась літературна редакція тексту. Він вдався до ранніх франківських варіантів, до перекладу бойківського діалекту на словобжанський норматив. Зміст, таким чином, піднявся з підтексту до слів, якими все сказано між людьми. Вистава тяжіє до народного примітиву, до фольклорних міфологем. Але ритуал режисер вигадує свій, власний, змішуючи в ньому християнство з язичеством, бойківщину з полтавщиною, життя з театром. З Карпат прийшов у цю виставу Мольфар — всесильний господар світу і людських дол, величний, волохато-страшний, інфернально-принадний, він грається героями, краде у них щастя, спокушає гріхом і любов'ю, вбиває, карає...

У такій режисерській системі виставі не потрібен актор-гаптувальник психологічних візерунків. Л. Тарабариню (Микола), В. Мальяр (Михайло), А. Дзвонарчук (Анна) потрібні постановникові для пред'явлення своїх могутніх особистостей. Харківську версію "Украденого щастя" (як і "Короля Ліра") треба приймати цілком, або не приймати зовсім. Настільки вони самодостатні і гармонійні. Все ж краще прийняти, повернувши митцеві право на самовияв і судячи його ним самим вигаданими законами власної естетики. Цілісний, послідовний режисерський пошук не часто подібujemo взагалі, а тим більше сьогодні, серед загальної розгубленості й руйнації.

Ігор Борис руйнацією не займається. Принципово. Це важливо зрозуміти і оцінити. Навпаки, він будівничий. Він намагається роздмухати в театрі імені Т. Шевченка вогник творчого життя і мистецького неспокою, припалити понемолу заскнілих "традицій", акторських штампів, злої долі і жebraцької рутини.

Активно працює мала сцена театру під родовою назвою "Березіл". Ігор Борис, не боячись конкуренції, дає можливість ставити спектаклі іншим, здебільшого молодим режисерам.

Минулого сезону тут здійснила свою дипломну роботу Ганна Воротченко, випускниця Київського інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого. Це була вишукано елегантна "Антигона" Ануїя, в якій у духмяному коктейлі з'єдналися всі стилі міфу про людину, що

насмілилася бути сама собою, — античність, декаданс, французький вуличний шансон, прекрасне опукле українське слово (переклад К. Квітницької-Рижової), європейська культурна традиція і Його Величність Театр як такий. Це ритмічно-пластичне дійство дало нове дихання всім акторам, особливо Олександрю Тартишникову (Креонт), Олені Качан (Міра-Мойра), яка у виставі є ще й дволиким чорнобілим Янусом, богом дверей Театру, єдиним жіночо-чоловічим духом Мистецтва, його Інь та Янь одночасно, та Ірині Кобзар, яка дивним чином нагадала березільську легенду Риту Нецадименко (дай тільки, Боже, Ірині іншої долі). На цій же малій сцені актори театру Степан Пасічник і Сергій Бережко за мотивами оповідань В. Винниченка "Чудний епізод", "Таємна пригода" і "Тайна" створили (написали, поставили, зіграли) заворожуючу виставу "Таємниця", зіткану з прозорих серпанків, легких нюансів, присмеркових настроїв та імпульсів підсвідомості.

В цьому ж малому "Березолі" ще один В. Винниченко — "Чорна пантера і Білий ведмідь". Львів'янка Алла Бабенко не повторила тут своєї постановки в театрі імені М. Заньковецької. Славетна п'єса з новими виконавцями непересічного таланту, в аскетично-філософській сценографії Т. Медвідь (де тільки запнута заслоною порожня рама на мольберті, в глибині якої лише раз блимнув невловимий вогник, та рухливий станок для натурі), в граничному наблизненні акторів до глядача за-

Над згаслою хатою, в мерехтливому сьайві...

Нізідки, чи з інших світів?..
До нас, чи в нікуди?..

х х х

Сяюче видіння відвідує й героя іншої прем'єри театру імені І. Франка — Калитку з п'єси І. Карпенка-Карого "Сто тисяч". Відвідує також, коли все скінчено: розвіялося марення про надзвичайне багатство, спливали за вітром грошенята, і над стосом папірців сьє одуреному Калитці омріяне, недосяжне видовище — заможний хутір.

Відома класична п'єса, а за нею і постановник В. Опанасенко, трактують цілком реалістичну ситуацію збагачення одних, зубожіння інших. Плоть від плоті непевного часу, жадібний Калитка стає жертвою ще хитріших і підступніших, ніж він сам. Тема занепаду, запустіння заявлена і в сценографії вистави (художник В. Баріба): хата Калитки немов проростає у світ: деревина стає деревами; згодом, мабуть, на дику хащу перетвориться притулок глитає.

Здавалося б, що нового можна знайти у "Сто тисячах"? Так, міцна драматургія, чудова мова, типовість персонажів, — це все не потребує доказів, але що далі?

Карпенко-Карий розповів типову історію з життя пореформеного села і назвав її комедією. Богдан Бенюк — виконавець головної ролі — показав нам суто індивідуальну й від того не менш типову трагедію особистості. "Бенефісом Бенюка" справедливо назвали знавці й любители театру цю виставу, що, однак, аніскільки не применшує добротності

інших акторських робіт. Хазяйський син Роман (О. Богданович) і роботяца Мотря (О. Олександренко) — симпатичні й зворушливі; колоритною є постать наймита Клима (О. Паламаренко); меткий і спритний Гершко у виконанні І. Кадубія; правдива Параска (Г. Семененко); на окрему розмову заслуговують Бонавентура (В. Розстальний) і кум Савка (В. Мазур). Але визначає, забарвлює, веде спектакль Бенюк. Його Калитка — постать трагікомічна, що рахує свій родовід від цілої галереї образів Скупих (з великої літери) і сягає у зображенні цієї пристрасті шекспірівських висот.

Калитка-Бенюк — людина однієї мети, єдиної пристрасті. В доведенні цієї ідеї до абсолюту навіть є щось завбільше і водночас зворушливе. Кризь жорстку натуру користолобця проглядає щось дитяче, довірливе, майже наївне. Говорить Бонавентура про кладу, і розумний Калитка по-хлоп'ячому вірить теревеням "копача": "Отак викопав гроші, а тоді хай сміються". Національні риси — готовність побачити чудо, відчуття фантастичного — притаманні Калитці повною мірою. На людей він дивиться з недовір'ям, підозрою, а от щодо "нечистої сили"...

"Нехай би дав сатана грошей, бо без душі, мабуть, легше, ніж без грошей".

Улюблена фраза Калитки: "чорт зна що". Це й про науку — "забавку дитячу", й про Париж, та й про все разом, — крім грошей, звісно. Чорт згадується у виставі часто, а відомо, що його тільки поклич... Ось і з'являється постать Невідомого у чорному (О. Задніпровський). Але його інфернальність видається блідою й нео-

бов'язковою на тлі розгулу "бісовщини" в людських душах.

Тут "зайці в голові", здається, у всіх, — у кожного своя ідея фік: у Бонавентури — "Боковенька", у кума Савки — "гроші від нечистого", у Калитки — "земелька". Це не просто демонстрація пристрастей, це одержимість, доведена до абсолюту, що сягає рівня поезії. Недаремно Бонавентура, який буквально зрозумів біблейське "ищите и обрящете", складає вірша, Савка талаңовито оповідає неймовірні історії, а сам Калитка...

"Їдеш день, — чия земля? — Калитчина! Їдеш другий..." Хіба це не поезія?

Цілком матеріальний, "грубо сколочений, міцно зшитий" Калитка-Бенюк — чи не найбільш "тонка матерія" у виставі, найголовніший біс. Ось він підстрибує й

Калитка — Б. Бенюк.



бриніла новими обертонами — могутніми і своєрідними. У Львові вийшло так, що дві жінки — Рита (Л. Кадирова) і Сніжинка (Л. Боровська) боролися за невідомо чим цікавого Корнія. У Харкові відбувся саме Винниченковий шалений дует-двійбі Пантери і Ведмеда (І. Кобзар та Ю. Головін), Чорного і Білого, Життя і Мистецтва, Кохання і Смерті.

Пишно-руда великоока Ірина Кобзар (Рита) любила й ненавиділа одночасно і однаково безмежно. А Юрій Головін (Корній) затинався на словах, бо шал його мистецького генія не мав вербальної сили вислову. Лишалось багатим тембром голо-су, захищатися ведмежими обіймами, ки-датись під занесений над мольбертом ніж і померти тихо і вичерпно.

Молодий режисер Микола Яремків поставив у театрі імені Т. Шевченка дві вистави — "Largo desolato" В. Гавела на малій сцені та "За двома зайцями" М. Старицького на великій. Стажер Р. Віктука Микола Яремків не повторює метра, а використовує його мистецький інструмент для перетворення (чуєте "Березіль?") драматургічного матеріалу в сценічне життя.

Вистава "Largo desolato" існує за законами цирку: яскрава арена, манежні ам-плуа-маски клоунів, ексцентриків, дреси-рувальниць, акробаток і рух, рух, рух по колу, по колу, по колу. А в центрі в контра-сті психологічного занурення в глибини підсвідомості, практично на одному місці, на стільці з високою спинкою живе, страждає, захищається, намагається лю-

бити і вистояти філософ-дисидент Лео-польд (Сергій Бережко). У виставі безліч промовистих метафор, які породжують не одну — ряд асоціацій. Скажімо, огоро-дження міні-арени життєвого простору ге-роя паперовим бар'єром рукописів. Чи на прохання дати плед, його загортають у прозорий пластик, і він перетворюється на труп, на гусінь, на сповиту дитину.

У виставі М. Яремківа "За двома зай-цями" роздвоєння Голохвостого на С. Бе-режка та О. Стефанова апелює до пам'яті про подвійного березільського Куксу ("По-шились у дурні") М. Крушельницького та Й. Гіряка. Ця вистава взагалі вийшла ду-алістичною. В загострено-гротесковій су-часній манері працюють молоді актори — обидва Голохвостих, Т. Грінк (Проня) та О. Приступ (Галя). А старшим — В. Ше-стопалову (Сірко), Р. Кіриній (Сірчиха), всім цим Секлітам, бублейницям, черни-цям, гостям і сусідам важче струсити з себе звичні прийоми традиційного музич-но-драматичного театру. Ось і не стику-ються між собою два протилежні стилі — Садовського і Курбаса, що не входило, яс-на річ, в режисерський задум. Це як у краплі води відбиває естетичне роз-доріжжя, на якому нині стоїть, обираючи дальшу путь, Харківський театр імені Т. Шевченка.

І все ж тенденція його поступу про-стежується цілком виразно. В роботі "Горбань" С. Мрожека, "Гедда Габлер" Г. Ібсена, "Маклена Граса" М. Куліша.

Театру, звичайно, потрібна мате-ріальна допомога — де 45-та дивізія, де

12 армія, які колись підтримували теат-ральні починання Леся Курбаса? Може, Міністерство культури України приди-виться уважніше до "Березоля" і подумає над тим, що театр гідний статусу "національний" — і своїм минулим, і своїм сьогоденням. А ще про те, що театрів святого імені Кобзаря на Україні вісім, а "Березіль" був і лишається єдиним. То чи не повернути йому справжнє ім'я, дане при народженні і відібране при розгромі, аби пам'ять саму знищити про "кур-балесіо"?

А прекрасна, плідна, творча КУРБАСА-ЛЕСІЯ жива! Проростає новими пагінцями сучасності. "Миною Мазайлом" Миколи Куліша, що у ювілейний ве-чір 100-річчя драматурга вийшов на ве-лику сцену. Режисерськими дерзаннями. Акторськими талантами. Театральним фестивалем "Березіль". Полярними суд-женнями про театр критики. Розбіжні-стю думок глядачів. Орієнтацією "від ху-тора — до Європи". Криком серця — за-ради України! Поверненням до внутрішньої свободи, вільного театраль-ного пошуку, до сценічної культури, до твор-чої спадщини і святої пам'яті про попе-редників, нарешті, до генотипу ук-раїнського національного мистецтва європейського зразка.

І Борисом теж обраний березіль, тому що він буря, тому що він сміх, тому що в ньому сила, тому що він переворот, з якого — дай Боже — народиться нове творче літо харків'ян.

Доброї роботи!

сідає на скриню: улюблене місце. Тільки там він спокійний. Очі примружені — вивчає партнера. Коротенький смішок — вдалася афера. Обличчя пожвавішало — побачив вразливе місце співбесідника. Мить спокою — але це оманлива рівновага. Терези завжди коливаються, жага Калитки не знає вгамування. Якщо треба, то й ніж у руці. Ба ні, він не вбивця. Не тому, що гріх, — просто не вигідно.

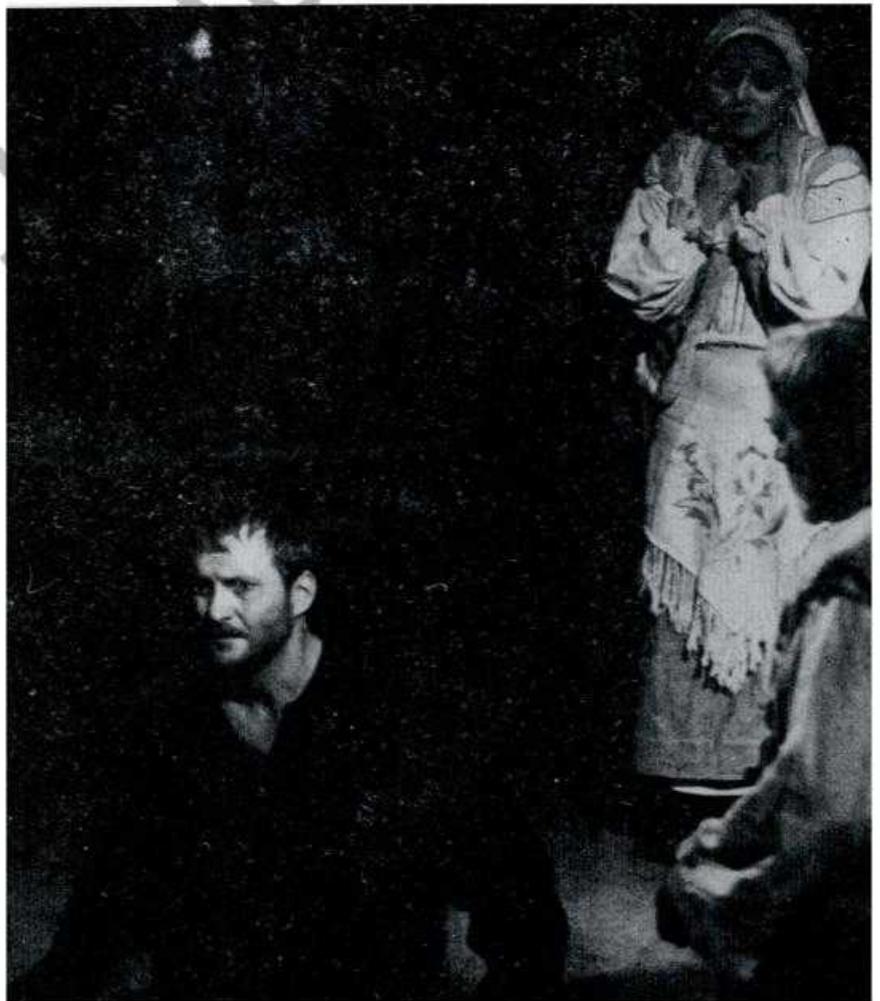
Але чому стискається серце, коли вий-мають з петлі ошуканого Калитку, і він промовляє своє хрестоматійне: "Навіщо ви мене зняли? Краще смерть, ніж така потеря!"?

Й коли, все втрапивши, Калитка дістає зі споду скрині (чи з таємних схованок душі?) сопілку і починає на ній грати, хитро й щасливо посміхаючись, ми роз-уміємо: пробилось назовні крізь страшне омертвіння те світле, дитяче, що відчували ми у глитаї Калитці.

Отже, не все втрачено.
Житимемо?..

Якщо "життя після життя", про яке нині так охоче подекують серед жакли-вих реалій нашого нищого буття, й справді існує, то корифеї українського театру ма-ють бути задоволені там, у своїх "пара-лельних світах". Сьогодні, як "у старі, добрі часи", їхні п'єси складають основу репертуарних афіш. По всій Україні, прем'єра за прем'єрою...

Чи задоволені вони цим?



Подорожній — С. Олексенко,
Ликерія — Є. Слущька