

ВОЛОДИМИР ГРИШИЧ

МАЙСТЕР СЦЕНИ ТА ЕКРАНА



МАЙСТРИ СЦЕНИ ТА ЕКРАНА

В.М.ГАЙДАБУРА
ВОЛОДИМИР
ГРИПІЧ

НАРИС ПРО ЖИТТЯ
І ТВОРЧІСТЬ

КИЇВ «МИСТЕЦТВО» 1984

Ученик выдающихся мастеров украинского советского театра М. М. Крушельницкого и А. И. Сердюка народный артист СССР В. Г. Грипич в своем творчестве развивает геронко-романтические традиции. Режиссер возглавлял в разное время ряд ведущих театров Советской Украины. Самый интересный период в его деятельности — последние пятнадцать лет работы в Черновицком театре имени О. Ю. Кобылянской и Запорожском театре имени Н. А. Щорса.

В книге рассказывается о современности и классике в творчестве режиссера, о методе работы с актерами, художником, композитором, рассмотрены лучшие из созданных спектаклей.

Рецензенты:

*Ю. М. Бобошко, кандидат мистецтвознавства,
П. П. Перепелиця.*

І. БАТЬКИ І ДІТИ (1940-і роки)

З приводу написання творчого портрета митця Іраклій Андроников зауважив: «Написати біографію — це значить вловити момент натхнення і злету, знати героя як близького друга, але писати про нього, дивлячись на нього здалеку»¹.

З народним артистом СРСР, режисером Володимиром Григоровичем Грипичем ми працюємо поруч ось уже майже десять років. А для завіта театру це означає — бачитися, спілкуватися з головним режисером з ранку до ночі, щоденно. Дивитися не лише спектаклі, а й численні репетиції, брати участь у народженні задуму постановки та її здійсненні. Радіти перемогам і, як свої, переживати невдачі. Все це, напевно, і означає знати героя як близького друга?

Рівно, без яскравих спалахів працюють лише ремісники. Творчий же шлях людей талановитих схожий на карту зоряного неба: міріади дрібно розсипаних світлів — це тло, а малюнок, ритм, музика цього неба народжені мерехтінням великих зірок та сузір'їв...

Пропустити, не зауважити етапні спектаклі режисера-майстра, як не помітити ці великі небесні світила, практично неможливо. Вони на видноті. Про них і через десятиліття згадують, на них посилаються історики театру. Чи не такі спектаклі й дають можливість уловити момент натхнення і злету митця?

І, нарешті, писати про героя, дивлячись на нього здалеку... Це, напевно, найважче. Адже здалеку — це не просто об'єктивно, безпристрасно. Здалеку — це значить перш за все через історію...

В дотикові і порівнянні з людьми та фактами історії, еволюцією та уроками історії...

От і хочеться почати з моменту, який навдивовижу точно моделював історичні зв'язки творчості Володимира Грипича і театрального часу, вже записаного до підручників.

ЗУСТРІЧІ ЧЕРЕЗ ТРИДЦЯТЬ РОКІВ

...Після холодної весни високосного 1980 року літнє сонце у Харкові було таке гаряче, що за місяць гастролей тут Запорізького театру імені М. О. Щорса барвиста афіша спектаклю «Енеїда» змінила свою кольорову гаму: темно-червоні шаровари і жупан Енея набули піжнього відтінку чайної троянди. Одяг воїна, що тримає в одній руці пістоля, а в другій — шаблю, перетворився на серпанковий. Перехожі усміхалися...

Надзвичайно напруженою була робота театру того місяця.

Тридцять років тому з Харкова, рідного і знайомого, немов обличчя близької людини, з міста, де пройшло дитинство та юність, де здобуто театральну освіту, Володимир Григорович Грипич поїхав, як тоді ще казали, на театральну провінцію... Обставини склалися так, що за весь час театри, якими він керував, жодного разу не приїздили на гастролі до Харкова, хоча сам він, звичайно, бував тут часто: навідувався до родичів, знайомих, спілкувався з театральними діячами.

І ось, по суті, перша творча зустріч із Харковом. Звіт про майстерність...

...Через дорогу від старовинної будівлі театального інституту по Сумській, 34, будувється велетенське суперсучасне приміщення театру опери та балету. Вже зараз, коли зведена його половина, воно нависає над низькорослим особнячком. Це архітектурне суцільство недоречне, і доля інститутського корпусу вирішена.

— Коли знесуть наш інститут? — це запитання колишні випускники ставлять з тривогою, адже він дорогий для кожного з них.

Але у відповідь від старожилів можна почути спокійне:

— Його обіцяють знести ще з того часу, як інститут оселився

тут 1944 року... Сподіваємось, і цього разу це не остаточно — опері ще років із п'ять будуватися...

Ще до вступу в інститут сама ця споруда уособлювала для багатьох мрію. На подвір'ї інституту є фонтан. Студенти іронічно називали його «водоспадом сліз», — тут переживають перші хвилини розчарування ті, хто не потрапив до числа щасливих новобранців Мельпомени. Яскравий дзеркальний блиск спадаючої води видно з вулиці, а сам водограй міститься у тіні невеликого парку, посадженого студентами, котрі вступили до інституту 1944 року. Був серед них і Володимир Грипич. Кожне покоління випускників у день отримання диплома приходить до цього водограю, щоб окропити себе у його бризках на творче щастя. І, мабуть, здається їм, що вода схожа на сльози і зблиски радощів такої дивовижної і такої складної професії, назустріч якій колишні студенти вирушають сьогодні...

Так, це справжнє щастя — приїхати на гастролі до рідного міста через три десятиліття і зустріти багатьох своїх педагогів. Навдивовижу міцне, стійке покоління людей!

І сьогодні продовжує працювати Олександр Іванович Сердюк. Це він повірив у юнака і настійно рекомендував прийняти його на акторський факультет (режисерського тоді ще не було). Щасливий збіг: 14 червня 1980 року Олександрові Івановичу виповнилося вісімдесят років. Колишні і зовсім недавні учні палко вітали його, виступали по радіо і телебаченню, говорили про світанок українського радянського театру, коли починався довгий і щасливий шлях у мистецтві самого Леся Сердюка. Говорили про інших видатних театральних діячів — Олександра Степановича Курбаса і мистецьке об'єднання «Березіль», про Мар'яна Михайловича Крушельницького і Харківський театр імені Т. Г. Шевченка, про вчителів та учнів... А у відповідь на ці палкі слова Олександр Іванович сказав, що пишається учнями, що любить їхні спектаклі, що його стосунки з ними — це і є до певної міри театральна естафета...

Та й справді, хіба це не так? Ще на першому курсі, наприклад, Леся Іванович розповідав студентам про величезний вплив на нього, тоді юнака, мистецтва Миколи Садовського та Марії

Заньковецької. Він бачив їх на сцені. А крім того, мав щастя познайомитися з цими дивовижними людьми, відчутти зблизка привабливість їхніх неповторних особистостей.

Який чудовий оповідач Лесь Іванович! Яка сила впливу на слухачів! Все, про що він говорив, не забувалося, входило в емоційний, моральний світ студентів, ставало їхнім ідейно-естетичним ідеалом, вірою...

Лесь Сердюк переглянув увесь гастрольний репертуар щорсівців. Гастролі відбувалися у приміщенні Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка на Римарській вулиці. Звідти рукою подати до театального інституту на вулиці Сумській — театральним інститутом його називають по старій пам'яті, тепер це театральний факультет Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. Майже щовечора можна було бачити Леся Івановича, котрий ішов із Сумської на Римарську. Вчитель ішов на спектаклі учня. «Енеїду» дивився п'ять разів! Сердюк проводив обговорення спектаклів, влаштоване Харківським відділенням Українського театального товариства в Будинку актора. Відгукнувся на гастролі в газеті «Соціалістична Харківщина» статтю «Екзамен через тридцять років».

Розум і стриманість у вдачі Леся Івановича Сердюка доповнюють одне одного. Із вражень, винесених із перегляду вистав, він відбирав головні, принципові — про них і говорив. На все інше, про що в театрі, буває, і не прийнято говорити, реагував «без тексту» — багатозначною усмішкою, поглядом, жестом, — такт педагога не зраджував йому.

А от у Марка Степановича Терещенка (йому тоді йшов 87-й рік) вдача була зовсім інша — імпульсивна, нервова, прямолінійна.

Володимир Грипич зателефонував своєму колишньому наставникові — запросив на спектакль. Але Марко Степанович довгий час не міг відвідувати театр: у тяжкому стані була його дружина відома актриса Валентина Федорівна Варецька. Поки що домовилися тільки про коротку зустріч 15 червня.

— Поруч із моїм будинком по Сумській, 106, є кафе «Морозиво». Зустрінемося там на веранді о 12-й годині дня, — сказав Марко Степанович по телефону.

Ми вже сиділи на веранді, коли із глибини двору, що густо заріс деревами, з'явився той, кого ми чекали. Для свого віку Марко Степанович мав бадьорий вигляд. Худорлявий, з чіткими і рельєфними рисами красивого обличчя. До густого сивого волосся, злегка засмаглої шкіри пасував колір сірого акуратного костюма. Чорна шерстяна сорочка без краватки надавала одягові і всьому виглядові Марка Терещенка спортивного вигляду. У руках — легка господарська сумка і берет. Надовго він не міг залишити хвору дружину і свій вихід до магазину використав для зустрічі з нами. Привітались. Із Володимиром Григоровичем Марко Степанович обнявся і тричі ритуально розцілувався.

Я дав можливість залишитись їм наодинці і сів осторонь. Був недільний день. Під тентами, що захищали від сонця, зібралося багато дітей з батьками. Дерев'яні столики і сидіння розраховані на дітей і дорослих. Поруч хлюпотів водограй: крутилося два колеса з лопатями, на які падали великі струмені води. Переповнюючись, лопаті вихлюпували вологу на каміння... Бриніли дитячі голоси. Розмовляти голосно їм заважало морозиво та коктейлі.

Вулиця Сумська, гордість харків'ян, жила різнотонним шумом машин, яскравими барвами літнього вбрання перехожих...

Грипич і Терещенко, розмовляючи, пожвавлено жестикулювали. Марко Степанович різко рубав у повітрі стиснутою в кулак рукою. Коли ж слухав Володимира Григоровича, пальці вистукували по столу нетерплячий дріб. Кисть — красива, пластична.

Та ось настала й моя черга. Розмовляю з Марком Степановичем. Мене цікавить його думка про Володимира Грипича кінця 40-х років, коли той, ще навчаючись в інституті, брав участь у спектаклях Терещенка. Ставилися вони, щоправда, на самодіяльній сцені, та участь В. Варецької і професійна рука М. Терещенка робили ці спектаклі цікавими мистецькими явищами.

— Чим запам'ятався мені тодішній Грипич? По-перше, він завжди прагнув виявити свою ініціативу у трактуванні дорученої ролі. Він мав власну оригінальну думку про образ і драматургічний матеріал. Образ він бачив по-режисерському — як частину цілого. По-друге, вражала його бурхлива енергія, невтомність.

І, по-третє, в ньому відчувалося вміння організувати довкола себе людей. Ці риси виділяли його серед інших і свідчили про можливість юнака бути ватажком, вести за собою.

Марко Степанович робить паузу, а потім продовжує:

— Колись, ще в часи Молодого театру, гуляли ми з Лесем Курбасом допізна, а потім він запросив нас, кількох своїх товаришів, започувати у його квартирі на Житомирській, де режисер мешкав зі своєю матір'ю. Розмова не було кінця. Тоді всім нам Лесь дав характеристики, в яких немовби пророкував наші творчі долі. Про мене сказав: «Марко може повести за собою людей». І назвав ті пункти, за якими і я зараз суджу про молодого Грипича².

На наші спектаклі Марко Степанович все-таки прийшов. Він подивився «Енеїду» і «Циганку Азу». Після цього ми довго сиділи в кабінеті й розмовляли. М. С. Терещенко порівнював побачене зі спектаклями... Театру М. К. Садовського. І з такою увагою до подробиць, немов на виставі Садовського він побував минулого тижня...

— Так... Гарний у вас спектакль «Циганка Аза»... Але Аза... не дуже помітна... дрібненька... Вона у вас героїня?

— Лірична героїня.

— Та ні, ця актриса — інженю-лірик! І в цій ролі — як канарейка. Щебече. Ось у Театрі Садовського...

— А кого ви бачили там в Азі?

— Лінницьку! Справжня була героїня. На ній усе трималося. У вас Василь більше підтримує спектакль... Гарний хлопець, темпераментний. Ге-рой... І Апраш гарний...

Потім розмова пішла про музику.

— В «Азі» Садовський випускав трьох лірників. Вони співали «Ой, у полі озеречко, там плавало відеречко...». Для цього тріо спеціально запрошувався із семінарії профундо-бас. Профундо-бас, баритон і тенор... Як вони співали! Люди задля цього номера приходили по кілька разів на спектакль... Важливо, щоб музична постановка мала вдалі номери...

Марко Степанович пожвавішав.

— А масовки у Грипича хоро-о-ші! Я навіть не чекав. Дина-

мічні, виразні, мальовничі. У Садовського масовки також були хоро-о-ші!..³

І зближувалися театральні часи.

Цікаві були й інші зустрічі — з Олексієм Борисовичем Глаголіним, Романом Олексійовичем Черкашиним, Валентиною Миколаївною Чистяковою... Усім їм було по вісімдесят років!

Як у студентські роки, ходив Володимир Григорович до бібліотеки до добросердечної Марії Андріївни Чеботарьової (їй також було близько вісімдесяти років), і вона з радістю давала йому все, що необхідно зараз прочитати, дізнатись, пригадати...

— Готуєтесь до «Тіта Андроніка»? Адже він на радянській сцені ще не йшов? Не страшно?

Усі ці люди були красивими і в старості. Їх не позначила своїм страшним тавром бездуховність. Вони всім цікавилися, багато про що запитували. На одні питання відповідати було легко і приємно, на другі — складно, на треті відповіді поки що не знайдені...

Це розмовляв з нами час. Час, який виховав нас, не одне покоління радянських митців, і перед яким ми будемо завжди відповідальні...

Харків, мабуть, єдине місто, де світанкові радянського театрального мистецтва споруджений своєрідний монумент. Пам'ятник Тарасові Шевченку скульптора М. Манізера та архітектора І. Лангбарда, встановлений на площі Дзержинського, став водночас меморіалом українським артистам, які позували для образів шевченківських героїв: І. Мар'яненку, А. Бучмі, Н. Ужвій, О. Сердюку... А разом із ними — всієї їхньої революційної театральній епосі — сміливій, яскравій, талановитій.

ПЕРЕДЧУТТЯ ТЕАТРУ

Скільки разів я звертався до Володимира Григоровича з проханням детально розповісти про себе, але дізнавався лише загальне, вже відоме у його біографії. А ось найцікавіше, глибше, якісь неповторні деталі, нюанси відкривалися несподівано, коли він говорив здебільшого про свої спектаклі.

Ставить Володимир Грипич, скажімо, «Циганку Азу», і я дізнаюся, що його дід по матері — циган і що в цей спектакль він вкладає емоційну пам'ять свого дитинства...

Так ось звідки його неспокійна вдача мандрівної людини, подорожнього, кочівника...

Діда звали Платон Петрович Гальченко. У своєму роді він поклав початок осілому життю. Працював вантажником, молотобійцем на харківському заводі «Металіст». Кожної неділі, одягшись, йшов у гості до своїх одноплемінників. Не раз водив онука на бурхливі циганські весілля. Та й удома дід любив затягнути пісню, а то й казку розказати чи яку-небудь циганську легенду. Ось в «Азі» і відгукнулася ця пам'ять... Знав би дід, що, принісши якось онукові лялькового Петрушку, він передрік його майбутнє...

І «Зачарований вітряк» раптом сколихнув дитяче: не раз хлопчика відсиляли в село Киселі під Харковом до дядька Карпа, колгоспного кошоха. Ночами Володя зі старим пасли коней. Лежачи на копиці сіна, дивились на зоряне небо. Дядько Карпо любив «тлумачити» зірки, говорити про долі людські, про світові проблеми. І слухач у нього, слід сказати, був вдячний.

Режисерові хотілося, щоб герой «Зачарованого вітряка» мудрий трудівник Іван Сірошапка був духовним родичем тому дядькові Карпові з його дитинства, який так ненав'язливо вселив у душу підлітка відчуття величі всесвіту.

З розмов про «Діву Марію» І. Рачади та інші спектаклі воєнної тематики дізнаюся про подробиці життя юнака в окупованому фашистами Харкові.

«Дитинство завжди у кишені художника». «Це теплота дитинства». Так писали Чарлі Чаплін та Олександр Довженко.

Та зараз ми в самому Харкові. Слухаючи, можна чимало побачити на власні очі. Поступово лягають живі, зримі барви на «контурну карту» біографії митця.

День перед самим завершенням гастролей був присвячений поїздки по Харкову, місцях дитинства і юності Володимира Грипича.

Тільки-но ми від'їхали від під'їзду Театру опери та балету

імені М. В. Лисенка, почався дощ, що невдовзі перетворився на суцільну зливу. Цілі водоспади з неба після тривалої засухи, застеляла матовою завісою скло. «Двірники» не встигали розганяти її потоки. Але тут, у теплому, сухому салоні автомобіля, негода створювала відчуття особливого затишку. В усьому була якась нереальність. Немовби ми, перебуваючи в підводному човні, пливли проти течії ріки часу...

Ось так я побачив і почув багато про що із життя митця.

Народився Володимир Грипич у селищі Опішня Полтавської області. Через місяць батьки переїхали до Харкова, і вже тут були оформлені документи новонародженого. Тож його «паспортною» батьківщиною став Харків. Околична Георгіївська вулиця. Тут проходило дитинство Володимира Грипича. Вулиця вважалась небезпечною. Десь поблизу була «малина» декласованих елементів. Імена братів Мишка-кубанця та Ванька-кубанця, їхнього друга Зайця виклика́ли у всіх холодок у грудях. А в квартирі Грипичів це були імена ворогів: батько працював у губчека, часто виїздив з дому, навіть уночі, і тоді мама особливо нервувала, не заплісуючи очей до самого його повернення.

Зараз на цій вулиці старенькі будиночки знесені цілими рядами... На вільній площі виростуть висотні новобудови.

Коли Володимиру було десять років, його мати, Варвара Платонівна, вдруге вийшла заміж, переїхала в будиночок вітчима на Верещаківку. А це ще далі від центра міста, ніби село притулилося до Харкова.

В ті роки Володя часто бував на базарі по Єлизаветинській вулиці. Це місце було справжнім театром життя — типи, характери такої яскравості, яка, мабуть, і на сцені трапляється не так часто. Хлопець дуже любив кіно, цирк і театр. Зекономлені копійки використовував на видовища. До кіно пристрась була особливою. Фільм «Чапаєв», що вийшов 1934 року, він дивився... тридцять разів!

Був у хлопця вірний друг — велосипед, який скорочував відстань від дому до центру міста. І після чергового перегляду «Чапаєва» бідовий, схожий на циганення хлопчинна перетворював вело-

сипед на бойову тачанку. Немовби у бій, летів він зі знаменитого харківського Бурсацького спуску в гущавину людей, машин, трамваїв. Душу переповнювала енергія, захоплення героями...

Вчився у середній школі № 114 по вулиці Зміївській. Тепер це проспект Юрія Гагаріна. Триповерхова споруда школи, велика і за сьогоднішніми уявленнями. Тут і сьогодні вчать діти.

Школі він вдячний особливо. Хоч як любила Володю мати, у неї, що працювала в магазині, мало часу залишалося для виховання сина. Школа була другим, щиро любим його домом. Радість приносили шкільні гуртки. Майже у всіх він побував. А перевагу надав шкільному театрові, що й привело його до драмгуртка міського Палацу піонерів. Про це варто розповісти детальніше.

Влітку 1934 року столицею Радянської України знову стає Київ. Туди із Харкова, що був до цього головним містом республіки, переїжджає уряд. Вільний тепер будинок, де працював до цього ВУЦВК, обладнується під Палац піонерів. Перший у Радянському Союзі! Урочисте відкриття Палацу піонерів відбулося 6 вересня 1935 року.

Діти займалися тут технікою, наукою, мистецтвом, спортом, військовою справою. У театральному секторі працювало шість театральних колективів. Петро Львович Слонім, котрий керував тоді театральним сектором, згадує: «Бажаючих відвідувати гуртки у палаці піонерів було надзвичайно багато. Володі Грипичу пощастило. За рекомендацією школи він був прийнятий до театального колективу для дітей старшого віку. На першому етапі він дещо розчарувався, оскільки був упевнений, що відразу ж по вступі одержить роль і до того ж центральну, адже він був у той час відомим артистом своєї школи. Та нудьгувати не довелося — його захопили творчі зустрічі з провідними артистами харківських театрів. Серед них були А. Бучма, В. Чистякова, О. Крамов, Л. Скопіна, ветеран сцени М. Синельников. У гостях у Палаці піонерів побували відомі кіноартисти Л. Орлова, І. Ільїнський, Б. Бабочкін. Було з кого брати приклад майбутнім артистам!

Регулярно проводилися культпоходи в театри, обговорення

спектаклів у присутності режисерів та акторів. Захоплюючі лекції з історії російського театру читав головний режисер російської драми М. Петров. Це збагачувало і розвивало смаки юних шанувальників мистецтва.

Театральний колектив, членом якого був Володя Грипич, очолював провідний артист Театру імені Т. Г. Шевченка Микола Панькович Назарчук. Він був чуйним педагогом, любив дітей.

З величезним інтересом працював Володя Грипич над роллю Павки у спектаклі «Павка Корчагін» за романом «Як гартувалася сталь» М. О. Островського. Буваючи часто на репетиціях, я був свідком того, як Володя сперечався зі своїм дублером Толею Ілленком, доводячи на прикладах твору, як слід розкривати характер героя»⁴.

На постановку «Павки Корчагіна» відгукнувся І. О. Мар'яненко. В рецензії «Щирість і безпосередність» він писав, що вистава справила хороше враження, вітав гуртківців, котрі звернулись до прекрасного твору М. О. Островського. Серед юних аматорів митець називає першим прізвище В. Грипича, визначаючи його гру як переконливу і безпосередню.

Десятикласником Володимир Грипич переходить із Палацу піонерів до юнацької драматичної студії при Палаці культури «Металіст». Заняття тут вела актриса Марія Андріївна Андреева. Володимир грає Подколесіна в «Одруженні» М. В. Гоголя. Магію театру він уже відчуває як нездоланну потребу, як поклик долі.

...Ми оглядаємо добротне приміщення Палацу культури заводу імені В. Малишева (колишнього заводу «Металіст»). Кахлі підлоги на другому поверсі зі знаком старовинної фірми. Будинок споруджено 1909 року на кошти робітників паровозобудівного заводу. Тут працював і Платон Петрович Гальченко — дід Володимира Грипича. Напевно, також вносив пожертвування на спорудження клубу. Та навряд чи міг він сам часто приходити сюди...

До війни цей Палац культури стояв, як велетень, поруч з маленькими будиночками. А тепер вулиця Плехановська вся у висотних спорудах, і поряд з ними Палац здається не таким уже й великим. У кожного часу свої виміри...

...А ось трамвайна зупинка на колишній Старомосковській вулиці, тепер це Московський проспект. Десь тут працювала мама Володимира. Одна із перших фашистських бомб, скинутих на місто, впала прямо на зупинці, де стояли люди...

У червні 1941 року Володимир Грипич завершив навчання у школі. І коли до здійснення мрії було рукою подати, все — і безтурботність юнацтва, і вільне, сповнене захоплень життя — перекреслила жорстока війна. Окупація. Задушливе повітря неволі... Балкони й арки улюблених будинків, стовпи на рідних вулицях пристосовані для шибениць. Повішених — сотні: напказ, щоб паралізувати волю живих.

Все пережив Володимир: голод, облави на Благовіщенському базарі, загрозу смерті, почуття ненависті до озвірілих ворогів.

Мама Володимира була комуністкою, він — комсомольцем. За станом здоров'я юнак не підлягав призову в армію, мама ж у цей час захворіла. Як тисячі інших мешканців Харкова, вони не змогли евакуюватись. Що їх врятувало? Можливо, те, що Верещаківка була далеко від центру міста. Тут навіть положення про комендантський час дотримувалися не так суворо. Хоча вулиці, звичайно, патрулювалися. Можливо, чесність сусідів, котрі не видали матір? Чи просто випадок, який так багато важив тієї страшної пори?..

Вразлива переміна щастя на горе, світла на пільму, яку юнак пережив разом з усім нашим народом, пізніше відгукнулась у творчості неповторністю відображення життя, особливим сплавом трагізму та патетики, своєрідною поезією контрастів, гострих конфліктів...

Ф. Достоевський казав: «Людина творить, коли їй боляче...» Той «болючий» час закладав у майбутньому художникові романтичний порив до мрії про щастя, власне вистраждане слово про право людини на життя.

...У Харкові я до кінця зрозумів: якщо любимих і шанованих людей у житті Володимира Грипича багато (він чуйний і пам'ятливий на добро), то особливо обожнював він і схилявся перед одним митцем і громадянином. Його ім'я — Мар'ян Михайлович Крушельницький.

Пам'ятаю таку мить. Одного вільного вечора,— а вони траплялися рідко,— ми вибралися, щоб подивитися постановку «Татушованої троянди» Т. Уїльямса Воронежського театру імені О. В. Кольцова, що перебував на гастролях у Харкові. У фойє Володимир Григорович зупинився біля портрета Мар'яна Михайловича. Так лагідно й уважно вдивляються у фотографії рідних. Не зводячи очей з обличчя вчителя, тихо прочитав рядки Анни Ахматової:

Когда умирает человек —
Изменяются его портреты.
По-другому глаза глядят, и губы
Улыбаются другой улыбкой...

Для Володимира Грипича Мар'ян Михайлович живий. Його лекції в інституті, бесіди під час дружніх зустрічей, репетиції спектаклів, самі вистави... Коли він згадує про них, то сповнюється жаждою творчості. М. М. Крушельницький для нього — імпульс творчості, той спалах внутрішнього запалювання, який забезпечує рух...

1944 рік. Зловісний вал війни відкотився, залишивши у країні руїни, але не вбивши у людях віри, прагнення до щастя. Для Володимира це щастя мало тоді конкретну назву — Харківський театральний інститут. Тоді ж він став першокурсником акторського факультету.

Творче життя в інституті осявалось авторитетом великих артистів — І. Мар'яненка, М. Крушельницького, О. Крамова, Ф. Бондаренка, Д. Антоновича, О. Сердюка... Всі вони були у розквіті творчих сил, працювали у театрі, ставили спектаклі, грали свої кращі ролі і до аудиторії приносили потужні струмені живого, пульсуючого мистецтва.

1946 року, коли Володимир Грипич перейшов на третій курс, Мар'ян Михайлович Крушельницький розпочав заняття з першокурсниками режисерського факультету. Продовжуючи вчитися в Олександра Івановича Сердюка, студент починає відвідувати лекції з режисури, все більше й більше захоплюючись цією професією.

У щоденнику, який тоді вів Володимир, з'явився запис: «Мар'ян Михайлович — найбільша радість у моєму творчому житті. Після кожної його лекції я відчуваю, що багато ще вчора для мене невідомого сьогодні стає зрозумілим. Я вражаюсь його знаннями і талантом... Іноді я не схоплюю системи викладу матеріалу. Мар'ян Михайлович захоплюється і відхиляється від головної теми, а я втрачаю орієнтир. Може, це пояснюється тим, що Мар'ян Михайлович молодий педагог, а може, справа в мені. Та все одно — як це цікаво і глибоко! Відчуваєш, як сам ростеш і збагачуєшся»⁵.

Мар'ян Михайлович звернув увагу на допитливого юнака, котрий ставив цікаві етюди зі своїми однокурсниками, повірив у нього як у майбутнього режисера. Ще уважніше і зацікавленіше ставиться педагог до Володимира Грипича, коли той, закінчивши акторський факультет, почав ставити один за одним спектаклі на клубних сценах, реалізуючи те, що теоретично продовжував пізнавати на лекціях М. М. Крушельницького.

І вийшло так, що першого серед вихованців, ще до випуску свого курсу, М. М. Крушельницький благословив на режисерське поприще Володимира Грипича. Майстер переглянув його спектаклі, поставлені на клубних сценах Харкова: «Слава» В. Гусева, «Молода людина» Г. Мдівані, «Чужа дитина» В. Шкваркіна, «На перші гулі» С. Васильченка... Після цього В. Г. Грипич одержав 18 квітня 1949 року офіційну письмову рекомендацію художнього керівника інституту, лауреата Сталінських премій, народного артиста СРСР, професора М. М. Крушельницького.

Ось рядки з неї: «Тов. Грипич був зразковим, дисциплінованим студентом. Вдало створені ним два образи розкрили його хороші акторські можливості. Це роль Леща у п'єсі «Останні» Максима Горького та роль Мартина Борулі в однойменній п'єсі І. Карпенка-Карого.

За час навчання на акторському факультеті виявилися неабиякі режисерські здібності тов. Грипича, що дозволило керівництву інституту залишити його вчитися на режисерському факультеті.

З 1947 року по 1949 рік тов. Грипич — студент режисерського факультету, яким керую я.

За цей час тов. Грипич зробив ряд творчих робіт, які свідчать про те, що він має усі дані і можливості для самостійної роботи, як мислячий, культурний радянський режисер».

В режисуру має йти людина, у котрій вже певною мірою визрів власний театр,— це було твердим переконанням М. М. Крушельницького. Тоді молоді митці визрівали швидко: громадянські позиції у мистецтві визначалися чітко і безкомпромісно.

Мистецька позиція В. Грипича виховувалася під впливом спектаклів Театру імені Т. Г. Шевченка, постановок М. М. Крушельницького. Мар'ян Михайлович казав: «Не люблю режисури на вшпиньках». Його постановки мали впевнену ходу: «Богдан Хмельницький», «Фронт» і «Макар Діброва» О. Корнійчука, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Генерал Ватутін» та «Навіки разом» Л. Дмитерка... Вони вчили мислити великими історичними та соціальними категоріями, підпорядковувати художню образність чіткій світоглядній позиції, ідейній спрямованості. Навіть розповідаючи про горе, людські втрати, ці спектаклі вселяли оптимізм.

— Світле було це мистецтво!— згадує Володимир Григорович.— Подивися спектакль і забудеш, що напівголодний, що човгаєш по багнюці у рваному взутті. Торжествувала радість, яка переповнювала груди!..

І пізніше, у зрілій творчості В. Г. Грипича, не раз відгукнеться той час осягнення мистецьких істин.

II. ЕСКІЗ ДОЛІ (1950-і роки)

ПІЗНАННЯ ПРОФЕСІЇ

Луцьк — павдивовижу багататне місто для романтичної уяви. Віки його древньої історії залишили тут свої розмаїті знаки. І паяскравіший із них — середньовічний замок. Під його вежами та стінами, що утворюють величезний трикутник, проходили козацько-селянські загони Северина Наливайка та Богдана Хмельницького. Тут 1711 року Петро І скріпив підписом документ про возз'єднання Молдавії з Росією.

Сьогодні на тлі сучасних світлих архітектурних споруд цей потемнілий цегляний замок сприймається як поетичний знак давноминулих днів.

А поруч із замком — знак недавньої історії: палахкотять червоні квіти біля підніжжя пам'ятника легендарній волинській підпільниці Паші Савельєвій...

Таких сусідств — сьогоднішнього, недавнього і древнього — в Луцьку багато. Ось і на Театральній площі дивляться одне на одного, немовби дивуючись своєму співіснуванню, з одного боку — нове приміщення театру — піраміда із гігантських квадратів бетону та скла, оточена фонтанами, і з другого боку — собор, споруджений минулого століття. До нього притулилась аскетична двоповерхова споруда колишньої духовної семінарії.

На Волині живий і шанований дух великої Лесі Українки — вона народилася тут у селі Колодяжному, її поетична фантазія оспівала цей край. В Луцьку жив, працював, боровся з реакціонерами всіх мастей Ярослав Галац...

Коли Володимир Грипич приїхав до Луцька 1949 року, його вразила контрастність живого і мертвого, залишена руйнівним смерчем війни. Хоча, здавалося б, після зруйнованого Харкова можна було нічому не дивуватись.

До цього міста В. Грипич приїхав, можна сказати, за великим долом. Якось прочитав у газеті, що Волинський обласний театр імені Т. Г. Шевченка запрошує на роботу чергового режисера... І тут же прийшло рішення — не вичікувати щастя в Харкові, а зануритись у самостійну творчу роботу там, де вона можлива нині.

Випадковість виявилася щасливою. Театр був молодий, актори здібні. Тут потрібна була енергійна режисура. Театр було відкрито на початку 1940 року, після того, як у західних областях України встановилася Радянська влада. Труп новоствореного театру склали в основному випускники Київського театального інституту. З початком війни більшість акторів пішла на фронт, і театр тимчасово припинив свою діяльність. Після визволення Волині від фашистських загарбників у 1944 році до Луцька був переведений Полтавський пересувний театр імені Т. Г. Шевченка,

що повернувся з евакуації. У склад трупи влилася група місцевих акторів, серед яких було чимало обдарованої молоді, заряженої на творчий пошук.

Головним режисером театру, коли сюди приїхав В. Грипич, був заслужений артист Казахської РСР Б. Лур'є, котрий багато працював на російській сцені. Творчою вірою художнього керівника театру був мхатівський психологічний реалізм.

Уява В. Грипича малювала першу репетицію: його, що приїхав із визнаного театрального міста, уважно слухають молоді артисти... А репетирувати довелося... зі знаменитим Бучмою. Під час гастролей у Курську (це було влітку) театр запросив Амвросія Бучму зіграти головну роль у спектаклі «Макар Діброва». Актора потрібно було ввести у спектакль. По суті, цим процесом керував сам Бучма. А режисер-новачок зачаровано стежив із залу для глядачів за великим артистом. Раптом голос Амвросія Бучми: «Володимире Григоровичу, будь ласка, робіть мені зауваження! Ви режисер, і я буду радий почути вашу думку». Це запам'яталось і як приклад акторської етики, і як урок відповідальності режисерської професії: тобі повинні вірити, ти повинен пильніше за всіх бачити.

На полях книги А. Ефроса «Репетиція — любов моя» Володимир Григорович підкреслив слова: «Пришвін сказав, що не хотів би знову стати юним, бо знову довелося б мучитись через відсутність майстерності».

— Вам близька ця думка?

— Я сприймаю її як посмішку письменника... Люблю юний вік за максималізм, нерозтраченість віри, спрямованість до мрії. Завжди пам'ятаю, як азартно, стрімко жилося у молодості мені самому в мистецтві...

Як вивчити театр, щоб у ньому можна було працювати легко та натхненно? Це було основне запитання, яке свідомо поставив перед собою режисер-початківець.

Колись Вол. І. Немирович-Данченко мудро підсумовував: «Знання сценічної техніки, психології театру і досвід спілкування з персонажами — все це було для мене як перо для письменника, пензель для художника»¹.

Інтуїтивно це відчув і Володимир Грипич. Театр — це люди і техніка, їх слід знати до найменших подробиць, ними треба вміти керувати.

І з перших же днів молодий режисер почав діяти. Театр став домівкою. До нього були прикуті всі думки і помисли. Це був не обов'язок, а пристрасть. Працюючи над спектаклями, він знаходив час стояти за пультом помічника режисера, бути електриком-освітлювачем, машиністом сцени, радистом. Усю механіку театру ретельно опановував, розуміючи, що якість спектаклю багато в чому залежить від неї, що на цій «клавіатурі» режисер повинен віртуозно грати.

Цієї суворої і обов'язкової науки, впровадженої К. С. Станіславським і Вол. І. Немировичем-Данченком, науки створення художньої цілісності спектаклю, нікому із режисерів не обминути.

«У цій справі стільки дрібниць, чорнової, нудної роботи,— писав через три роки після відкриття МХТу Вол. І. Немирович-Данченко.— Мені буває ніколи не тому тільки, що час іде на приємні мистецькі емоції, наприклад, при постановці п'єс і палкому обговоренні деталей, а ще більше тому, що ніхто не вміє допильнувати правильного розташування світлових ефектів, чистоти декорацийного виготовлення, електротехніка Черкізова, робітника Альош-ку, що п'є, того, щоб полотно не просвічувалось, годинник не гоїдався, завіса була зашита, декорація не завісила пожежного крана...»².

Повнота втілення задуму без знання та вмілого використання режисером постановочної техніки неможлива. Вже ставши майстром, наставником режисерської молоді, В. Грипич наполегливо звертає її увагу саме на це: «Мало хто приходить до театру у всеозброєнні. Навіть кращим бракує елементарного знання багатьох важливих граней професії. Наприклад, невміння творчо використати складну сценічну техніку, арсенал постановочних засобів. А це не дає можливості широко мислити при втіленні п'єси. Очевидно, в інституті вважають, що цьому молодий режисер поступово навчиться у театрі, що це, мовляв, дрібниці... На жаль, він і далі, як правило, не цікавиться такими дрібницями. Я глибоко

переконаний, що студент зобов'язаний пройти через усі служби — від монтувальника сцени до помічника режисера...»³.

Старе приміщення Волинського театру імені Т. Г. Шевченка по вулиці Богдана Хмельницького, у якому працював В. Грипич, зараз віддане під ляльковий театр. Заходиш сюди і пригадуєш модне слово «ретро». Тут справді панує чарівливість старовини. Затишок змушує забути про тіснєву. Гоже фойє. Зал місць на п'ятсот. Маленька сцена без кола. Стоячи на її підмостках, розумієш, що в молоді роки занепокоєння В. Грипича технічною озброєністю було пов'язане, окрім усього, ще і з крайньою бідністю сценічної техніки маленького театрика. В тих умовах режисеру й художнику доводилося багато фантазувати, щоб забезпечити постановочну гармонію спектаклю, щоб обидві його структури — ігрова й технічна — були органічно взаємопов'язані і злиті.

У турботі В. Грипича про технічну досконалість сцени був і глибинний зміст, і дальній приціл. Вже тоді в ньому визрівала ідея яскравого поетичного театру. На нього наводили нудьгу копіїстична правдоподібність інтер'єрів, мальовані картини природи на заднику сцени. Тодішній театр часто впадав у натуралістичну фотографічність відтворення життя. Рідкісним випадком, що межував із викликом, було яскраве театральне вирішення спектаклю «Молода гвардія» у постановці М. Охлопка.

Через кілька років, коли розпочнеться бурхливий процес оновлення і збагачення виражальних засобів театального мистецтва, спектаклі В. Грипича вразять саме цією якістю — яскравою поетичністю. Не останню роль у цьому відіграє постановочна майстерність режисера, його знання технології сцени.

Отже, театр для молодого режисера — це люди й техніка. Ми почали з техніки не тому, що В. Грипич свідомо ставив її на перше місце. Подібні закиди іноді чулися з вуст критиків — їх приголомшувала багата постановочна фантазія режисера, часом, треба визнати, надлишок зовнішніх виражальних засобів.

Ні, режисер прекрасно розумів, що освітити, озвучити, одягнути спектакль, надати йому потрібного темпоритмічного ходу, виявити образно-сміслові акценти — це ще далеко не все. Серцебиття постановки — у виконавцях, творцях образів.

І на перше місце у своїй практиці режисер ставить етику стосунків з трупною, пошук мистецького взаєморозуміння, вироблення власної методики репетиційної роботи з акторами, свого стилю.

...Тоді ж, на гастролях у Курську, де В. Грипичу довелося спілкуватися з А. Бучмою, вирішилося питання про першу самостійну постановку прибулого у колектив режисера. Він почав готувати спектакль «Овід» Е. Л. Войнич. Після застольного періоду приступили до планування. І ось тут-то стався конфлікт, який назавжди запам'ятався В. Грипичу і допоміг йому надалі знайти свій репетиційний почерк.

Цей випадок запам'ятали й учасники спектаклю. Розповідь народного артиста УРСР Г. Канішевського, котрий виконував роль Монтанеллі: «До приходу в театр Володимира Григоровича були в нас різні режисери. Один, наприклад, розкреслював сцену крейдою па клітинці, нумерував їх, і ми, немов шахи, пересувалися цими квадратами. А тут нам запропонували зовсім протилежне.

— З художником я домовився,— сказав Володимир Григорович.— Перед вами вигородка: тут — вікно, тут — крісло. Ось тут ви дієте.— Потім сів і каже:

— Ну, будь ласка, дійте!

Ми з партнерами тут же почали «зіштовхуватися лобами» і в досить категоричній формі заявили протест:

— Дайте нам хоча б магістральні мізансцени! Схоже, що ви не готувалися до репетиції...

Спокоїно витримавши цей акторський спалах, Володимир Григорович гідно відповів на нього наступного дня. Коли ми висловили задоволення з приводу цікаво розроблених мізансцен, він сказав:

— Це мені значно простіше, аніж те, що я думав зробити вчора. Вважаючи акторів рівноправними творцями, я хотів підвести вас до імпровізації, а потім відібрати для спектаклю краще...»⁴.

Конфлікт не випадковий. З перших кроків у мистецтві В. Грипич доводить акторові необхідність бути автором образу, уникаючи буквалізму режисерських показів, бути натхненним співтвор-

цем постановника, прагнути до внутрішньої розкритості, емоційної віддачі.

Ставлячи свій перший спектакль, він, природно, не був зброєний технікою, прийомами обраного методу. Тільки згодом режисер досягне цього. А «Овід» став уроком: режисер не може бути стороннім спостерігачем, коли актор шукає, творить. У цьому процесі успіх гарантують спільні зусилля. Через три десятиліття у Волинському театрі імені Т. Г. Шевченка майже легендою стали багатогодинні, часто до ранку, репетиції В. Грипича «Тані» О. Арбузова, «Циганки Ази» М. Старицького...

Рецензій на першу постановку В. Грипича не було. Для того часу, та ще для невеликого міста, це, напевне, звичайне явище. Дебютантам не дарували величезних букетів, як водиться тепер. За ними не стежили невсипуще комісії наставників, зустрічей з ними не шукали кореспонденти... У мистецтво входили скромно, зате серйозно. Лише аналізуючи постановку іншого, маститого режисера, місцевий критик згадав: «Луцький глядач високо оцінив попередню виставу «Овід» Войнич, що користується заслуженим успіхом»⁵.

В «Оводі», цьому яскравому антирелігійному творі, В. Грипич виділяв і вирішував як першочергову тему народження борця, формування його сильного характеру. Близькою творчій природі режисера виявилась героїко-романтична забарвленість і лірична схвилюваність твору Е. Л. Войнич.

У спектаклі грали кращі артисти театру — А. Юницький (Артур), Е. Войтенко (Джемма), Г. Канішевський і П. Вєскляров (Монтанеллі). Саме ці виконавці забезпечили основну вимогу режисера: уникаючи як котурнів, так і побутовізму, знайти наскрізну лінію душевного самопочуття особистостей крупних, видатних.

В Артурі — А. Юницькому втілились риси бунтівника і судді, трибуна, провісника істини. І водночас талановитий артист передав юнацьку трепетність і ранимість свого героя.

Емоційальною вершиною спектаклю була сцена Монтанеллі та Рівареса, де останній зрікається бога. Пристрасна й темпераментна, вона вражала мужньою стійкістю Рівареса — А. Юниць-

кого і трагічним почуттям Монтанеллі — П. Вєсклярова, котрий назавжди втрачав сина.

Постановник прагнув створити художньо цілісний спектакль, у якому б превалювала героїчна тональність.

Друга постановка В. Грипича в Луцьку — комедія «Пошились у дурні» М. Кропивницького. Починаючи з оформлення Ю. Мица, у всіх компонентах спектаклю утверджувався реалістичний гротеск як художній принцип втілення п'єси.

Коли піднімалася суперзавіса (деталь для того часу досить рідкісна), на якій був напис «Пошились у дурні», глядач бачив двори двох сусідів — мірошника Кукси та коваля Дранка. За кількістю дочок у першому сушились сорочки — від великої до маленької, а в другому висіли ложки — від великої до маленької...

На цих комедійних плацдармах і відбувалася дія, весела, пустотлива, зворушливо лірична, зігріта музикою, піснями, котрі спалахували, немов іскри людських почуттів. Дія підкочувалась до самої рампи. Багато реплік, а також музичних куплетів було адресовано безпосередньо публіці. У фіналі засмучені Кукса (Д. Орлян) і Дранко (П. Вєскляров) сідали на авансцені, за їхніми спинами опускалася суперзавіса, а Антон (С. Вєгера) і Василь (В. Чуприна), не відчуваючи до своїх тестів ніжних почуттів, показували на них пальцями, немов ілюструючи перед глядачами глумливу назву п'єси, накреслену на суперзавісі.

Симпатії глядача були на боці наймитів Антона та Василя. Їхня енергія та кмітливість, уміння досягти свого подавалися як риси простої, обдарованої від природи трудящої людини.

Перелік дійових осіб п'єси М. Кропивницький назвав, очевидно, не випадково: «Лицедії». Режисер вбачав у цьому своєрідний натяк драматурга на характер виконання, і спектакль був уквітчаний справжньою лицедійською веселістю.

За суворою регламентованістю тодішньої сценічної естетики постановникові закидалося відхилення від реалізму (що розумівся досить однобічно і плоско). Режисера звинувачували в тому, що, по суті, було його заслугою, — це сконденсованість видовищної образної інформації, підкреслена театральність, концертність постановки.

Оцінка ж глядацького залу була захопленою, і саме вона переконувала режисера, що він на правильному шляху.

В. Грипич не проходив стадії так званої «акторської режисури». Його активна постановочна думка запрацювала відразу. Вже у перших спектаклях, їхньому яскравому стилі вимальовувалися дві важливі грані таланту режисера. Емоціонально-героїчна експресія «Овода» та фарсова динамічність комедії «Пошилися у дурні» свідчили про майбутні цікаві пошуки і знахідки.

УТВЕРДЖЕННЯ СТИЛЮ

Як режисер і педагог Мар'ян Крушельницький утверджував ідею поетичного театру. Більшість його учнів продовжували пошуки у тому ж напрямку. Це режисери В. Крайниченко, В. Грипич, В. Денисенко, І. Казнадій, Б. Головатюк, В. Загоруйко та інші. Це також режисерська генерація, хоча й не дуже численна. Та, як не без гумору зауважив хтось із критиків, режисура — штучний товар, і покоління тут нараховується одиницями...

Щодо В. Грипича, конкретизуємо: від поетичного театру Мар'яна Крушельницького бере початок його героїко-публіцистичний та лірико-епічний стиль. У ньому відбилася і своєрідність таланту митця і обличчя часу.

Риси стилю викристалізовувалися поступово.

Кінець 1940-х років — не найсприятливіший час для народження режисера-романтика, режисера-поета, котрий шукає глибокі образні узагальнення, любить гостру сценічну форму. Своєрідною перешкодою на цьому шляху було панування в театральному мистецтві зображення життя «у формах самого життя», неухильне виконання приписів нормативної естетики.

Отож, перші роки роботи В. Грипича можна до певної міри назвати рухом проти течії. Випробовувалася воля молодого режисера, його вірність своїм задумам, зміцнювалося бажання знайти свій стиль, свою сценічну мову. Треба було враження і досвід поетичної душі перекласти на мову поезії театральної.

...Я не сприймаю портрета В. Грипича, написаного олією через десять років після його дебюту в театрі: такий собі усім задово-

лений епікурієць. Не вписується цей портрет в інтер'єр домашнього кабінету режисера, бо не має до господаря перш за все внутрішнього відношення. Ні в теперішньому часі, ні, я гадаю, в минулому. В цій людині художникові слід було б фіксувати гармонію зосередженості, сили, гостроти реакції, блискавичного пориву. Такий він завжди у театрі. Не пам'ятаю розслабленості, в'ялості, безтурботності...

Так, очевидно, було і в Луцьку. Засвоєний театральний такт відступав на задній план на репетиціях, коли режисер бачив лінощі, інертність, безсоромне ремісництво. Або під час гострих театральних (всередині театру й поза) дискусій, коли було необхідно захищати свою принципову позицію, мистецькі погляди... У таких випадках Володимир Грипич завжди до кінця змагався за свою правоту...

Внутрішня поетичність В. Грипича, принесена в театр як дарунок природи, вже тоді не була беззахисною, вразливою. В характері режисера вона мала надійний і міцний заслін. Так, як у багатьох людей його професії. «Самовпевненість — це наш захист проти грубощів», — стверджує А. Ефрос.

Поступово складався особливий клімат творчих стосунків з трупою. Треновані актори, як спортсмени, рвалися до мети, поставленої режисером, не боялись побачити планку, що визначала мистецьку якість, на будь-якій висоті.

За три роки для всіх стали очевидні обдарованість В. Грипича, його темперамент організатора театального процесу. 1953 року, здійснивши п'ятнадцять постановок, він очолив театр як головний режисер.

Ця подія в біографії В. Грипича збігається зі знаменною віхою в житті багатонаціонального радянського мистецтва, його новим піднесенням.

«1953—1956 роки позначені бурхливим процесом художнього збагачення радянського театру... В театрі середини 50-х років ясно відчутний дух часу, найповніше втілений у роботі та рішеннях історичного партійного з'їзду (XX з'їзду КПРС.— В. Г.). Віра в майбутній комунізм, твереза, правдива оцінка дійсності, вільна творча (в широкому розумінні цього слова) ініціатива, прагнення мо-

білізувати і розвинути весь дорогоцінний досвід героїчної боротьби радянського народу і домогтися нових перемог у творчій праці — ось що знайшло своє відбиття в мистецтві тієї пори»⁶.

Одна з характерних рис того часу — енергійний приплив у мистецтво молодих творчих сил. «Поруч з ветеранами радянської сцени біля керма театральних колективів стали режисери нових поколінь»⁷.

Хіба це не наочний приклад того, як біографія художника, вплетена у канву історії і створювана нею, потім сама починає творити історію?

Суспільна обстановка стимулювала творчий максималізм — вичерпний вияв людиною її духовних сил, бойової, діяльної непримиренності до зла, невпинних пошуків істини буття.

7 квітня 1952 року «Правда» у статті «Подолати відставання у драматургії» піддала критиці теорію безконфліктності. І вибір п'єси В. Грипичем для свого першого «головнорезького» спектаклю — «Не називаючи прізвищ» В. Минка — уявляється своєрідною декларацією громадянської пристрасності режисера в мистецтві, заявою на необхідність сміливо вторгтися в життя, говорити зі сцени про насувні проблеми.

Навряд чи був в українській драматургії того часу твір актуальніший і пристрасніший. Спектакль Волинського театру імені Т. Г. Шевченка відкривав сезон 1953/54 років. Ця вистава з величезним успіхом йшла у капітально відремонтованому приміщенні театру.

Створене 1953 року Міністерство культури УРСР серйозно турбується про виховання молодих кадрів театральних керівників. В. Грипич проходить підготовку на піврічних курсах режисерів при Київському інституті театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого.

Спеціалісти читали тут лекції з діалектичного та історичного матеріалізму, основ марксистсько-ленінської естетики, організації виробничого процесу в театрі, основ системи К. С. Станіславського та майстерності актора, з режисури. Зустрічі з К. Хохловим, В. Неллі, В. Довбищенком розкривали секрети режисури майстрів.

У рамках курсів була проведена двотижнева поїздка до Москви. У столиці Володимир Грипич був уперше. Враження, описані в щоденнику, свідчать щонайменше про здатність сприймати прекрасне, по-юнацькому широко ним захоплюватись. Ці записи цікаві ще й тим, що дозволяють простежити становлення естетичного ідеалу режисера.

...Високим мистецтвом правди називає В. Грипич у щоденнику спектакль Малого театру «Васса Железнова» Максима Горького з В. Пашенною у головній ролі. Слова захоплення викликали спектаклі МХАТу «Плоди освіти» Л. Толстого, «Дачники» Максима Горького, «Остання жертва» О. Островського. Його вражає гра О. Грибова, В. Топоркова, В. Станицина, А. Кторова, А. Тарасової, О. Андровської, К. Єланської...

«Я бачив справжнє життя... Це вершина сценічної майстерності... Актор цілком зливається зі створюваним образом»⁸.

А поруч дещо інше враження — від постановки «Багато галасу даремно» В. Шекспіра в Театрі імені Євг. Вахтангова: «Спектакль стилізований. Грається він легко, в темпі, актори блискуче володіють словом, але дія не зігріта живою кров'ю і не хвилює»⁹.

Чи немає тут суперечності? Учень М. Крушельницького, що тяжіє до яскравої, видовищної форми, котрого, здавалося б, повинен зачаровувати вахтанговський стиль, безоглядно потрапляє під чарівність психологічного театру?

І тоді, у Москві, коли він переживав і зіставляв створене іншими, і після того, сам стоячи біля режисерського пульта, В. Грипич вимогливо виважує кожен сценічну форму, будь-яку нову знахідку природністю живого людського характеру, його логікою, індивідуальною неповторністю та привабливістю. Поняття театральної правди для режисера базується на правді психології, правді почуттів. Це те, що хвилює глядачів, що він сам влучно називає «живою кров'ю» спектаклю.

Якщо запитати, що для режисерської роботи В. Грипича було головним у період становлення його творчості в Луцьку, що було, говорячи словами Гамлета, «у самому серці серця» його пошуків, то єдино правильною відповіддю буде: досягнення таємниць роботи з актором.

Було чимало інших проблем, що хвилювали режисера, наприклад, художньо-музичне вирішення постановки, створення її образного ряду. Та як найскладнішу і найвідповідальнішу В. Грипич усвідомлював проблему акторського виконання. І за методикою, і за трудомісткістю, і за значенням кінцевих результатів.

Репетиція ставала лабораторією сценічної правди — і акторської, і режисерської. Неподільно.

...Тривалими були пошуки точної атмосфери у спектаклі «Сім'я» І. Попова. Особливо тривожив початок. Як в експозиції одразу дати уявлення про дружбу в родині Ульянових? Режисер запропонував зіграти етюд колективного збирання в дорогу Саші. Всі в одній кімнаті: мати на прохання Олександра грає на фортепіано його улюблену мелодію, Анна та Ольга складають чекодаї, сам Саша складає книги. Ось він затримав у руці якусь із них, згадав, що її з інтересом читала Аня, вирішив залишити книгу в дарунок сестрі. Аня щаслива, тут же знаходить і дарує братові якийсь сувенір. Мати, граючи, спостерігає за дітьми. Маленькі Дмитрик та Маняша старанно зв'язують якийсь вузол. Після цього вони всі разом виходять у сад...

Так була зіграна перша сцена спектаклю. Вона дала можливість режисерові вибудувати ланцюг художньо яскравих епізодів, а акторам допомогла в оволодінні суттю характерів, точного сценічного самопочуття.

Такий же етюдний метод у спектаклі «Порт-Артур» О. Степанова та І. Попова сприяв художній правдивості складних солдатських сцен.

Інтерес до мхатівської режисури привів В. Грипича до своєрідного експерименту: спектакль «Весілля Фігаро» П. Бомарше він ставить, використовуючи режисерську експлікацію та записи репетицій, зафіксовані у книзі М. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского». І режисерові, і трупі було цікаво простежити логіку творчої думки геніального режисера, щось почерпнути з його досвіду скрупульозного психологічного аналізу образів, конфлікту, ідеї п'єси.

Звичайно, постановка Волинського театру не була раціональним зліпком із мхатівського спектаклю. Оригінальним було ху-

дожне оформлення Ю. Мица, режисерське планування, музичне оформлення вистави. Провідна думка К. С. Станіславського не сковувала, а, навпаки, розкріпачувала ініціативу режисера та виконавців ролей.

У веселій ігровій стихії театр зумів органічно виявити політичну тенденцію п'єси. Особливо гнівно й пристрасно звучав монолог Фігаро — А. Юницького на початку п'ятої дії. В ньому Фігаро від імені «третього стану» проголошує вирок старому феодальному суспільству.

Сам вибір п'єси для досягнення мхатівської науки красномовно свідчить про творчі нахили режисера, адже цей твір — одна з яскраво театральних комедій, у центрі якої, за визначенням К. С. Станіславського, «обов'язково демократ, протестант, бунтар»¹⁰.

Поєднання чіткого психологічного малюнка та гостроти сценічної образності, випуклого, театрального яскравого ліплення характерів притаманні як «Весіллю Фігаро», так і багатьом іншим постановкам Володимира Грипича того часу.

Не випадково рецензенти обласних газет, звичайно схильні до загальних фраз в оцінці, пробують «портретувати» постановки В. Грипича: «Протягом усієї вистави «Особняк у провулку» бр. Тур помітно, як працівники посольства намагаються закрити очі Єві Грант (Е. Войтенко) на прагнення людей до миру. Особливо це яскраво підкреслено режисером у сцені розмови Єви з кореспондентом радіокомпанії «Глобус» у першій картині. Останній, стоячи з Євою біля вікна, з якого видно Кремль, каже, що йому не місяць заважає спати, а червона зоря на Кремлі. В цей час линуть звуки «Гімну демократичної молоді». І саме в цей момент, коли перед Євою починає розкриватися світ правди, кореспондент раптово опускає чорну штору і відводить Єву Грант від вікна»¹¹.

У спектаклі «Останній сигнал» І. Гайдаєнка художник Ю. Миц за завданням режисера створює вражаючий образний ефект: вибух партизанської міни струшує приміщення німецької комендатури. Тріскається стіна в тому місці, де висить портрет фюрера, і ось він, перекосившись, гоїдається, немов це корчиться сам Гітлер, повішений на шибениці...

Героїко-романтичний стиль режисера бере свій початок насамперед з чіткого світоглядного начала режисера, що був вихований нашою школою, мистецтвом, усім радянським суспільним ладом. Красномовний щоденниковий запис студентського періоду: «Подивився фільм «Богема». Який песимізм! Талановита людина, що з такими труднощами йде до щастя, не може його досягти. Чому? А тому, що людина там, у власників мільйонів, ніщо! Гроші, тільки гроші у них вирішують усе...

Мені було гірко дивитись фільм. Наш глядач — оптиміст. Він вірить у широкі можливості людини, знає, що в Радянській державі — все для людини! Країна загоює рани, небаченими злетами розвивається. І мистецтво нам потрібне оптимістичне, що вселяє впевненість та силу, утверджує людське щастя»¹².

Це було по суті передчуття свого театру — його ідейної закланості та поетичної патхненності. Театру героїко-романтичного.

У 1919 році О. Блок, що зрозумів значення нових історичних подій і завдання людини в них, сказав, що романтизм «виявляється тепер насправді не чим іншим, як новим способом жити з удесятеро більшою силою»¹³.

Героями романтики нового часу вже не були, як раніше, обранці, протиставлені натовпові. Умонастрій суспільства, що йде до єдиної мети, зрівнював усіх у реальній можливості «жити з удесятеро більшою силою», а отже, і давав право бути цілком сучасним героєм.

Але і в рамках історії радянського театру — в різні десятиріччя, у творчості різних художників — романтичне є дивовижно різноманітним за своїми барвами, тональністю, стилем.

Взяти хоча б п'єсу М. Светлова «Двадцять років по тому», створену 1939 року. Романтичне у ній виражене дуже стримано, делікатно, автор уникає підвищених тонів і театральних ефектів. Вустами героїв М. Светлов висловлює свої деякі художні принципи: «Це у Французьку революцію промовляли з бочки або з барикади. А в Жовтневу революцію можна сидіти на стільці і розмовляти, і все одно це буде піднесено»¹⁴. «І якщо мені доведеться когось засмутити своєю смертю, — говорить у фіналі героїня, — зроби так, щоб цієї миті закрилася завіса»¹⁵.

А ось інший тип романтики. Вол. І. Немирович-Данченко, розмірковуючи в 1907 році над постановкою «Бориса Годунова» О. Пушкіна, писав: «Я закоханий у цей образ (Самозванця.— В. Г.), у його шалені очі при кривій піздрі і бородавках (портрет Самозванця історичний), у його священне покликання — покарати Бориса, що вибудував свою владу на вбивстві, у його натхненність. Відповідно з цим образом і вся трагедія малюється не такою реальною, як були «Федір» і «Грозний», а немовби історичною легендою, поетичною пісню про Бориса і Гришку Отреп'єва. Є тут якась нова нота романтизму, якій так дивовижно сприяють чудові вірші Пушкіна. І тоді вже Пимен — не просто старець, а колишній богатир, що перетворився на літописця, Курбський — не просто молодий боярин, а витязь із тих, яких малював Васнецов, мовби Руслан, Ксенія — не просто царська дочка, якась Мстиславська із «Федора», а казкова царівна, Марина — не просто польська дівчина, а шляхтянка, що виблискує красою і вогненністю честолобства...

Все це страшенно важко, але відмовитися від такого романтичного задуму не хочеться»¹⁶.

Близьке до цього відчуття романтичного у В. Гринича. Воно витікає з фольклору, народної пісні, народної поезії та традицій українського дореволюційного героїко-романтичного спектаклю.

Та його ставлення до романтичного не застигло, воно змінюється, оновлюється, набуває нових рис, вбирає у себе живі барви часу, нові естетичні ідеї. У романтиці В. Гринича — неповторність його особистого художнього світу.

Традиційно і справедливо український театр відносять до героїко-романтичного. За нагромадженим досвідом, за результатами сьогодення. Але це зовсім не означає, що всі сучасні українські режисери — це виключно представники героїко-романтичного жанру. Якраз навпаки, сьогодні лицарів романтики малувато. І тим цікавіша тридцятилітня робота В. Гринича, повчальні уроки його досвіду.

Благотворним змістом творчої діяльності режисера став сценічний літопис народного життя, інтерес до глобальних конфліктів, масштабних героїв. Критик І. Вишневська, переглянувши

спектаклі Запорізького театру імені М. О. Щорса, назвала цей колектив «театром-істориком»¹⁷. Режисером-істориком можна назвати Володимира Грипича, бо цьому покликанню він завжди вірний.

У кращих спектаклях режисера сформувалася його концепція героя. Вона відповідає духові часу, принципам соціалістичного гуманізму, який розкриває й утверджує душевну красу звичайних простих людей. Герой режисера — людина, беззавітно віддана ідеалам боротьби за щастя трудящих. Історизм думки, народність і партійність, гостре відчуття сучасності обов'язкові риси постановок Володимира Грипича.

Колись Олександр Дюма запитав: «Що таке історія?» І своєрідно відповів на це запитання: «Це цвях, на який я вішаю свої картини».

У радянському мистецтві історія й герой завжди у безпосередніх, нерозривних стосунках. У багатьох творах їхній взаємозв'язок хвилююче наочний, кровно необхідний.

Люди, обпалені гарячим подихом історії, люди, що її творять, як металурги, котрі плавлять сталь, — ось що хвилює В. Грипича і що він взяв за основний предмет художнього дослідження.

У спектаклі «Сім'я» І. Попова такими героями — виразниками епохи були брати Олександр і Володимир Ульянови. Різні шляхи, якими йшли молоді революціонери, немов прокреслювали поступальний хід історії, закономірність фази пролетарського періоду класової боротьби. Трагедійне і життєстверджуюче у цьому спектаклі йшло поруч, перетиналося, вступало у суперечність, викристалізовуючи думку про велич народних жертв, принесених у боротьбі за волю.

«Кремлівські куранти» М. Погодіна Волинський театр імені Т. Г. Шевченка слідом за МХАТом поставив на початку 60-х років. У цій виставі моральна висота і політична активність героя, вождя пролетарської революції В. І. Леніна спирається на волю народу, виражаючи і віщуючи невідворотність об'єктивного ходу історії.

Чітка композиційна побудова постановок з образом В. І. Леніна натхненність, художньо-психологічна повнота образів, створених

артистами І. Тьосою (Володя Ульянов), А. Тимошкіним (Олександр Ульянов), В. Мусяєнком (Володимир Ілліч Ленін),— все це свідчило про методологічну правильність та ідейну переконаність творців спектаклів. Народному героєві театр віддавав усі свої симпатії. Це був його морально-естетичний та соціальний ідеал. Духовне здоров'я, знання життя, вольова активність, висока мета поставали у сценічних образах як гармонія людської особистості.

Латиш Оскар Клява у виставі «Син рибалки» В. Лаціса... П. Вескляров у цій ролі нагадував фольклорні постаті багатирів — захисників народних інтересів. Хоча водночас сценічний характер вимальовувався із соціально-історичної і психологічної конкретності.

Образ був опоетизований ще й суто режисерськими засобами.

...Аніта (Е. Войтенко) після розмови з Мартою (Н. Фіалко) цілу ніч з тривогою і нетерпінням чекає Оскара, який пішов на нічну рибалку. Цю сцену В. Гринич переносив на берег моря (художник Ю. Миц) і подавав як розгорнуту символіко-романтичну картину. Аніта, закутавшись у теплу хустку, прихилилась до дерева. Так і стоїть вона, занурена у свої думки... Хвилюється і шумить неспокійно Балтійське море, плывуть над обрієм сірі холодні хмари, завиває вітер... Поступово погода змінюється. На горизонті з'являється сонце. Його перші промені відбиваються у морі і висвітлюють Аніту. Світає, починається новий день... З променями ранішнього сонця на горизонті, на дюнах виростає могутня постать Оскара — Весклярова з веслами на плечах. Він поспішає додому, до народу, боротьби...

Романтичний прийом ототожнював стихію природи і людську силу.

П. Вескляров грав Оскара зі стриманою пристрасністю і тією внутрішньою ясністю, коли глядачі мають змогу «читати» все, що відбувається в душі героя.

У таких же барвах мужньої простоти артист виконує центральну роль у трагедії Я. Галана «Під золотим орлом». Андрій Макаров — П. Вескляров, закутий у кайдани і закривавлений, приречений на смерть, віщує крах маячних планів паліїв війни і цим

зворушує до глибини душі глядачів. Ворог лютує, погрожує. А Макаров — Вєскляров стоїть і посміхається. В цій посмішці — таке глибоке усвідомлення своєї правоти і така сила, що позірний господар становища — американський майор — стає мізерним і жалюгідним у своїй безсилій люті.

Прагнення режисера романтизувати постаті героїв ставило акторів перед необхідністю граничного насичення емоційної сфери образу, поєднання в ньому романтичного пафосу та органіки живого людського почуття. Вол. І. Немирович-Данченко визначав це як уміння «охопити роль синтезом високих ідей і найтонших сценічних прийомів»¹⁸.

Таке поєднання було й залишається одним із найскладніших завдань у методиці створення романтичного спектаклю. Традиційна вимога до актора, котрий створює романтичний образ, — максимум поетичної окриленості і мінімум психологічного контрапункту, — В. Грипич ускладнює ще й вимогою психологічної виразності, поєднуючи її то з ліричною сповідальністю актора, то з нафосом громадянської пристрасності, то із внутрішньою заглибленістю роздуму, знаходячи у спектаклі несподівані поєднання цих складових образу. При цьому режисер не забуває ще про одну мету — творити виставу постановочно образну, форму якої визначають гострі конфлікти, значні характери та яскраві вчинки.

У мистецтві В. Грипича немовби синтезувались дві художні традиції українського радянського театру: пильна увага до людського характеру, психології на сцені, що утверджувалась Гнатом Юрою, і розуміння мистецтва театру Леся Курбаса як системного образного перетворення.

Показові з цього приводу два погляди на виставу за п'єсою «Вантаж» Я. Галаана. Для спектаклю характерна поетична піднесеність. В. Грипич націлював виконавців на виявлення конфлікту і характерів у романтичному плані, вибудовував зіткнення глобальних сил. Ось принципові претензії одного рецензента до стилю виконання центральної ролі — комуніста Оскара: «Артист Ф. Балабуха не викривляє образу Оскара. Але цього замало. Оскар — герой вистави. «...За мною подих крил, за мною шум мільйонів», — каже він про себе. У виконанні артиста не помітно цього могут-

нього подиху. Оскар — Балабуха занадто звичайний, буденний. А в романтичному спектаклі це сприймається як духовна бідність. Артист не спромігся досягти мужньої простоти борця»¹⁹.

Вже через два місяці інший критик не помічає цього недоліку: «Безпосередність, людяність, чистота почуттів і благородство революційних прагнень — такі найголовніші риси характеру Оскара — Балабухи. Він постає перед нами окрилений революційними мріями, і разом з тим це звичайна хороша людина»²⁰.

Очевидно, що на той час артист вже зумів досягти того синтезу, про який казав Вол. І. Немирович-Данченко. Знайшов не без труднощів, бо його творчій індивідуальності більше притаманна побутова достовірність, психологічна природність, аніж романтичні сплески бурхливих почуттів.

Через чотири роки, вже у всеозброєнні сценічних прийомів, продиктованих методом роботи В. Грипича, Ф. Балабуха чудово зіграв у виставі за драмою «Зорі назустріч» М. Білецького та В. Симаківича роль комуніста-підпільника Степана Бойка, котрий очолював Волинський окружний комітет Комуністичної партії Західної України (КПЗУ). Простота і природність Бойка — Ф. Балабухи не тільки не суперечила жанровій суті образу, але, навпаки, забезпечувала її документальність.

Сцена допиту Бойка Зарембою (Г. Канішевський), стійкості підпільника перед смертельною небезпекою була характерною для стилістики спектаклю, у якому режисер прагнув до гостроти конфлікту, оголеного драматизму.

Справжнім випробуванням на зрілість у оволодінні історико-епічним жанром стала постановка п'єси «Порт-Артур» О. Степанова та І. Попова. Преса відзначила майстерність побудови масових сцен, ансамблевисть усього спектаклю, розвиток героїко-романтичних принципів.

Вирішуючи героїчну тему, театр особливо пильно вдивлявся у день сьогоднішній. І тоді на сцені оживали характери, що викликали захоплення волею та стійкістю, принциповістю та вірою в ідеал.

Так був зіграний Г. Канішевським комуніст Хлебников у драмі «Персональна справа» О. Штейна. Обмовлений негідниками, не-

справедливо виключений із партії, він знаходить у собі силу та мужність для боротьби, надії і перемоги.

Психологічна п'єса завдяки виконавцеві головної ролі набула рис героїки, що розуміється як властивість волі, духовного світу, характеру радянської людини.

Хлебников — Канішевський був рідним братом тих сценічних персонажів, показаних театром, чий героїзм виявлявся в обставинах революцій, воєн, підпільної роботи. Спорідненість їх простежувалась по лінії переконаності, ідейної непохитності.

А духовна висота цих героїв була для театру критерієм, мірилом моралі при постановці будь-якої сучасної проблеми — чи то висміювання міщанства у комедії «Не називаючи прізвищ» В. Мінка, чи тривоги з приводу драматичної неузгодженості помислів батьків та дітей у «Дочці прокурора» Ю. Яновського.

Ідеал високої духовності, громадської місії людини пропонував один із кращих сучасних спектаклів театру — драму «Таня» О. Арбузова. Головний образ створила М. Клименко — актриса самобутнього таланту, яскравого сценічного темпераменту. Режисер і актриса загострювали ситуацію тим, що представляли героїню сільською дівчиною (за автором же Таня родом із Краснодару). Душа в неї щедра, вона нелукава і паївно захоплена. Для Тані життя у Москві, любов до Германа — немов сон, яким вона не може керувати. Ось він, цей сон, а через мить його не буде... Таня до цього готова. У життєвському вирі розкривалося по-справжньому багатство цього народного характеру — вдачі колективістської, чуйної до горя ближнього, такої, що дарує людям світло істинної духовності.

Сценічний образ будувався актрисою на романтичному світовідчутті. Таня — М. Клименко, багато пізнавши і зрозумівши в житті, все-таки у фіналі вистави не заспокоювалася. «І якесь дивовижне почуття волі, немов не прожитий іще жоден день життя і щойно юність скінчилася!» — ці слова актриса виголошувала від імені характеру багатого, цілеспрямованого, якому дано багати далекі життєві обрії...

Метою своїх пошуків В. Грипич слідом за М. Охлопковим міг би назвати народний театр.

Це, по-перше, театр, основою мистецького дослідження і зображення якого є сам народ — його минуле, теперішнє і майбутнє, могутня історична хода трудящих до прогресу, справедливого соціального ладу.

По-друге, цей театр своїми естетичними принципами зрозумілий і близький народові. Саме на цьому наголошував В. І. Ленін: «Мистецтво належить народові. Воно повинно входити своїм найглибшим корінням у саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути зрозуміле цим масам, і вони повинні любити його»²¹.

Колись О. Пушкін порушив питання щодо народності драми, яка «народилася на площі і становила розвагу народну». Поет підкреслив, що народ вимагає сильних відчуттів, і тут же, не відмежовуючи власних естетичних поглядів від тих, які він вважав притаманними народові, підсумував: «Сміх, жаль і жах — це три струни нашої уяви, зворушені драматичним чаклунством»²².

Те, що режисерська естетика В. Грипича багато в чому спирається на принципи, висловлені О. Пушкіним, наочно демонструють його постановки п'єс українського класичного репертуару. Емоційне потрясіння — закон руху цих вистав. До загальнолюдського режисер у роботі з актором іде через індивідуальне, особисте, інтимне.

Тут постановник приваблюють конфлікти граничної гостроти і пристрасті найвищого напруження. Епіграфом до «Лісової пісні» Лесі Українки, «Циганки Ази» та «Не судилося» М. Старицького, «Повії» Панаса Мирного могли б стати слова О. Блока: «Страшний світ! Він для серця тісний!»

Режисер звертає увагу не так на жанрові відмінності п'єс, як на риси їхньої схожості. Сюжети цих п'єс — історія трагічного кохання, загибелі посії в лещатах міщанської зашкарублості. Для В. Грипича цей емоційно насичений матеріал, моральна проблематика завжди є запорукою можливості показати трагічність людського існування в умовах приватновласницького суспільства.

Режисеру близька й мелодрама, що так активно використана українською класикою і що стала для свого часу універсальною мовою народного театру. Інша справа — підхід до її сценічного розв'язання. І в мелодрамі постановник шукає максимальної кон-

центрації соціально-історичної атмосфери, занурює «історію кохання» в «історію суспільства», розкриває трагедію класових взаємин героїв.

Досліджуючи природу почуттів Мавки та Ази, Катрі й Христі, постановник акцентує: на шляху до щастя цих сильних натур стає соціальне зло.

Романтичне у цих виставах за своєю природою близьке до трагедійного. Режисер в експлікаціях відзначає цю особливість образних для постановки п'єс.

«Лісова пісня» — п'єса драматична, насичена емоціями. Трагічна. Мавка без Лукаша не існує, і, навпаки, — Лукаш без Мавки теж не існує»²³.

«Циганка Аза» — п'єса про великі почуття сильних натур, що готові на небачені самопожертви у досягненні своєї мети. Звідси, безумовно, романтика... За подіями п'єса більше наближається до трагедії. Трагедії народу, що жив під страшною силою соціального гніту»²⁴.

«Не судилося». Трагедія Катрі, Дмитра та інших — це трагедія цілого народу, що поневірявся під панським ярмом. Драму М. Старицького треба розв'язувати як велике соціальне полотно, що відбиває долю всього трудового народу, в плані трагедії»²⁵.

«Повію» будемо ставити як трагедію»²⁶.

Отже, кут зору режисерського бачення у цих виставах єдиний. Що стосується їхньої художньої форми, то тут відчутне прагнення В. Грипича подолати побутовізм матеріалу (за винятком «Лісової пісні»), надати йому образно-поетичного ладу. Режисер виявляє мистецтво естетичної концентрації, ущільнення образної сфери. Це від поетичного складу його власного мислення. Спектаклі не просто декларують високу ідею, вони пристрасно утверджують естетичну суть мистецтва, красу його образної мови.

В українській класиці В. Грипич немов хоче домовити те, що через цензурні заборони не могли повністю висловити автори. Звідси різкість соціальних акцентів, оголеність сценічних метафор.

У спектаклі за п'єсою «Не судилося» режисер позбавляє Михайла права на власну драму. Це байдужий спокусник Катрі. Психологічно спрощуючи авторський задум, про що одноставно

писали рецензенти, В. Грипич, проте, послідовний у своїй романтичній концепції жорстокого протиставлення насильства і жертви. Михайло уявляється йому науком (мізансцена реалізувала це з пластичною наочністю: Михайло — Ф. Балабуха, спершнись руками на підвіконня так, що лікті зводяться над головою, хижо заглядає у кімнату Катрі). Катря поетично асоціювалася з прекрасною загубленою квіткою: у сцені, де Катрю виганяють з поміщицького маєтку, мати Михайла з силою штовхає дівчину, і та падає на квіткову клумбу...

За законами мистецтва романтичної піднесеності режисер образними засобами шукав у спектаклі рівнодіючу силу утвердження та заперечення.

Ролі Ази, Катрі і Христі грала М. Клименко, щоразу дивуючи силою перетілення і трагедійним злетом почуття.

«Горда і примхлива, задержувата і насмішувата, красуня Аза — М. Клименко нагадує горьківську Радду — така ж гордовита постать, веселий, безжурний сміх, чарівні пісні. І тільки по майже невловимому сумові в очах, задумливості відчувається, що дівчина страждає...»²⁷.

«Циганку Азу», «Не судилося» і «Повію» режисер протягом свого творчого життя ставитиме у різних театрах, щоразу поглиблюючи, роблячи художньо виразнішими два начала цих творів: ліричну стихію та гостру, різку соціальність.

«Простір трагедії», освоєний у цих постановках, дозволить В. Грипичу незабаром домогтися чудових мистецьких результатів у широкому соціальному полотні — спектаклі «Наливайко» за романом Івана Ле.

В АВАНГАРДІ ПОШУКІВ

Спектакль «Наливайко» Володимир Грипич поставив уже в Тернопільському театрі імені Т. Г. Шевченка, куди режисера було запрошено 1958 року.

Луцьк на все життя залишається рідним містом, творчою коліскою. Волинський театр імені Т. Г. Шевченка багато дав режи-

серові, так само як і він віддавав йому всю свою творчу енергію. І це не пройшло поза увагою громадськості: «Як позитивне у творчій практиці колективу театру треба відзначити помітне вдосконалення акторської майстерності, ліквідацію елементів награвання, трюкацтва, пустого ремісництва, яке нерідко виявлялось у виставах в голому ілюструванні почуттів і думок героїв на сцені. Уважне вивчення творчої спадщини основоположників радянської реалістичної театральної школи К. С. Станіславського і Вол. І. Немировича-Данченка, застосування їх вчення на репетиціях сприяло загальному піднесенню культури вистав діючого репертуару. Заслуга в цьому належить головному режисерові В. Грипичу, який уважно працює з трупною театру»²⁸.

І ось прощання. Причина? 1954 року В. Грипич так висловлювався про умови роботи у Волинському театрі імені Т. Г. Шевченка: «Маленька сцена без кола. Не маємо підсобних приміщень для виготовлення декорацій та бутафорії. Коли репетируємо на сцені, декоратори і бутафори роблять свою справу у фойє, і шум заважає репетиції. А спеціальних репетиційних кімнат немає. З 29 акторами важко ставити великі спектаклі. Обмежена кількість працівників у художньо-технічних цехах часто зриває своєчасний випуск спектаклів. Декораційних сховищ також немає. Декорації скоро стають непридатними...»²⁹.

У Тернополі щойно було збудоване нове приміщення театру, обладнане за останнім словом техніки. Прихід сюди був продиктований творчими задумами, які в Луцьку здійснити було неможливо.

І це довела вже перша вистава — «Наливайко».

Мова йшла не про механічне підведення підсумків попередніх знахідок і досягнень режисера. Він здобував немовби нове, ширше творче дихання. У його постановочному почерку оновлювались, набували сучасного звучання кращі традиції українського героїко-романтичного спектаклю, його пісенність і пластична виразність.

У грудні 1955 року відбувся 2-й пленум правління Українського театального товариства, присвячений проблемам сучасної режисури. В листі, адресованому пленуму Головою Всеросійського

театрального товариства О. О. Яблочкіною, говорилося: «Зараз на режисерів покладається особлива відповідальність. Від їхньої творчої сміливості, здатності дерзати в пошуках нових, непроторених шляхів у мистецтві значною мірою залежить дальший розвиток радянського театру»³⁰.

До вироблення власного стилю, неповторних образних засобів пристрасно закликав М. М. Крушельницький: «Глядачі йдуть до театру тоді, коли театральна постановка стає неповторною, коли вона дає таку насолоду, якої не може дати ні кіно, ні телебачення. Це буде тоді, коли діячі театру зрозуміють особливості, якими володіє тільки театр, і зуміють ці особливості використати... Театру насамперед треба поновити властиву йому природу — справжнє мистецьке осмислення театральності»³¹.

Видатний митець підкреслював, що «режисер повинен глибоко засвоїти основи марксистсько-ленінської естетики і міцно оволодіти ладом образного, поетичного мислення»³².

У п'єсі «Наливайко» Володимир Грипич вперше виступав як інсценізатор. Тяжіння до «режисерської драматургії» він відчував зі студентських років. Якось, прочитавши повість Я. Баша «Професор Буйко», звернувся до письменника з проханням дозволити її інсценізувати. Я. Баш відповів, що сам уже завершує п'єсу...

Про роботу над «Наливайком» Володимир Григорович згадує так: «Мені як режисерові завжди імпонували героїко-романтичні масштабні твори. В пошуках «свого» матеріалу я звернувся до роману Івана Ле «Наливайко», події в якому напружені, характерні яскраві. Мені захотілося інсценізувати цей твір і здійснити його постановку. Я розумів усі труднощі, адже обсяг роману великий, він охоплює значний історичний період. Дія його багатоплапова, з великою кількістю героїв. Нічого не сказавши авторові, ми з моїм колегою В. Серпковим протягом п'яти місяців зробили сценічну композицію «Наливайка» і повезли її на суд письменника.

Пригадую січневий ранок 1958 року. В Києві, як ніколи, напало багато снігу... Ранок був сонячний і морозний. З готелю до Червоноармійської ми з В. Серпковим йшли пішки. Відверто кажучи, я йшов на цю зустріч з величезним хвилюванням:

як поставиться відомий автор до того, що його епічний твір укладено у сімдесят сторінок машинопису?

У моїй уяві вже жив сценічним життям розумний і відважний Северин Наливайко... Я бачив у найменших подробицях майбутню виставу...

Двері нам відчинила дружина Івана Леонтійовича — усміхнена й привітна Ірина Терентіївна. Ми попередньо зателефонували і домовились про зустріч. Так що дома в Івана Ле знали, хто й чого прийшов до них. «Коли нас зустрічають так привітно,— подумав я,— значить, є надія...»³³.

Письменник благословив інсценізацію, і закипіла робота над виставою...

Сценічний твір охоплює порівняно невеликий, але дуже складний відрізок часу. В ці роки (1591—1596) особливо шалено настає на Україну польська шляхта, посилюється процес закріпачення селянства й українськими магнатами, процес правового й економічного обмеження міського населення, колонізації і покатоличення українського народу. У відповідь на це прокочується бурхлива хвиля народних повстань, в яких уславляють себе такі національні герої, як Северин Наливайко.

Які точки дотику із сучасністю могла мати ця історична вистава? Режисер запотював: «Сучасний глядач прагне одержати в театрі велике внутрішнє хвилювання від значних думок і серйозних почуттів не тільки сучасних, а й історичних творів, що дозволяють глибше зрозуміти поступ життя з його жагучими проблемами...»³⁴.

Визначено жанрово-емоційний контакт вистави і глядачів: «Ми повинні ввести глядача у сферу героїчного мистецтва, яке не просто «розповідає» чи «показує» те, що колись трапилось у житті, а з усією силою театру потрясінь кличе до найсильнішого співпереживання із сценічною дією, з ідеєю твору...»³⁵.

Поставлена висока творча мета перед учасниками постановки: «Героїчний твір, героїчна вистава... Для них потрібні передусім високі ідеї, політ думок, сильні пристрасті, віра в силу і благородство людських ідеалів, живе розуміння устремлінь народу»³⁶.

У чому історичне значення вистави «Наливайко» в українському радянському театрі 50-х років? Вона була однією з перших постановок, які відповідали потребам часу, — переглянути стару систему театральної виразності, що обросла штампам, і виробити нову яскраву сценічну мову. В цьому особливу потребу відчував героїко-монументальний жанр. Декламаційність, котурни руйнували в ньому життєву безпосередність і природність дії.

На перший погляд, В. Грипич залишав недоторканими всі компоненти цього жанру: мальовничість оформлення, щедрю музичну основу, пластичну виразність мізансцен, романтичні тони виконання. Та все було вивірене камертоном нової ідейно-художньої виразності.

Із вистави було вилучено побутовізм. Художник С. Данилишин чітко окреслив коло своїх виражальних засобів. У ньому переважувала дійова поетична деталь пейзажу, інтер'єра, архітектури.

Не так давно український спектакль епічного характеру розгортався в неспішливих, величних ритмах. З ними різко контрастувала майже кінематографічна динаміка «Наливайка». Використовувався сценічний круг, було введено інтермедійні вставки в основу дії.

Організації нового темпоритмічного життя спектаклю допомагала музика, написана виконавцем ролі Наливайка талановитим музикантом-самородком Б. Антковим. Якщо раніше такі масштабні історичні постановки спиралися на музично-симфонічну монотему, то в «Наливайкові» лейттема органічно впліталася у багатство контрапунктних музичних побудов. Було запроваджено новий характер введення музики у дійову канву спектаклю. Порушилося одноосібне й незаперечне право оркестру на музичне лідерство. Певні теми могли сольно вести окремі інструменти (бандура, арфа, скрипка), вводились вокалізи та хоровий спів.

Хвилююче звучання живих людських голосів у жіночому та чоловічому хорі (вокалісти розташовувались у бокових ложах) підтримувало ліризм вистави. Зворушливий ліризм виконання в «Наливайку» ставав синонімом концентрованого психологічного життя його героїв. Лірика позбувалася сентиментальності, удаваності та пози. Вона була поставлена віч-на-віч із трагедійним.

Лірико-романтичне тут помножене на героїзм і мужність людей у боротьбі за свободу.

Ось характерний для мислення режисера епізод (до речі, ним придуманий і поставлений з благословення Івана Ле): гетьман Жолкевський (В. Виноградов) зазіхає на красу Насті (З. Дунаєвська), юної дочки народного ватажка Шаули. Насилля над беззахисною дівчиною-підлітком — це для Жолкевського ще й помста повстанцям. Тоненька, немов стеблина, Настя — З. Дунаєвська відштовхує гвалтівника, вихоплює батьківську шаблю, що висить на стіні, і кидається на кривдника. У цій стрімкій і прекрасній позі месницького гніву і обривається її життя: в дівчину стріляє ротмістр, котрий прибіг на шум...

Радіозапис спектаклю, що зберігся, і сьогодні вражає точністю і рельєфністю внутрішніх переживань виконавців, напівтонами, нюансами при загальній спрямованості постановки до трагедійної величності. Герой полонить своїми чудовими рисами — розумом, почуттям справедливості, благородством і безстрашністю. Проте він не піднесений над народним оточенням, а становить з ним одне ціле. І саме ця тенденція у виставах 50-х років була новаторською, у ній відбулося осмислення з науково-методологічних засад історичного матеріалізму ролі особи і маси.

«Народні сцени,— пригадує учасниця вистави артистка Г. Голець,— режисер ставив з дивовижною продуманістю, майстерністю. Його увагою були охоплені всі учасники так званих масовок. У третій картині першої дії, де багатовикий народний натовп іде в похід проти панів, я грала бабу з горщиком. Це був побіжний гумористичний штрих у виручій поліфонії сцени. Дід вперто випитував у баби: «То ти тютюн мій захопила у горщику?» А баба відмахувалась від нього... Пам'ятаю, що наше проходження репетирувалось незліченну кількість разів. Режисер шукав чітку жанрову стиковку нашої характерно-побутової мікросцени із загальною мужньою та хвилюючою тональністю епізоду»³⁷.

Велика заслуга методологічно правильного розв'язання проблеми героя і маси належить виконавцеві головної ролі Б. Литкову. Його сценічній манері, при всій її виразності та яскравості, властива внутрішня стриманість, м'якість, і цими рисами у спек-

таклі був наділений образ Северина Наливайка. Поруч з батальними, масовими сценами, де герой розкривався як стратег, воїн, було багато епізодів інтимно-камерного характеру. В них глядач осягав внутрішній світ Северина — Б. Анткова, невичерпність його людяності, доброти і мудрості.

Щедра вокальна забарвленість ролі увінчувала її ліричну тональність. Б. Антків, маючи баритон світлого тембру, м'якість, емоційну наповненість і чистоту співочого тону, точність інтонації, переходив до вокалу з високим артистизмом і надзвичайною природністю. Високий музичний смак композитора, режисера, артистів, диригента Ю. Котеленця немовби утверджували мистецькі права синкретичної природи українського спектаклю на сучасному етапі його розвитку. Адже ця природа українського театру так часто опошлювалась ремісничою грубістю і примітивною дивертисментністю. Хоча тут подекуди театр втрачав міру. Рецензенти майже одноставно відзначили перенасиченість музикою і танцями епізоду під стінами міста Слущка.

До недоліків вистави були віднесені деякі натуралістичні моменти (передавання господареві слущького замку Ходкевичу голови вбитого польського шляхтича Скшетуського).

Премійований дипломом республіканського фестивалю Першої української театральної весни 1958 року, спектакль мав широку пресу. Письменник Л. Дмитерко, провідні критики Й. Кисельов, Я. Ган, І. Піскун, М. Соломонов розглядали постановку як принципово важливе явище в українському радянському театрі другої половини 50-х років, що переживав період естетичного оновлення.

От як оцінював постановку І. Піскун: «Багатьма своїми рисами цей спектакль характерний для того складного процесу творчих шукань, який притаманний сучасному піднесенню мистецького життя України. Цінність вистави в її чіткому ідейно-соціальному спрямуванні, у виразному прагненні використати емоціональну впливовість сценічних засобів, властивих українському національному мистецтву театру, в прагненні творчо осмислити і збагатити цінні традиції корифеїв театрального мистецтва, у сміливому шуканні шляхів створення вистав нових жанрів»³⁶.

В оглядовій статті про театральне життя республіки під красномовним заголовком «Проти сценічного гладкопису» Й. Кисельов критикував нересічний ремісничий театральний стиль, коли «глядачів нічого особливо не дратує, але й ніщо по-справжньому не зачіпає, не зворушує». Таким постановкам критик протиставив спектакль «Наливайко», котрий, на його думку, «виділяється тим, що творці його всіляко уникали штампів у пошуках образного вирішення і розвивали кращі традиції українського національного театру, поетично піднесеного, схвилюваного, який відображає у собі суть і лад народної душі»³⁹.

Ще в Луцьку В. Грипич шукав способи динамізації сценічної дії, надання їй того безперервного образного зв'язку, який властивий кінематографу. У «Повії», наприклад, між картинами режисер застосовував проекції з лаконічними титрами, які давали відомості про місце та атмосферу дії.

Завдання створення енергійного темпоритму, напевно, вперше по-справжньому було вирішене в «Наливайку»: «Вистава складається з низки картин, які швидко проходять перед очима глядача. Іноді виникає враження, що ми дивилися фільм, хоч, звичайно, театрові суперничают важко з кіно, коли йдеться про зображення степових просторів, воєнних походів, боїв...»⁴⁰.

У роботі над цілим рядом сцен вистави театр, справді, орієнтувався на зображальні можливості кінематографа, його образну виразність.

Перша картина. Степовий простір, вдалині в'ється річка. На пагорбі росте молода верба. Напливають хмари, і починається буря. Лютий вітер нахилиє до землі вербу, ніби от-от вирве її з корінням... Трохи згодом на сцені з'являються три вершинки. Один з них — Северин Наливайко — врятує від карі воєводського дозорця — юну, мов молода вербичка, Мелашку...

Зображально ці сцени близькі до кіноекрана з його необмеженою можливістю вводити в дію картини природи, панорами. «Чиста натура» стає для режисера яскравим елементом театральності.

На початку XVIII століття англійський естетик Аддісон писав: «Якби виникла потреба показати на сцені простори широких полів

і луків, заповнені стадами й отарами, було б недоречно малювати луки на декораціях і заповнити різні куточки сцени вівцями та биками. Це означає поєднувати несумісне і робити декорації частково справжніми, а частково уявними...»⁴¹.

Час коригує естетичні нормативи. У наші дні у мхатівському спектаклі «Чайка» А. Чехова (постановка О. Єфремова, художник В. Левенталь) на третьому плані сцени на тлі абстрактних барвистих плям декорації проводять із лівої у праву кулісу біло-сніжного коня... У виставі Московського театру імені К. С. Станіславського «Васса Железнова. Перший варіант» режисеру А. Васильєву та художнику І. Попову над планшетом сцени знадобилась величезна клітка з живими голубами, котрі пурхають і туркочуть... Протягом усього творчого життя В. Грипича його театральна мова включатиме в себе елементи й знаки кіновирозності. Спочатку режисер мовби змагається з такими ознаками кіномови, як динаміка дії і можливість фіксації картини природи. Пізніше цей вплив кіно на театральну стилістику В. Грипича набуває більш внутрішнього характеру.

1959 року спектакль «Наливайко» та інші вистави Тернопільського театру імені Т. Г. Шевченка переглянув у Києві М. М. Крушельницький. Відзначивши «тенденцію до свого стильового почерку», «стремління режисури й акторів до виразних образних рішень», «прагнення створити великі романтичні полотна на базі методу соціалістичного реалізму», він прозорливо вказав і на вади стилю свого учня: «Вистави перевантажені зовнішньою динамікою. Це стосується режисури, іноді надто щедрої на мізансценівку, а також і акторів. За цим часто губляться точність передачі психологічного стану і виразність слова»⁴².

Осягнення діалектики поєднання динаміки дії і зосередженості на внутрішньому світі персонажів у наступні роки перебуватиме в центрі творчої уваги Володимира Грипича, саме взаємозагладженості внутрішнього та зовнішнього надаватиме режисер особливого значення.

Спектакль «Наливайко» не просто вдався, він вражав своєю поетичною почерку режисера, своєрідністю внутрішньої зумовленості змісту і форми.

Це була не єдина удача того часу. Вона вписувалася у картину загального руху українського театрального мистецтва до оновлення.

«Постійне спілкування з видатним письменником, мудрим порадиником, щирим товаришем, яким був Іван Леонтійович, дало мені можливість глибше і ширше зрозуміти життя, мистецтво, поставитись уважніше до самого поняття «професіоналізм» у мистецтві, літературі»⁴³,— зізнається режисер.

Тут він торкається надзвичайно важливої проблеми творчого спілкування режисури обласних театрів з провідними діячами мистецтва та літератури. Скільки ми знаємо прикладів провісційної ізолюваності театральних працівників і, як наслідок цього,— розпорошення їхньої творчої енергії, моральна застарілість їхньої творчості!

Своєрідною лабораторією художніх пошуків можна назвати контакти В. Грипича з Іваном Ле, Андрієм Малишком, Олександром Левадою, Любомиром Дмитерком, Михайлом Стельмахом, Миколою Зарудним, Олексієм Коломійцем, Леонідом Леоновим, Андрієм Макайонком...

Цей процес не був однобічним. Нагромадивши значний професіональний досвід, режисер у свою чергу допомагає становленню ряду драматургів. Тут І. Рачада, К. Житник та О. Корнієнко, А. Делендик, В. Сичевський, В. Кисельов.

Уважна редакторська робота над сценічними варіантами втілюваних п'єс, досвід інсценізації «Наливайка» відгукнулись пізніше у ряді яскравих перекладів Володимира Грипича літературних творів на мову сцени.

З наставниками у галузі режисури Володимирові Григоровичу щастило особливо. У жовтні 1954 року він одержав листа від відомого російського радянського режисера Олексія Львовича Грипича. З'ясувалось, що вони не просто однофамільці, але й родичі. Відтоді Олексій Львович — добрий геній свого двоюрідного небожа: вчитель, консультант, суддя. Зі справжньою батьківською увагою він піклується справами Володимира Григоровича, буває на його спектаклях, що схвалює, що доказово критикує, радить, наполягає на вдосконаленні.

1969 року у Малому залі Московського будинку актора була влаштована виставка, присвячена 50-річчю творчості Олексія Львовича Грипича.

Про цю подію журнал «Театральная жизнь» писав: «Відвідувачів виставки не може не здивувати, як повно відбиває творчість Грипича всі етапи становлення і розвитку радянського театру... Почавши свій творчий шлях під керівництвом Вс. Мейерхольда, Олексій Грипич досить скоро почав власний пошук у театральному мистецтві. Він ніколи не був наслідувачем, його завжди вабило нове, складне, невідоме... Так заблищали одного разу у виставах Олексія Львовича неабиякі таланти М. Астангова, М. Бабанової, С. Мартінсона... Багато дечим зобов'язана О. Грипичу й радянська драматургія. Одним із перших поставив він у різних театрах країни п'єси В. Білль-Білоцерковського, О. Афіногенова, Вс. Іванова, М. Погодіна, Б. Ромашова, Л. Славіна, І. Бабеля, Ю. Олеші. Одним із перших помітних радянських спектаклів був «Повітряний піріг» Б. Ромашова, створений Олексієм Грипичем на сцені московського Театру революції...»

Репертуар режисера такий багатий, що, здається, увібрав у себе всю світову драматургію: Шекспір і Гольдони, Горький та Сухово-Кобилін, Пушкін і Грибоєдов, Островський і Гоголь...»⁴⁴.

Зрозуміло, що людина такої високої культури могла бути і чуйним порадиником, і доброзичливим критиком.

Кращі вистави В. Грипича дали можливість Олексієві Львовичу зрозуміти природу його обдаровання, непереможний потяг до відтворення героїки і романтики на сцені, музичність та поетичність творчого мислення режисера. Але, віддаючи данину таланту та енергії свого молодшого українського колеги, майстер бачив і суперечності у його професіональному розвитку, певні тривожні симптоми.

В архіві В. Грипича зберігаються численні листи Олексія Львовича, написані ним протягом майже трьох десятиріч. Вони — чудовий взірць творчого наставництва, принциповості майстра у питаннях служіння мистецтву.

Великим було бажання Володимира Грипича зустрітись у спільній роботі зі своїм знаменитим родичем. І це здійснилося.

1960 року Олексій Львович поставив на сцені Тернопільського театру імені Т. Г. Шевченка, очолюваного тоді В. Грипичем, спектакль «Третя патетична» М. Погодіна. Звичайно, увесь процес підготовки спектаклю був прекрасним уроком високої режисерської культури, який не пройшов безслідно для театру і його художнього керівника.

ІІІ. ВТРАТИ І ЗНАХІДКИ (1960-і роки)

ЯК НАЗДОГНАТИ СЕБЕ?

Мені пощастило: з вікон готельного номера на п'ятому поверсі добре видно майже весь Тернопіль. Вже звідси можна вивчати його колорит.

Березень. Ще під льодом стоїть величезне Комсомольське озеро. Споруди, що обрамлюють його, схожі на виставку архітектурних стилів міста. Древня церква, немов вежа середньовічного міста, кілька строгих триповерхових будинків минулого століття і, нарешті, масиви повітряно світлих і легких нових кварталів... Обрій — далеко, він вганяється у небосхил, густо підпертий лісовим масивом. У високій блакиті, як вінець, — телевізійна вежа...

Місто рівнинне, тут чисте повітря, легко дишеться. Спокійне, розмірене життя вулиць. Лише планування центру та окремі вцілілі дотепер споруди, церкви минулих віків видають у Тернополі родича Чернівців, Львова, Луцька.

Будинок театру — на підвищеному місці центральної площі. Місто тримає його гордо, як коштовність на простягнутій руці...

До театру тут завжди прихильно ставилися, — і глядачі, і громадськість. Тоді, наприкінці 50-х років, колективу особливо потрібен був обдарований і енергійний художній керівник, котрий повів би театр чітким творчим курсом. Ним і став Володимир Грипич. Про нього й сьогодні збереглися захоплені спогади. Досить поговорити з акторами, що грали у його спектаклях, щоб зрозуміти — його творчий авторитет був надзвичайно високий. Колишній завідуючий літературною частиною театру, драматург

Олексій Зосимович Корнієнко дарує мені свою щойно видану монографію про Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка. Там, зокрема, написано: «Глибокий слід у діяльності театру лишив Володимир Григорович Грипич у 1958—1962 роки. З часу його приходу на посаду головного режисера колектив здобуває нові рубежі, виходить на ширші простори, завойовує республіканське визнання. Змістовний репертуар, оригінальне, самобутнє прочитання його привертають до театру увагу мистецтвознавців, театральної критики»¹.

Прийшовши до театру і ознайомившись із діючим репертуаром, Володимир Григорович сказав трупі: «На жаль, на сьогодні театр не має єдиного творчого почерку. Ми будемо розглядати себе як колектив героїко-романтичного напрямку. Що це значить реально? Радянський театр взагалі не можна уявити без героїки і романтики, бо вони притаманні самій нашій дійсності. Безкритичне, буденне відбиття життя на сцені — це хибний шлях. Тільки реалістичний образ героя, поданий в історичному русі, що виражає романтику дійсності, буде життєвим і художнім. Це не значить, що ми не будемо ставити комедій, психологічних драм. Але в центрі нашої уваги буде стояти людина героїчної вдачі, великих помислів і діянь»².

На підтвердження цих слів через три місяці був випущений спектакль «Наливайко».

Ще в Луцьку у В. Грипича сформувалась думка про те, що в репертуарі театру мають бути вистави, які у художній формі відтворюють історію міста або краю, де він працює, а також спектаклі за п'єсами місцевих драматургів. Ось чому увагу режисера особливо привернула тоді творчість Лесі Українки та Ярослава Галана. Драматурги-початківці М. Білецький і В. Симаківич, котрі написали п'єсу «Зорі назустріч» — про героїчну діяльність у Луцьку організації Комуністичної партії Західної України, відразу відчували зацікавленість В. Грипича... Для нього мало значення і те, що дія «Циганки Ази» М. Старицького, написаної за мотивами повісті «Хата за селом» польського письменника-демократа Ю. Крашевського, відбувається на Волині...

До історії тернопільського краю була звернена і вистава, по-

ставлена за романом Івана Ле. Його герой — Северин Наливайко — народився на Тернопільщині в селі Гусятині. Жива пам'ять про нього передавалася тут з покоління в покоління. Теперішні глядачі, порівнюючи своє сьогодинське життя з тією далекою епохою, відчують законну гордість за наші соціальні й національні здобутки.

Ось цікавий газетний репортаж: «Сьогодні «Наливайко» йде двадцять другий раз. В залі — гості з Підволочиського й Гусятинського районів. Знайомимося з головою колгоспу імені Лесі Українки Підволочиського району.

— Між нами і театром,— говорить він,— давно зав'язалася дружба. Шевченківці показали на нашій колгоспній сцені чимало вистав. Ми чекали й «Наливайка». Нам сказали, що краще подивитися цю виставу на великій сцені. І ми приїхали до Тернополя.

А ось діалог кореспондента з гусятинцями:

— Чи задоволені ви своїм відвіданням театру?

— Ми давно хотіли подивитися цю виставу. Багато про неї чули. Одні — в захопленні, інші, не заперечуючи цінності вистави, говорять, що театрові треба ставити більше п'єс на сучасну тему, про наше сьогодення.

— А яка ваша думка?

— Те, що театр поставив «Наливайка», добре. Це спектакль патріотичний, потрібний. Треба тільки, щоб більше з'являлося і вистав про наше сучасне життя, про героїв наших днів, адже наша епоха — найгероїчніша!»³.

Театр думав про це. Саме в цей час на його сцені з'явився спектакль про робітничий клас — «Брати Єршови» за однойменним романом В. Кочетова (інсценізація С. Бенкендорфа).

Вся сюжетна тканина цього твору пронизана думкою про те, що побудувати комунізм можна лише в непримиренній боротьбі з усілякими проявами буржуазної ідеології, а також у боротьбі з пережитками старого — у сфері людських взаємин, у психології, побуті.

Безсумнівною заслугою спектаклю було створення позитивних образів. Артисти В. Виноградов, Б. Антків, В. Грищенко майстерно накреслили характери братів Єршових — розумного і принци-

пового Платона, одержимого у праці Дмитра, запального і по-юнацькому наївного Андрія, акцентувавши те спільне, що їх об'єднує. Це робітники високого класу, широкого політичного світогляду, принципові комуністи. Вони сприяють технічному прогресу на заводі, пишаються своїм ершовським родом, їм притаманна самосвідомість будівників нового життя. Душевною теплою і мудрістю наділив артист М. Голець образ секретаря міськкому партії Горбачова.

Але виставі не пощастило в іншому. Недолік інсценівки — схематизація образів тих, хто намагається перешкодити патхненній праці робітників. Це — кар'єристи, наклепники, пристосуванці. І хоч як намагалися виконавці надати психологічного виміру характерам Крутилича (В. Сохацький), Воробейного (Г. Авраменко), Орланцева (А. Губський), їм це вдавалося далеко не в усьому. З самого початку образи несли на собі тавро «негідників», і актори були «змушені з волі інсценізатора грати не сильних і небезначних ворогів, а нікчемних шахраюватих людей, чие обличчя зрозуміле для всіх глядачів з першої їх появи на сцені»⁴. Зрозуміло, що через таку розстановку сил, що протиставляють, не вибудовувався гострий конфлікт вистави.

У ряді сцен зауваження критиків викликала образна мова режисера. Прагнучи якимось осучаснити оформлення вистави, знайти її внутрішні зв'язки з дією, вийти за межі побутової подібності, режисер спільно з художниками С. Данилишиним та М. Панчуком вдається до застосування кінопроекцій. Хоч корінь «кінофікації театру» сягає аж у 20-і роки, зазначимо, що повернення цього прийому в наш театр у 50—60-і роки багато в чому стимулювалося захопленням від спектаклів чехословацького театру «Латерна магіка». Екрани на сцені стали модою, яка, проте, швидко минула. В режисурі В. Гринича застосування кінопроекцій розробляється в ряді вистав із наполегливістю наукового експерименту, даючи часом справді цікаві мистецькі результати, як у «Гайдамаках», «Зачарованому вітряку», «Безсмерті».

Але в «Братах Ершових» поєднання екрана з декораційно-живописною манерою оформлення (панорама металургійного заводу, вид на море та ін.) не дало художнього синтезу. До то-

го ж прийом фотонапливів, підсилений музикою, у спектаклі, де дія піякими іншими зовнішніми чинниками не підкреслюється, виявився немотивованим. Він не динамізував, а, навпаки, гальмував дію.

Сцена весілля Андрія та Капи, скажімо, переривалася кадрами воєнних років. Звучала печальна мелодія пісні «Спалив проклятий ворог хату». Емоційна сила привнесеного зорового і звукового ряду переважала над основною дією, відвертала від неї увагу.

Серія кінокадрів так драматизувала сцену серцевого приступу Горбачова, що глядач не сумнівався у смерті героя (тим більше, що за романом він помирає). Несподіваною ставала його поява наприкінці вистави.

Проте постановка привернула увагу глядачів, громадськості. Цікаво пройшло її обговорення у колективі депо станції Тернопіль. Виступаючі, зокрема, називали ряд неточностей у зображенні трудового процесу на заводі.

«Природно було б,— сказав один машиніст,— якби і режисер, і окремі виконавці прийшли до нас у депо, ближче познайомились з ливарним виробництвом, справедливо названим «малою металургією», придивились до життя і праці робітників. Чому ж артисти цього не зробили?»⁵.

Інший учасник обговорення додав: «Козакова прямо з цеху, де вона працює майстром, заходить у кабінет директора заводу в дорогому, добре випрасуваному одязі, лакованих туфлях. Або в іншому місці Іскра говорять про мозолі на руках, а з перших рядів видно яскраво нафарбовані нігті»⁶.

Такі факти виступаючі називали «лакуванням дійсності».

Художня правда сценічного мистецтва, все нове в театрі проходили вимогливу перевірку глядацькою увагою та смаком. У тому ж обговоренні було зроблено правильні висновки: «Театру треба бути ближчим до мас, підтримувати постійний міцний контакт з підприємствами, колгоспами, навчальними закладами, глибоко вивчати життя, радитись із робітниками, колгоспниками, інтелігентами. Особливо це потрібно, коли готується вистава на сучасну тему»⁷.

Розмова була вчасною. В театрі саме народився задум постановки п'єси про трудівників колгоспних ланів. Ось де наочно виявився зв'язок театрального колективу з прототипами сценічних героїв!

По всій країні звучало ім'я колгоспної ланкової на Тернопільщині, двічі Героя Соціалістичної Праці Євгенії Долинюк. Її ланка не тільки чудово працювала, але коли знатні буяководи виходили на клубну сцену, не було їм рівних у хоровому співі. Немов співала про пове життя людська душа, вільна і щаслива! Французький письменник Ів Фарж назвав Євгенію Долинюк «королевою праці».

Драматурги О. Корнієнко і К. Житник писали п'єсу «Шуміли верби над Дністром», не ставлячи перед собою завдання дотримуватися тільки реальних фактів біографії Євгенії Долинюк. Скоріше образ цієї жінки, яка стала легендарною за життя, осявав лірико-романтичним світінням героїню п'єси Ярославу Долю, підтверджував життєвість її сильної, вольової вдачі, навдивовижу людяної і щедрої натури.

Цю роль виконувала чудова актриса Сусанна Коваль. Колиш вона працювала в «Березолі». Готуючи композиційну групу пам'ятника Т. Г. Шевченка у Харкові, скульптор М. Манізер запросив її позувати для створення драматичного образу молодой селянки-кріпачки...

І ось через багато років С. Коваль доводиться створювати сценічний образ радянської передової трудівниці колгоспних ланів, рівнятися на конкретний прототип, самій бути «скульптором» своєї ролі. Обличчя благородної простоти, мудрі й добрі очі, світла усмішка... Біла косинка легко накинута на волосся і пов'язана ззаду, на потилиці. Як у Євгенії Долинюк... Горда постава жінки з народу...

В. Грипич створив романтичну комедію. Чимось вона близька до фільмів Івана Пир'єва — яскраві картини природи (художник С. Данилишин), щедра музична атмосфера (композитори Ю. Котеленець та Б. Алексеєнко) і працелюбні, красиві герої, що вміють любити людей, землю і дати відсіч усім, хто псує це красиве життя.

У виставі стикаються два принципи ставлення до життя — творчий і споживацький.

Не менш енергійна, як Ярослава Доля, й інша селянка — Одарка. Але якщо життя Ярослави одухотворене високою метою бути корисною народові, то Одарка сповідує принцип: хочеш плавати нагорі — гребни до себе, а не від себе. Якщо Ярослава — людина з відкритим серцем, веселим та доброзичливим, то Одарка — згусток злості і наклепів.

На західних землях України тоді ще добре пам'ятали той гіркий час, коли край був відірваний від Батьківщини, коли пани півечили свідомість і долі людей. І всім було зрозуміло, що коріння характеру Одарки, дочки колишнього куркуля, сягає аж у ті злочасні дні.

Артистка Г. Голець грала Одарку по-своєму «одержимою», її героїня щодня на практиці стверджувала свою філософію. Наклеп, обмова, інтрига — у цьому Одарка знаходила справжню насолоду. Через цього Яго у спідниці на селі чимало бід. Одарка має вплив на самого голову колгоспу. Правда, Свирид Простокваша (Ю. Авраменко) — людина недалеко і багатьма рисами свого характеру, особливо корисливостю, схожий на Одарку. Підігрітий нею, він розперезався остаточно і в успіхах колгоспу бачить насамперед шлях до особистого збагачення. Одарці неважна безкорисливість Ярослави, її пече вогнем заздрість. Вона пускає в хід наклеп — і ось чоловік Ярослави Остап (І. Яроцький) на якийсь час стає іншою людиною... Зрозуміло, що й Одарка, і Свирид Простокваша не могли довго діяти в умовах нашого села. Адже проти них була не одна Ярослава Доля, а всі колгоспники, весь лад нашого колективістського трудового життя.

Розробляючи цей матеріал, В. Грипич залишився вірним своїй романтичній природі, вмінню сюжетні факти піднімати до рівня соціальних і філософських образних категорій. Тому спектакль сприймався не просто веселою ліричною розповіддю про нашу сучасність. Його мажорність, обарвлена музичними та живописними засобами, громадська пристрасність досягали часом навіть патетичного звучання. Постановку називали «поємою про духовну велич радянської людини-трудівника»⁸.

Емоційна пристрасність і душевна щирість були ключем акторського розкриття образів. Та виконавцям не завжди вдавалося поєднати побутову основу п'єси з романтичним тоном, на який їх скеровував режисер. З приводу загалом цікавої роботи С. Коваль рецензент зазначав: «Хотілося б лише, щоб артистка була послідовнішою в розкритті романтичного начала у характері своєї героїні, не опускалася б у ряді місць до побутових інтонацій»⁹.

Режисер і надалі по-своєму акцентуватиме тональність багатьох п'єс, змінюватиме їхні жанрові реєстри. І це завжди ускладнюватиме завдання виконавців, вимагатиме від артистів особливо активного авторства ролі.

Пошук В. Грипичем театральної виразності постановок стає ще енергійнішим. Процес цей іде нерівно та суперечливо. Основна причина цього — у невисоких поетичних якостях п'єс, над якими працює режисер. Шквал його фантазії часто виявляється згубним для малої художньої міцності драматургічного матеріалу. І тоді його звинувачують у самодостатній театральності, як це було при постановці комедії «Тиха українська ніч» Є. Купченка: «Режисер не міг не помітити серйозних вад п'єси. Але він вирішив оживити, підняти на «театральні милиці» те, що не може йти прямою і вивченою ходою, дати крила тому, що не літає... Справді, він створив яскраве видовище. Але ж і тут не можна втрачати почуття міри. Сцена — не карусель»¹⁰.

Та ці застереження, якими б вони не були справедливими щодо конкретного випадку, не могли вплинути на загальні мистецькі нахили В. Грипича, пригасити градус його поетичного темпераменту.

«А чому це сцена не може бути каруселлю, якщо так потрібно режисерові за його задумом?— немов запитує він і у відповідь ставить гоголівського «Вія», надавши спектаклеві рис ярмаркового балагана, майже тієї ж «карусельності», у якій його звинувачували критики.

Поштовхом до цієї постановки В. Грипича стало знайомство з театром Еміля Буріана «Д-34» під час його гастролей у Києві, зокрема з балаганною виставою «На ярмарку».

Святкове, яскраво театральне, синтетичне за своєю художньою

мовою мистецтво Еміля Буріана стало глибоко симпатичним В. Грипичу, співзвучне багатьом його естетичним відчуттям. Положив розвиток народних і національних традицій, котрі складали першооснову творчості «Д-34».

У спектаклі «На ярмарку» жанр музичної комедії пропущений крізь призму пародії та стилізації. Він тішив сучасними ритмами, гумором, розмахом народного видовища.

Балаганна вистава розповіла глядачам про те, як злий генерал продав турецькому султану англійську принцесу Франтішку і як, однак, її з полону врятував купець-молодець Гонзичек. «Буріан захопився атмосферою народного ярмаркового театру на площі і відтворив його з перших тактів свого спектаклю патхенно і зачаровано»¹¹.

Те, що зробив В. Грипич у «Вії», не можна назвати наслідуванням мистецтва Буріана. Просто вистава «На ярмарку» допомогла вихлюпнутись тому, що давно жило в серці режисера, — вирішити українську класику в гострих сучасних музично-ритмічних і пластичних формах. Тим більше, що в українському театрі були в цьому плані власні традиції: 1925 року Г. Юра, ставши на шлях «лівого» експерименту, здійснив постановку «Вія» в переробці Остапа Вишні у традиціях народного театру балагана. Жанр своєї вистави В. Грипич визначив як «український народний бурлеск».

У «Вії» М. В. Гоголь тонко відчув і передав стиль українського фольклору, де поєднуються мальовничі подробиці побуту й де-монологічна фантастика. Причому в другому складникові все доведено до найвищої міри — неймовірність подій, гострота боротьби людини з надзвичайними силами. Неважко помітити, що характерні риси цієї естетики відбилися також в українській драмі і, отже, в театральній практиці.

Характер театральності у виставі В. Грипича — відвертий, оголошений — нагадує «умови гри» акторів-майстрових у шекспірівському «Сні літньої ночі». У відповідь на побоювання своїх колег, що гострі моменти розіграної п'єси про Пірама і Фісбу злякають публіку, Основа пропонує їм: «Напишіть ви мені Пролог, і нехай цей Пролог доповість публіці, що, мовляв, мечі наші ніякої біди наробити не можуть і що Пірам насправді зовсім не заколюється;

а щоб остаточно їх переконати в цьому, нехай він скаже, що, мовляв, я, Пірам, зовсім і не Пірам, а ткач Основа: це всіх цілком і заспокоїть»¹².

Так іронічно був «підсвічений» і «Вій» — спектакль-гра. Бураски із залу для глядачів та з гальорки галасливо сповіщали про початок вистави, надаючи дії стрімкої динаміки. Потім, на сцені, вони знайомили глядачів зі своїм чарівним другом Хомою Брутом (В. Ластівка) і розповідали історію, яка з ним сталася. Розсувалася суперзавіса — і «відроджувалася» дія, форму якої можна визначити як театр у театрі.

Гоголівська тривожно-таємнича, «фатальна» фантастика на сцені була позбавлена драматичного напруження і серйозності. Це була бурлескна потіха над легендами далекої давнини, зривання масок з того, що віками оформлялось у релігійно-світоглядні забобони. Герої виходили за коло свого часу. Їхня раблезіанська насолода життям була невідвладна «фатуму», а неабияка кмітливість та азарт розиграшу стали співзвучними з оптимістичним настроєм глядацького залу. Фольклор повертався до глядачів своїм радісним боком, що виблискував життєлюбністю. Через багато років досвід постановки «Вія» став у пригоді у сценічній інтерпретації В. Грипича українського бурлескно-поетичного епосу — «Енеїди» І. Котляревського.

НА ПРЯМУ ДОРОГУ

На перший погляд, робота режисера в Тернополі складалася дуже сприятливо. Зробити яскраву творчу заявку йому допомогла хороша труппа, спроможна реалізувати складні задуми. Творчим одностумцем був директор театру І. Боровський. Театр показав себе з кращого боку, двічі підряд виступивши у столиці республіки — на Першій українській театральній весні 1958 року і через рік — на гастролях, що проходили в приміщенні Київської консерваторії імені П. І. Чайковського...

За спектаклем «Наливайко» про В. Грипича судили як про режисера великих можливостей, чекали від нього нових значних робіт. Директор Харківського театального інституту Ф. Грім

після перегляду «Наливайка» пише режисерові: «Дуже добре! Сильно! Сміливо! Своєрідно й естетично грамотно. Є рух думки, почуттів, великих творчих бажань. Є значні сценічні можливості. Побільше б уваги психології, психологічним нюансам, слову, інтонаціям.

У вашому театрі є передумова, обов'язкова для успішного сценічного освоєння характерів Шекспіра: індивідуальні характери, вільні від етнографічного примітивізму і схематизму, пристрасність, вигадка, відсутність риторики і штампів у жестах»¹³.

Обдаровання В. Гринича помічене провідними режисерами. Гнат Петрович Юра веде з ним переговори про можливість роботи в Театрі імені І. Я. Франка. В цей же час (і дорожчого для Гринича нічого не могло бути) у нього встановлюються близькі творчі і людські взаємини з Мар'яном Михайловичем Крушельницьким.

1958 року помер батько М. М. Крушельницького, що жив у Тернопільській області. Володимир Гринич зустрів учителя в Тернополі і разом із ним був на похоронах, щиро розділивши горе близької йому людини. Незабутнє те, що казав тоді Мар'ян Михайлович про життя і смерть, сенс існування...

1960 року В. Гринич одержав телеграму: «Сердечно вітаємо з почесним званням заслуженого артиста республіки. Бажаємо дальших творчих успіхів, здоров'я, радостей у житті. Євгенія, Мар'ян Крушельницькі»¹⁴.

Це був надзвичайно складний, але й творчо насичений період у житті Мар'яна Михайловича. Мар'ян Михайлович працював тоді в Київському театрі імені І. Я. Франка, — двом таким різним творчим індивідуальностям, як Г. Юра і М. Крушельницький, було тіснувато під одним дахом. М. Крушельницький весь час був захоплений пошуком нових ідей, нових шляхів у творчості. Нові обставини, нові віяння часу збудили його бурхливу ініціативу — і ось по Києву пролетіла звістка, що незабаром у місті відкриється молодіжний театр, на чолі якого стоятиме М. Крушельницький зі своїми учнями, молодими режисерами. Одним із перших у цій трупі вчитель бачив В. Гринича.

«Коли я пригадую зустрічі і палкі розмови з Мар'яном Михайловичем про відкриття нового театру, мені починає здаватися, що цей театр справді існував. Так магічно діяла на мене фантазія, захопленість цієї людини. Його мрія жила в мені як реальність.

...Відкритий наш театр у Палаці культури «Жовтневий», що виблискував вогнями. В Києві такого ще ніхто не бачив! Театр-комбінат, де і драматична трупа, і оперна, і опереткова, і своя кіностудія (в ряді постановок використовуються, як у «Латерні магіці», засоби кіно, крім того, деякі спектаклі екранізуються, і прокат цих фільмів відбувається тут же, в одному із залів Палацу).

...Трупа нашого театру молодіжна, оголошена війна штампу і стереотипу, всі одержимі студійним навчанням, пошуками нових сценічних форм. На афіші театру — М. Куліш, Б. Брехт, В. Шекспір, кращі п'єси сьогодення.

...В режисурі всі одиодумці, поети, експериментатори. Рідна, дружна творча сім'я...»¹⁵.

Все це не здійснилось.

Квітневого дня 1963 року осиротілим стояв В. Гришич у почесній варті біля труни вчителя. Вона була встановлена на сцені Будинку культури Київського обкому профспілки працівників культури. Тут колись ішов дипломний спектакль випускників акторського факультету Харківського театрального інституту «Мартин Боруля», де В. Гришич виконував головну роль...

Мар'ян Михайлович, знаючи запальну вдачу свого учня, застерігав його від необачних кроків. «Якщо з роботою в Києві нічого не вийде, — казав він йому, — не дрібніть своє творче життя. Із Тернополя не йдіть. Ви потрібні цьому театрові».

Та В. Гришичем уже керувала інерція руху, і він поїхав до Одеського театру імені Жовтневої революції.

Щоразу, коли в цій людині відбувалися внутрішні зміни, їй було необхідне й нове поле діяльності. Перехід у Тернопіль був продиктований бажанням росту. Перехід до Одеси — тим же самим. Але в даному випадку поштовхом до руху, до зміни було жадане співробітництво з М. М. Крушельницьким у Києві, тобто те, що пробуджувало особливі надії і, промайнувши нездійсненою

перспективною, щезло. А розгін був узятий. І людина, відчинивши двері і вже ступивши за поріг, вийшла... не на тій зупинці.

Ми звикли особливо цінувати режисерів «осілих», їхній вклад у мистецтво вимірювати за наочним зростанням одного колективу, яким вони керують багато років. Скажемо зразу, цієї позитивної риси, з усталеного в театрознавстві погляду, у біографії В. Грипича немає. Він працював у багатьох театрах. Після Одеси у 60-х роках були Львів, Ровно, Донецьк. Але чи такі справді безумовні переваги довгожителства режисера в одному колективі? Можна знайти цікаві думки і на протипагу цій поширеній точці зору.

Сергій Юрський: «Мені здається, що час стаціонарного життя в театральному мистецтві, коли найвищим благом вважалась нерухомість, минув... Принаймні творчі зв'язки повинні бути більш творчими, аніж просто робота на одній сцені»¹⁶.

Олексій Арбузов: «Ще зовсім недавно я думав, що режисеру обов'язково потрібен свій театр. Проте що настає за цим? Утворюється якийсь замкнутий світ... Спочатку відбувається самовираження особистості, потім повтори, потім бажання міцно закріпитися за собою уже вираженням»¹⁷.

Звичайно, усе сказане можна також заперечити. Загальних правил тут, напевно, бути не може. Щоразу важливі умови конкретного випадку, конкретної біографії і конкретні результати того чи іншого досвіду.

«Рухомий» спосіб творчого життя В. Грипича у 60-і роки мав свої більш і менш позитивні сторони. Режисер знайомився і працював з різними цікавими колективами, з різними майстрами — акторами, художниками, композиторами. Найвизначніші його спектаклі насичені творчою енергією цих театральних колективів. Ці спектаклі — режисерські, так би мовити авторські, несли на собі водночас і чіткий знак художності того чи іншого театру, його традицій і сучасного пошуку.

З іншого боку, будучи не просто постановником-гастролером, а художнім керівником цих колективів, В. Грипич був перед ними відповідальний за комплекс незліченних проблем, котрі у кожному театрі вирішуються по-різному. Траплялось, що інші виста-

ви репертуару поруч із програмною постановкою не створювали єдиного цілого у стилістиці театру. Не завжди режисер міг як слід утвердитися, розгорнути свої творчі та організаційні принципи.

Але, як правило, навіть не дуже тривале співробітництво з В. Гриничем залишало в кожному колективі своє благодатне коріння. Такими були вистави «Бути чи не бути?» О. Левади в Одеському театрі імені Жовтневої революції, «Гайдамаки» у Львівському театрі імені М. К. Заньковецької, «Це було в Ровно» в Ровенському театрі імені М. О. Островського, «На Івана Купала» і «Вестсайдська історія» в Донецькому театрі імені Артема. Це значні віхи і в біографії режисера, і в біографії названих театрів.

Але тут не можна не зауважити симптому повторів, про який говорив О. Арбузов. Виявляється, і зміна місць не врятовує від них. Навпаки, якщо є такий нахил, то навіть зручніше, немовби непомітніше «повторюватись» у різних обласних театрах. Щоразу можна сказати: нехай я раніше ставив цю п'єсу, але ж не в цьому театрі... Ось вся нехитра логіка повтору. Театрові вона може і не завдати шкоди; власній творчій біографії, власному творчому зростанню — цілком очевидно. Правда, якщо так чинить з якоїсь причини справжній митець, а не ремісник, коніїст, і якщо п'єса, яку він ще раз ставить, гідна того, то в такому повторі також буде художня новизна та цінність...

У це найскладніше і найбільш суперечливе десятиліття в біографії В. Гринича було багато нових міст, багато було й дубльованих спектаклів. Одні повтори виправдати важко — надто вже дрібні п'єси, щоб часто до них звертатися. Інші ж, якщо зіставити їхні сценічні варіанти, дають цікаву картину режисерських пошуків, знахідок, а часом і повчальних втрат.

Ще в Луцьку, наприклад, В. Гринич поставив «Не судилося» М. Старицького. Ця п'єса стала його першою постановкою і в Одеському театрі. Та в Одесі постановка була більш обдуманною, творчо дозрілішою. Але у трактуванні матеріалу з'явилися й речі сумнівні.

Якщо у першій постановці коректура п'єси обмежувалася зні-

маніям властивого їй мелодраматизму, то потім режисер порушує норму дозволеного втручання, надсилком «революціонізує» образи, виведені М. Старицьким, наче побоюється, що класик не сказав усього, що треба було сказати. Павло Чубань з волі В. Грипича починає декламувати шевченківські рядки «Добра не жди...», яких у п'єсі, звичайно, немає. Розвиваючи привнесenu нову тему, режисер у фіналі примушує селян взяти в руки сокири, погрожуючи панству розплатою... Такі дії несподівані для селян — дійових осіб твору, що тільки-но цькували Катрю...¹⁸.

Режисеру, що сповідує ідею театру тенденційного, громадського і політично наступального, була тісною мелодраматична, до того ж не один раз ним поставлена п'єса. Фантазії бракувало простору для польоти, техніці поетичного вираження загрожувало пригнічення.

Спектакль «Наливайко» був злетом, який визначив певну межу можливостей режисера на той час. Не так-то часто з'являються спектаклі-відкриття, де майстерність, новаторство режисера яскраво виражаються на рівні свого часу. Для цього необхідні і нагромадження сил, і певні суспільно-історичні передумови. Між виходом «Наливайка» та виходом «Гайдамаків» минає п'ять років; між «Гайдамаками» і виставою «На Івана Купала» — чотири роки...

Як у багатьох митців, творча енергія В. Грипича то вихлюпувалася хвилями, то ставала дрібним брижем... Тоді гранично звужувався жанрово-тематичний діапазон втілюваного репертуару. Прагнення до видовищності, цікавості, емоційності, що розглядаються вузько, веде в основному до використання двох жанрів — детективно-пригодницького та мелодрами.

Тут слід зробити застереження. Жодна із цих вистав офіційно, тобто на афіші, не зарахована до вищепазваних жанрів. І драматурги, і режисер, вдаючись до жанрового синтезу, у паспорт п'єси й вистави завжди вписували благородніше визначення. Адже слово «детектив», «мелодрама» дуже часто інакше, як у лайливому значенні, майже не вживались. Ось характерне міркування з приводу спектаклю «І один у полі воїн» Ю. Дольд-Михайлика: «Нічого гріха таїти, часто-густо про наших хоробрих розвідників

театри розповідають глядачеві засобами детективу, намагаючись полоскотати його нерви. Шевченківці ж пішли важчим шляхом: відкинувши зовнішні ефекти, вони заглибилися у психологію героїв, у розкриття справжніх причин їх вчинків. Напруження дії в ній досягається через психологічні характеристики дійових осіб, вдалі мізансцени»¹⁹.

У Володимира Грипича як романтика немає упередження перед мелодрамою — історичною попередницею драми романтичної. У ній він знаходить естетику романтичних протистоянь, гостре зіткнення добра і зла, почуття й обов'язку. Герой, близький до романтичного, виражений тут з граничною ліричністю, сюжет має незаперечну емоціональність.

Інша справа; що іноді з мелодрам вибирались для постановки не кращі, а зовнішньо ефектні, в яких експлуатуються характерні ознаки жанру. Так часом вибиралися квітки яскраві, але не медоносні. М. Добролюбов, котрий розрізняв мистецтво «чесне» і «хибне», такі п'єси відніс би до другого розряду...

Так уже повелося, що мелодраму часто позбавляють її власного імені. Починається це з драматургів. А. Делендик пише В. Грипичу: «Грішна любов» уявляється мені спектаклем суворим, мужнім, жорстоким, напруженим... Ради бога, уникайте мелодрами»²⁰.

Стаття Н. Димшиць про цей жанр у кіно названа не випадково: «Під чужим іменем. Метаморфози мелодрами».

Метаморфоза жанру в тому, що нині він збагачений і відшліфований досвідом соціально-психологічної п'єси, що він послідовно звільняється від ознак, які колись його компрометували, — сльозливості, примітивності.

Перетворює, ускладнює мелодраму й В. Грипич, починаючи від таких спектаклів, як «Вирок» С. Левітіної, «Над голубим Дунаєм» І. Рачади, «Грішна любов» А. Делендика, де мелодраматизованій історії надано стилю документальної точності, і закінчуючи мелодрамою побутовою («Рідна мати моя...» Ю. Мокрієва, «Чаклунка синіх гір» В. Сичевського, «Полин — трава гірка» І. Рачади), поглибленою на сцені скрупульозним проблемним і соціально-психологічним аналізом.

Репертуар, над яким працював В. Грипич, складається не лише з визначних творів. Бувають спектаклі і без особливих художніх достоїнств. Невдачі чекали режисера не там, де він ставив перед собою нелегкі, часто новаторські завдання, а тоді, коли, керуючись економічною необхідністю, думаючи про «касу», звертався до драматургії, далеко не високохудожньої. Але ось що дивно. Спектаклі, котрі ми маємо право вважати не кращими в біографії В. Грипича, критики приймали «без критики». І справа тут не лише в низьких критеріях оцінки тих, хто писав. Ті спектаклі, незважаючи на певні естетичні втрати, були заряджені режисером потужною виконавською силою і постановницькою фантазією.

Час залишив у пам'яті тільки справжні цінності, мистецтво «чесне», спектаклі великого ідейно-художнього розмаху. Чим же характерні кращі роботи В. Грипича 60-х років? Як вони відбили тенденції часу і як вписалися у творчу біографію художника?

Усім відомі слова, що прозвучали на I з'їзді радянських письменників про те, що соціалістичний реалізм вимагає від художника правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. Але формулювання цим не вичерпується, у ньому є продовження: «При цьому правдивість та історична конкретність, художність зображення дійсності повинні поєднуватись із завданням ідейної переробки та виховання трудящих у дусі соціалізму»²¹.

Отже, тут йдеться про наступальність методу соціалістичного реалізму, його активність по відношенню до об'єкта мистецтва.

Ось звідки публіцистична пристрасть кращих вистав радянського театру! Ця риса особливо яскраво виявилась у 50—60-і роки.

Про спектаклі В. Грипича 60-х років можна сказати, що їхній романтичний дух зумовлений енергією режисера-публіциста. Публіцистика на сцені — це загострене чуття часу, його злободенних проблем. Відгук на актуальну сучасну проблему, активізація уваги глядача, довірливо-безпосередня, громадянськи схвильована, а часто й вимоглива розмова з ним — ось чим відзначаються постановки В. Грипича того часу. Публіцистика переплавлена у нього з лірикою та філософським осмисленням світу. Говорити про

філософічність вистав В. Гринича не означає вказувати на закладені в них голі філософські сентенції. Філософічність тут тримається на гуманістичній проблематиці, на вмінні режисера мислити історичними категоріями, наповнювати живу тканину образу високим загальнолюдським змістом. Він зіштовхує скороминуще та вічне, за мінливими ознаками часу бачить глибинний плін буття.

І ще одна риса. Режисер, як свого часу В. Маяковський, розглядає яскравість, виливовість, видовищність театру нерозривно зі спробою перетворити підмостки на трибуну.

У багатьох спектаклях встановлюється безпосередній контакт із глядачем. У «Гайдамаках» це завдання виконує Хор, який коментує події.

Для спектаклю «Гроза над Гавайями» у Львівському театрі імені М. К. Заньковецької О. Левада на прохання режисера пише пролог — виступ радянського вченого Макарова по Інтербаченню. «Виконуючи бажання Томаса Шервуда,— говорить Макаров,— я й звертаюся з цією розповіддю до всіх людей доброї волі...»

У спектаклі «Катастрофа» А. Мартинова (Донецький театр імені Артема), що розповідає про життя видатного революціонера, прообразом якого став Артем (Ф. А. Сергєєв), публіцистичними рисами наділений образ матері (М. Адамська). Її монологи — то гнівні й пристрасні, то ніжні, лірично-проникливі — лейтмотивом проходять через усю виставу, надаючи їй антивоєнної актуальності.

До громадянського почуття глядачів звернутий дикторський текст у сценічній композиції «Це було в Ровно» за літературними матеріалами А. Гребньова, А. Лукіна і за документальною повістю М. Струтинського «Подвиг» (Ровенський театр імені М. О. Островського). Це, по-перше, допомагає створити смислові містки між подіями, по-друге, падає всьому тому, що відбувається, патетичної піднесеності. Близький до цього прийом — напис. У літерах меморіалу немов застиг голос героя вистави Миколи Кузнецова: «Я люблю життя, я дуже молодий, але якщо для Батьківщини, котру я люблю, як свою рідну матір, потрібно пожертвувати життям, я зроблю це. Ваш Кузнецов».

І хоча рушійною силою спектаклю був його сюжет із детективно-пригодницькими перипетіями, режисер концентрував основну

увагу на характері героя. Його героїзм і совість як визначальні риси радянської людини — ось що зворушувало глядачів. Війна поставала у гострому зіткненні соціально-моральних проблем.

Кузнецова грав артист А. Жилінський. Ми зустрілися з ним на Республіканській студії телебачення, де він працює нині режисером. Відразу стало зрозуміло, що театр втратив яскраву акторську індивідуальність: спортивна мужня постава, баритон густого тембру, проникливий погляд сірих очей, спокійна, керована волею енергія... Хороший, видно, був Кузнецов!

Артист пригадував: «Вперше за багато років у Ровно була порушена традиція: 9 травня на сцені театру замість очікуваного святкового концерту В. Грипич показав «композицію-монтаж» «Це було в Ровно». Ми й не думали про довге життя цієї нашої роботи на сцені. Та успіх був надзвичайний, і вистава йшла вісім років.

Її форма була незвичайною: близько тридцяти епізодів! В одному з них мій герой звертався прямо у глядачевий зал з інформацією про ворожі війська. Мені цей контакт був зручним: зал я відчував як партнера. Та й увесь спектакль підпорядковувався цьому принципу»²².

Тенденція до публіцистичного загострення, політизації вистави відчутна і в мюзиклі «Вестсайдська історія» А. Лорентса. Він починається танцем куклукскланівців — своєрідною експозицією, яка не залишає сумнівів у тому, що події на сцені будуть сповнені драматизму.

Усім цим спектаклям властива поетична символіка, філософсько-образні узагальнення.

Прикладом цього може бути мізансцена у виставі «Бути чи не бути?» за п'єсою О. Левади (Одеський театр імені Жовтневої революції). Грізлі (Я. Геляс), знаючи, що його збираються посадити у дім для божевільних, хоче передати Макарову свої записки... Проникливий психолог, Макаров — Л. Задніпровський розуміє складний душевний стан льотчика, прихований під маскою бравади. Розмовляючи з Макаровим, Грізлі нахиляється за рюкзаком і залишається навколішках перед Макаровим, наче перед втіленням людської совісті...

Поетичне узагальнення пронизує всі компоненти спектаклів. Ось як заявлений режисером звукозоровий образ у виставі «Гроза над Гавайями» в Театрі імені М. К. Заньковецької (художник В. Борисовець, композитор Р. Свірський). Коли відкривається завіса, звучить пісня, мов гімн життю. На екрані виникають контрастні образи — спочатку життєдайної Землі, а згодом — атомного «гриба», що загрожує всьому живому...

Скульптурна символіка падає патетичного звучання фіналу постановки «Це було в Ровно». З гучномовця линуть до залу слова: «Пускай ты умер! Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером...» І завмирає герої у блакитній імлі ранкового міста з затиснутою в руці гранатою, ніби і сьогодні готовий до бою, готовий до помсти.

У потягові до філософських оптимістичних узагальнень В. Грипич завжди залишається вірним собі: природу театру він сприймає як радісну, очищуючу, і в його постановках владно живе закон освячення життя. Саме тому фінали його найбільш драматичних і трагедійних спектаклів завжди просвітлені, життєствердні.

Екран, проекція і надалі лишаються улюбленими засобами виразності режисера. Вони динамізують дію, допомагають створенню поетичних тропів. «Це було в Ровно» рецензенти називали кіноспектаклем.

Але цю постановку за лаконічністю, пристрасністю і монументальністю можна назвати і спектаклем-плакатом. Відверто виражена в ньому тенденція, кожен епізод, місткий і рельєфний і за психологічністю гри, і за умовністю лаконічного оформлення художника П. Федоренка, екранні проекції, на яких виникають справжні місця дії, заклична функція дикторського і літературного тексту — все це падає художньому стилю спектаклю «Це було в Ровно» рис плакатності.

Ліризм ранніх постановок В. Грипича немов розчинений в образній атмосфері спектаклю. Він набирає мужньої громадянської інтонації, виражається через більш пряме посилання у глядачевий зал, стає своєрідним голосом від автора.

Нові риси стилю допомагали режисерові досягати у постановках більшої широти історичного охоплення. На цьому шляху

особливе значення мала зустріч В. Грипича з драматургією М. Стельмаха.

1967 року на сцені Донецького театру імені Артема В. Грипич ставить народну драму «На Івана Купала». Час дії — передвоєнні роки і період Великої Вітчизняної війни. Драматична історія Данила Бондаренка, котрий був засуджений за несправедливим звинуваченням, але потім став безстрашним партизаном і по-геройському загинув, розказана режисером як поема-притча про народний характер — величний, мудро-безстрашний, безсмертний. Наприкінці вистави глядач бачив дорослого сина Данила. Віктор як дві краплі води був схожим на батька.

Стиль філософсько-поетичної притчі акцентувався завдяки наскрізному сценографічному образу човна, що пливе по хвилях. Художник В. Лазаренко розробив конструкцію, що нагадувала своїм обрисом човен. Поворот кола викликав асоціацію з рухом парусника.

Композитор О. Білаш чудово аранжував народну пісню-баркаролу «Пливе човен», і ця мелодія, виникаючи в кульмінаційних місцях вистави, емоційно зливаючись із зоровим образом човна у вируючому морі, надавала дії фольклорної інтонації, висловлювала нескінченність віри народу в щасливий зміст життя.

Музичність, пісенність — одна з визначальних рис цих постановок. Тут музика утворює асоціативний ряд, через який виражаються душевні поривання, боріння героїв. Це музичний малюнок внутрішнього життя людини, її думок і настрою. Музика у цих виставах має значення, близьке до того, яке вкладав Вс. Вишневський у ремарку із «Оптимістичної трагедії»: «В тиші чиясь безмірна людська туга. Вона може бути відображена тільки музично».

У свідомості В. Грипича, як і у свідомості інших митців, умовні прийоми дедалі чіткіше асоціювалися і з можливістю глибокого проникнення в сьогодишню реальність. Використання специфічно мистецьких засобів впливу на внутрішній світ людини збагачувало й ускладнювало естетичні емоції.

У цьому контексті зовсім не випадково збігається час двох цікавих подій сучасного російського та українського театрів.

У 1963 році було показано дипломний спектакль в Московському державному інституті театрального мистецтва імені А. В. Луначарського «Добра людина із Сезуана» Б. Брехта, що став витоком нового театру; 1963 року В. Грипич поставив на сцені Львівського театру імені М. К. Заньковецької спектакль «Гайдамаки» за Т. Шевченком, визначившись у новій стильовій манері.

«Справжня поезія, — говорить Євген Євтушенко, — вимагає насамперед двох речей — об'ємності світовідчуття й укладення цієї об'ємності в карбовану форму»²³. Ця думка очевидно справедлива й щодо поезії театральної.

Багато що стає інакшим у виставах В. Грипича, котрий прагне до «карбованої форми».

Усунено ефектність декорацій. Режисер йшов від вистав з ілюзорними задниками, надлишком речей на сцені до постановок, де ігровий майданчик — це майже чистий простір, який належить обжити і оживити акторам (у «Вестсайдській історії», наприклад, сценічний майданчик нагадує ринг). Зображальна лексика вистав змінюється з описової на умовну, яка тільки побіжно, скупо означає місце дії. Деталі матеріального середовища подаються з особливою наочністю, укрупнено, і тому сприймаються вони як сценічні символи.

Еволюціонує режисерська манера, звільняючись від побутової однозначності, розтягненості й загальників, набуваючи характеру образних і композиційних формул. Постановник оволодіває засобами художньої умовності, властивій в основному поезії (рима, пауза, метр, метафора, метонімія тощо). Насичена образність пов'язана із багатством технічних новацій. Активну поетичну функцію несе світлова партитура спектаклів. Пластична мова мізансцен гостра і динамічна, відзначається глибиною образного змісту.

Помітний новий принцип вирішення масових, батальних сцен. Якщо раніше подавалася розгорнута композиція у стилі реалістичного живопису, то тепер на сцені — його лаконічний образний еквівалент, що твориться за допомогою пантоміми, скульптурно-пластичних засобів, театру тіней тощо.

Але звернення до умовних прийомів не означало для В. Грипича цілковитого естетичного неприйняття побутового, психологіч-

ного, відмови від них. Життєва достовірність, внутрішня переконливість актора залишаються найважливішими для режисера. А в поєднанні з умовними прийомами дають можливість досягнути багатоглибини змістовності сценічного видовища, його поетичної широти. Режисер вводить її в русло поліфонічного, філософського мислення.

Режисер не визнає переваги умовного. Недаремно його улюбленими авторами стали О. Довженко, М. Стельмах, котрі поєднують любов до земного з поетичною висотою. А зразком поєднання умовності та реалістичної образності В. Гріпич вважає кінофільм «Чапаєв».

Актор, зберігаючи глибину і різноманітність людських характерів, зобов'язаний вписатись в умовну сценографічну структуру вистави.

Слід відзначити, що нова якість стилю, форми стосується тільки зовнішнього боку мистецтва режисера. У своєму глибинному змісті воно має цілісність і послідовну логіку розвитку: проникливу, вимогливу людяність митець зберігає ціле життя як основу основ свого світосприйняття, своєї поетичної філософії.

Художня образність радянського театру 60-х років де в чому відроджувала краще з досвіду мистецтва 20-х років.

Спонукальною причиною виникнення нового типу театрального мислення у 20-і роки була установка на безпосередній агітаційний вплив спектаклю. Подолати рампу як вододіл між сценою і залом прагнув С. Ейзенштейн, включаючи у спектакль «Мудрець» (1923) «кінофільм», висуваючи ідею «монтажу атракціонів», здійснюючи постановку спектаклю «Протигази» С. Третьякова в цеху Московського газового заводу... Тоді ж Вс. Мейерхольд у виставі «Земля дубом» «засоби актуалізації» бере також із кінематографа: на спеціальному екрані, вміщеному в глибині сцени, виликають титри, світлова проєкція гасел. Новизна прийому мала агітаційну природу.

Реформатор німецької сцени Ервін Піскатор ставить «Огляд «Червоної голови» за участю глядачів. У німецькому театрі в цей час починається процес «епізації» драми, що знайшов свій розквіт у творчості Б. Брехта.

Точкою відліку був жовтень 1917 року. Активізація політичної свідомості глядачів, залучення їх у дію стало ідейним та естетичним прапором часу після здійснення Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Гадаємо, що під цим кутом зору слід розглядати і геніальне прозріння Леся Курбаса в «Гайдамаках» (1920). Спектакль, у якому Хор здійснював безпосередній контакт з глядачами, знаменував новий тип театрального мислення на українській сцені.

Але в стилістичному ладові новаторських спектаклів 60-х років, в тому числі й вистав В. Грипича, знайшли продовження не лише театральні відкриття 20-х років. Тут виявився також вплив естетики сучасної літератури, кінематографа, естради, театру поезії і т. д.

У характері активних взаємин акторів із залом у спектаклях В. Грипича розвинено принцип спілкування з глядачем телебачення, яке тоді набиало популярності. «Телебачення привчило нас до того, що з екрана до нас постійно хтось звертається, викладаючи свою точку зору, розраховуючи на наше розуміння, на реакцію у відповідь, немовби хоче зав'язати з нами діалог»²⁴.

Згадаймо обрамлення вистави «Гроза над Гаваїями»: виступ вченого Макарова по Інтербаченню... З цим можна пов'язати і любов режисера до мізансцен на першому плані, своєрідних «крупних планів» виконавців. І коли в «Гайдамаках» Хор заговорив безпосередньо з глядачами, то, з одного боку, це було повторенням знахідки Леся Курбаса, а з другого боку, у 60-і роки цей принцип міг виникнути і як знамення телевізійної епохи.

Якось на пленумі Українського театального товариства у березні 1961 року режисер В. Крайниченко говорив про процес інтелектуалізації театального мистецтва. В. Грипич, якого завжди непокоїть небезпека перетворення корисного явища в розкошу моду, зовнішню личину, ополчився на цю тезу колеги: «Театр був і є народним видовищем. Мені здається, що абстрактність, голій інтелектуалізм чужі радянському мистецтву»²⁵.

Але ніхто і не пропагував «абстрактність» і «голий інтелектуалізм». Більше того, інтелектуальність не протиставлялась народності в мистецтві. Загроза була уявна.

В даному питанні Грипич-практик виявився сильнішим і мудрішим Грипича-теоретика. Своїми спектаклями він довів, що народність і інтелектуальність — категорії близькі, споріднені. Інтелектуальність у його практиці 60-х років означала викоренення штамів і стилістичних кліше, що звільняли героїчний жанр від змертвілої шкаралуці; осмислення нової, сучасної форми; перехід до складнішої і багатозначнішої сценічної мови, яка вимагає від глядачів розвинутого естетичного почуття, а отже, і до нових норм стосунків із глядачами.

Значною мірою ця програма була реалізована, в одній із найяскравіших постановок В. Грипича — «Гайдамаках» Т. Г. Шевченка на сцені Театру імені М. К. Заньковецької.

«ПОРИВ, ДУМКА, ВИДОВИЩНІСТЬ»

У 1920 році, коли Лесь Курбас інсценізував і поставив на сцені «Гайдамаків» Т. Г. Шевченка, український театр не знав драми подібної структури. Лесь Курбас відшарував шевченківський коментар та ігрову, діалогічну частину поеми, надавши першому та другому елементам своїх сценічних прав, поєднавши їх у яскравій сценічній взаємодії. Коментар став функцією Хору, названого «Десять слів поета». Хтось дотепно зазначив, що Лесь Курбас найвдалішим чином прищепив до української верби грецьку лозу... І хоча, справді, прообразом Хору став класичний елемент грецької драми, в «Гайдамаках» він набув дивовижно цілісного та органічного українського забарвлення, що виразив такі риси національного мистецтва, як монументальна величавість і ліризм, демократизм та сповідальність.

Відкриття стало історичним, так воно було необхідне часові. Повітря тих днів було напоєне зверненнями, революційними закликами, гаслами. Споріднена з цією атмосферою була трагедійна патетика «Гайдамаків».

Хоч би хто пізніше ставив своє прізвище на афіші «Гайдамаків» як інсценізатор поеми, він відчував на собі вплив головного публіцистичного принципу курбасівської композиції з Хором:

в інсценізації Г. Юри (1921) діяли «Емоції поста» і Ведучий-читець; в інтерпретації поеми В. Харченком (1939) функцію «від автора» виконували Кобзарі.

В. Гришич, маючи певне право на авторство, не позначив його, напевно, з цієї причини. У період відродженого інтересу до театральнo-сценічних творчих принципів Леся Курбаса режисер зважується пройти шляхом одного з його легендарних творінь. Він зберігає великий пієтет перед надзвичайної сили талантом попередника, ретельно вивчаючи його постановку, запозичуючи його відкриття — Хор — і на цій високій ноті немов пробуючи власний голос публіциста.

«Залучаючи в сучасність «чуже слово» попередніх театральних систем,— справедливо зазначає критик А. Смелянський,— театр перестає бути метеликом-одноденком, пізнає у самій тканині спектаклю закони спадкоємності і спорідненості, без яких немає розвитку культури»²⁶.

Водночас поглядові В. Гришича на «Гайдамаків» притаманна та творча розкріпаченість, яка тільки й може привести до власних відкриттів. Адже традиція, яка не збагачується художніми відкриттями, нормами, смаками сучасності, приречена на омертвіння.

...Під час репетицій в залі поруч із В. Гришичем часто можна було бачити сухорляву людину. Борис Хомич Тягно, учень Леся Курбаса, досвідчений режисер великої культури, він, незважаючи на хворобу, яка тоді на нього насувалась, намагався підстрахувати відповідальну роботу молодшого колеги, давав йому чимало цінних порад. Це назавжди залишилось у вдячній пам'яті Володимира Григоровича.

Всі, хто писав і пише про курбасівські «Гайдамаки», відзначають передусім їхнє сучасне звучання. Напевно, найбільш випукло про це сказав Ю. Смолич: «Першими глядачами були червоноармійці, яким зразу відбувати на білопольський фронт,— і, захоплені високою патетикою дійства, під час масової сцени освячення пожів з хоровими вигуками «Кари панам, кари!» експансивні глядачі зривалися з місць, стрибали на кіп і з вигуками «Кари панам, кари!» прилучалися до акторської масовки. Цей заклик пішов за глядачами на фронт, і, кидаючись в кіншу атаку

з оголеними шаблями, кавалеристи Котовського гукали тепер не «Дайош!», як раніше, а — «Кари панам, кари!»²⁷.

Таке було надзавдання спектаклю Леся Курбаса, і воно одразу ж запалювало глядачів.

Яку ж ідею повинна була нести постановка, що вийшла в зовсім іншій історичній атмосфері, і чи був у неї шанс хвилювати глядачів?

Естетичне, художнє відкриття тільки в тому разі виявляється життєздатним і набуває широкого значення, коли воно у своїй ідейній суті пов'язане з передовою громадською думкою. Головна заслуга В. Грипича в тому, що він безпомилково знайшов точку дотику історичного матеріалу та сучасності, акумулював у спектаклі тривоги, турботи та події сьогодення. Пафос «Гайдамаків» 1963 року — це пафос гуманізму, заклик до миру між народами. Його живили надії самого поета: «Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, нерозмежованою останеться навіки од моря і до моря — слов'янська земля». Ці слова «Передмови» до поеми стали завершальним акордом постановки.

Спектакль Леся Курбаса — про соціальну ненависть та помсту за зганьблену волю.

Спектакль Володимира Грипича — нагадування про трагічний урок історії і попередження на майбутнє. Це спектакль віри у можливість народів жити без кровопролиття.

«Так було» у Леся Курбаса поєднувалось із «так є» (білополяки палили Україну), і це породжувало агітаційний заклик в дусі шіллерівського «На тиранів!».

Спектакль В. Грипича виходив у період, мабуть, чи не найбільших сподівань людства на стабільний мир і був пронизаний духом інтернаціоналізму. Його фінал уже ближчий до шіллерівської «Оди до радості» з її закликом: «Обніміться, мільйони!..»

Це добре відчув рецензент: «Всім своїм ідейним, філософським, образним строем вистава звернена до нас, сучасників, нащадків поета, яким судилось побачити втілення в життя його сміливих мрій.

Глядач виходить після спектаклю на вулиці Львова. Перед його очима — афіші про вечори дружби з Росією, Білорусією та

іншими братніми республіками Радянської країни. Він згадає чудове містечко польських, чехословацьких, болгарських, югославських театрів, що гостювали в його рідному місті, і мимоволі повторює щойно чуті пророчі слова Шевченка: «нерозмежованою останеться навіки од моря і до моря — слов'янська земля»²⁸.

Художня форма вистави вражала яскравою і незвичайною для того часу театральністю, яка будувалася режисером на тісному синтезі, взаємодії і взаємопроникненні всіх компонентів — слова, пластики, музики, художньо-зорового ряду. Експресивну роль відігравали тут світлові проєкції, кольорові діапозитиви, елементи тіньового театру, світлові ефекти (художник М. Кипріян).

На спеціальному екрані виникали проєкції, виконані в жанрі кольорової графіки. У сцені гайдамацького повстання це вила, коси та інше знаряддя праці, що стало зброєю помсти. У трагічному епізоді смерті Залізняка на екрані мерхло, гасло сонце: фольклорна метафора трагедійного...

Як і сценографія, образотворчою, метафоричною функцією була наділена у спектаклі музика О. Радченка, котрий використав народнопісенні мелодії та твори К. Стеценка. Музика активно формувала емоції, ритм, динаміку постановки.

Всі, хто писав про виставу, відзначали оновлення в ній сценічної мови, сміливий перехід до театральної образності, яка присоромила побутові штампи: «А ще ж нерідко буває (зокрема і в зап'явчан), що дехто із шкіри пнеться, намагаючись для якнайповнішої ілюзії правдивості вимальовувати «розкішні» і до нудоти «правдоподібні» декорації. Деревя там з усіма листочками, подвір'я — з усіма кілочками, хата — з повним набором півників...»²⁹.

У «Гайдамаках» театр починається з театральності, — резюмують враження від вистави критики.

Ці слова можна конкретизувати описом прологу: «...Від лівого до правого порталу сцени півколом простягся сірий горизонт. Він нагадує велетенський папірус, ніби розгорнутий рукою еучасника. Стрічка з українським орнаментом перетинає верхню частину дзеркала сцени, а посередині, закриваючи місце, де відбувається дія, перед екраном — червона китайка. Ось вона знялась кудись

високо вгору. На екрані графічне погруддя Шевченка. Звучить тужлива мелодія, в яку вплітаються жіночі голоси. З-за екрана, мов посланці поета, виходять десять жінок. Пройняті єдиною думкою, вони поволі піднімають руки вгору, закликаючи сучасників послухати:

Як козаки шляхту

тяжко покарали...»³⁰.

За цим йшла пантоміма, що змальовує гніт народу і спалах його гніву: на тому місці, де щойно узурпатори сікли й убивали людей, з'являлись, немов виростали з насіння гніву та надії, Кобзарі. Емоційна сила і динаміка дії брали свій відлік від закличної патетики їх пісні:

Треба миром, громадою

Одноставно стати

На ворога лукавого,

На лютого ката!

Це був також перший акорд епічності вистави, її народності та героїчного масштабу. Колективний образ народу, який страждає і бореться, стає в постановці центральним. Композиційно ударними є сцени гайдамаків у фіналі першої частини спектаклю (вона вирішена майже символічно), стримано скорботного прощання гайдамацького воїнства з вмираючим Залізняком.

Висока тут міра індивідуалізації: «Кожен гайдамака неповторний, у кожному відчуття і гірка печаль безправ'я і сила гніву, народженого в муках»³¹.

І тут В. Григичу судилось пройти його улюбленим шляхом — від ліричного, інтимно-людського до загальнозначимого, епічного.

Немов прозора й ніжна мелодія — перша сцена Яреми (В. Сумський) та Оксани (Г. Плахотнюк). До свого фіналу, за задумом режисера, вона звучить з мажорною розкутістю, ніби підкреслюючи думку про право кожної людини на щастя, про рішучість це щастя захищати.

Сцена вибудована на чіткій музичній драматургії. Її принцип характерний для стилю постановки в цілому. В режисерській пар-

титурі ця сцена описана так: «Оксана урочисто пов'язала хусткою Яремі руку. І наче з глибини нічного неба виникла журлива пісня. В ній туга розлуки, і сум, і надія, і одвічна жіноча любов та мрія про щастя. Так уперше входить у виставу музична тема гайдамацької пісні «Ой, пащо ж ви, браття». Її починають без слів жіночі голоси Хору. Дивляться Оксана і Ярема одне одному в глибину очей. Уклонилися на прощання. Ярема вибігає на пагорб. Вітер куйовдить хлопцеві чуба. І мов музичний портрет мужньої людини — накочується могутня хвиля чоловічих голосів: «Гей, недоля, наша доля...»³².

Події особистого життя героїв (пошуки Яремою Оксани, полоненої конфедератами; вбивство Гонтою своїх дітей-католиків) трактуються як частина загальнонародної драми, її вираження через особисте.

Лірико-трагедійне напруження почуттів і думок героїв злите з граничною експресивністю та емоційальною силою масових сцен. Епізоди, на перший погляд, камерні, наелектризовані і всіма речами зв'язані з загальною атмосферою титанічних зіткнень.

Кохання — те почуття, яке режисер розробляє у кожній виставі з особливою увагою, розглядаючи його як фокус морально-етичної, соціальної суті людини. Якось ще в інституті, подивившись поставлений студентом В. Гриничем етюд-масовку «В партизанському загоні», педагог Ю. Лішанський з гумором сказав, що це загіг закоханих... Зауваження запам'яталося, але воно, на щастя, не примусило майбутнього режисера зрадити собі.

У «Гайдамаках» любов — головна романтична струна вистави, її найпотужніший каталізатор психологічного і трагедійного. І не лише там, де це передбачено самим Т. Г. Шевченком (Ярема — Оксана, Гонта — його діти). Через призму батьківської любові до дочки режисер побачив і образ шинкаря Лейбн. Задум чудово втілив артист Г. Поліський. Його Лейба — як шекспірівський Шейлок, він увесь зітканий із суперечливих рис: і скупий, і безсердечний до Яреми, і хитрий, і жалюгідний, але при цьому люблячий батько...

Одна із кращих у виставі — сцена Лейбн і конфедератів.

...Спить на припічку юна дочка Лейбн (Н. Міносян). Входить

батько, з любов'ю дивиться на доньку. Як вона розквітла, яка прекрасна! Дочка прокидається. Лейба — Поліський обіймає її, заколисує, як малу дитину, наспівуючи ніжну колискову без слів... У цей час по верхньому станку маршем йдуть конфедерати. Їхній автоматизм нагадує фашистський крок. Стук у двері, крики. Лейба жахається. Він знає, чим це загрожує. Сховати дочку! Метуніться батько. Але ось рішення прийняте: він піднімає заслонку припічка і ховає туди дочку. На лежак кинуто перина, подушки. Вдираються конфедерати. Знущання над Лейбою, побої. Де дочка? Конфедерат підходить до припічка, починає скидати подушки: одну — пауза, другу — пауза, третю... Скидає перину, торкається до заслонки... І тут Лейба дає їм адресу певної поживи: Вільшанка, костьол, титар...

Традиції такого неоднозначного вирішення образу були закладені в постановках «Гайдамаків» В. Харченком у Театрі імені М. К. Запорожецької (1939) та В. Васильком на сцені Театру імені Жовтневої революції (1961). В усіх випадках думки критиків розходилися. Звучали голоси про відхід від задуму Т. Г. Шевченка.

Навряд чи це так. У спектаклі образ Лейби психологічно розширений, чіткішою стала внутрішня мотивація його вчинків. Що ж стосується його любові до дочки, то вона сама по собі не обіймає Лейбу. В ньому ця любов як атавізм людського, бо замкнута в собі, егоцентрична. Обставини життя зробили цю людину не просто підлою, брехливою, хитрою і жорстокою. Вони порушили в ньому благородну гармонію природи: інстинкт любові зрівнявся зі зрадництвом і жорстокістю.

Траплялося так, що епізодична постать поеми Т. Г. Шевченка, пропущена через фантазію постановника, ставала яскравим образом-символом. Так була розширена функція образу хлопчика, котрий показав гайдамакам шлях до Будищ. У спектаклі це був сирота, який щойно поховав свого батька, вбитого ляхами. Замислившись, сидючи біля могили, він прийняв підоспілих Залізняка й Гонту за ворогів. Гнівний, скочив, наставив рога... Хлопець пішов разом з гайдамаками. У фіналі, коли помирав Залізник, він передавав хлопчикові свою шаблю...

Прикладом лаконічної образної режисерської мови є сцена бою. Це своєрідний монтаж образно насичених фрагментів, що разом створюють цілісне враження події.

...Сцена деякий час порожня.

Дзвонять на сполох...

Повзуть червоно-чорні хмари пожарищ...

З'являється Хор. Тривожні його пластика і голоси:

— Горить Сміла...

— Горить Корсунь... Горить Канів, Чигирин...

— Черкаси...

У напружену атмосферу вривається фонограма бою.

На сцені гайдамаки. Розпалені, дивляться у той бік, де кипить біій. Залізник закликає їх: «Мордуйте скажених!»

Всі кидаються до бою.

Один селянин (В. Аркушенко) у миттєвій перішучості залишився на сцені. Нарешті відвага перемагає, він вихоплює з-за пазухи сокиру і наздоганяє товаришів.

На екрані — дві величезні тіні людей, що борються: лях із шаблею і селянин з вилами. Мить — і піднято на вила ненависного загарбника...

Затемнення. Крики «Слава!». В оркестрі — музика перемоги.

На освітлену сцену вибігають Залізник, Гонта, козаки. До їхніх ніг кинуто польські знамена...

Така ж образна й лаконічна, експресивна «розкадровка» характерна для сцени вбивства Гонтою (В. Данченко) своїх дітей.

...Спиною до глядачів, опустивши голови, стоять два хлопчики. Поклавши руки їм на плечі, завмер Гонта — Данченко. Зовнішня статичність не приховує гострих болючих внутрішніх порухів. Гіркий монолог батька закінчується словами:

...Я не вбиваю,
А присяга...

Помах пожа.

Затемнення.

Світло. Гонта стоїть у тій самій позі. Але перед ним уже немає

дітей. Метафора смерті, знищення, що наводить жах... З руки Гонти випадає ніж.

Монолог каяття:

Я дітей зарівав!.. Горе мені, горе!

До Гонти підходить Залізняк (Д. Козачковський), піднімає - пожа і вкладає йому в руки зі словами:

Кари панам, кари!..

Станком, що спрямовується вгору при обертанні круга, стрімко йдуть Залізняк і Гонта...

Вихід Хору:

І карали...
Ні в будинку, ні в костьолі,
Нігде не осталося,—
Всі полягли.

Музика козацького банкету після бою...

Хор:

Гонта, горем битий,
Несе дітей поховати...

Висвітлений Гонта. Його чорною киреєю накритий горбочок-могила.

Монолог Гонти:

Сини мої, сини мої!
На ту Україну
Дивітеся: ви за неї
Я за неї гину...

У вимозі В. Грипича до акторів у цьому спектаклі відчутний відголосок курбасівського: узагальнити образ до символу та «олюднити» його конкретною психологією.

Це ще не завжди було під силу молодим артистам Г. Плахотнюк (Оксана) та В. Сумському (Ярема), їхньому сценічному дуєтові заважав деякий паліт сентиментальності. «В. Сумський,—

зазначав критик, — лише в другій половині вистави знаходить барви для зображення Яреми (у першій часто впадає в мелодра-матизм)»³³.

Це помітив і рецензент журналу «Театр»: «Часом не підкріплені, не виправдані зсередини слова та вчинки героїв набувають бундючно-театрального характеру. Така у виставі сцена Яреми та Оксани. Яремі, котрого дослідники творчості Шевченка називають головним героєм поеми, тут бракує сил, масштабності»³⁴.

Видатними акторськими роботами у спектаклі були ролі, виконувані Д. Козачковським (Залізняк) та В. Данченком (Гонта). Характери цих героїв психологічно контрастні. Залізняк — Козачковський скоряв душевною щедрістю, людинолюбством та сміливістю. «Не войовничість підкреслює актор в образі, а простоту, миролюбність, життєрадісність людини, яка прожила важке життя бідняка»³⁵.

Якщо в цьому одразу відчувався потомствений селянин, то постава Гонта — Данченка видавала в цій людині військового. Лейтмотивом образу Гонта В. Данченко виносив внутрішній, глибоко прихований трагізм: «Як тільки Гонта — Данченко з'являється на сцені, глядач відчуває, що серце ватажка повстанців пригнічене тяжким горем. Та ось гайдамаки зустрічають хлопчика, батька якого вбили конфедерати. Гонта — Данченко мимохіть видає себе: його сповнений піжності і ласки погляд на цього хлопчика, скупий жест, в якому і туга, і тривога, і нерозтрачене батьківське почуття, говорять, що горе його пов'язане саме з дитини»³⁶.

Д. Козачковський і В. Данченко — визначні майстри сцени — надали ідейно-емоційному ладові вистави філософської глибини та інтелектуальної сили.

Гідними їхніми партнерами з часом стали молоді артисти В. Розстальний і Ф. Стригун, котрі грали Ярему зі зрілою майстерністю, в тому ж ключі, що й знамениті колеги, ключі мужньої внутрішньої правди, інтелектуальної осмисленості, що не виключає романтичних емоцій, високого злету патхнення, коли глядача зворушує темперамент виконавця.

Пізніше В. Грипичу доводилось не раз чути закиди, що його «активна режисура» буцімто позбавляє акторів можливості пов-

поцінно розкрити себе. Скажімо так: «активна режисура», мов рентген, чітко виявляє внутрішній зміст актора, його особисте начало. Не було випадку, щоб у спектаклях В. Грипича хороші актори раптом тьмяніли. Навпаки, їх талант спалахував з особливою яскравістю. А от що стосується акторів середньої руки, позбавлених внутрішньої музичності, пластичності, темпераменту, інтелекту і сценічної органіки, то їхні недоліки в подібних умовах оголювались, дискредитували самих акторів і спектакль.

Має рацію А. Ефрос: «Артистом взагалі дуже важко бути, оскільки за тобою щось повинно стояти, ти щось повинен висловлювати собою, а це дано далеко не кожному»³⁷.

У 1977 році на Шекспірівському фестивалі в Англії Володимир Грипич запитав Лоуренса Олів'є про його систему роботи з акторами.

— Я даю їм завдання, вони виконують...

— А якщо вони не можуть?

— Я їх звільняю!

Відповідь не позбавлена жорстокості, але в ній є й такий необхідний максималізм щодо акторської професії.

Хіба не це бажання — мати в роботі найчистіші барви — поетичне висловлював О. Довженко у кіносценарії «Щорс»: «Перегляньте всіх артистів і приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хочу відчутти в їх очах благородний розум і високі почуття!...»³⁸.

Коли б міг хтось із театральних режисерів сказати «перегляньте» і «приведіть»... На жаль, це поки що привілей кіно.

Спектакль «Гайдамаки» В. Грипич втілював з першокласною трупою, і мав рацію критик, сказавши, що в цій постановці «принцип єдиної волі режисера не сковує можливостей актора, а навпаки, допомагає йому знайти власні засоби для передачі спільного задуму»³⁹.

У «Гайдамаках» чітко виявлений історичний принцип вирішення В. Грипичем трагедійного жанру. Події визвольного селянського руху, відомого під назвою Коліївщина, побачені ним не тільки у кривавих відблисках свого часу. Фінал сценічної оповіді відбиває оптимістичний хід історії, перейнятий пристрасністю гро-

мадянськості, думкою про могутнє коріння патріотизму, утверджує ідею спадкоємності поколінь.

«Заклично встає із почорнілого Дніпра багряне сонце; «Ой, літа орел» — звучить кобза, і, вторуючи їй, віщують славу землі слов'янській дівочі голоси...

Романтичний апофеоз виникає як підсумок героїчної теми, як втілення великого пророцтва Шевченка. І вражає найперше могутнім внутрішнім пафосом, думкою, видовищністю»⁴⁰.

«Гайдамаки» на львівській сцені слід розглядати у процесі їхнього художнього вдосконалення. З часом більш дійовим став Хор. Режисер ліквідував деяку звукову і пластичну перенасиченість постановки, звів до мінімуму кількість екранних проєкцій.

Спектакль набув цілісності, художньої міри й завершеності етапного твору сцени. Заньківчани грали його десять років. Він пройшов близько двохсот разів. Востаннє — на гастролях театру в Краснодарі 27 червня 1973 року.

Постановку В. Грипича, показану в березні 1964 року на Шевченківському ювілеї у Москві на сцені Кремлівського театру, критик журналу «Театр» назвав «новаторським твором, який знаменує собою звільнення від деяких штампів і традицій, що заважають розвиватися театрові»⁴¹.

Львівська газета писала: «Вистава «Гайдамаки» зміцнює віру в театр, в силу і можливості розумної, талановитої режисури, віру в мистецтво актора»⁴².

Є всі підстави говорити про морально-тематичний і методологічний вплив спектаклю на всю наступну творчість режисера.

Режисерська та акторська емоція у його постановках віднині все більше зливається з інтелектуальним посланням.

Режисура В. Грипича вимагає від акторів (крім таких рис, як природність, емоційність, логіка) розвинутого володіння «власне театральним елементом», за визначенням О. Дикого.

Перенасиченість сценічними компонентами поступається місцем художньому лаконізму, аскетичній простоті.

І в цих уроках «Гайдамаків» — ціла програма нового театального стилю.

IV. ГРАНІ ХУДОЖНОСТІ (1970-і роки)

Це десятиріччя поділене на роботу в Чернівцях (1970—1974) та роботу в Запоріжжі (з 1974 року). Важко уявити собі контрастніші міста. І, здається, саме ця обставина певною мірою позначилась на творчості режисера. Готика і барокко, відбиті у сценографії вистав «Алмазне жорно» І. Кочерги і «Камінний господар» Лесі Українки, безпосередньо поєднуються з історичною зовнішністю древніх Чернівців, їхньою застиглою в камінні архітектурною луною століть.

А в Запоріжжі, молодому індустріальному центрі, В. Грипич надає перевагу романтиці без декору, суворій графіці сцени, документально-публіцистичній формі. «Зачарований вітряк» і «Дума про тебе» М. Стельмаха на запорізькій сцені звучать інакше, ніж звучали на чернівецькій, — стриманіше, суворіше.

Справа, звичайно, не тільки в особливостях міст, хоча й це важливо для поетичної настроєвості чутливого художника. Головне ось у чому. У 70-і роки — період творчого зеніту — в режисера особливо загострюється оцінний погляд на свою творчість: він свідомо і наполегливо прагне до мистецтва художнього лаконізму. І досягає бажаного.

Наприкінці листопада 1980 року мені випала можливість разом із Володимиром Грипичем побувати у Чернівцях: колектив Театру імені О. Ю. Кобилянської гостинно приймав під своїм дахом учасників пленуму Українського театального товариства.

Вразило і місто, і театр. Як яскраво відображена тут духовна культура минулого! Директор театру Тадей Васильович Сулятицький захоплено показує щойно реставроване приміщення. Воно унікальне. Збудоване 1904—1905 років у комбінованому стилі барокко і рококо архітекторами Ф. Фельнером і Г. Гельмером. Це за їхніми проектами зведені знамениті споруди оперних театрів у Відні та Одесі.

Позолота сліпить очі, і Володимир Григорович тихо говорить:

— До ремонту театр мені подобався більше. Особливо при пригашеній люстрі. Позолота тьмяна, на всьому паліт давнини.

Сиджу після спектаклю один у залі в напівнітьмі, і здається, що зараз увійде... Франц-Йосиф...

Плідний робот В. Грипича у Чернівцях сирив театральний художник Валентин Володимирович Лассан.

Він зустрів нас у театрі. Високий, худорлявий, з кінцею густого сивуватого волосся, з широкою бородою. В. Лассан вражає відкритим темпераментом. Очі живуть неспокійно — в ритмі його поривчастих рухів, швидкої мови. Він схожий на юнака, а йому вже скоро шістдесят років...

Розмова продовжувалася у майстерні художника. Згадувалися цікаві пошуки в ряді спектаклів, які ставив В. Грипич, — «Алмазне жорно», «Камінний господар», «Зачарований вітряк», «Дума про тебе»...

— Стиль поетичної образності, що сповідує Володимир Григорович, — каже В. Лассан, — близький і мені. Тому нам разом завжди було цікаво працювати¹.

Але ось про що не можна згадувати без гіркоти. Художник не зберігає свого архіву. Деталі макетів відшукуємо в купі уламків, скинутих в ящик... Я не приховую нерозуміння: це все одно, що написати прекрасну музику і, виконавши її раз, викинути ноту...

На жаль, це явище не поодиноке. Театри часто не зберігають навіть унікальне зі своєї історії.

Цей період творчості В. Грипича показовий у плані конденсації поетичної образності. Контакт з художником і композитором відігравав у цьому процесі першочергову роль.

Сценографія «Алмазного жорна» — своєрідна готична «арматура». Це й тюремні кліті, крізь які на радіусі висвітлювалися голови страчених селян, і похмурий середньовічний замок. Тут з'являлись такі деталі, як кам'яне мурування, масивні дубові ворота, старовинні портрети мешканців замку, ікони.

По стінах замку, в'язниці ковзають відблиски полум'я. Ніби вогонь народного гніву, що зачався, але будь-якої хвилини може спалахнути...

У «Камінному господарі» режисер та художник домагалися єдиного образного сплаву.

...На інтермедійній завісі — похмурі постаті інквізиторів, котрі ховають обличчя під опущеними відлогами. Сердитий блиск очей, по-фарисейському згорблені спини...

Коли завіса піднімалась, немов оживала ця аплікація із парчі та оксамиту: по кладовищу йшла процесія монахів у схожому з тим, що на завісі, одягові, з хрестами в руках. Щойно завершено похоронний обряд... Пішли... Відчиняються дверцята склепу, і з'являється сповнений земних сил і пристрастей Дон Жуан (П. Нікітін).

На такому емоційному та смисловому контрасті починалась вистава. Образ склепу, кам'яної плити, яка душить, ставав у постановці паскрізним. В оформленні переважав стиль іспанського барокко.

У фіналі, в момент, коли Дон Жуан — П. Нікітін та Командор — В. Коваль хапаються за мечі, опускався гобелен, на якому був зображений поєдинок двох розлючених левів. Цей гобелен відгороджував учасників поєдинку від Донни Анни — В. Попової. Лише по звуках, які долинали, можна було уявити, що відбувається. Удари мечів, важке дихання, чийсь крик, дзвін меча, що впав на підлогу... Хто загинув і хто здобув перемогу? Хвилювання, очікування Анни та залу. І ось з-за гобелена з'являється знесилений Дон Жуан, котрий переміг...

В Запоріжжі у В. Грипича не було такого цікавого творчого партнера, як В. Лассан. І режисер дедалі частіше стає в ряді вистав фактично автором сценографії, продиктовуючи її до найменших подробиць художнику. Що ж, і в цьому є також свій плюс. «Коли режисер виступає одночасно і художником, його загально-теоретичне осмислення п'єси та її втілення у формі й кольорі виникають в одному ритмі»².

Поетичні спектаклі В. Грипича вибудовуються і рухаються ніби за музичними законами. Недаремно вони часто носять музичні жанрові визначення: трагедія-гімн, поема-пісня, спектакль-реквієм... Музика багато в чому створює в постановці напруженість пристрастей, динамізм.

У 70-і роки В. Грипич найчастіше працює з композитором Л. Колодубом. Їхня спілка дає гарні творчі результати.

«Завдання, які В. Грипич ставить перед композитором, — каже Лев Миколайович Колодуб, — позбавлені ілюстративності, в них мене приваблює синтез епічності та ліризму, фольклорно-поетичне начало. Режисерові потрібні особливі виразні засоби музики, здатні підтримати його принципи асоціативного мислення. Спектаклі В. Грипича я б назвав симфонічними»³.

Чернівецький театр імені О. Ю. Кобилянської багатий обдарованими артистами. Їхня участь у виставах забезпечувала високий інтелектуальний та емоціональний рівень розкриття образів.

Звернення до п'єс Лесі Українки, І. Кочерги, М. Стельмаха дозволило В. Грипичу в улюбленій романтичній манері піднятися до вершин філософських узагальнень. Критика того часу відзначала: «У найкращих режисерських роботах В. Грипича високі ідеї та важливі теми розкриваються патхенною мовою поетичної театральної образності, в них живе чарівна музична й вокально-танцювальна природа українського синтетичного театру. Досвідчений режисер завжди прагне до ідейно-художньої завершеності й цілісності образного розв'язання вистави, до пластичної виразності та мальовничої яскравості мізансценування, сміливо використовуючи різноманітні засоби сценічної умовності»⁴.

У Запоріжжі В. Грипич працює близько десяти років. І чернівецький період можна розглядати як пролог цього запорізького десятиліття, цілісного та послідовного. За мистецькою цілеспрямованістю його можна порівняти з періодом роботи в Луцьку, хоча, за законом спіралі, творчість режисера піднялась тепер на висоту нової художньої якості, нових естетичних завоювань. У спектаклях цього десятиріччя так само чітко відбита природа обдаровання В. Грипича, що полягає у відкритих енергійних емоціях. Але такими ж помітними є й зміни в художньому мисленні режисера. Воно збагачене інтелектуальною силою образності, в ньому торжествує суворий добір виражальних засобів.

Ширшими і зрілішими стали в цей час взаємозв'язки режисера із життям та мистецтвом. Спільно з акторами він часто буває на творчих зустрічах — то на заводі, то на будівельному майданчику, то у підшефному колгоспі. Багато до чого зобов'язує серйозна громадська робота: В. Г. Грипич — кандидат у члени обкому

Компартії України; депутат обласної Ради народних депутатів, заступник голови товариства «Україна», голова постійної комісії по культурі Запорізького облвиконкому.

В ущільненому ритмі життя завжди знаходиться час для нової книги, фільму, художньої виставки, філармонійного концерту. А вже подивитись цікаву виставу — тут для нього не існує відстаней. Приїхав грецький театр в Москву — він дивиться там «Едіпа в Колоні» Софокла та «Вершників» Арістофана. До Вроцлава їде на Всепольський фестиваль сучасної драматургії. За шість днів — дванадцять вистав... У Лондоні знайомиться з шекспірівськими постановками... На Всесвітньому театральному фестивалі в Югославії очолює групу радянських театральних працівників...

І водночас нічого напускного, запозиченого, він завжди залишається самим собою.

Творче кредо визначене гранично ясно. «Традиції щорсівців — це традиції театру героїко-романтичного, — пише В. Грипич в одній із статей. — Таке визначення часто розуміють якось дуже зовнішньо. Тому від колективу такого напрямку обов'язково чекають масштабних — знову-таки в суто зовнішньому розумінні цього слова — спектаклів, з великими масовками, широкими мізансценами, баталіями тощо.

Справді, театр такого напрямку не виключає і цих факторів. Але вони для нас не самоціль. Форми втілення героїко-романтичного матеріалу нині дуже рухливі та різноманітні.

В ідейно-образному відображенні дійсності ми ідемо головним чином через живу людину, через актора, його думки, його душу. При цьому для мене як режисера найголовнішим є пошук яскравого образного вирішення спектаклю.

О. Пушкін вимагав від театру правдоподібності почуттів та істинності пристрастей. Це наша найперша і постійна турбота.

Але існує також близька для мене формула В. Маяковського: «Театр — не дзеркало, яке відображає, а збільшувальне скло».

В поєднанні виникає театр образний, поетичний... Мені близьке мистецтво вахтанговців, Харківського театру імені Т. Г. Шевченка того періоду, коли там творив М. Крушельницький»⁵.

«Кожному послідовному вченому, письменнику, публіцисту,— пише Володимир Солоухін,— легко дорікнути в тому, що він мовби повторюється, не текстологічно, а в матеріалі, в головній думці, в головному, як іноді називають, пафосі»⁶.

Подібне спостерігаємо й у творчості В. Гринича. Як і тридцять років тому, йому й тепер близькі слова вчителя, видатного учасника будівництва радянського театру: «Ми мріємо про театр високого тону, більшовицької ідейності, про театр великої, чіткої форми, великих пристрастей і глибокої схвильованості, про театр, який проектує майбутнє і говорить про гігантські перспективи людини-героя, котра змінює природу, світ, життя»⁷.

І водночас спектаклі В. Гринича останнього десятиліття не схожі зі своїми попередниками, бо в них живуть нові естетичні ідеї. Творчість режисера цього періоду втілює рухому, новаторськи оновлювану традицію українського героїко-романтичного театру. Сьогодні він звучить у його практиці не лише як театр потужних емоцій, але і як театр публіцистичний, інтелектуальний, метафоричний, що увібрав у себе історичний досвід людизнавства, настигальну енергію та естетичну різноманітність мистецтва періоду науково-технічної революції.

Емоційно наповнена філософія «Камінного господаря» Лесі Українки та народно-притчова форма «Зачарованого вітряка» М. Стельмаха, палка патетика романтизованих образів «Безсмертя» О. Довженка та велично-плавно хода «Золотої карети» Л. Леоніда, музична стихія «Незрадженої любові» А. Малишка і яскравий театральний-бурлескний карнавал «Енеїди» І. Котляревського, глибокий ліричний трагізм вистави «Тіт Андронік» за п'єсою В. Шекспіра... Ці вистави формували стиль режисера 70-х — початку 80-х років.

В. Гринич — режисер-поет, і це впливає на вибір репертуару. Не кожна, навіть уже взята до постановки, п'єса надійно забезпечує його «поетичним киснем». Переривчасте було художнє дихання таких, наприклад, спектаклів, як «Чаклунка синіх гір» В. Сичевського і «Кравцов» О. Коломійця. Їхні перші частини вирішувалися у стилі легенди. В наступних частинах у авторів цих п'єс опобутовлювалась жанрова інтонація, і це підводило режи-

сера, він втрачав образну піднесеність, його сценічна розповідь тьманила, бо переходила з ритмів поезії на ритми прози.

Можливо, побоюванням увійти не в свою сферу мистецтва по-яспюється і той факт, що за тридцять років В. Гринич жодного разу не звертався до п'ес російського класичного репертуару. Дорікати йому за це? Чи прийняти це як «природну обмеженість захвату» митця? (Так А. Кугель говорив про відсутність у таланті М. Г. Савіної героїзму, трагічної сили).

Тим дорожчі для режисера його відкриття «своїх» авторів — О. Довженка, Л. Леонова, М. Стельмаха, А. Малишка, І. Микитенка, О. Левади, Л. Дмитерка...

Героїв крапних вистав В. Гринича ріднить те, що є ідеалом нашого часу і чим щиро захоплений сам художник. Це риси духовної цілісності, одержимості високою метою, колективізму, моральної краси.

Справжнє мистецтво немислиме поза історією. Галерея спектаклів В. Гринича — це художній літопис історії України, що включає багатовікову визвольну боротьбу народу за волю, Велику Жовтневу соціалістичну революцію 1917 року і громадянську війну, трудову романтику п'ятирічок та мужність всенародної Великої Вітчизняної війни, напруження повоеєнних десятиліть, завдання яких — відстояти мир в усьому світі і збудувати в країні комунізм...

В. Гринич завжди пам'ятає заповіт М. Крушельницького — віірати художність спектаклю у трьох площинах — в сюжетно-побутовій, тематико-психологічній та ідейно-образній. Ця методика визначила чимало пошуків та знахідок режисера.

У В. Гринича струнке системне мислення в режисурі, з якого витікають кращі риси його поетичного театру. Режисерський штрих яскравий і чітко визначений. Митець вступає у розмову гостро, інколи навіть полемічно, відразу ж пробуджуючи активний емоційний відгук глядача.

Драматизм згущений вже на початку вистави. Провісниками конфліктності тут виступають музика, світло, сценографія. Актор виходить на сцену як домінанта цієї конфліктності, безпосередній учасник зіткнення.

Так із палаючої на обрії пожежі бою виростають постаті Ведучих у «Безсмерті»... Так по підвісному мосту, що перетинає сцену, прориваючись крізь передсвітланкові сутінки, йдуть, немов у біій, робітники «Арсеналу» у драмі «Як сходило сонце» І. Микитенка... Так на гребені трагічного музичного сплеску народжується перший монолог Солдатів у «Незраженій любові» А. Малишка...

Початок вистави вражає ліричною сповідальністю. Але в почуття однієї людини чи групи людей уже закладена збірність переживання, поступово цим почуттям забарвлюється увесь світ сцени, і інтимно-ліричне набуває масштабів епічних. У монументальній композиції спектаклю постійно відчуватиметься яскравий ліричний струмінь. Режисерові немов мало тієї гостроти зіткнень, якої надав п'єсі драматург. Він намагається вибудувати сценічну реальність ще жорстокіше й конфліктніше.

У виставі «Навіки разом» за п'єсою Л. Дмитерка В. Гринич вводить сцену вбивства Кобзаря Виговським, і вона стає своєрідною кульмінацією постановки, яка засуджує зрадинські прояви індивідуалістської свідомості.

Трагічна гострота надана фіналові спектаклю «Як сходило сонце»: розстріляні бойові друзі Марії Стоколос, бо петлюрівець Брага, котрий хоче купити любов дівчини, вважає, що це примусить її прийняти бажане для нього рішення...

Театр В. Гринича політично тенденційний, що породжує у виставах часто плакатну поляризацію конфліктних сторін.

Був день праворуч,

Ніч була ліворуч,

І чорнобривий шлях лежав між ними з верст.

Стояла дивовижна світлотінь!

Більшості вистав В. Гринича притаманна ця «дивовижна світлотінь» (романтичний образ вірша М. Вінграновського «Василу Земляку»), це протиборство контрастів. Трагедійна патетика, оптимізм у супереч всьому — так виражається світовідчуття режисера, його філософське сприйняття життя. Смерть людини. Вона є майже у кожній виставі. Це завжди гірка втрата, сум і журба, пекучий біль. Але щоразу режисер говорить про безсмертя. Недаремно він так назвав свою інсценівку кіноповісті О. П. Довжен-

ка «Щорс». Герої його вистав умирають із широко розплющеними очима, немовби дивуючись тому, що життя не вічне. Вони ніби не помирають, а завмирають у позах володарів світу, борців, жителюбів, як Микола Щорс, як Юрій Катрич із «Зачарованого вітряка», кого у смертну мить як відкриття і прозріння поманила за собою пісня Євгени, що любила його... Кінцевий підсумок художніх побудов В. Грипича підкреслено оптимістичний. Іноді, може, це зроблено зайве прямолінійно, урозріз із загальною тональністю вистави.

У кабінеті режисера не випадково висять портрети К. С. Станіславського, О. С. Курбаса, М. М. Крушельницького, М. К. Заньковецької, А. М. Бучми. Це своєрідний збірний символ творчої віри художника. Адже стиль його постановок, народжений у сплаві психологічної правди переживання, романтичної образності та публіцистичності. І це знаходить своєрідне пластичне та образно-художнє втілення на сцені.

Аналізуючи невдачу спектаклю «Зачарований вітряк» у Дніпропетровському театрі імені Т. Г. Шевченка, критик І. Давидова приєднується до думки, зафіксованої у протоколі засідання художньої ради театру: «Вітряк» у натуральну висоту витиснув зі сцени навіть актора. Вся дія відбулася на маленькій площині, що само по собі звужувало епічність задуму, не давало змоги об'єднати реалістичний і символічний плани вистави»⁸.

Нас зацікавила тут неточність теоретичного узагальнення. Навряд чи можна погодитися з тим, що маленька площа здатна сама по собі звузити епічність задуму та епічність втілення. Щодо цього є приклади історичні. Мейерхольд, наприклад, міг будувати дію на обмеженому сценічному просторі, «на кінчику голки», як він говорив. О. Попов разом з художником М. Акімовим досяг вражаючого епічного ефекту в постановці на маленькій сцені «Розлому» (1927) і часто зазнавав творчих мук, коли працював на величезній сцені Театру Радянської Армії.

Справа тут у загальній атмосфері, яку знаходять чи не знаходять постановщик, художник і актори. Справа у тій внутрішній «температурі» образу, яку витримують чи не витримують виконавці...

Особливість режисури В. Грипича саме у тому й полягає, що він, прагнучи створити епічну дію, свідомо відмовляється від широкого простору сцени. Дія у нього максимально висунена на авансцену, наближена до глядача. На здавна вживаному в театрі авансценному «крупному плані» режисер будує принципову систему сценічної виразності, в якій переплетені, поєднані, здавалося б, протилежні прагнення до психологічної заглибленості та публіцистичної укрупненості. Згадаймо брехтівські зонги, що йдуть на авансцені. Якийсь нюанс від системи епічного театру Бертольта Брехта є й тут.

З часом декораційне середовище вистав В. Грипича стає чимраз лаконічнішим, образнішим. Деталі оформлення перетворюються, по суті, на постичний троп. В образотворчому мистецтві є хороший термін для позначення цього явища — «творчий мінімалізм».

Така сценографія «Зачарованого вітряка». У цій виставі, як і в ряді інших робіт В. Грипича — «Безсмерті», «Енеїді», «Незрадженій любові», «Тітові Андроніку» В. Шекспіра — частково зроблена спроба освоєння принципу оголення куліс, що характерний для умовного театру і приховує можливості цікавих постановочних рішень.

Сцена в цих виставах — своєрідна грецька палестра — майданчик для ігор, на якому панує актор і де драматичне напруження дії підтримує гострим графічним малюнком мізансцени.

Сценографії таких постановок притаманний характер «замкнутої глибини», який виділяє, фокусує ігровий майданчик.

Режисер руйнує не тільки четверту стінку, даючи можливість виконавцям звертатися до залу, але й певною мірою всі чотири... Простір від куліси до ігрового майданчика для його акторів може ще не означати театру. Театр починається, коли вони переступили певну чарівну межу і вийшли на палестру.

Принципово важливо підкреслити ідейну спрямованість цього прийому в творчості В. Грипича, зіставивши його із задумом «порожнього простору» сцени у виставах Пітера Брука. Про практику останнього критик робить висновок: «Це був світ холодний, мов

світовий простір, і такий же байдужий до людських доль. Він був неспільномірний з людьми»⁹.

Оголошена сцена у В. Грипича, навпаки, підкреслює особливу увагу до людських доль. Це поле борні характерів, поглядів, ідей. Атмосфера тут насичена живим людським диханням. І сам режисер своєю участю, своєю увагою ні на мить не залишає розпаленої атмосфери сценічного простору.

В. Грипич — романтик і розуміє реалізм не лише як відображення життя, але і як чарівне його перетворення. Таким романтико-епічним іноказанням стала у його постановці героїчна бурлескна поема «Енеїда» І. П. Котляревського.

Світ народного мистецтва, елементи національних обрядових дійств, образи фольклору щедро відображені як в «Енеїді», так і в інших постановках режисера.

Мова вже йшла про музичність постановочного мислення В. Грипича. До цього слід додати, що у його спектаклях і фізичний ритм мистецького буття актора на сцені не опобутовлений. Це художньо змістовний ритм, нерозривно пов'язаний з образно-ритмічним ладом мізансцен.

Пісня й танець у спектаклі — один із способів організації та вираження цього ритму. Саме В. Грипич відкрив талант пластичної виразності ряду артистів Театру імені М. О. Щорса.

Виразність пластичної мови режисера не формально ілюстративна, вона зумовлена світоглядними чинниками.

Хіба можна яскравіше показати розпачливий смуток цигана Василя за рідним табором і зневагу до відступника від співкремених, ніж у цій мізансцені: Василь падає біля воза і ніжно, немов живу істоту, обнімає колесо. А в цей час цигани з прокльонами зрушують воза з місця, відкочують його, і тіло Василя, мов прив'язане до нього, безсило сповзає на землю...

Режисер цінує в акторові дар виразного руху. Він допомагає узагальненому розкриттю характеру, веде до художніх досягнень.

Нерозривно з манерою і способом життя актора на сцені заявлений режисером і монументально-динамічний характер просторового вирішення.

Радянському театрові 70-х років властивий максималізм особистості, пафос напружених духовних пошуків, поляризація моральних категорій. Свое слово сказав тут і В. Грипичем. Його мистецтву притаманне народнопоетичне світовідчуття, пафос ідейної прозорливості. Ідейно-емоційне струмування його вистав про будь-яку епоху спрямоване до сьогодення, його завдань і турбот.

У передачі Українського республіканського телебачення і серія 1981 року, присвяченій творчості В. Грипича, він сам сказав: «Романтичне сьогодні у моєму розумінні й сприйнятті — це пристрасне утвердження думок, ідейної позиції, це партійність художника».

Ідею безмежності людських можливостей ось уже четверте десятиліття утверджує у своїй творчості В. Грипич, режисер, удостоєний почесного звання народного артиста СРСР.

ІМ'Я ГЕРОЯ — НАРОД

Лише 1979 року. На сцені Московського театру сатири відкриваються звітні гастролі Запорізького ордена Трудового Червоного Прапора українського музично-драматичного театру імені М. О. Щорса. Першою йде «Зачарований вітряк», вистава, поставлена головним режисером театру В. Грипичем за однією з найцікавіших і найважливіх для втілення п'єс Михайла Стельмаха.

Довго аплодують глядачі в кінці спектаклю артистам, котрі оживили у яскравих і змістовних, майже символічних образах історію Радянської України від періоду громадянської війни до ери космічних польотів. Аплодують і артисти — глядачевому залу — за увагу та визнання. Потім, мовби підкреслюючи головний момент цього красномовного спілкування без слів, виконавці повертаються до куліси. Розуміюче посилюються оплески. На сцену виходять Драматург і Режисер...

Напишемо ці слова з великої літери, тому що дуже вже значимі в театральній практиці поняття, які вони позначають, дороге їхнє єднання.

Так вони немов назавжди залишаються поруч на сцені, а їхні

імена — на сторінках театральної історії. Адже це імена тих, що створили неповторний мистецький світ п'єси, і тих, що знайшли цьому світові адекватну сценічну реальність.

...Того дня Михайло Папасович Стельмах в інтерв'ю для телевізійної програми «Час» сказав: «Мене й Володимира Грипича як митців ріднить романтичне сприйняття світу. Йому, як і мені, дорогий герой — проста і водночас велика людина, що сіє хліб і запалює зірки на небі. Ми однаково свято віримо в перемогу добра над злом, правди над кривдою. Це споріднення душ, а також володіння В. Грипичем таємницями сцени, глибоке розуміння ним літературної творчості зробили його прекрасним інтерпретатором моєї драматургії».

Вимогливість та принциповість М. Стельмаха відомі. І його відгук для В. Грипича дуже дорогий. Він немов підсумував багатолітнє прагнення режисера сформувати естетику свого театру на літературі високих ідей, великих узагальнень, яскравій поетичній формі, прагнути стати своїм мистецтвом урівень з мисленням великих письменників.

Представляючи п'єсу «Зачарований вітряк» у збірнику «П'єси сезону 1965—1966», критик Й. Кисельов висловив думку, що письменник звертає більше уваги на людські образи, аніж на драматичні події. Гадаємо, що за драматичні події тут правлять глобальні історичні катаклізми і зумовлені ними зрушення у долях людей. Громадянська та Велика Вітчизняна війни вивергають, ніби з кратера вулкана, нечувані температури людських пристрастей і конфліктів, до краю оголюють протиборство добра і зла.

Динамізм у всіх п'єсах М. Стельмаха, зокрема тих, які ми розглядаємо, — «Зачарований вітряк» і «Дума про тебе», — породжений динамізмом історичної ходи, покладеної в основу їхнього сюжету.

Що ж стосується людських характерів, вони, відповідно до глобального історичного тла, укрупнені й узагальнені до масштабів образів-символів. Пушкінська формула «доля людська — доля народна» набуває тут яскравої наочності.

Драматург бачить світ і людину у вічному протистоянні життя й смерті, добра і зла, світла і п'тьми. Світосприйняття М. Стель-

маха глибоко народне, а його художня манера близька до фольклорного, пісенно-поетичного стилю.

У «Зачарованому вітряку» і «Думі про тебе» В. Гринич розробляє спільну тему, що пронизує історичні пласти п'єс. Це тема духовності, моральної висоти і таланту людини, тема патріотизму як найвищого вираження духовності.

Вдосконалюючи художню форму вистав, режисер прагне до граничного лаконізму виражальних засобів і високої міри узагальнення.

Запорізький варіант «Зачарованого вітряка» значно стриманіший порівняно з чернівецькою постановкою. По-перше, тут дотримано суворішої міри застосування проєкцій. По-друге, режисер відмовився від пантомім, які на сцені Чернівецького театру імені О. Ю. Кобилянської були своєрідними прокладками між картинами, прокладками, на які покладалося завдання висловити колорит і атмосферу десятиліть, що змінюють одне інше.

Перша з прокладок була пов'язана з агітаційною традицією «Синьої блузи». Десять молодих робітників-комсомольців декламують на авансцені на честь десятиріччя Великого Жовтня поезії Маяковського, супроводжуючи читання пантомімою.

Така паралельна структура вистави обважнювала і сповільнювала її хід, порушувала цільність емоційного сприйняття. Акробатика в театрі, на думку критиків балетного жанру, не емоційна, вона не має нічого спільного зі сценічними переживаннями артиста.

І в рамках запорізької постановки «Зачарований вітряк» зазнав змін: тополька, яку саджають Євгена та Катрич, спочатку була сценічною деталлю. Але, звільняючи сцену від побутовізму, ілюстративності, режисер переніс цей епізод у сферу інформаційну.

Як декораційна асоціація з човном у виставі «На Івана Купала» стала тим узагальнюючим елементом, що об'єднував різні епізоди вистави в єдину образну систему, так і в «Зачарованому вітряку» (художник П. Вольський) наскрізним метафоричним образом є графічно узагальнений контур вітряка.

Символіка цього сценічного образу у виставі надзвичайно містка. Обриси вітряка однаково нагадують силует храму, тіло

космічної ракети і величний обеліск. І час, і явища ущільнюються до одного красномовного образу. Вітряк стає символом духовного життя народу у віках та епохах, метафорою безсмертя трудової людини, її устремління в космічні висоти у прямому і переносному значенні.

Атмосфера постичної метафоричності панує у всій постановці. Образна простота оформлення, його узагальнене, епічне звучання стає і камертоном акторського самопочуття і вираження на сцені. Його закон — внутрішня укрупненість пристрастей і водночас інтелектуальна оцінка подій, стосунків.

В. Грипича цікавить прояв людського «я» в найгостріших історичних та моральних ситуаціях.

У п'єсах, як і в романах М. Стельмаха, з підкресленою чіткістю виявлені два моральних полюси — добро і зло. У «Правді і кривді» ці категорії, наприклад, символічно уособлюють Бог і Чорт.

Подібна антитеза, що близька до фольклору, є і в «Зачарованому вітряку». Тут протистоять один одному патріот і зрадник — мірошник Іван Сірошапка та Стратилет. Це дві антагоністичні форми свідомості й буття: Сірошапка — колективістське, народне «ми», Стратилет — індивідуалістське, егоїстичне «я».

В образі Сірошапки, створеному Г. Клейзмером, сконцентрована найбільша художньо-філософська сила спектаклю: Сірошапка — Клейзмер — ставний, з козацькими вусами, з ясними, добрими, то задумливими, то лукавими очима. Одягнений у білу вишиванку, він схожий на українських кобзарів, котрі ходили колись по землі і вбирали в себе мудрість народну, щоб потім повернути її народові у формі неповторної краси дум і пісень. Одна лише різниця: кобзарі часто були гнані панамі, осліплені ними за слова правди, а Сірошапка ходить господарем по землі, справи його і думки розкуті, вільні; зоряне небо, на яке він любить задивлятися, пробуджує в ньому поета і мислителя...

Відчуваючи і втілюючи живу душу образу, його типажну конкретність і природність, артист водночас із художнім тактом передає постико-драматичну піднесеність і патетику ролі, її філософську глибину. Виконавська манера Г. Клейзмера вільно поєднує

перевтілення як основний засіб творення образу, з публіцистичними зверненнями до глядачевого залу. Майже кожна картина, де діє Сірошанка, закінчується своєрідним апарте. Актор з авансцени, як добрим другом, може кинути глядачам якесь запитання чи дотеп, прокоментувати дію.

У виставі щорівців плин часу ніби не торкається Сірошанки, він не старіє, як не можуть девальвуватися духовні цінності народу — мудрість, працелюбність, патріотизм. Реальне, конкретно-людське невід'ємне в ньому від образно-узагальненого, символічного.

Кілька слів про ім'я Стратилет. Це своєрідний неологізм драматурга. Існує ім'я Стратилат. М. Стельмах трохи змінює звучання імені, включаючи його загальність у систему відкритих образних контрастів. Письменник пояснює: «Стратилет — той, що страчає людський лет»¹⁰.

Виявляється, і в пушкінського Скупого рицаря було ім'я:

...А покійний герцог
Не раз казав:— Філіпе (звав мене
Він все Філіпом)...

Та про це ім'я мало хто пам'ятає. Його замінила гіпертрофована риза цієї людини — Скупий.

Тож якби у стельмахівського героя не було такого красномовного викривального імені, як Стратилет, його можна було б звати за основною якістю єства — Підлотник.

У методі ліплення цього образу, як і образу Сірошанки, відчувається фольклорна поетика. Якщо Сірошанка — богатир, кобзар, «вічний Іван», як він сам себе іменує, то Стратилет — Змій Горинич, Кошій Безсмертний, вічний ворог роду людського...

Цю живу метафору зла виконавець ролі В. Шинкарук у достатній мірі забезпечує яскравістю виявлення психологічної структури образу. Поруч з прекрасними, чистими людьми сповигає цей кремезний тип — із перекошеним злобою обличчям. Цілком життєвий тип: позбавлений творчого таланту, він з юності отруїв себе шаленою заздрістю до таких світлих людей, як, наприклад, Катрич. А відтак спрямував свою таку ж шалену, як і заздрість, енер-

гію на підлість. Катричеві креслення зоряного неба і космічних кораблів він будь-що хоче бачити на своєму столі. Папічний інстинкт самозбереження призводить Стратилета під час війни до зради Батьківщини.

Проте даються взпаки і вади виконавського стилю В. Шинкарука. У граничному перевтіленні подекуди втрачається етичний принцип виконання, губиться акторське ставлення до образу. Критик Ю. Зубков щодо цієї акторської роботи зауважив: «У передачі основної підводної філософської течії необхідна більша стриманість і більша мудрість»¹¹.

У сценічному ж прочитанні п'єс М. Стельмаха, як доводить у цілому режисур В. Грипича і особливо образ Сірошапки, створений Г. Клейзмером, момент епічного поцінування створюваного образу і всієї сценічної дії самими виконавцями є принципово важливим у передачі філософсько-інтелектуального сенсу творів, у встановленні особливого контакту з глядачевим залом.

Граючи за таким принципом, артист В. Шептекіта досягав високого художнього рівня в ролі Стратилета у виставі Чернівцького театру імені О. Ю. Кобилянської.

Стельмахівський сповідальний ліризм сповна виразили Н. Зарудна (Євгена), Г. Опанасенко (Василина), В. Сумський (Катрич). Життя кожного з героїв обірване війною. Але ці люди не зникають у небуття, бо гинуть за народну справу, а тому назавжди залишаються у вдячній пам'яті народній.

Відповідно із визначенням жанром трагедії-гімну це спектакль різких контрастів — смислових і зображальних. Музика Л. Колодуба активно підтримує відчуття емоційних полюсів — горя й радості, втрати і щастя. Ліричний лейтмотив вистави — народна пісня «Цвіте терен» — зливається зі сплесками акторських почуттів, виражає різноманітність людських переживань.

Мізансценування пластично наочно виражає спосіб мислення режисера. Воно будується за складною системою комбінування монументального і камерно-психологічного, героїко-романтичного та побутового, життєво конкретного і узагальнено публіцистичного.

Ось сцена смерті Євгени, що закрила собою Катрича від ворожої кулі. Катрич, стоячи на колінах, обережно підтримує

голову дівчини. Друзі-партизани схилились над Євгеною, прислухуючись до її дихання. Скорботна група, немов надгробок героя, зафіксована режисером у скульптурній статичності. Далі, говорячи мовою кіно, загальний план змінюється крупним. М'яке локальне світло лягає на обличчя Євгени та Катрича. Н. Зарудна виголошує монолог Євгени пошепки. Ця цюотлива інтимна сцена — освідчення у коханні до Катрича. Євгена дивиться у вічі Юрія, гладить його волосся, на її устах — усмішка щастя, яку не може стерти конвульсія болю та смерті. Епізод викликає хвилю переживання. Увага глядачів тут цілком прикута до нюансів акторської гри.

Таке поєднання стилів характерне для зображувальної лексики спектаклю. Режисер немовби тримає в одній руці різець скульптора, а в другій — акварельний пензель. Актори в цих умовах повинні володіти і масштабністю пластики, і нескінченно малими величинами душевних порухів.

...Відкривається завіса, і четверо безіменних Сурмачів у піднесено-урочистих звуках музики прославляють Життя і Людину... Це своєрідний камертон вистави «Дума про тебе». Сурмачі незабаром здобудуть власні імена і риси реальних людей — ми полюємо колгоспника Шаламая та його синів. Але заявлений прийом укрупнення образів, розмови із глядачем у двох площинах — побутовій та узагальнено-символічній — і далі розгортається в художніх рішеннях вистави.

Як і в «Зачарованому вітряку», тут у режисера два вірних помічники у формуванні цілісного образу постановки — художник (Д. Нарбут) і композитор (Л. Колодуб). Дія будується на невеликих висувних майданчиках з мінімальними, але гранично виразними деталями оформлення, при локальному освітленні. Пам'ять фіксує обрядовий спосіб життя на весільному столі, до якого не хоче підійти Ярина, бо кохає і чекає іншого; білосніжні, руками Соломії вишиті рушники — символ її нерозтрачених почуттів, затаєної надії на щастя; неладна обстановка у квартирі Паси-кевичів, у центрі якої — темна паша патефона, який дає їй мешканцям постійну вітху...

Іноді сцена мовби розсовується в ширину і в глибину, допомагаючи глядачам повірити у нескінченність спігівийного поля, яким жене юного вчителя Богдана Романишина туга за Яриною, або відчуті в батальній сцені загрозливу дистанцію між Богданом та фашистськими танками на іржавій окопній землі...

Це спектакль про незвичайну любов і про те, як вона стала незвичайною внаслідок того, що не дала себе вбити ні насиллю, ні обманові, ні жорстоким історичним випробуванням.

Образи Ярини та Богдана створили артисти Ніна Зарудна і Василь Кропивницький. Вони проживають життя героїв наповнено, їхні емоції сильні і водночас стримані. Це артисти стельмахівського напрямку, бо вміють поєднати у внутрішньому світі створюваних образів моральну чистоту та силу пристрасі.

Глибина режисерського тлумачення центральних образів у тому, що всі кращі людські якості Ярини та Богдана сфокусовані в решті-решт у їхньому патріотизмові, у виконанні ними обов'язку перед Батьківщиною в багатостраждальний час.

Ще раз хочеться повернутися до розмови про вміння В. Грипича створювати поетичний сплав акторської гри, музики та зображальних елементів. Ось Богдан — Кропивницький бере на себе жорстоку атаку ворожих танків, закидає їх гранатами. Поранений, він хоче піднятися із землі. А зробити це так важко! Пластичний етюд, насичений гострим драматизмом, супроводжується музикою. Виконавцеві тут, як і в текстовій частині ролі, необхідно бути органічним, переконливим. І він хвилює глядачів високою художньою правдою.

У хвилину перемоги над безпорадністю тіла, коли Богдан — Кропивницький вперто стає на широко розставлені ноги, на екрані, за спиною виконавців, — жінка з рушником на простягнутих руках... Немов образ матері спливає в пам'яті солдата. Уособлене благословення Батьківщини...

Через певний час образ Ярини висвітиться знову — по-особливому. Турботливо і велично накриває вона рушником короваї хліба, випечені для партизанів.

Це вузлові точки вистави. В них сконцентрована її поетична енергія, ідейний пафос.

Мізансцена у В. Грипича народжується як необхідність пластичного вираження певної думки, ідеї, настрою епізоду.

Ось у вихорі війни зустрічаються Ярина та Богдан. Ярина заміжня, і це не дозволяє героям сказати одне одному ті слова, котрі хвилюють їхні серця. Господиня запрошує гостя до столу, накритого чистою вишиваною скатертиною. Через мить вони їстимуть. Але ця хвилинка перш за все важлива режисерові. Він насичує її поетичною асоціацією. Ярина — Зарудна і Богдан — Кропивницький сидять до глядачів строго фронтально. Їхні руки, як у селян, покладені на стіл. У позах урочистість і щастя молодих, їхня піяковість, якась просвітленість. Але на очі напливає печаль: могло бути, але не сталося...

У сценічному прочитанні драматургії М. П. Стельмаха естетичне поєднане у В. Грипича з етичним. Краса народного одягу, житла викликає відчуття духовної чистоти і багатства людей, які творять цю красу. У цьому ж ряду і знаки народної ритуально-обрядової пластики — чи то низький, сердечний уклін, чи рушник, піднесений дівчиною на простягнutih руках своєму коханому...

У розкритті конфлікту, зіставленні позитивних і негативних персонажів постановка не знає напівтонів, м'явих переходів. Тут різко розмежовані висота помислів і моральне падіння, духовна краса і моральне виродження.

Так само, як Богдан і Ярина, поривом до щастя освітлені Максим і Соломія. І. Смолій та Л. Лісовська дають точні портрети привабливих, чудових людей. Зворушливо зіграна ними сцена освідчення в коханні.

У цьому ж загоні Добра — мати Ярини, котра чимало пережила (Т. Мірошніченко), народний мудрець Іван Шаламай (Г. Клеймер) з синами-богатирями. Режисер та артисти не приховують свого захоплення цими людьми, малюють їх барвами ідеально чистими.

Показова сцена, де знесилена, замерзаюча Ярина піднімає на руки Данило Шаламай (В. Пронін), і вона, вважаючи, що навіки втратила Богдана, погоджується стати його дружиною. Дія, не втрачаючи життєвої логіки, набуває одночасно відтінку чарівли-

вості, казковості. Немов ми бачимо мудру притчу про доброго заступника.

Для образів, що викривають зло, характерне сатиричне згущення. Такі подружжя Пасикевичі (Г. Антопенко і Л. Баклаженко), Меркурій Шинкарук (К. Параконьєв), Артемон Васюта (В. Лук'янець).

Театр правильно, в окремих епізодах особливо хвилююче, тріпотливо передає філософсько-соціальну проблематику і моральний пафос твору М. Стельмаха.

«Майбутнє — за театром, який бачиться мені подібним до народної думи,— говорить М. Стельмах.— Не обмежуючись вузьким колом тем, він міркує над плином народного життя, він, як і дума, співзвучний душі і боротьбі народній»¹².

Спектаклі В. Грипича за п'єсами М. Стельмаха роблять зримими риси цього театру.

ВІД ПОЕЗІЇ ДО ДРАМИ

«Відчутно виявилось завершення певного естетичного процесу, визначилася його вершина... На сцену прийшла... література, не задумана як драма, навпаки, прекрасна й сильна саме вільним епічним началом»¹³.

Ця тенденція театрального життя 70-х років, узагальнена критиком І. Вишневською в процитованих рядках, значною мірою властива й українській сцені. Згадаймо хоча б постановки «Мого слова» В. Стефаника, «Прапороносців» О. Гончара чи «Юрка Крука» П. Козланюка у Львівському театрі імені М. К. Зальковецької, «Бур'яну» А. Головка в Театрі-студії Київського інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, «Роману міжгір'я» І. Ле в Тернопільському театрі імені Т. Г. Шевченка тощо.

Кожен з цих колективів не просто збагатив репертуар новим сюжетом, але разом з цим розширив межі своєї сценічної естетики, досягнув нову міру театральної умовності.

Розвиток нових стилістичних принципів найбільш плідно виявився у постановках, створених режисером на основі власних інсценізацій поеми «Енеїда» І. Котляревського, кіноповісті «Щорс»

О. Довженка («Безсмертя») та поем і віршів А. Малишка («Незраджена любов»).

Ці роботи поріднює єдність патріотичної ідеї і певних стилєвих принципів художнього втілення.

Ведучи, Хор — ця сценічна модель, запропонована на початку 20-х років, виявилася на диво сучасною і для 70-х років, співзвучною публіцистичній неповноті мистецтва нашого часу, його настигальній громадянськості, відкритому зверненню до глядача. На цьому шляху шукає В. Гришич свою формулу театральності.

Та трикратне звернення до одного прийому не приводить до імітації чи стилізаторства, не стає, за терміном В. Белінського, «одноманітною оригінальністю». Щоразу режисер вирішує неповторні творчі завдання, демонструючи невичерпність обраного художнього ходу, розширення його змістовних можливостей.

Достоїнством режисури В. Гришича є те, що в цих виставах, хоч би яким великим був вплив яскравих театральних прийомів, не відступає на другий план естетика літератури, наолене поезією слово.

Для українських режисерів гумор, сатира — щось на зразок духовної спадщини, яка пережила віки. У гуморі, жарті — і народне світовідчуття, і енергія любові до народу.

Багато вистав українського театру — справжній ярмарок гумору. На ньому — своєрідний знак народної якості, бо він народився у сільській хаті, на вечорницях і народних святах, у військових козацьких походах.

А от щодо бурлескного, пародійного жанру, то, помітно виявившись у класичній літературі ще з часів Г. Сковороди, сцену він майже обминув. Втілення «Енеїди» І. Котляревського в Театрі М. К. Садовського (1911 р.) було чи не першою спробою опанувати бурлеском. Мовою цього іронічного жанру говорили поодинокі вистави 20-х років. Про стійкість сценічних традицій міркувати не доводиться.

Тим відповідальнішою була робота В. Гришича над «Енеїдою».

Багато режисерських засобів цієї вистави ведуть свій родовід від театральності його ранніх постановок «Пошилися у дурні»

і «Вій». Їх можна вважати своєрідними комедійними ескізами «Енеїди», де забували такі барви, як саркастична пародія, карикатура, фарс, буфонада. Тут режисер реалізував, говорячи словами Вс. Мейєрхольда, «прагнення вирватися зі своїми власними принципами в драматургічний матеріал».

З тих, хто писав про виставу, здається, ніхто не дав визначення, яке нам уявляється найважливішим. Це вистава про любов у конкретному значенні слова — про любов чоловіка і жінки, любов плотську, чуттєву, що дарує радість і приплив нових сил. Про любов у її ренесансному сприйнятті, любов, що не боїться відкритості, не соромиться своєї природності.

Крім того, це спектакль і про святу батьківську любов до дітей. Анхіз (К. Параконьєв) не довго перебуває на сцені. Але як глибоко западає в серце його кожне ніжне, пестливе слово, звернене до Енея, яка непідробна його турбота про сина!

І, що найголовніше, це вистава про любов в узагальненому, філософсько місткому значенні — як про духовний дар, що визначає людське в людині, про любов як гуманістичний принцип життя, стосунків між людьми. Про любов до всього живого, любов до народу, свободи, батьківщини.

Цю виставу однаковою мірою можна назвати жіночною і мужньою. Жіночності, лукавства, граціозності надають їй Ведучі — дівчата, їхня пластика, сміх, гарні костюми. Це особливо стосується першої частини, де оспівані пориви закоханості Енея й Діони.

Друга частина — батально-мужня. Вона про війну, її абсурдність і антилюдяність, про ненависть до тих, хто її розпалює, про те, що любов можна захистити, але, на жаль, битвою, кров'ю, втратами... Тут могутньо звучить епіка І. Котляревського, сповнена думок про історичну долю українського народу.

Дистанція між часом створення «Енеїди» і її сьогодишнім сценічним втіленням, природно, продиктувала певні акценти, добір барв. У постановці не міг не відбитися соціальний досвід народу, що завоював щастя і сміливо дивиться в майбутнє. Тому і сміх у виставі набув особливої якості. В ньому дзвінко відлунує впевнений мотив соціального оптимізму.

Сценографія Л. Черпової і Н. Гомон побудована за принципом пародійної декоративності. На сцені — двох'ярусна дерев'яна конструкція, що нагадує український вертеп. У цього оформлення є попередник в історії театру — декоративний образ вертепу було створено А. Петрицьким у виставі «Вій» за гротескною п'єсою Остапа Вишні.

Ще до початку дії при відкритті завісі і незгармонізованих звуках оркестрових інструментів, які настроюються музикантами, глядачі розглядають цю дивну споруду із грубо збитих дощок. Сценографія в цей час «очужена», з нею важко навіть подумки пов'язати майбутню дію. Оживляє декорацію вихід акторів. Коли О. Гапон (Євріал) і В. Проппін (Низ), мов середньовічні гістріони чи скоморохи, виходять на сцену, позираючи на глядачів, як на знайомих, і розставляють на двох ярусах написи «Тут живуть люди» і «Тут живуть боги», з цього іронічного моменту «домовленості» починається взаємодія всіх театральних елементів «Енеїди» між собою і з глядачевим залом.

Цій декораційній установці, здається, не дуже потрібна коробка сцени. Її можна винести на міську площу просто неба і там грати виставу. І тоді особливо наочною стане її образна думка: «земляни» зліті з природою, їхній життєвий простір широкий і благодатний; а боги живуть на обмеженій площині, схожій на тісний і незручний загін, де збіговисько всесдержителів, побачене в сатиричній ситуації «комуналки», плодить чванство, лицемірство, святешиництво, небезпечні інтриги, з яких народжуються всі біди людей.

У музиці вистави використано досвід мюзиклу. Композитор Ю. Коваль прагне до сплаву сучасних «шлягерних» мелодій з темами фольклорного походження. Музична течія вистави — то спічно-розлога, а то бурхливо-експресивна, заповзято-бравурна, ніби потік персоніфікованих життєвих сил, ніби мінливий характер, настрої і серцебиття людини...

Поетичне узагальнення відчувається в усьому: в акторських виражальних засобах (гротеск, буфонада, ексцентрика, трагіфарс), у побудові мізансцен, в осмисленні побутових подробиць.

Сцени любові Енея (В. Сумський і В. Кропивницький) і Дідо-

ни (Н. Шиян) — одні з найяскравіших і найгармонійніших постановочно і музично. Вони йдуть у дещо прискореному ритмі, спричиненому пристрасстю героїв. І коли ми бачимо Енея і Дідону, котрі сплять... стоячи (!), цей гумористичний штрих має все те ж реальне підґрунтя: героям піколи...

У складному за структурою стилі вистави головними жаповими барвами є лірика, героїка, гумор і сатира. Виникнення ліричного настрою пов'язане у першій частині з виходами Дідони, Анхіза, дівчат Хору. Гумор іскриться багатьма відтінками: він і пустотливо-доброзичливий (пригоди ватаги Енея), і елегійно-драматичний (зустріч у пеклі Енея і Дідони), але й ущипливий, ядучий, із домішкою сатири, коли вистава говорить про ті явища, котрі народним глуздом і мораллю розглядаються як потворні.

Якщо в Театрі М. К. Садовського епіцентром сатиричного була сцена пекла, то зараз цей акцент змінився. Добре про це сказав після перегляду щорсівської «Енеїди» під час гастролей у Харкові режисер М. Терещенко, котрий свого часу бачив цю виставу і у постановці М. Садовського: «Для дореволюційного часу було злободенням те, що Котляревський виставив на осміяння в сценах пекла. Тому воно й звучало на повну силу. Сучасний глядач байдужий до гріхів якихось там панів, старшин, цехмістрів, ратманів, бургомістрів, купчиків проворних...»¹⁴.

Пекло у виставі В. Грипича подано у формі співочо-танцювального ревію, в досить іронічному, але й достатньо незлобивому настрої.

Вхід до нижнього ярусу стає схожим на охоплену полум'ям хвижу пащу. Разом із черговим спалахом вогню, що освітлює все навколо чорно-кривавим відблиском, пова група грішників викидається, мов лава із кратера вулкана, на авансцену...

Можливо, хтось поставить «Енеїду», акцентуючи злободенність у зовсім інших сценах. Адже ж педарма закликав В. Маяковський: «У майбутньому всі, хто грає, ставить, читає, друкує «Містерію-буф», зміняйте зміст, — робіть зміст її сучасним, сьогоднішнім, цьогохвилинним»¹⁵.

Найгостріше жало сатири протинає образ бундючно-агресивного Турпа, якого В. Шинкарук, як і образ Стратилета, творить

із вибуховою артистичною енергією. Турн, яким його показує артист, розумово недалекий, але підступний.

Ниточка від агресивного заналу Турна прямо тягнеться аж до богів. Тут вистава дарує глядачам щедрі асоціації із сьогоденним міжнародним життям, із бажанням імперіалістичних заправил розпалювати воєнний психоз, насаджувати ворожнечу між народами. Конкретна побутова образність сцен, де діють боги, сповнена сміховими елементами: біля ніг Зевса завжди сулія з сивухою, яку він заїдає оселедцем; дощ — це поливання із садової лійки; вітрів скликають дмуханням у дитячий ріжок; на землю боги спускаються, як з горища сільської хати, по грубій драбині...

Сатира у сценах на Олімпі живиться бурлеском, пародіюванням низьких рис тих, хто уявляє себе зразком творіння. Похитливий Еол (Г. Антопенко), безвольний Зевс (Г. Клейзмер), інтриганка Юнона (Т. Мірошніченко) і хитруха Венера (Г. Олексинна), п'яниця Меркурій (В. Семененко) складають мальовничу «небесну» групу, що врешті-решт призводить до кривавої борні між Енеем і Турном.

У виставі оживає комедійна пластика і колорит поеми І. Котляревського.

Виятково цікаво замислена режисером, композитором, балетмейстером К. Аннаком і талановито виконана артисткою А. Карпенко роль Сивілли. Відьма представлена старезною за віком, але й молодою водночас. В ній загадкова інфернальність і дволикість гоголівських відьом-перевертнів, по-оперетковому бравурна рухливість і музична пластичність.

Посередниця спілкування живих і мертвих, Сивілла зробила свою дефіцитну «роботу» статтею прибутку. Користолюбство, хабарництво знайшли у цьому образі яскраво сатиричне уособлення. Сивілла — метка й енергійна, ніби корозією, роз'їдена вульгарністю, духовною і тілесною.

Комедійно-сатиричні пласти вистави активно взаємодіють з її пародно-героїчною стихією. Бурлеск відтінює героїку другої частини постановки, не зливаючись із нею. Героїчне звучить все-рйоз, скидаючи одяг гумору і сміху. У виставі знайдена точна

міра жартівливого і серйозного. Знявши іронію з героїчного, театр курсивом накреслив цю лінію, яка духовно споріднює день учораїшній і сьогоднішній.

Апофеоз героїки — фінал. Еней, прогнавши богів з Олімпу, віддає його людям. Ніби пам'ятник мужності — постать Енея і його друзів по зброї на вищій площині декоративної конструкції. Внизу, на сценічному помості, глибоким півколом від лівого до правого порталу, розташувалися у барвистих костюмах всі учасники спектаклю, що співають гімн народу-переможцю. У контексті вистави, її образної мови ця мізансцена прочитується як пластична метафора: палає радісними кольорами і звуками яскрава веселка Хору.

Олександр Довженко наголошував, що всі визначення мети мистецтва того чи іншого суспільства врешті-решт зводяться до утвердження цього суспільства в часі, тобто в безсмерті.

Назва «Безсмертя», яку дістала на запорізькій сцені вистава за кіноповістю О. Довженка «Шорс», сприймається у безпосередньому зв'язку з цими думками великого митця, що творив на славу радянського народу.

Не кожен режисер спроможний оволодіти довженківською образністю, перекласти поетичну прозу його кіносценарію на мову сцени. Тут необхідний збіг поетичного мислення, активна співтворчість, багатий філософсько-образний постановочний арсенал.

В. Грипич вдало знайшов слави ліричного, драматичного й епічного начал, поєднання елементів побутової вірогідності і символіки, національний колорит — те, з чим у нас пов'язано уявлення про своєрідність творчості О. Довженка, автора «Арсеналу», «Звенигорн», «Землі», «Поеми про море»...

...На сцені відсутня побутова обстановка. По суті, тут лише двомірний комбінаційний панорамний екран (художник П. Вольський). Коли тут владарює фантазія режисера, сценічний простір оживає: він то звужується завдяки локальному освітленню і створює своєрідний крупний план героїв (художник по світлу А. Іванов), то звучить епічно широко, то допомагає кінематографічно

швидкій зміні дії. Контрасти музично-ритмічного малюнка (композитор Ю. Коваль), пантомімічна пластика масовок, узагальнено поетичні мізансцени, гранична напруженість пристрастей, високий рівень узагальнення почуттів, гострота і чіткість сценічних дій... Ось з яких чинників складається образ вистави.

Але як узгодити закладену в кіносценарії стрімку динаміку екранної дії із законами сцени? В. Гринич звертається до випробуваного ним, але не вичерпаного прийому: текст довиженківського коментаря вкладає у уста Ведучих.

Ведучі — серце вистави, уособлення народного ідеалу совісті в її історичному тлумаченні. Вони мають право на поетичне визначення Б. Пастернака: «Ми як дроті під струмом». Перед нами узагальнені образи учасників громадянської війни, сподвижників Щорса. Безсмертя подвигу зробило їх нашими сучасниками, котрі уважно і вимогливо дивляться в очі людям сьогодення. Ці образи створюють А. Карпенко, О. Заворотній, М. Захаревич, І. Смолій, І. Борис, О. Кадиков.

З глибини сцени виходять на авансцену Ведучі і починають говорити з глядачами як посланці буремної революційної епохи, вистава заворожує емоційною гостротою, хвилюючою безпосередністю і набуває специфічних рис жанру романтико-публіцистичної драми.

Вся дія сприймається як ожилі у свідомості Ведучих події. Це виправдовує епізодичну подрібненість постановки, відсутність в ній чіткого сюжетного начала. Дія спрямовується то до села Горобіївка, де Северин Черняк рубонує німецького окупанта шаблею по шиї і цим запалив багаття народного гніву проти чужинців, то до кабінету директорії, то до штабу Щорса, а то прямо у шал битви...

Історизм «Безсмертя» активний по відношенню до сучасності. Постановка цікава зв'язком художніх образів минулого з новим часом, співвідношенням двох епох. Коли ми говоримо про сучасне прочитання історичного сюжету, то маємо на увазі коло моральних проблем, духовний досвід особистості, долі людей, що здатні схвилювати нас і сьогодні.

У духовному максималізмі Щорса, котрий жертвою відданий

народній справі, глядачі відчують знайомі риси людей сьогодішнього дня, пізнають наступальний характер героїв науково-технічної революції.

В. Гринич та всі учасники вистави вирішують проблему історичної пам'яті. «Знаєте, хто мене на самому початку роботи надихнув?— розповідає виконавець ролі Щорса В. Семененко.— Мій шестирічний синок. Посидівши на двох-трьох репетиціях, він захопився справжнім Щорсом, щодня просив мене розповідати про нього щось нове... І от тоді я гостро відчув, що дорогі нам ідеали ми відкриваємо для багатьох уперше»¹⁶.

Стиль «Безсмертя» можна назвати динамічно-монументальним.

Темпоритм тут має особливі художні повноваження. Сценічне існування акторів від початку дії стрімке, пристрасне, темпераментне. Сценічний час організується як метафора: життя, спрямоване до великої мети, мов той пісенний паровоз, якому зупинка лише в комуні, мчить з шаленою швидкістю. Стрімким ритмічним ходом вистави передано бурхливе напруження революційної боротьби.

Але головне своє завдання режисер вбачає у тому, щоб наповнити цей ритм людською волею, енергією зіткнень.

Літературна структура «Безсмертя», фрагментарність дії не давали можливості створити психологічно розгорнуті характери. Та це й не входило в задум режисера. На перший план він виносить публіцистичну пристрасність і типажну яскравість персонажів. Психологія типів, що діють у виставі, була достатньою мірою досліджена мистецтвом, їх всі легко впізнавали.

Важко собі уявити виставу про Щорса, ім'я і справи якого овіяні легендою, без артиста талановитого, гарного і духовно багатого у центральній ролі. В. Семененко і В. Кропивницький у ролі Щорса прекрасно втілили цільність його натури, наступальність характеру та романтичну енергію. Сила Щорса — у стосунках і величезному впливові на людей.

Вистава наголошує на молодості героя, оскільки саме в молодості пробуджується в людині потяг до світлих ідеалів і саме молодість здатна боротися за них з неоглядним заповзяттям. В цьому плані театр небезпідставно розраховував на виховний

вплив «Безсмертя» серед юнацтва. Сценічний образ Щорса внутрішньо змістовний, драматично напружений і водночас плакатно заклічний.

В емоційному полі вистави великої ваги набувають ліричні монологи героїв. Вони йдуть з глибини людського «я» виконавців. Ліричний самовираз героїв допомагає глядачам відчутти себе на рівні їхнього морального подвигу.

Такою є сцена у школі, де щорсівці разом зі своїм командиром перед боєм мріють про майбутнє. Виконавці розташовані фронтально перед глядачами і майже нерухомі. Тільки зачарованим життям живуть їхні очі і такі ж зачаровані слова промовляють уста. Стомлені, з перев'язаними ранами, зараз вони ніби бачать те прекрасне майбутнє, заради якого точиться битва. А в глядачевий зал романтичними вітрилами вистави линуць із вуст Ведучих довженківські слова про богунців: «Які виразні ви самі по собі! Ви — цвіт народу, його благородна юність на гірському привалі...»¹⁷. Зворушливо звучить монолог Щорса: «Історія заворожила нас, хлопці. От я теж часто думаю, — прошумлять роки, завершиться революція, і заживуть люди-брати на землі. Скільки ж казок про нас перекажуть, скільки пісень проспівують про нас!...»¹⁸.

У шаленій динаміці вистави це єдиний зовнішньо статичний епізод, і його ритмо-пластична винятковість фокусує на ньому увагу глядачів.

Як і в «Гайдамаках», режисер за гнівом народним постійно дає відчутти добре серце трудових людей, їхню мирну будівничу природу, їхню плекану мрію про братерство і рівність на землі, яку вони всю готові засадити садами.

Крім довженківського коментаря, у виставі є ще дві поетичні домінанти дії. Це, по-перше, експресія екрана, який фіксує полум'яне палахкотіння суворого неба епохи, трагічні і водночас патетичні моменти загибелі героїв — Черняка (В. Сумський), Кашеєва (П. Таранов), Петра Чижа (В. Лук'янець).

І, по-друге, це пантоміміні вкраплення, своєрідний курсив мізансценування.

Саме в радянському балеті виник героїчний жанр цього виду

мистецтва. І для драми виявилися притягальними його яскрава пластична знакова система.

У «Безсмерті» (балетмейстер В. Возіян) трагічне переживання часто виливається в патетику узгодженої пластики, в гармонійно прекрасну форму — позу, жест, рух, що нагадують застигли моменти танцю.

Ось, наприклад, скульптурна пластика жінок, котрі оплакують загиблих воїнів: скорботно схилені голови з розпущеним волоссям — знак невтішного горя; у відчаї заломлені руки — піби застиглий у пластиці крик...

Подібні епізоди, що час від часу виникають у виставі, сприймаються як чинники її пластичної динаміки. Разом з іншими художніми засобами вони організують естетичну єдність постановки.

У «Безсмерті» злиті переможна патетика індивідуальної волі та розкріпачена могутність народної сили. І все ж життя маси — центр вистави. В основному це батальні епізоди чи ті, які їм передують. Їхній настрій тривожно-драматичний, що віщує не тільки перемогу, але й втрати.

На цьому тлі режисер, у згоді з поетикою О. Довженка, вибудовує контрастний за настроєм епізод-метафору: бій раптом зіткнувся з бурхливим весіллям, і його радісні барви та ритми стають алегорією щасливого людського призначення, майбутнього щастя, завойованого у борні.

Епіко-поетична широта задуму включає й увагу режисера до розкриття характерів і доль окремих людей.

Прямо з бою запрошено Петра Чижа, парубка красивого й одухотвореного у змалюванні В. Лук'янця, разом з його друзями на сільське весілля. На покуті — ситий тупуватий жених. Хіба для цього ця молода чорноока і палка красуня Настя (Н. Зарудна)?.. Зустрілися очі Петра й Насті і, рішуче піднявшись з-за столу, сказала дівчина женихові: «Не піду я за тебе!» А завтра Настя була вже поруч з Петром. Бойове життя вогняним зтром було в обличчя, але це було велике щастя пізнання себе, своїх сил і бажань, це була хода визволеної від пут людини, хода в погу з величним часом...

Вистава знайшла не тільки палких прихильників, але й суворих критиків. Дехто докоряв В. Гришичу як авторові інсценізації у тому, що Ведучі нагадують «агітбригаду» часів «Синьої блузи».

Така схожість зовнішня, поверхова. Справді, вистава використовує дещо з арсеналу сцени 20-х років, наприклад, стрімкий ритм, агітаційність, плакатність. Але якщо ці риси для тієї ж «Синьої блузи» — і принцип, і мета, то для «Безсмертя» — лише стилістичне обарвлення. Епічний стиль постановки народжується від сплаву численних суміжних видів мистецтва, як-то: кіно, балет, концертна естрада. Їхній органічний синтез і творить естетичний світ цієї театральної романтико-публіцистичної поеми.

Необхідно добре знати й шанувати творчість видатного українського радянського поета Андрія Малишка, якого Олесь Гончар назвав «сурмачем покоління фронтового», щоб на основі окремих тем, сюжетних ходів його творів великих і малих форм (в центрі поеми «Любов» і «Полонянка») з такою вірністю стилеві автора створити нову й цілісну драматургічну композицію. Інсценізація «Незраджена любов» схожа на мозаїчне панно, де окремі частини і ціле виступають в органічному смисловому взаємозв'язку.

У виставі оживає драматична історія кохання Марка і Катерини, розлучених війною. Всім смертям на зло танкіст Марко лишається живим і повертається в рідне село. Катерина, вивезена в Німеччину, загинула, але не скорилась ворогам.

Неможливо Маркові забути своє кохання, змиритися з тим, що Катерини вже немає на світі. Горі тлумиться у праці, у співчутті і розумінні вірних друзів...

У сюжетній мозаїці це головна історія, яка розповідається у виставі з найвищою пристрасністю. Але не єдина. Вона існує поруч і у взаємодії з іншими образами та перипетіями. Всі разом вони створюють хвилюючу картину народного лихоліття, сили і протидії фашистській навалі з боку фронтовиків, партизанів, мирного населення.

У поетичній симфонії образів спектаклю тема любові смислово переростає в епічне сказання про глибокі почуття людей до Бать-

ківщини, про нерозривний сердечний зв'язок поета з народом, рідною землею.

І все ж хоч би як ми уточнювали, деталізували сюжет, не лише він визначає звучання вистави, її вплив на глядача. Не менш важливою силою в ньому є подане паралельно сюжетові автопомне поетичне слово Андрія Малишка. Воно містить у собі багатство почуттів і настроїв, веде до філософських узагальнень, роздумів про духовну силу людини, стає камертоном сприйняття дійових картин вистави.

Авторський текст вкладено у уста шести Солдатів. Їх можна назвати Оповідачами, Ведучими, Хором. Вони — господарі вистави. Один з них — актор В. Лук'янець — і зовнішньо схожий на Андрія Малишка у 40-і роки. У виконавця найбагатша текстова «партія», і він підносить її на ту художню висоту, з якої її можна сприймати як образ Автора, образ Андрія Малишка — солдата і поета.

Режисер знайшов точні контакти духовного життя Хору та емоціональних злетів драматичної дії. Без необхідного поєднання те, що відбувається на сцені, було б плоскою ілюстративністю. Відтак короткі сцени-монологи, які ніби виникли в поетичній уяві автора і відбили його живу, пульсуючу думку, стають художньо об'ємними і цільними.

Поруч з актором і авторським словом у виставі живе ще одна могутня складова частина художності — музика, написана композитором Л. Колодубом. Це ліричні, героїчні вокальні монологи, дуети. І мужні хорові пісні партизанів, ніжно-чуйні жіночі вокалізи, речитативи. Це оркестрові теми кохання, війни, щастя, смерті, незламної волі, святої помсти... І музика танців, коротких, як спалахи радості, надії, введених у поетичну тканину дії (балетмейстер Ю. Кричевич).

Здається, що музика не стихає у виставі ні на хвилю. Там, де її немає, музично звучить тиша, виникають особливі паузи, що продовжують темпоритмічний чуттєвий вплив музики.

Л. Колодуб щасливо знайшов точну міру національного музичного елементу і його сучасного стильового вираження. Вся музика до вистави лишає враження яскравої образності й худож-

ньої цілісності. Безумовно, відчутний вклад композитора в поваторську розробку жанру сучасної української музичної вистави. А в даній постановці жанр визначено і вибудовано точно: поема-пісня. Поезія і музика існують тут нарівні.

Замислюючись над тим, як ставити віршований пушкінський матеріал, що вже сам по собі є довершеною художньою формою, Л. Леонідов писав у статті «Театр Пушкіна»: «Тільки грати Пушкіна — це значить вбити і стиль, і вірш поета. Але, з іншого боку, неможливо перетворювати постановку пушкінських творів і на безперервне читання на сцені». Висновок його такий: «Треба, граючи, читати і, читаючи, грати»¹⁹.

Принцип поєднання гри і художнього читання покладено в основу вистави «Незраджена любов».

Сцена оформлена художником Є. Пожаром за задумом режисера. Позбавлений побутових реалій, невисокий чотирикутний плазшет-станок, ніби острів, що вплив із космічної темряви всесвіту. Величчя білосніжності ширм-рушників може бути завісою між цим ігровим простором і глядачем, вільно межувати, дрібнити цей простір або, навпаки, відкривати його масштабність, перетворюючись у русі на стрімкі й строгі колонни...

Такі сценічні умови викликають в акторів бажання укрупнювати створювані характери, звучно подавати слово, ширшим робити жест, узагальнювати пластику. Домінуючи, ці стилістичні барви, проте, співіснують, вступають у взаємодію з іншим принципом вираження. Назвемо його законом безпосереднього вираження на авансцені. Саме на авансцені актори найбільше стають самі собою, даючи глядачам глибше відчуття приналежності їхніх власних особистостей.

У цій виставі В. Грипич не вперше використовує улюблений мотив старого романтичного театру — сновидіння, марення. В уяві пораненого на полі бою Марка виникає образ Катерини. Зараз це ніби не дівчина із плоті і крові, а легка, повітряна сильфіда, прекрасний, щемливо невловимий дух кохання. Н. Зарудна чудово вміє зняти тілесність пластинки, передаючи жестом-натяком безплотність марева, що тане і лишає по собі у серці любов і тривогу, радість і біль, щастя і втрату, очарування душевної смути...

Складний, «комбінований» спосіб акторського існування на сцені впливає із сумарності постановочних прийомів, які прийшли у виставу з поетичної драми, літературного театру, естради, плакатно-публіцистичного дійства.

Плавність і органіка таких переключень найбільш виявилися у Н. Зарудної (Катерина), В. Кропивницького (Марко), Л. Баклаженко (Ковалиха), С. Афенченка і В. Сумського (Олексій), О. Коломойцевої та А. Анзіної (Зіна). Образи, створювані ними, перебувають під високою напругою почуттів і в той же час на рівні вимог сценічної публіцистики.

У партитурі більшості ролей актори виразно виявляють емоціонально акцентовані місця, які залишаються у пам'яті, піби своєрідні еквіваленти образів.

«Грати так інтенсивно, як інтенсивно працює думка потопаючого»²⁰ — ці слова М. Мордвинова з його «Щоденників» згадуєш, коли чуєш шалений крик про допомогу Катерини — Н. Зарудної з вікна теплушки, що прямує до німецької неволі:

Де твої, Марку,
броньовані танки,
де ви?
Врятуйте мене наостанку!

Коли лунає голосіння (мов «комос» у давньогрецькій трагедії — трагічний плач, що переходить у спів) осиротілої Ковалихи — Л. Баклаженко:

Чи я ж її не доглядала,
чи я із горя горяна...

Коли солдати співають клятву пораненого Олексія — С. Афенченка, що врятував полковий прапор:

Я пронесу тебе додому,
на рідний схід,
у вільний край...—

тут «атоми» поезії, розщеплені за допомогою акторської гри, музики, сценічних ефектів, дали своєрідний художній вибух.

Кожна картина вистави, що йде без антракту, вимагала від режисера максимального лаконізму й образності. Так виразно вирішено епізод розстрілу партизанами старости-запродаця (Г. Антоненко) в його домі.

На сцені — єдина, але така промовиста деталь побуту — величезна кована скриня. Коли вона відкрита, на внутрішньому боці кришки можна роздивитися наклеєні сімейні фотографії, якісь картинки, а серед них — портрет Гітлера. Іконостас Іуди. Скриня стає місткою метафорою. Це внутрішній світ, уподобання власника, символ його зажерливої вдачі. Це його трибуна (стоячи на скрині, він відчайдушно виправдовується перед партизанами). А вбитий народними месниками, закочується за скриню, і вона стає сповненням сарказму надгроб'ям зрадника...

Фінал незвичної за формою поетичної вистави-концерту поєднує два полярних настрої — трагедійну скорботу Марка, що дізнався про загибель коханої, і момент його вольової перемоги над сердечною мукою в ім'я відродження, трудового життя з людьми, які довірили йому турботу про себе. Строго відміряний сценічний час В. Кропивницький уцілює зримим рухом почуттів і думок свого героя; ми стаємо свідками героїчного моменту перемоги людського духу, волі до життя.

У короткому монологі Марка — В. Кропивницького — діалектика почувань людини, яка знає і безодню горя, і окриленість вищої життєвої мети. Не випадково цей монолог режисер вибудовує як драматичний перегук із Солдатами. Вони живуть боєм і трагічним «бути чи не бути» Марка.

Треба відчувати велику єдність із людьми, щоб їхня сила стала силою твоєю, щоб була змога прийняти єдино правильне рішення. На останніх словах Марка — Кропивницького вистава набуває найвищого героїчного пафосу:

Буду воїном жити,
Буду путь сторожити,
О народе радянський мій,

вічно живім!

Героїко-сатирична «Енеїда», романтико-публіцистичне «Безсмертя», пісенно-поетична «Незраджена любов» — своєрідна патріотична трилогія, де В. Грипич якнайбільше виступає автором вистави. Тут ще раз виявлена властивість режисера говорити про громадянські почуття з ліричною пристрастю поета, духовною піднесеністю романтика і політичною загостреністю публіциста.

ДІАЛОГ З ІСТОРІЄЮ

«Для того щоб «заглянути в революційну душу країни», художники часто йдуть у минуле і звідти, з віддаленої точки зору, намагаються зрозуміти те, що відбувається сьогодні. Відомо, що космонавти з висоти бачать багато речей ясніше, ніж ми на Землі. Історія, і насамперед історія нашої революції, видається сьогодні воістину космосом, який нічим не замінити, ідейним і емоційним джерелом, котре дає розуміння всього основного, що відбувається у світі сьогодні»²¹.

Ніби від імені багатьох радянських режисерів сказав ці слова О. Єфремов. Вони особливо близькі В. Грипичу, який віддав багато сил втіленню історико-революційної теми.

Ідейно-художні особливості вистави «Як сходило сонце» І. Микитенка виразно вказують на постійну цілеспрямованість творчої волі режисера: у проблематиці п'єси він насамперед акцентує морально-публіцистичний аспект, близький сьогоденню.

Постановці передувала робота по створенню нової літературної редакції п'єси, здійснена сном драматурга літератором О. Микитенком спільно з В. Грипичем. Варіант п'єси, опублікований у 1962 році, зіставлявся з чернетками драматурга. Було зроблено чимало купюр. Цим досягалася чіткіша сценічна композиція і динамічніший рух драми до лєнінських сцен.

Так, в опублікованому варіанті п'єси перша сцена з образом В. І. Леніна стояла в п'ятій картині. У варіанті ж Театру імені М. О. Щорса цією сценою починається друга картина. Відразу за нею у виставі щорсівців іде (подана за рукописами драматурга) сцена зустрічі В. І. Леніна у квітні 1917 року на Фінляндському вокзалі у Петрограді.

В. Грипич давно мріяв про постановку цього твору, високо цінуючи історичне значення теми «Ленін і Велика Жовтнева соціалістична революція на Україні». Та не треба забувати, що стильові принципи історико-героїчної драми змінилися з часу створення п'єси І. Микитенка. В. Грипич, котрий тяжіє до сучасної образності, динаміки публіцистичної дії, схильний був швидше п'єсу підкорити своїм художнім принципам, ніж примушувати себе створювати сценічний еквівалент драматургічної моделі, яка, за його відчуттями, не в усьому відповідала вимогам нашого часу. Чуйним арбітром у цьому питанні став О. Микитенко.

Результат переплавлення п'єси в горнилі режисерської концепції виявився щасливим. Микитенківський історичний, психологічний ряд було вміщено в ритмічно чіткий, плакатно-публіцистичний постановочний каркас. Дія набула документально-репортажних рис.

Перед початком кожної картини актори, на мить виходячи з образу, виголошують у глядачевий зал авторські ремарки.

От хоча б початок вистави. Ранішня імла... Заводським мостом, ніби зламувана вітром, йде шеренга робітників. Атмосфера затамованого протесту. Раптом коротка зупинка. Обличчя акторів повернуті до глядачів. Один з виконавців промовляє: «Київ. Кінець літа 1916 року...»

А перед сценою з образом В. І. Леніна її учасник у костюмі солдата повідомить: «Початок квітня 1917 року. Фінляндія. Вагон третього класу. Володимир Ілліч Ленін повертається з еміграції».

Функція подібного прийому виявляється значно ширшою від елементарної інформації. Це своєрідні репортажно-публіцистичні зрізи вистави, що дають можливість виконавцям жити на сцені не тільки в психологічному вимірі, а й вільніше виявити громадське ставлення до подій, образів. Врешті, прийом допомагає підкреслити нашу ідейну єдність з буремною революційною епохою.

Цю образну думку узагальнено відбиває оформлення вистави. Художнику Є. Пожару довелося лише реалізувати задум, що належав режисерові. У постановці відчутне своєрідне відлуння відомої картини А. Дейнеки «Оборона Петрограда». Простір сцени

стрімко перетинає вузький підвісний міст. Наша уява пов'язує його індустріальну природу з конкретним місцем дії вистави — київським заводом «Арсенал». Разом з цим прочитуватиметься і образне спрямування оформлення: за законами поетичного сприйняття глядач може усвідомити це як символічний міст часу, перекинутий до нас від берегів революційної доби.

Інтер'єрні сцени вистави, вибудовані на рухливій площині, виникають, мов напливи в кіно. Актори часто наближені до рампи, подані «крупним планом».

Ритмо-пластична виразність вистави живе у нероздільній єдності з психологічною вірогідністю людських характерів. Вже у першій картині, де показані нелегальні збори арсенальського партійного комітету, створюється враження людської значущості тих, хто бореться за нове життя: це стриманий, внутрішньо інтелектуальний Добродух (К. Параконьєв) і вольова, трохи грубувата Федора Бутовська (Т. Мірошніченко), сміливий і рішучий Іванов (І. Олексинин) та жвавий, схожий на підлітка Гусяр (В. Денисенко)... Тут і в наступних епізодах виконавці проживають сценічне життя своїх героїв з високою мірою художньої правди, переконують в їхній здатності на значні почуття і подвиги.

Створенню конфліктної гостроти дії сприяє виконання ролей ідейних ворогів В. Сумським (Брага), А. Карпенко (Бугова), В. Семененком (П'ятаков).

Режисер-романтик В. Грипич особливо чутливий до внутрішнього світу молодих героїв. І якщо навіть вони не наші сучасники, як, приміром, Щорс з «Безсмертя» або вісімнадцятирічна Марька із «Золотої карети» — втілення моральної цноти і безкомпромісності, то все одно їхня духовна краса ненав'язливо буде подана як урок тим, хто сьогодні дивиться виставу.

У драмі «Як сходило сонце» режисер поставив перед собою мету викликати у глядачів захоплення моральним максималізмом Богдана Верховниця і Марії Стоколос, їхнім раннім громадянським змушненням. У виставі опоетизована і ніби поставлена на один рівень з історичними подіями любов юнака-революціонера і його коханої дівчини, котра також стає бійцем за владу Рад.

Молоді артисти В. Кропивницький та В. Морозова створюють цікаві образи. Вони дають зрозуміти, що любов, особливо скріплена ідейним однодумством, є мірилом людської сутності та втіленням поняття про людське щастя.

Три сцени з образом В. І. Леніна, завдяки їх точному смисло- вому і художньому трактуванню, набувають у виставі характеру домінуючих. А. Трощановський, спираючись на свій багаторічний досвід роботи над відповідальною роллю в театрі і кіно, досягає гармонійного поєднання портретної схожості і філігранної психологічної розробки образу. Виконавець акцентує інтернаціоналізм В. І. Леніна, його глибоку любов до українського народу, бажання щастя цьому народові.

Лишаються в пам'яті образний зміст двох розмов вождя з Богданом Верховинцем: докладне обговорення ставлення до Тимчасового уряду й Центральної ради, необхідності готувати перемогу робітничого класу; і коротка, але така важлива фраза, яку сказав Володимир Ілліч в останню зустріч з Верховинцем: «При єдиній дії пролетарів великоруських і українських вільна Україна можлива, без такої єдності про неї не може бути й мови».

Власне, ця думка пронизує всю виставу, вона стає нафосом її кращих масових епізодів, таких як засідання арсенальського партійного комітету, де Добродух викладає «Квітневі тези» В. І. Леніна, арешт солдатами царських офіцерів, фальсифікований ворогами революції з'їзд Рад, де з гнівним викриттям українських буржуазних націоналістів виступає Марія. Ці сцени накреслюють епічний хід вистави, надають їй глибини історичного досвіду.

Відчуття невдоволеності лишає у виставі один епізод — засідання штабу військового округу Центральної ради. Він позбавлений влучної жанрової визначеності, ставлення виконавців до події. Гадаємо, що тут добре прозвучало б сатиричне загострення образів. Воно було б закономірним у загальній публіцистично пристрастній тональності вистави.

Образна система постановки знаходить завершення свого динамічного розвитку в трагедійно загостреному фіналі. З петлюрівської катівні виводять на страту Добродуха, Горюнова, Бутов-

ську. Прощаючись, стара більшовичка говорить закутій у кайдани Марії: «Запам'ятай цей ранок... Сходить сонце...» Приречених ведуть по мосту. Гримлять кулеметні черги...

Оптимістичний смисл трагедії емоційно підкреслюють музика композитора Л. Колодуба і відверто плакатна мова оформлення: піби від людської крові заповум'янів диск сонця, гарячого, мугутнього. В постійному конфлікті двох кольорів вистави — чорного й червоного — перемагає колір сонця, колір життя і щастя...

П'єса «Як сходило сонце» вперше побачила світло рампи 1957 року на сцені Тернопільського театру імені Т. Г. Шевченка. Запорізький театр імені М. О. Щорса продовжив сценічну історію драми, знайшовши власну конценцію і стилістичну манеру.

«З УСТАНОВКОЮ НА НЕМОЖЛИВЕ»

Так назвала свою статтю²² про героїку буденного критик Н. Велехова. Цей вислів вдало відбиває суттєву рису сучасного героя-максималіста, його неспокійну вдачу, високі критерії громадської моралі, здатність перетворювати справу свого життя на подвиг.

Між часом написання «Золотої карети» Л. Леонова і «Правди пам'яті» А. Абдулліна — понад три десятиріччя. Проте постановка цих драм засвідчує ідейну близькість творів, схожість морально-етичного світу їхніх героїв.

«Театр Леонова»... Йому притаманне магнетичне притягання, своєрідне заворожування яскравою самотністю. Леоновська п'єса для театру — завжди скажен на активний творчий пошук. Штами, прийоми, що кочують із вистави у виставу, тут не лише неприйнятні, вони смертельно небезпечні для спектаклів. Проте навіть знайдене рішення — це ключ без права передачі. І не в тому елементарному значенні, що запозичення — справа непідна. Просто Леонова не поставити на зовнішніх прийомах. Поставити його можна тільки вистраждавши матеріал зсередини, відшукавши

відгук цього поетичного, філософського таланту у власному серці.

Володимир Гринич втілює на українській сцені «Золоту карету» (переклад Ю. Костюка) вперше.

Перед режисером була трудність особлива. Адже він входив у силове поле російської драматургії з яскраво вираженим національним колоритом — у характерах, мовній стихії, в глибинному погляді автора на події, активно співвіднесені ним з духовними традиціями російського народу... Нарешті, і метафоричність, і символіка тут не «довженківські», не «стельмахівські», а «леоновські».

Проте точки дотику між художніми уподобаннями режисера і п'єсою визначилися ще до постановки, якщо врахувати, що Леонов «будує монументальний театр і виняткові образи. Він хоче театральної незвичності і сили, хоча при цьому обирає сюжети зовсім не виняткові, а цілком буденні»²³.

Про старанність підготовки до постановки свідчень багато. І елементарне: режисерський стіл угинався від літератури про творчість Леонова, Пророблялися рецензії, вивчалася іконографія на постановки «Золотої карети». І звичне: художнє оформлення добиралося конкурсним шляхом — задуми в ескізах показували кілька художників, доки не визначився автор. І не зовсім звичне: В. Гринич, що любить працювати, як алхімік, один, відступив від свого правила і озброївся помічником. Молодий режисер Віра Тимченко провадила з акторами старанну «оранку» тексту, шліфувала окремі ігрові ділянки.

У боротьбі за Леонова іноді доводилося йти проти Леонова. Наприклад, принцип недоторканності тексту, який свято сповідувався, почав загрожувати спектаклю розтягненістю. Сьогоднішнє сценічне мистецтво й закони глядацького сприйняття підкорені швидкішим ритмам, аніж тоді, коли писалася «Золота карета», п'єса на чотири дії. Проте коректура відкладалася й була зроблена тільки на останній стадії підготовки вистави, як неминуча в даному випадку (і в результаті вдала) операція.

Художньою особливістю цієї роботи стають інтелектуально-емоціональна спресованість дії, зарядженість кожного епізоду гли-



Після аматорської вистави «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького. У центрі — М. Терещенко. Харків, 1945.



Володимир Грипич — студент Харківського театрального інституту, 1947.



Після дипломної вистави «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого. У центрі —
І. Мар'яненко, директор інституту
З. Смоктій, О. Сердюк. Харків, 1948.

В. Гринич — Мартин Боруля в дипломній
виставі.



Володимир Гринич і Михайло Стельмах після прем'єри «Зачарованого вітряка» у Запорізькому театрі імені М. О. Щорса, 1975.

Зустріч з О. Сердюком під час гастролей Запорізького театру імені М. О. Щорса у Харкові, 1980.

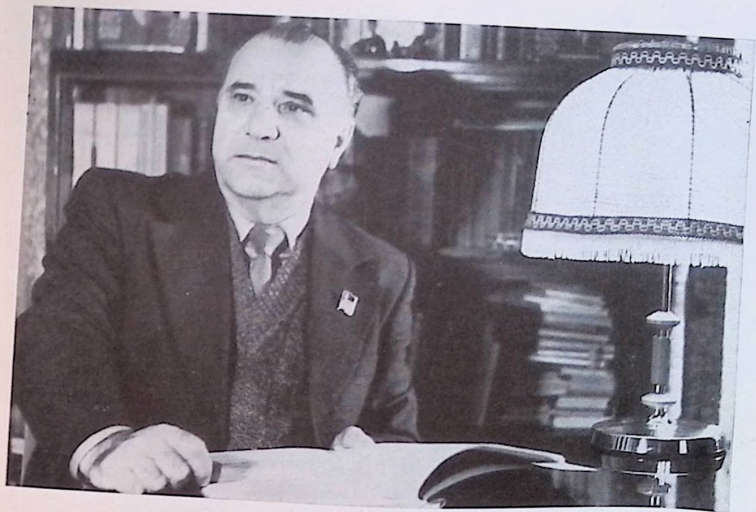




У серпні 1981 р. в Києві гастролювали Тбіліський театр імені Ш. Руставелі і Запорізький театр імені М. О. Щорса. Роберт Стуруа і Володимир Гришич — художні керівники цих театрів.

Під час вручення В. Гришичу медалі імені О. Д. Попова. У центрі — К. Ірд, К. Лавров, Г. Товстоногов, В. Гришич. Москва, 1981.





Володимир Грилич. Січень, 1981.

«Син рибалки» В. Лаціса. Ескіз оформлення художника Ю. Мица. Волинський театр імені Т. Г. Шевченка, 1952.





«Вантаж» Я. Галана. Оскар —
Ф. Балабуха, Волинський театр іме-
ні Т. Г. Шевченка, 1958.

«Таня» О. Арбузова. Таня —
М. Клименко, Шаманова — Н. Фі-
алко, Герман — Г. Канішевський.
Волинський театр імені Т. Г. Шев-
ченка, 1955.





«Наливайко» І. Ле. Сцена з вистави. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка, 1958.

«Наливайко» І. Ле. Наливайко — Б. Антків, Болотников — А. Губський.



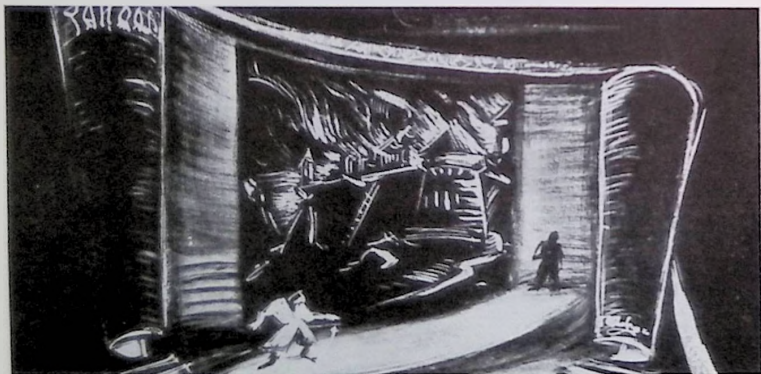


«Сильні духом Д. Медведєва, П. Гребньова.
Сцена з вистави. Кузнецов — П. Ластівка. Тер-
нопільський театр імені Т. Г. Шевченка, 1961.



«Гайдамаки» Т. Шевченка. Оксана — Г. Пла-
хотнюк. Львівський театр імені М. К. Заць-
ковецької, 1963.

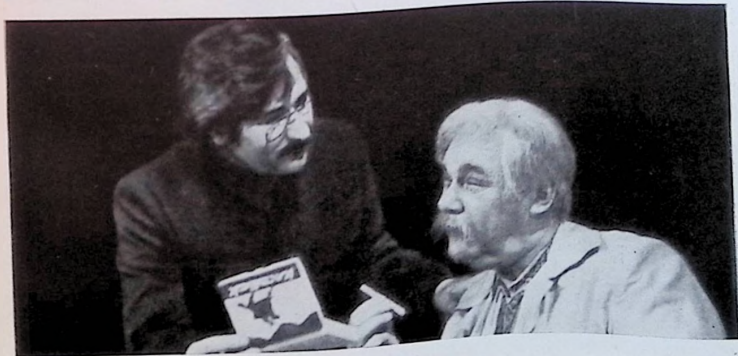
«Гайдамаки» Т. Шевченка. Ескіз оформлення
М. Кириїана. Львівський театр іме-
ні М. К. Зацьковецької, 1963.





«Це було в Ровно» О. Гребньова, О. Лукіна, М. Струтинського. Сцена з вистави. Кузнецов — А. Жилінський (крайній праворуч). Ровенський театр імені М. О. Островського, 1965.

«Зачарований вітряк» М. Стельмаха. Стратилет — В. Шинкарук, Сірошапка — Г. Клейзмер. Запорізький театр імені М. О. Щорса, 1975.





«Марія Тюдор» В. Гюго. Марія Тюдор — Л. Баклаженко. Запорізький театр імені М. О. Щорса, 1975.

«Безсмертя» О. Довженка. Щорс — В. Семененко. Запорізький театр імені М. О. Щорса, 1976.

«Безсмертя» О. Довженка. Сцена з вистави. Щорс — В. Кропивницький (у центрі).





В. Гринич серед акторів-виконавців після прем'єри «Безсмертя» О. Довженка.

«Енеїда» І. Котляревського. Пролог вистави (художниці Л. Чернова і Н. Гомон). Запорізький театр імені М. О. Щорса, 1978.





«Дума про тебе» М. Стельмаха. Ярина — Н. Зарудна. Запорізький театр імені М. О. Щорса, 1977.



«Дума про тебе» М. Стельмаха. Роман — В. Кропивницький, Ярина — Н. Зарудна.



«Циганка Аза» М. Старицького. Аза —
Л. Карпенко. Запорізький театр імені
М. О. Щорса, 1977.

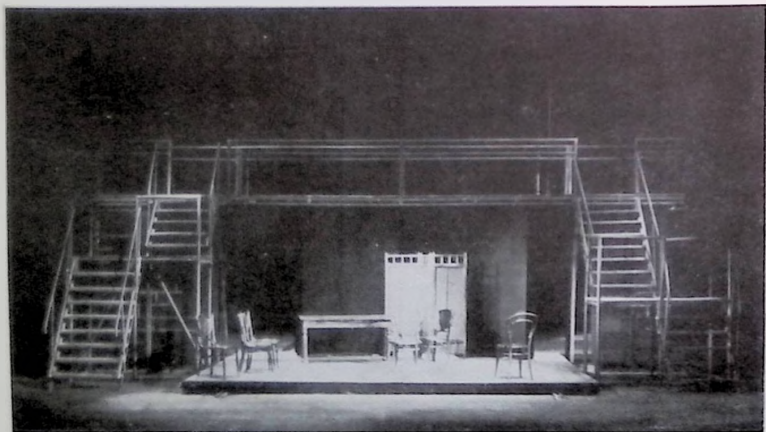


«Дума про тебе» М. Стельмаха. Сцена
з вистави.



«Як сходило сонце» І Микитенка. Сцена з вистави. В образі В. І. Леніна — А. Трощановський. Запорізький театр імені М. О. Шорса, 1980.

«Як сходило сонце» І. Микитенка. Оформлення Є. Пожара.





«Золота карета» Л. Леонова. Сцена з вистави. Запорізький театр імені М. О. Щорса, 1977.

«Золота карета» Л. Леонова. Сцена з вистави.





«Правда пам'яті»
А. Абдулліна. Єфроси-
нія Іванівна — Р. Без-
вербна, секретар обко-
му — В. Попудренко.
Запорізький театр іме-
ні М. О. Щорса, 1981.

«Навіки разом»
Л. Дмитерка. Вигов-
ський — К. Параконь-
єв, кобзар — В. Про-
нін. Запорізький театр
імені М. О. Щорса,
1979.



бокою думкою, пластична рельєфність мізансцен та яскравий музичний контрапункт, що надають смисловим вузлам вистави укрупнено образного виміру.

...Це наче ще не спектакль. На закриту завісу навіть не спрямований промінь прожектора. Та при перших звуках музики, яка увірвалась в освітлений зал, театр уже тебе покликав. Марш наче настоящий на п'яному вітрі травня 1945 року. І поки він звучить, ти багато вже бачиш і відчуваєш. Бачиш війну, як її знав або як уявляєш, проймаєшся радістю і гіркотою людей, скорботою їхніх втрат і переможним торжеством. Як твоє схвильоване серце, лунко звучать залли святкових салютів, вписані в музичну канву. Непомітно розкривається завіса, і якусь мить стрімкі стовбури осінніх дерев з воронячими гніздами на верховіттях, що з'явилися з темряви на полотні горизонту, у звуках цього маршу будуть схожі на застигли в небі гірлянди салютів... Зловісний крик вороння, помножений луною, поверне декорації її реальність.

У цьому накладенні різнозначних понять, де одне — добро, а друге — лихо, початковий відлік образності, метафоричного ладу спектаклю, які почерпнув із містких контрастів леоновського твору режисер спільно з художником Д. Близнюком та композитором В. Кіктою.

Обстановка першої картини. Вохристі тони стін колишнього монастиря з тьмяними скорботними ликами святих... Минулі віки лишили в архітектурі і живописі свої барви і ритми, свою ідею духовної високості і великого людського терпіння. Ці мотиви несподівано переломлюються, уточнюються у виставі на сучасному матеріалі, породжують відчуття невсипущих пошуків людиною істини, духовної гармонії...

Художник і режисер зрозуміли особливу концепцію побуту у п'єсі Л. Леопова, його опостешований зв'язок із духовним життям людини.

Незважаючи на те, що дія вистави відбувається в інтер'єрі, за окремими деталями сценографії виникає образ старовинного роcійського містечка. Живопис прозорого плафона передає поезію провінції, красу природи, радість злиття з нею людини. Пейзажний і побутовий простори відкриті тут художником і режисером

лірично та історично, бо образ міста у свою чергу трансформується в образ Батьківщини, єдиної і дорогої.

Леонов ненавидить пристосовництво і споживацтво, і кожен з його героїв перевіряється здатністю нести якнайважчий тягар життєвих випробувань, готовністю підставити плече тому, хто ослаб у дорозі.

Так народжується у виставі улюблена В. Грипичем антитеза, розвінчування й утвердження.

До одвертої і дещо одиозної фарсовості А. Морозової в ролі Табун-Турковської причетний автор — за Леоновим, мерзоту не можна перевищувати, її просто треба ненавидіти й викорінювати. Коли Марія Сергіївна просить секретарку Раєчку (Н. Шиян) з'єднати її по телефону з прокурором, розумієш, що вона потурбується про відповідну «житлоплощу» для Табун-Турковської...

Позбавлені психологічного тонування Карєєв (Г. Клейзмер) та Юлій (В. Кропивницький). Ці образи одразу, причому без права оскарження, засуджені виконавцями. Чи не тому сцена зустрічі Карєєва з Марією Сергіївною звучить однопланово, — шкода тільки невинуватених надій жінки, боляче через крах її ідеалу. Але й Карєєв (якби він був образом справді леоновським, об'ємним) мусив тут відчувати, що побудована ним «золота карета» процвітання безжально розчавила в ньому природну людину.

Найбільше вистава захоплює ідейно-емоціональним ходом, який хочеться визначити древнім латинським висловом: через терни — до зірок! Як крізь новоєнну жорстоку розруху Марія Сергіївна бачить світлу перспективу рідного містечка; так і душі героїв спектаклю, опалені війною, з хаосу страждання і неприкаяності, перемагаючи горе й біль, нездоланно прагнуть до гармонії життя, знаходять віру у власні сили.

Гуманістичні мотиви п'єси реалізовані в особливій увазі до позитивних героїв: великої трудівниці голови міськради Марії Сергіївни, її дочки Марьки, астронома Тимоша, який осліп на війні, полковника Берьозкіна, доброго Непряхіна та його дружини Дашеньки...

З психологічним проникненням і в гострому емоціональному ключі грають К. Параконьєв (Берьозкін) і О. Заворотній (Тиміш).

Вперше Тиміш з'являється з гармошкою в номері готелю серед колгоспників, які святкують повернення з війни знатного тракториста. Юне обличчя, м'яка усмішка вражають світлою добротою. Тиміш — Заворотній розмовляє неспішно й неголосно, наче контролюючи кожне слово, не дозволяючи прихованому болю вирватися назовні.

У виставі Куйбишевського театру імені Максима Горького на очах Тимоша (В. Борисов) — темні окуляри. Очі Тимоша — Заворотнього широко розплющені, і в них відбивається його бентежний стан. Трагічне життя очей контрастує з посмішкою, що майже не сходить з обличчя.

У цій сцені зовні безтурботний ритм зриває нервові запитання Берьозкіна — Параконьєва, запитання-зойк: «Де це тебе так, хлопче?!» Співчутливий поштовх породжує мужнє рішення — стати Тимошеві очима, поводитим, батьком, охоронцем... Установка на найтяжче...

Імпульсивна гра К. Параконьєва якнайкраще передає висоту духовних поривань людини, в якій війна не вбила співчуття до ближніх.

Це перша сцена, де на повну силу починає звучати тема людської спільності; де зіткнення двох близьких сердець, як дотик келихів із чистого кришталю, породжує звук дивовижної краси; де «закінчується біографія й починається історія», говорячи словами одного з персонажів п'єси Рахуми (у цій ролі І. Просянченко чуйно підхоплює тему незламної людяності).

Співчуття не розслаблює, а загартовує Тимоша. Схвильовано, але з непохитною впевненістю юнак формулює те, що після госпіталю не давало йому спокою: «Я задумав великий хід у житті, але... мені треба зібратися з силами».

У цьому епізоді граннично розпалюється сценічна атмосфера. Знову звучить той військовий марш, яким починався спектакль. Та в його звуки вже вплітається не урочистий салют, а ніби биття серця Тимоша.

Урок добра дає Тиміш і Берьозкіну, коли той під впливом почуття помсти Щелканову готовий розкрити його негідність не лише перед дружиною, але й перед юною Марькою. Марька — Н. За-

рудна пронизує виставу своєю нервовою чутливістю і загостреним сприйняттям того, що відбувається. Виконавиця доносить до глядачів, ще благородне лицарство юнака сповнює її серце почуттям любові до нього.

Протягом усієї вистави Н. Зарудна грає переживання Марьки з тією скупістю зовнішнього вияву, за якою відчувається цютлива і сильна натура. І лише у самому фіналі актриса змінює цю манеру, вражаючи відкритістю емоцій. Дівчині треба вибрати одне з двох: чи прийняти спокусливу пропозицію Юлія, чи лишитися вірною рішенням йти в житті поруч зі сліпим Тимошем. Гострота і напруженість атмосфери тут у чомусь близька недавньому воєнному часові, про який у п'єсі багато говорять. Режисер розглядає дію «Золотої карети» як герць на полях моральних битв. Справді, тут точиться битва за те, щоб не обезцінювалися поняття любові, честі, обов'язку. Щоб чистою була душа.

Вибір Марьки (установка на найважче!) витлумачено як моральний подвиг, що стоїть у ряду морально-духовних цінностей, чим багатий народ.

Духовні якості Марьки споріднені з натурою її матері — Марії Сергіївни (Л. Баклаженко). Цей образ у п'єсі, мабуть, найскладніший і найбільш леоповський за психологічною світлотінню: з одного боку, майже чоловіча воля, «гіпербола діловитості» (термін І. Вишневської), коли йдеться про її роботу, захист народних інтересів, протистояння різним життєвим бурям, а з другого — прихована на дні душі, вражена чоловіком жіноча м'якість та очікування щастя. Внутрішня цютливість, тактовність читаються у строгій охайності одягу, скупих та енергійно ділових жестах Марії Сергіївни — Баклаженко. Цю жінку можна уявити в привільному російському стелу. Краса рідної природи ніби уособилася в ній. Виконавиця постизує образ людини, яка обрала в житті нелегкий шлях правди і безкомпромісності.

У п'єсі А. Чехова «Дядя Ваня» Астров говорить слова, котрі стали хрестоматійними: «В людині повинно бути все прекрасне: і обличчя, і одяг, і душа, і думки...» Ми їх цитуємо і забуваємо, що це лише початок монологу Астрова про Олену Андріївну. І тут не вичерпано комплекс чеховських моральних сентенцій. Головне

далі: «Вона прекрасна, безперечно, але... адже вона тільки їсть, спить, гуляє, чарує всіх нас своєю красою — і більше нічого. У неї немає ніяких обов'язків, на неї працюють інші... Адже так? А бездіяльне життя не може бути чистим» (підкреслено мною.— В. Г.).

Отже, за А. Чеховим, мало мати прекрасними обличчя, одяг, душу і думки. До цього ще потрібна основна якість — корисна для людей дієвість, працелюбність, здатність на гарний вчинок.

Фінальний монолог Соні: «Ми, дядю Ваню, будемо жити... Будемо працювати для інших і тепер і в старості, не знаючи покою...»²⁴.

Фінальний діалог Марьки та її матері про Тимоша:

Марія Сергіївна. Я лише хотіла, щоб ти збагнула, який титар ти береш собі на плечі...

Марька. Але зате ми ж з ним і будемо найпрацелюбнішими на світі. Вже в усьому місті погаснуть вікна, а ще світитиметься наше горнище...

Леонівська Марька — духовна сестра чеховської Соні. Сучасна п'єса осяяна відблиском гуманістичних традицій класики.

Сценічне втілення п'єси А. Абдулліна «Правда пам'яті» — про події повоєнного відродження Запоріжжя — особливо наочно виявляє схожість основних її персонажів з героями етапних радянських п'єс різних десятиріч.

Таку змодельованість можна було б розглядати як особливість задуму драматурга, якби не одна обставина: він мав справу з документальним матеріалом, який і явив своєрідну типологію героя нашого соціалістичного буття. Тут індивідуальне, вигранене історичними та соціальними обставинами, одночасно постає і як глибоко типово. Герої середини 40-х років постають як герої на всі часи. Вони мають близьких родичів у недалекому минулому і вірних нащадків у майбутньому.

Дороговказом до цього документального матеріалу стала для А. Абдулліна книга Л. І. Брежнєва «Відродження». Драматург працював над п'єсою у Запоріжжі, знайомився з нині живими героями повоєнної відбудови міста, перегортав численні архівні

матеріали. Вже тоді, спілкуючись з колективом Театру імені М. О. Щорса, він наголошував, що хоче написати твір, який, ґрутуючись на історичному матеріалі, своїм публіцистичним вістрям був би спрямований у сьогодення. Так народилася форма п'єси — спогад, її важливий ідейно-художній пласт — внутрішній монолог, насичений роздумами про сучасні проблеми.

...У наші дні головного героя, який проїжджає через Запоріжжя, охоплюють спогади. Для нього це місто — не просто географічний пункт, а хвилююча частина біографії. Тут він колись складав чи не найголовніший і найвідповідальніший екзамєн на мистецтво політичного керівництва людьми, мобілізації їх на трудовий подвиг.

Творчій природі постановника В. Грипича (режисер В. Тимченко) близький жанр «Правди пам'яті», який він відчув як ліричний енос. Все, що тут діється, історично масштабне, грандіозне, бо йдеться про долю країни. Та художній рух п'єси пролягає крізь душі людей, в основному через внутрішній світ центрального образу — секретаря обкому. Особливість її прочитання В. Грипичем — у майстерному поєднанні рис монодрами і народно-героїчного полотна. Душевний стан і переживання героя вписані в історичну канву народного життя з його драматизмом і невичерпною мужністю.

Дія відбувається у замкненому сценічному просторі, що нагадує цех. Цегляна кладка із написами-клятвами, написами-закликами обступає героїв щільним каре. Проте атмосфера необхідності не стає переважуючою. Сценографія М. Улановського має чітке спрямування до романтичних барв. Над стінами пливе широка стрічка небесної блакиті. Водночас це поетичний екран режисера. Просекції жахливих руїн Дніпрогесу, «Запоріжсталі», які ми тут бачитимемо, щоразу змиватимуться швидким плином світлих хмар, мов крилатою людською мрією, що не мириться з горем.

Цей зоровий образ житиме протягом усієї вистави і в поєднанні з хвилюючою музикою Є. Станковича надасть виставі інтонації піднесеного сказання про високу мету і світлу надію людей, про невпинний рух і вічне оновлення життя.

Героїчне в цій виставі виразно звучить як якість людської сві-

домості і волі, як категорія моральна, духовна. В. Попудренко в головній ролі збагатив виставу мистецтвом рельєфного мислення, укрупненого внутрішнього переживання характеру героя. Пластична і голосова підкресленість, що властива українській сценічній героїці, тут поступається місцем іншим засобам. Душевний стан героя часто виражений лише в очах і ледь вловимих мімічних змінах обличчя. Емоція В. Попудренка завжди народжується в руслі інтелектуального відчуття образу.

Вистава уважно простежує обопільний зв'язок секретаря обкому з трудящими. «Висока посада стає небезпечною, якщо справам інших людей надається менше значення, ніж власним» — ця моральна установка, висловлена секретарем обкому у розмові з високопоставленим бюрократом Качаліним (А. Трощановський), визначає дії героя «Правди пам'яті».

Вже перші сцени (знайомство секретаря обкому з бетонницями бригади Ганни Лошкарьової та з головою колгоспу Качурою) утворюють як основу його стосунків з людьми щиро увагу до їхніх потреб — побутових, моральних.

Для героя В. Попудренка кожна зустріч — не стільки потатка в робочому блоку (зробити! допомогти! перевірити!), скільки зарубка на власному серці. Саме так трактуючи характер секретаря обкому, постановник і виконавець ролі створюють у виставі силове поле людських душевних контактів, без яких будь-які офіційні накреслення і накази мало чого варті.

Першою у пам'яті секретаря обкому партії спливла його зустріч із юною Ганною Лошкарьовою (В. Морозова) і дівчатами з її бригади. Допоміг їм закріпити металеву сергу на бадді, його прийняли за художника, він відрекомендувався інженером, і коли гучні удари металевої рейки сповістили про початок обідньої перерви — став гостем на імпровізованих іменинах Ганни. Тоді їй виповнилося вісімнадцять...

На все життя лишилася в пам'яті та картина. Паляниця — подарунок Ганні від начальника будівництва Дніпрогесу Логінова — розділена на десять рівних шматків. Дівчата підходять, зачудовано дивляться на пригощення. І забруднені обличчя бетонниць, запнутих грубими хустками, явлені нам на цьому своєрідному

поетичному крупному плані,— як обличчя прекрасних мадонн... Незважаючи ні на що — щасливі очі, бадьора молодість, яка кидає виклик лихоліттю, нестачам, перенапрузі. І жіночність, що утверджує в житті закон краси і гармонії...

Ось що зринуло у пам'яті секретаря обкому.

Режисура цього епізоду побудована ніби за принципом уповільненої кінозйомки, коли фіксуються, як особливо важливі, кожен рух, жест, погляд, усмішка, вимовлене слово, бо за ними — неповторність душевного стану й історичної миті.

Темпоритм вистави — своєрідна кіноплівка пам'яті. Вона може або пливати повільно і тихо, як у цій сцені з дівчатами, або ж мчати шалено, пульсуючи, як прискорене хвилюванням серцебиття, як оті хмари на блакитному небі-екрані. Так побудовано епізоди зустрічі секретаря обкому з Максимом Цимбалом — вододілом на відбудові Дніпрогесу, спогади Максима про трагічні воєнні події, коли він був врятований цією людиною великої душі. П. Кучин змалював молоду людину виняткової душевної чистоти і принади, натуру емоційно піднесену, романтичну.

Хвилюючи безпосередністю переживання героїв, вистава прямує до художніх узагальнень. У кожній емоції тут — відгук історії, в особистому — спільне, у розрізненому — сукупне, в індивідуальному — типове...

Гадана камерність якоїсь однієї сцени таїть у собі значення і силу епосу. Як-от випадкова розмова під скиртою у полі секретаря обкому і голови колегіуму Йосипа Качури (Г. Антоненко). Вона не просто несе інформацію про тяжкий стан у колегіумах того часу, драматичні наслідки порушення ними статуту, але й утверджує головну ідею п'єси і вистави: суспільство йтиме вперед, якщо дивитиметься правді у вічі. Ініціативність, винахідливість, чесність Качури накреслюють шлях для багатьох.

Пам'ять воскрешає і прикрє. Пообіцявши підтримку Качурі, секретар обкому забув про це. І от людина в біді: несправедливе виключення з партії. Виручив. Істина перемогла. Але ж це було оплачено нервами прекрасної людини. Висновок: треба на все реагувати негайно. Це обов'язок людяності, обов'язок посади.

У той важкий час багато чого бракувало на будівництві. Через відсутність електричних лампочок, наприклад, не могла працювати нічна зміна. Бракувало рейок, машин, підшипників... Про все це доводилося турбуватися і секретареві обкому. Та головний його пошук, безумовно, був у іншому. Він відкривав скарби людських душ, розуму, таланту. Він підтримував тих, хто експериментував, по-новаторському мислив, ставив перед собою незвичні завдання, які, коли вирішувалися, прискорювали рух до визначеної мети.

Саме ця спрямованість діяльності секретаря обкому і створює у п'єсі атмосферу конфліктності, гострої драматичної напруженості, оскільки вона пов'язана з боротьбою поглядів, думок, звичок, характерів. Цю боротьбу герой завжди вів за законами людяності і принциповості.

Вищим мірилом оцінки людини ставав її творчий потенціал, конкретний вклад у загальну справу прискорення відбудови Дніпрогесу, «Запоріжсталі». Ось чому так радо зустрічав секретар обкому у своєму кабінеті директора «Запоріжсталі» (К. Параконьєв), ось чому так широко відкривав обійми начальнику управління «Стальмонтаж» Марку Недужку (В. Кропивницький), який доповідав йому про свій план відбудови заводу, за яким робота прискорювалася на рік...

Складний характер у Логінова (І. Смолій, В. Пронін). Та секретар обкому бачив у ньому головне — великий талант будівельника. І це давало право захищати, оберігати, виховувати цю людину.

Дві контрастні і водночас чимось схожі сцени. Перша — бурхливі партзбори на будівництві Дніпрогесу. Логінова звинувачують у грубому адмініструванні, затискові критики, ігноруванні колективної думки... І друга. Пізній вечір. Секретар обкому один у кабінеті. Все, що почув на зборах, треба осмислити, з усього зробити єдино правильні висновки. Заходить Логінов. Гірко іронізує над тим, що сталося. Напружений, бо відчуває, що стоїть над прірвою... Розмова нелегка. По суті, лише кілька слів, що виражають передумане секретарем обкому: «Є дійовий вид співчуття, коли приймаєш на себе страждання іншого».

А потім дзвінок:

— Ти усвідомлюєш, чим це може обернутися для тебе?

— Так, ризикую. Відповідальність за Логінова беру на себе.

Буде ще одна така розмова. Впав підйомний кран — не витримав додаткового навантаження. Це був експеримент. На захист його ініціаторів стає секретар обкому, проти — інспектор центру Качалін. І от дзвінок. Бесіда по прямому проводу з Кремлем. З виразу обличчя секретаря обкому всі розуміли важливість цієї розмови.

У виставі це своєрідна кульмінація. Ми стаємо свідками морального подвигу секретаря обкому. В. Попудренко грає максимальне напруження волі героя, благородну здатність до кінця захищати, відстоювати своє розуміння необхідного і справедливого.

У фрагментарній н'єсі, де десятки дійових осіб окреслені драматургом побіжно, іноді кількома репліками, В. Грипич і виконавці знаходять можливість дати художньо яскраві штрихи, які у сукупності створили б палітру людських характерів і типів.

У багатьох акторів є цікаві образи-зарисовки. Глядач обов'язково згадає ці короткі зустрічі... Красуня Ольга Соляник, яку Н. Шиян поділяє оптимістичною вдачею, сонячною надією на щастя... Захрипла від постійного «командування» виконроб Лиходід. У Т. Мірошинченко і Г. Тимошенко вона проста, прямолінійна, але з чуйним, добрим серцем людини з народу... Секретар парторганізації «Гідромонтажу» Горська (А. Карпенко), що, як видно з її напіввійськового одягу, прийшла на будівництво з фронту... Молодий муляр Азарян (Ю. Бакум), що поняття трудової романтики формулює як відстань від мрії до її здійснення... І зовсім позбавлена відчуття цієї романтики охоронець порядку — жінка з Котлонагляду (Л. Баклаженко)... Помічник секретаря обкому діловий і лагідний Левченко (П. Таранов). Прибиральниця Єфросинія Іванівна (Р. Безвербна), з розповіді якої про хворого чоловіка і запам'ятав секретар обкому значущі для нього слова — правда пам'яті.

У фіналі вистави, цьому останньому кадрі спогадів, усіх героїв збирила до купи радісна подія — стала до ладу перша домна «Запоріжсталі», відбулася перша плавка... У відблисках вогню —

щасливі обличчя людей, яких зріднила праця, висока мета відродження. Вистава набирає тут виразних рис народної епопеї.

Для запорізьких глядачів документальність «Правди пам'яті» особливо дорога. Коли на сцену зі словами подяки театру виходить реальна Ганна Степанівна Лошкарьова, жінка вже немолода, але бадьора та енергійна, на грудях якої сяють найвищі нагороди Батьківщини, ми відчуваємо щасливий, піднесений момент театральної істини, коли правда життя підтверджує правду мистецтва.

СЦЕНІЧНА ЗАГАДКА КЛАСИКИ

Зараз, коли з'являється так багато інсценізацій і не менше ведеться розмов про них, понад дев'яносторічної давності переробка для сцени М. Старицьким повісті польського письменника Юзефа Ігнаці Крашевського «Хата за селом» (1854), що відома під назвою «Циганка Аза» чи «Лиха доля», могла б стати у пригоді на якому-небудь семінарі молодих драматургів. І перш за все як цікавий зразок театралізації прози.

М. Старицький скористався лише першою половиною твору П. Крашевського, насиченою трагедійними колізіями.

Вірність духові першоджерела поєднана зі свободою, розкутістю драматургічного мислення інсценізатора. Як найбільш значущий результат цього — театральне переосмислення образу Ази, надана їй у п'єсі більша, ніж у повісті, цілеспрямована дієвість вчинків.

Після дворічної боротьби з цензурою п'єса в 1890 році вийшла на орбіту театрального життя.

Виконання головних ролей М. Заньковецькою і М. Садовським матеріалізувало одну важливу особливість п'єси як романтичного твору — вона потребувала виконавців першокласного таланту з яскраво вираженою особистістю. Азу і Василя, як Кармен і Хосе, Есмеральду і Квазімодо, Лауренсію та Фрондозо, мають право грати артисти, що уособлюють на сцені поняття художньої правди і краси.

Біограф М. Заньковецької С. Дурилін назвав Азу наймажорнішою роллю у репертуарі артистки і точно визначив історичне

місце цього образу в репертуарі того часу: «Циганка Аза» з'явилась у глухі часи реакції з пудною проповіддю малих діл, при-смеркових настроїв, благопаміреного обивательства. Образ силь-пої людини, сміливої, вільної у своїх почуттях, зник з літератури й театру... Запківська в своїй циганці Азі проспівала... пісню про сміливу душу, про гордовиту волю, про безмежне кохання, — і цю пісню великої артистки добре почули і вдячно сприйняли ти-сячі українських і російських глядачів у сірі роки реакції»²⁵.

Рідко яка вистава в історії українського передреволюційного часу за популярністю могла б рівнятися до «Циганки Ази» М. Ста-рицького. І рідко яка з вистав була так принижена експлуатацією цієї популярності. Унікальне тиражувалося і знецінювалося. Тра-гедійний сюжет обертався на примітивну мелодраму. Музичність вистави ставала приводом для самодостатньої дивертисментно-сті... Слова циганського хору «Ми танцюєм, ми щебечем, вільні, мов пташини» могли б бути гумористичним епіграфом до снотво-рено опереткового стилю подібних видовищ.

Не звертали уваги, що Азі — років вісімнадцять. Часто на сце-ну вибігали дебелі вокалістки і в нагороду за впевнену верхню поту одержували право зображати «дитя природи»... Поезія пере-творювалася на бутафорію, а життя людського духу замінювала груба акторська імітація пристрастей. Тоді «Циганка Аза» не вражала, а вульгарно розважала...

За радянського часу сценічна історія п'єси також знає свої злетн і падіння. Далеко не всі її постановки сповна розкривали соціальний зміст драми.

Репутація недосконалих і недовершених вистав несправедливо ставала репутацією п'єси. В кінці 40-х років це привело до того, що твір М. Старицького розглядали як розважальну мелодраму. «Циганку Азу» тривалий час не ставили, і тому повернення її на сцену вимагало готовності до художнього відкриття.

Нове сценічне життя п'єси в 50-і роки почалося з двох поста-новок. 14 грудня 1956 року свою прем'єру показав Волинський театр імені Т. Г. Шевченка (режисер В. Гришич, художник Ю. Миц, композитори М. Васильєв, С. Булачевський, хореограф І. Маркіна). 28 лютого 1958 року вистава під назвою «Лиха

доля» пішла на сцені Київського театру імені І. Я. Франка. Ця постановка Г. Юри (художники Є. Коваленко, В. Кривошеїна, композитор В. Рождественський, хореограф В. Вронський), здійснена за його сценічною редакцією, зайняла почесне місце в історії українського радянського театру.

Свій неповторний ключ сценічного прочитання п'єси поруч з Г. Юрою знайшов режисер молодшої генерації В. Грипич. Остання постановка української дожовтневої класики, що акумулювала режисерські ідеї В. Грипича, здійснена ним 1977 року на сцені Запорізького театру імені М. О. Щорса. Якщо Г. Юра обрав для «Лихої долі» жанр народної драми з широко розгорнутим побутово-психологічним тлом, то В. Грипич відчув історію Василя, Ази, Галі, Гордилі, Апраша як трагічну поему про зламане людське щастя.

Скажімо так — першій постановці був властивий дедуктивний метод художнього дослідження. Г. Юра, відкриваючи виставу вражаючою масовою картиною подорожі циганського табору, відразу давав заявку на епічність, масштабну узагальненість. Щодо В. Грипича, то він ішов шляхом індуктивного мислення, його поетична мелодія починає струмувати із сердець героїв.

...Трагічна тема заявлена ще до відкриття завіси. В оркестрі скорботні перебори гітари звучать, мов людська скарга, а ритмічні удари барабана — як хронометр часу і приреченості.

А коли відкривається завіса, мелодія оркестру і жіночого хоралу перейде в сольний вокаліз Гордилі. З темряви сцени, ніби струми страждаючого людського серця, звучить її контральто. Поступово освітлюється сцена. Прихилившись до зрубу колодязя, із заплученими очима стоїть Горділя (Т. Мірошниченко), всіма почуттями віддавшись пісні.

У виставі будуть, на перший погляд, контрастні за настроєм епізоди — і радість першого поцілунку Василя (В. Кропивницький) та Галі (А. Анзіна), і безтурботна веселість Ази (Н. Зарудна) і А. Карпенко), котра ще не знає, що Василь належатиме іншій, і екстатичні вибухи табірних веселощів, пісень, танців. Проте всі ці поти не зможуть загальмувати рух до катастрофи.

І коли Аза вже в другій частині вистави відчує смертельний біль, вона висловить своє почуття тим же гірким, мов стогін, вокалізмом, який ми чули із вуст Гордилі.

Емоційно-ритмічна архітектоніка «Циганки Ази» у В. Гринича нагадує «Болеро» М. Равеля, де нескінченно варіюється в різних регістрах і тонах, доходячи до крещендо, один музичний період, сповнений гордої величі і трагізму.

П'єса М. Старицького зазнала режисерських купюр в її побутово-описових місцях. Описовість відкинута як стиль. На сцені не побут, а його театральний образ. Колесо від циганського воза, що лежить на порожньому сценічному майданчику, промовляє до фантазії глядачів з красномовністю виразного символу.

Масові сцени в таборі насамперед — камертон ритмопластики усієї вистави. У всіх учасників тут єдине смислове завдання, а отже, і єдиний ритм. Ніби єдине дихання... Один характер на всіх... І спільна доля... Пантомімічна лексика часто замінює слова, репліки. Пластика музична, навіть коли музика не звучить. Кожен період життя масовки ритмічно підбито танцем. Балет не відокремлено від інших учасників вистави. Вихором танцю охоплені всі. Це загальний стан, це знак загального настрою.

Спектакль сповнений тривожних ритмів дії, атмосфери близького нещастя, душевного екстазу і морального максималізму героїв, у гарячому переплетінні драми з музикою, піснею, танцем.

Сама ритмічна побудова вистави образна. Вона примушує думати про трагічний біг людей по замкненому колу життя. Імпульсивний рух у всьому: в занеклості фізичних і словесних зіткнень героїв, швидкості їхньої мови, коли слова виштовхуються шаленою пристрастю, коли словами б'ють, мов батогом. У бійках, прокльонах, від яких корчаться тіла людей, позбавляючи їх сили, влади над собою... Пластична енергія акторів формує узагальнений образ багатьох епізодів.

...Зустріч Василя і Галі в лісі. Все вороже щастю закоханих — і люди, і природа. Ліс схожий на драговину. Фактурою театального драпірування художник Д. Нарбут створює точний настрій... Все тут, мов тривожна трясовина, присмерк непевного відтінку. В цій сцені режисер спонукав акторів вдатися до пластичних за-

собів, близьких до балетної мови. Безмовні перебіжки по сцені Василя і Галі у пошуках одне одного, хвилини єднання, освідчення, ніжний, трепетний поцілунок перериваються зловтішним реготом Фесі, котра шпигує за Василем...

Батогами на смерть б'ються Апраш і Василь...

Падає від стусанів брата вагітна Галя. А Панасика, який поспів її захистити, люто тягнуть геть, накинувши на його шию палигач...

Навіть у таборі, де воля освячена законом, Апраш силує Азу бути прихильною до нього. З дівчини хижо зірвано одяг. Гірше за смерть для неї це безчестя...

У виставі В. Грипич підкреслює фактуру грубого слова, жесту. Герої принижують і ображають одне одного. Вони не можуть інакше. Тут відбився тяжкий соціальний досвід віків. Зневірена у Василеві, засліплена ревностями, Аза мстить коханому брутальною лайкою.

Головний акцент сценічної редакції В. Грипича — фінальне самогубство Ази (за Ю. Крашевським, Аза, переживши смерть Тумри, стає дружиною Апраша; за п'єсою М. Старицького, Василь у пароксизмі ревностей убиває Азу). Смерть героїні, як свідомо прийнятний нею вихід, стає вершиною трагедійного звучання вистави.

В. Грипич, концентруючи увагу на образі Ази як ідеалі гордої, вільної і мужньої людини, побачив саме її вільнолюбство, пошук повноти щастя у непримиренній суперечності з життям-неклом, життям-капканом.

Фінал вистави. Буяння пристрастей, прискорений ритм дії досягають апогею, коли Василь, відірвавши від себе Азу, тікає з табору до Галі, що народила дитину. Ніби смерч несповісті охоплює табір. Крики людей схожі на грім, а погляди розгніваних очей подібні до зигзагів блискавки. Перекриваючи галас, звучить владний крик Гордилі, котра стоїть на возі: «Стійте!» Западає тиша. Вона діє на глядачів як емоційний удар. Тиша перед сповіддю. Тиша перед прийняттям рішення. Тиша суду...

Горділя зізнається, що Василь, якого вона зараз втратила назавжди, — її син, народжений від пана.

Аза, відкинена Василем, припала до землі неподалік від воза. Слова Гордилі примушують її підняти голову. Для дівчини ці секунди стають межею між життям і смертю.

На останньому гіркому слові Гордилі з грудей молодої циганки виривається шалений крик болю. Ніби натиснуто курок... Аза біжить до Гордилі і, спинившись навпроти неї, кинджалом зупиняє своє серце... Чому вона бігла до Гордилі, не зробила цього на місці? Цей крик, розтягнений бігом, — пекучий біль за двох. Це співчуття до ближнього, відміряне короткою дистанцією до власної смерті. Одночасно це і виклик людській слабості. Аза одна розмикає коло страждань, по якому несамоовито несе всіх життя.

У цій смерті-протестові, як вона трактована у виставі, відчувається моральна тема усіх жінок — страдниць у суспільстві несправедливості.

...Коли блиснув кинджал Ази, натовп рвонув з місця і помчав до неї, утворивши кільце схилених людських тіл, паралізованих жахом. Не видно Гордилі, що стоїть на возі, не видно Ази, яка впала біля її ніг. Тільки натовп, співчуваючий, скорботний, закрив собою, мов живий саркофаг, найкрасивішу і найнещаснішу зі своїх подруг...

Та ось так само різко розмикається кільце, відкидаються люди — і погляду відкривається обличчя вже навіки спокійної Ази. Вона ніби спить на возі, цій циганській колісці мандрувань...

І в тиші, де кожна секунда кричить, розпочинається мовчазний ритуал: кожна дівчина, підходячи до загиблої, кладе на неї свою барвисту хустку. У завченості, відшліфованості цього ритуалу режисер закладає трагічний підтекст: те, що відбулося, врешті, звучне для всіх тут. Повільно рушає віз... Замкнувся ще один цикл страждань, а безупинне життя розпочало для когось новий жорстокий відрахунок. Недарма так здригається у конвульсіях ридання ще одна красуня табору Феся (Л. Шугай), ніби Азина смерть віщує зле їй самій...

Ключем до розкриття «загадки» класичного твору стає талант людинознавства, сучасна театральна естетика режисера.

ЗАДУМИ

Шістдесятиріччя... Воно прийшло до Володимира Грипича і з пекучим болем життєвих втрат, і з вольовим наказом не губити енергії творчості... Кілька років режисер плекав задум постановки «Тіта Андроніка» В. Шекспіра — п'єси, яка має дуже невелику сценічну історію. І тепер радісно бачити, як все, що передумано, зважено і знайдено у думках, вилилось у чітку сценічну форму.

— Мені здається, — говорить режисер, — що саме сьогодні ця п'єса зі сцени може прозвучати з вражаючою сучасністю. Шекспір проклинає кровопролиття, він, як і люди сьогодення, ненавидить війну, закликає до перемоги розуму над безумством... Твір Шекспіра попереджає, що влада, котра не забезпечена здоровим глуздом, небезпечна. Тут пряма асоціація з сьогодишньою міжнародною обстановкою, брязканням зброєю імперіалістами.

Цікава форма вистави. Її компоненти знайомі нам по інших постановках В. Грипича. Це Правда і Видовищність — те, чим багатий театр взагалі.

Визначено нові творчі рубежі: режисер працюватиме над класичним «Ревізором» М. Гоголя, п'єсою «Потомки запорожців» О. Довженка (постановкою театр відзначить 90-річчя від дня народження великого митця Радянської України).

Давня мрія Володимира Григоровича — дати сценічне життя щоденникам Т. Г. Шевченка. Повільно, але неухильно триває застольна робота над створенням літературної композиції.

Вабить Бертольт Брехт, манера якого близька відкритій театральності режисера.

Планується постановка п'єси з образом В. І. Леніна.

Повернення до Шекспіра можливе у роботі над «Ромео і Джульєттою». Ця поетична трагедія здавна збуджує художню уяву майстра.

Творчість В. Грипича відчутно споріднена з народним естетичним світосприйняттям, їй властивий своєрідний пафос фольклоризму. З цим пов'язана його постійна увага до українського кла-

сичного репертуару. Режисер нещодавно цікаво поставив «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці...» М. Старицького. Ця вистава сповнена суворого трагізму і патетики людяності.

На сцені мають завирувати радісні барви і мелодії «Майської ночі» М. Гоголя...

Поруч з художнім керівником театру кілька років працюють молоді режисери Ігор Борис та Віра Тимченко. Володимира Григоровича вони по праву вважають своїм учителем. Досвід передається щодня. Найперше правило стосунків з молодими колегами — довіра до їхніх пошуків і можливостей.

4 листопада 1981 року в Києві відбулася зустріч керівників Комуністичної партії України та уряду УРСР з представниками художньої інтелігенції. Володимир Григичу випала честь виступати від імені великої армії театральних працівників республіки.

Роздумуючи над проблемами дальшого розвитку театрального процесу, В. Григич говорив про зрілі духовні запити глядача, який не терпить посередності, чекає хороших п'єс, яскравих вистав. Режисер закликав піднімати на вищий рівень професійну майстерність акторів, режисерів, постійно дбати про виховання майбутніх майстрів сцени.

Щодня, приходячи до театру, виходячи до режисерського пульта, утверджує ці високі принципи в мистецтві народний артист СРСР, лауреат медалі імені О. Д. Попова Володимир Григорович Григич.

ПРИМІТКИ

I. БАТЬКИ І ДІТИ (1940-і РОКИ)

- ¹ Андронников Н. Л. Что значит написать биографию? — Собр. соч.: В 3-х т. — М.: Художеств. лит., 1981, т. 2, с. 378.
- ² Зап. бесіди авт. з Терещенком М. С. — Харків, 1980, 15 черв.
- ³ Там же, 1980, 27 черв.
- ⁴ Лист Слоніма П. Л. до авт. — Харків, 1982, 15 січ.
- ⁵ Щоденник Грипича В. Г. — 1948, 30 верес. — Арх. Грипича В. Г.

II. ЕСКІЗ ДОЛІ (1950-і РОКИ)

- ¹ Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма: В 2-х т. — М.: Искусство, 1979, т. 1, с. 313.
- ² Там же, с. 235.
- ³ Грипич В. Г. З чого починається режисер. — Культ. і життя, 1978, 3 верес.
- ⁴ Зап. бесіди авт. з Канішевським Г. М. — Луцьк, 1981, 11 берез.
- ⁵ Дімаров А. А. За другим фронтом. — Рад. Волинь, 1949, 9 жовт.
- ⁶ История советского драматического театра: В 6-и т. — М.: Наука, 1971, т. 6, с. 10, 11.
- ⁷ Там же, с. 12.
- ⁸ Щоденник Грипича В. Г. — 1953, 8 квіт. — Арх. Грипича В. Г.
- ⁹ Там же. — 1953, 12 квіт.
- ¹⁰ Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. — М.: Искусство, 1951, с. 360.
- ¹¹ Радченко В. «Особняк у провулку». — Рад. Волинь, 1950, 8 січ.
- ¹² Щоденник Грипича В. Г. — 1948, 13 черв. — Арх. Грипича В. Г.
- ¹³ Блок А. А. О романтизме. — Собр. соч.: В 6-и т. — Л.: Художеств. лит., 1982, т. 4, с. 357.
- ¹⁴ Светлов М. А. Собр. соч.: В 3-х т. — М.: Художеств. лит., 1975, т. 2, с. 211.
- ¹⁵ Там же, с. 261.
- ¹⁶ Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма: В 2-х т. — т. 1, с. 455.
- ¹⁷ Стеногр. обговорення вистав Запорізького театру ім. М. О. Щорса в Москві. — 1979, 12 лип., с. 49. — Арх. театру.
- ¹⁸ Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма: В 2-х т. — т. 2, с. 526.
- ¹⁹ Векслер Л. «Вантаж». — Рад. Волинь, 1955, 5 листоп.
- ²⁰ «Вантаж». — Рад. Україна, 1955, 28 груд.
- ²¹ Лепін В. І. про культуру і мистецтво. — К.: Політвидав України, 1957, с. 308.

- ²² Пущкін О. С. Твори: В 4-х т.— К.: Держ. вид-во худож. літ., 1951, т. 4, с. 474.
- ²³ Режисерська експлікація вистави «Лісова пісня». Рукоп., с. 2.— Арх. Грипича В. Г.
- ²⁴ Режисерська експлікація вистави «Циганка Аза». Рукоп., с. 3.— Арх. Грипича В. Г.
- ²⁵ Режисерська експлікація вистави «Не судилось». Рукоп., с. 3.— Арх. Грипича В. Г.
- ²⁶ Режисерська експлікація вистави «Повія». Рукоп., с. 2.— Арх. Грипича В. Г.
- ²⁷ Нестеренко В. Яскравий, хвилюючий спектакль.— Рад. Волинь, 1957, 16 січ.
- ²⁸ Зберігати молодість і свіжість театрального репертуару.— Рад. Волинь, 1956, 11 січ.
- ²⁹ Лист Грипича В. Г. до театального критика.— 1954, 12 берез.— Арх. Грипича В. Г.
- ³⁰ Скор. стеногр. II пленуму правління УТТ, с. 5.— К., 1956, лют.
- ³¹ Там же, с. 25—26.
- ³² Там же, с. 35.
- ³³ Грипич В. Г. Закоханий у театр.— Вітчизна, 1980, № 3, с. 176—177.
- ³⁴ Тези режисерського плану вистави «Наливайко». Рукоп., с. 1.— Арх. Грипича В. Г.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Зап. бесіди авт. з Голець Г. І.— Тернопіль, 1981, 7 берез.
- ³⁸ Піскун І. Р. Цікавий спектакль.— Рад. Україна, 1958, 25 трав.
- ³⁹ Киселев П. М. Против сценической гладкошиси.— Сов. культура, 1958, 30 авг.
- ⁴⁰ Рудницький М. І. Хороша заявка.— Вільна Україна, 1960, 21 черв.
- ⁴¹ Из истории английской эстетической мысли XVIII века.— М.: Искусство, 1982, с. 63.
- ⁴² Крушельницький М. М. Ключі до успіху.— Веч. Київ, 1959, 8 серп.
- ⁴³ Грипич В. Г. Закоханий у театр, с. 178.
- ⁴⁴ Грачев В. В гостях у Алексея Грипича.— Театр. жизнь, 1969, № 16, с. 29.

III. ВТРАТИ І ЗНАХІДКИ (1960-4 РОКИ)

- ¹ Корпінєнко О. З. Тернопільський театр ім. Т. Г. Шевченка.— К.: Мистецтво, 1980, с. 29.
- ² Виступ Грипича В. Г. перед трупою Тернопільського театру ім. Т. Г. Шевченка. Рукоп., с. 2.— 1958, січ.— Арх. Грипича В. Г.
- ³ Галичін К., Борисов М. В залі, на сцені, за кулісами.— Вільне життя, 1959, 15 берез.
- ⁴ Ган Я. Після гастролей.— Вільне життя, 1959, 8 верес.
- ⁵ Бахвалов В. А. Більше вимогливості.— Вільне життя, 1959, 25 берез.

- 6 Бренчукова Л. А. Мої побажання.— Там же.
- 7 Бахвалов В. А. Більше вимогливості.— Там же.
- 8 Андрієвський В. Духовна велич сучасника.— Літ. газ., 1961, 17 лют.
- 9 Там же.
- 10 Вірчун Н. Дві вистави.— Вільне життя, 1958, 12 листоп.
- 11 Бачелис Т. Театр Еміля Буриана.— Театр, 1958, № 8, с. 177.
- 12 Шекспир Вільям. Собр. соч.: В 8-и т.— М.: Искусство, 1968, т. 3, с. 161.
- 13 Лист Гріма Ф. до Грипича В.— 1959, 3 серп.— Арх. Грипича В. Г.
- 14 Телеграма Крушельницького М. М. Грипичу В. Г.— 1960, 5 груд.— Арх. Грипича В. Г.
- 15 Зап. бесіди авт. з Грипичем В. Г.— Запоріжжя, 1981, 25 січ.
- 16 Шкляревський Е. В четвертом измерении (интервью с Юрским С.).— Комсомольск. знамя, 1981, 16 авг.
- 17 Арбузов А. Н. Рекорды в искусстве?— Лит. газ., 1980, 30 июля.
- 18 Недзвідський А. В. Перша зустріч з режисером.— Чорномор. комуна, 1962, 30 верес.
- 19 Мусієнко Д. «І один у полі воїн».— Вільн. життя, 1960, 19 січ.
- 20 Лист Делепдика А. до Грипича В.— 1968, 12 лют.— Арх. Грипича В. Г.
- 21 Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет.— М., 1934, с. 716.
- 22 Зап. бесіди авт. з Жилінським А. Ф.— К., 1981, 2 квіт.
- 23 Евтушенко Е. А. Талант есть чудо неслучайное.— М.: Сов. писатель, 1980, с. 238.
- 24 Сабашникова Е. Телетеатр: сегодня и завтра.— Правда, 1980, 25 окт.
- 25 Матеріали II пленуму УТТ (скор. стеногр.). 1961, 30—31 берез.— К., 1961, трав., с. 49.
- 26 Смелянский А. Наши собеседники.— М.: Искусство, 1981, с. 24.
- 27 Цит. за кн.: Довбищенко Г. В., Лабінський М. Г. Поема народного гніву.— К.: Мистецтво, 1972, с. 95.
- 28 Кордиани Б. «Гайдамаки» у заньковчан.— Правда України, 1964, 5 февр.
- 29 Тарновський М. Ю. Гомоніла Україна.— Літ. Україна, 1964, 27 берез.
- 30 Баранович Ю. Спектакль має стати етапним.— Рад. культура, 1964, 1 берез.
- 31 Вирина Л. Герои Львовского театра.— Огонек, 1970, № 13, с. 24.
- 32 Режисерська експлікація вистави «Гайдамаки». Рукоп., с. 8.— Арх. Грипича В. Г.
- 33 Тарновський М. Ю. Гомоніла Україна.
- 34 Хайченко Г. Путь на сцену.— Театр, 1964, № 7, с. 30.
- 35 Кордиани Б. «Гайдамаки» у заньковчан.
- 36 Неборячок Ф. Епопея звучит по-новому.— Жовтень, 1964, № 3, с. 153.

- ³⁷ Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя.— М.: Искусство, 1975, с. 184.
³⁸ Довженко О. П. Твори: В 3-х т.— К.: Держ. вид-во худож. літ., 1958, т. 1, с. 185.
³⁹ Кирчів Г. «Гайдамаки» на сцені.— Вільна Україна, 1964, 26 січ.
⁴⁰ Виріпа Л. Герои Львовского театра
⁴¹ Хайченко Г. Путь на сцену.
⁴² Кирчів Р. «Гайдамаки» на сцені.

IV. ГРАНІ ХУДОЖНОСТІ (1970-і РОКИ)

- ¹ Зап. бесіди авт. з Лассаном В. В.— Чернівці, 1980, 23 листоп.
² Брук Питер. Пустое пространство.— М.: Прогресс, 1976, с. 162.
³ Зап. бесіди авт. з Колодубом Л.— Запоріжжя, 1980, 14 трав.
⁴ Станішевський Ю. О. Народність і реалізм.— Рад. Україна, 1971, 6 серп.
⁵ Грипич В. Г. Поэтический ключ режиссера.— Индустр. Запорожье, 1980, 23 янв.
⁶ Солоухин В. А. Продолжение времени.— Наш современ., 1982, № 2, с. 19.
⁷ Цит. за ст.: Дейч Е. К., Танюк А. С. Марьян Крушельницкий.— Звезда, 1975, № 6, с. 222.
⁸ Давидова І. М. З думою про народ.— К.: Мистецтво, 1973, с. 90.
⁹ Кагарлицкий Ю. Режиссер Брук.— У кн.: Брук Питер. Пустое пространство.— с. 13.
¹⁰ Зап. бесіди авт. зі Стельмахом М. П.— К., 1979, 10 груд.
¹¹ Стенегр. обговорення вистав Запорізького театру ім. М. О. Щорса під час гастролей у Москві, с. 43.— 1979, 12 лип.— Арх. театру.
¹² Театр — душа народная. (Беседа с М. Стельмахом).— Сов. культура, 1973, 1 янв.
¹³ Вишневская И. Драматургия прозы.— Лит. газ., 1978, 11 окт.
¹⁴ Зап. бесіди авт. з Терещенком М. С.— Харків, 1980, 26 черв.
¹⁵ Маяковский В. В. Театр и кино.— М.: Искусство, т. 1, с. 211.
¹⁶ Цит. за ст.: Звездные часы творчества.— Индустр. Запорожье, 1976, 7 февр.
¹⁷ Довженко О. П. Твори: В 3-х т.,— т. 1, с. 186.
¹⁸ Там же, с. 188.
¹⁹ Леонидов Л. М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка.— М.: Искусство, 1960, с. 172.
²⁰ Мордвинов Н. Д. Дневники.— М.: ВТО, 1976, с. 168.
²¹ Ефремов О. Н. Не по службе, а по душе.— Сов. культура, 1981, 3 нояб.
²² Велехова Н. С установкой на невозможное.— Лит. газ., 1975, 20 авг.
²³ Марков П. А. О театре.— М.: Искусство, 1977, т. 4, с. 92.
²⁴ Чехов А. П. Избр. соч.: В 2-х т.— М.: Худож. лит., 1979, т. 2, с. 558.
²⁵ Дурилін С. М. Марія Заньковецька.— К.: Мистецтво, 1955, с. 269.

ПОСТАНОВКИ В. Г. ГРИПИЧА

ВОЛИНСЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

1949

«ОВІД» Е. Л. Войнич. Художник Ю. Миц, музика М. Покровського. Прем'єра у вересні.

«ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ» М. Кропивницького. Художник Ю. Миц, музика М. Васильєва, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра у листопаді.

1950

«ОСОБНЯК У ПРОВУЛКУ» бр. Тур. Художник Ю. Миц, музика М. Покровського. Прем'єра у січні.

«ЖИТТЯ ПОЧИНАЄТЬСЯ ЗНОВУ» В. Собка. Художник Ю. Миц. Прем'єра 1 травня.

«ЧЕРВОННИЙ ГАЛУСТУК» С. Михалкова. Художник Ю. Миц. Прем'єра 15 серпня.

«ВТРАЧЕНИЙ ДІМ» С. Михалкова. Художник Ю. Миц. Прем'єра 8 грудня.

1951

«АРШИН МАЛ-АЛАН» У. Гаджибекова. Художник Ю. Миц, балетмейстер Л. Литвак. Прем'єра 16 січня.

«ЛЮДИНА ПОВИННА ЖИТИ» Л. Компанієць. Художник Ю. Миц. Прем'єра 20 березня.

«ПЛАТОН КРЕЧЕТ» О. Корнійчука. Художник Ю. Миц. Прем'єра 25 квітня.

1952

«ПІД ЗОЛОТИМ ОРЛОМ» Я. Галана. Художник П. Сензюк, музика М. Покровського. Прем'єра 15 січня.

«СІМ'Я» І. Попова. Художник Ю. Миц. Прем'єра 10 квітня.

«ЛІСОВА ПІСНЯ» Лесі Українки. Художник Ю. Миц. Композитор А. Штогаренко, балетмейстер Л. Литвак. Прем'єра 15 травня.

«СИН РИБАЛКІН» В. Лациса. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський. Прем'єра 15 липня.

«ВТЕЧА» Д. Щеглова. Художник Ю. Миц. Прем'єра у вересні.

1953

«НЕ НАЗИВАЮЧІ ПРІЗВИЩ» В. Мника. Художник Ю. Миц. Прем'єра 15 липня.

«ВАНТАЖ» Я. Галана. Художник М. Дубков. Прем'єра 10 жовтня.

1954

«ПОРТ-АРТУР» О. Степапова, І. Попова. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 20 лютого.

«ДОЧКА ПРОКУРОРА» Ю. Яновського. Художник Ю. Миц. Прем'єра 20 травня.

«НЕ СУДИЛОСЬ» М. Старицького. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 25 липня.

«БРЕСТСЬКА ФОРТЕЦЯ» К. Губаревича. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський. Прем'єра 7 листопада.

1955

«ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО» П. Бомарше. Художник Ю. Миц. Композитор Р. Глієр, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 25 січня.

«ТАНЯ» О. Арбузова. Художник Ю. Миц. Прем'єра 8 березня.

«МАРІЯ ТЮДОР» В. Гюго. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський. Прем'єра 23 квітня.

«ПЕРСОНАЛЬНА СПРАВА» О. Штейна. Художник Ю. Миц. Прем'єра 2 червня.

«ОСТАННІЙ СИГНАЛ» І. Гайдаєнка. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 7 листопада.

1956

«ЛІРИЧНА ПІДМОСКОВНА» В. Васильєва, І. Романовича. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський, балетмейстер В. Гринченко. Прем'єра 30 січня.

«ПОВІЯ» Панаса Мирного (інсценізація П. Перенеліці). Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 23 травня.

«КРЕМЛІВСЬКІ КУРАНТИ» М. Погодіна. Художник Ю. Миц. Прем'єра 1 травня.

«ЦИГАНКА АЗА» М. Старицького. Художник Ю. Миц. Композитори М. Васильєв, С. Бугачевський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 14 грудня.

1957

«ТРАНЗИТНІ ПАСАЖИРИ» М. Спільова, І. Золотаревського. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 25 березня.

152

- «РОДИНА ШІТКАРІВ» М. Ірчана. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський. Прем'єра 24 травня.
- «ЗОРІ НАЗУСТРІЧ» М. Білецького, В. Симаковича. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський. Прем'єра 7 листопада.
- «НІЧ І ПОЛУМ'Я» М. Зарудного. Художник Ю. Миц. Композитор М. Покровський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 5 грудня.

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

1958

- «НАЛИВАЙКО» Івана Ле (інсценізація В. Грипича, В. Серпкова). Художник С. Данилишин. Композитор Б. Антків, балетмейстер М. Безкровний. Прем'єра 23 квітня.
- «ТИХА УКРАЇНСЬКА НІЧ» Е. Купченка. Художник С. Данилишин. Композитор Л. Леванковський, балетмейстер В. Грищенко. Прем'єра 24 червня.
- «БЛУДНИЙ СИН» Е. Ранета. Художник М. Панчук. Прем'єра 25 листопада.

1959

- «БРАТИ ЄРШОВИ» В. Кочетова (інсценізація С. Бенкендорфа). Художники С. Данилишин, М. Панчук. Композитор Л. Леванковський. Прем'єра 30 січня.
- «РОДИНА ШІТКАРІВ» М. Ірчана. Режисери В. Грипич та Г. Авраменко. Художник С. Данилишин, музика М. Покровського. Прем'єра 10 березня.
- «ПОВІЯ» Панааса Мирного (інсценізація П. Перепелиці). Художник С. Данилишин. Композитори М. Покровський, Л. Леванковський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 2 травня.
- «НАД ГОЛУБИМ ДУНАЄМ» І. Рачади. Художник М. Панчук. Композитор М. Половиський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 4 листопада.
- «І ОДИН У ПОЛІ ВОЇН» Ю. Дольд-Михайлика та Г. Ткаченко. Художник С. Данилишин. Прем'єра 30 грудня.

1960

- «НЕ СУДИЛОСЬ» М. Старицького. Художник С. Данилишин. Композитор Ю. Котеленець, балетмейстер В. Грищенко. Прем'єра 4 березня.
- «ШУМІЛИ ВЕРБИ НАД ДНІСТРОМ» О. Корнієнка та К. Житника. Художник С. Данилишин. Композитори Ю. Котеленець, Б. Олексієнко, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 4 серпня.
- «МАЧУХА» О. Бальзака. Художник С. Данилишин. Прем'єра 29 листопада.

1961

«РОЗЛУКА» Б. Анткова та І. Цюпи. Художник С. Данилишин. Музичне оформлення Б. Анткова, балетмейстер Д. Харченко. Прем'єра 11 лютого.

«ВІЙ» М. Кропивницького за М. Гоголем. Художники С. Данилишин, М. Стецюра. Композитори М. Кропивницький, Ю. Котеленець, балетмейстер Д. Харченко. Прем'єра 27 травня.

«ЦИГАНКА АЗА» М. Старицького. Художники С. Данилишин, М. Стецюра. Композитори С. Бугачевський, В. Васильєв, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 20 липня.

«СИЛЬНІ ДУХОМ» Д. Медведєва, П. Гребньова. Художники С. Данилишин, М. Стецюра. Музичне оформлення Ю. Котеленця. Прем'єра 17 жовтня.

«РІДНА МАТИ МОЯ...» Ю. Мокрієва. Художник С. Данилишин. Музичне оформлення Ю. Котеленця, Б. Олексієнка. Прем'єра 30 грудня.

1962

«ТАНЯ» О. Арбузова. Художник М. Стецюра. Прем'єра 14 квітня.

ОДЕСЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ ЖОВТНЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

1962

«НЕ СУДИЛОСЬ» М. Старицького. Художник М. Маткович. Композитор Ю. Котеленець. Балетмейстер Л. Литвак. Прем'єра 22 вересня.

1963

«НАД ГОЛУБИМ ДУНАЄМ» І. Рачади. Художник М. Маткович. Композитор М. Полонський, балетмейстер Л. Литвак. Прем'єра 1 січня.

«БУТИ ЧИ НЕ БУТИ?» О. Левади. Художник М. Маткович. Композитор Р. Свірський, балетмейстер В. Вишняков. Прем'єра 15 квітня.

ЛЬВІВСЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

1963

«ГАГДАМАКН» Т. Шевченка. Художник М. Кипріян. Композитор О. Радченко, балетмейстер А. Корковидов. Прем'єра 28 грудня.

1964

«ГРОЗА НАД ГАВАП'ЯМИ» О. Левади. Художник В. Борисовень. Композитор Р. Свірський, балетмейстер А. Корковидов. Прем'єра 17 травня.

РОВЕНСЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ М. О. ОСТРОВСЬКОГО

1965

«ПОВІЯ» Панаса Мирного (інсценізація П. Перепелиці). Художник П. Федоренко. Композитор М. Покровський, балетмейстер І. Маркіна. Прем'єра 20 лютого.

«ЦЕ БУЛО В РОВНО». А. Гребньова, А. Лукіна, М. Струтинського. Художник П. Федоренко. Музика Д. Шостаковича. Прем'єра 8 травня.

«ЦИГАНКА АЗА» М. Старицького. Художник П. Федоренко. Музика М. Васильєва, С. Бугачевського, Ю. Котеленця. Балетмейстер М. Безкровний. Прем'єра 20 червня.

«ПЕРЕБІЖЧИК» бр. Тур. Художник М. Стефурак. Прем'єра 7 листопада.

«ПАНСЬКЕ БОЛОТО» М. Старицького. Художник М. Стефурак. Музика Ю. Котеленця, балетмейстер А. Посохін. Прем'єра 28 листопада.

1966

«ТАНІЯ» О. Арбузова. Художник М. Стефурак. Музика з творів П. Чайковського. Прем'єра 25 лютого.

«КОЛИ МЕРТВІ ОЖИВАЮТЬ» І. Рачади. Художник М. Стефурак. Музика з творів Д. Шостаковича. Прем'єра 7 травня.

1971

«НАЛИВАЙКО» Івана Ле (інсценізація В. Грипича, В. Серпкова). Художник М. Стефурак. Прем'єра у травні.

ДОНЕЦЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ АРТЕМА

1966

«КОЛИ МЕРТВІ ОЖИВАЮТЬ» І. Рачади. Художник М. Стефурак. Музика з творів Д. Шостаковича. Прем'єра у грудні.

1967

«НА ІВАНА КУПАЛА» М. Стельмаха. Художник В. Лазаренко. Композитор О. Білаш. Балетмейстер К. Аппак. Прем'єра у травні.

«ЦИГАНКА АЗА» М. Старицького. Художник В. Лазаренко. Музика М. Васильєва, С. Бугачевського, Ю. Котеленця. Балетмейстер К. Аппак. Прем'єра у червні.

«КАТАСТРОФА» А. Мартинова. Художник В. Лазаренко. Музика з творів Д. Шостаковича. Балетмейстер К. Аппак. Прем'єра у грудні.

1968

«ГРИШНА ЛЮБОВ» А. Делендика. Художник К. Ставниський. Прем'єра у лютому.

«ПОВІЯ» Панаса Мирного (інсценізація П. Перепелиці). Художник Т. Шевченко. Композитор М. Покровський, балетмейстер К. Аппак. Прем'єра у квітні.

«ВЕСЕЛІ ДІВЧАТА» І. Барабаша. Художник Т. Шевченко. Композитор Л. Колодуб, балетмейстер К. Аппак. Прем'єра у листопаді.

1969

«ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ» А. Лорентса. Художник В. Лазаренко. Композитор Л. Бернстайн, балетмейстер К. Аппак. Прем'єра у квітні.

«НІЧ І ПОЛУМ'Я» М. Зарудного. Художник Т. Шевченко. Музика Ю. Котеленця. Балетмейстер К. Аппак. Прем'єра у листопаді.

ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ О. Ю. КОБИЛЯНСЬКОГО

1970

«ЗАЧАРОВАНІЙ ВІТРЯК» М. Стельмаха. Художник В. Лассан. Композитор Л. Колодуб, балетмейстер К. Аппак. Прем'єра 13 березня.

«ЦИГАНКА АЗА» М. Старницького. Художник О. Плаксії. Музика М. Васильєва, Ю. Котеленця. Балетмейстер К. Аппак. Прем'єра 29 травня.

«АЛМАЗНЕ ЖОРНО» І. Кочерги. Художник В. Лассан. Композитор Л. Колодуб, балетмейстер М. Нюмін. Прем'єра 19 грудня.

1971

«КАМІННИЙ ГОСПОДАР» Лесі Українки. Художник В. Лассан. Музика з творів М. Равеля, Ф. Ліста, П. Баха, М. Римського-Корсакова. Балетмейстер М. Нюмін. Прем'єра 19 березня.

«ВЕСТСАЙДСЬКА ІСТОРІЯ» А. Лорентса. Художник В. Лассан. Композитор Л. Бернстайн, балетмейстер К. Аппак. Прем'єра 6 грудня.

1972

«НЕПРОШЕНИЙ ГІСТЬ» І. Рачади. Художник В. Лассан. Прем'єра 26 лютого.

«ДУМА ПРО ЛЮБОВ» М. Стельмаха. Художник В. Лассан. Композитор Л. Колодуб, балетмейстер М. Нюмін. Прем'єра 20 травня.

1973

«БАРБА» Л. Масевича. Художник Я. Січкач. Прем'єра 19 січня.

«ЧАКЛУНКА СИНІХ ГІР» В. Сичевського. Художник В. Лассан. Композитор Л. Колодуб, балетмейстер М. Нюмін. Прем'єра 5 травня.

1974

«ПОЛИН — ТРАВА ГІРКА» І. Рачади. Художник В. Лассан. Прем'єра 19 січня.

«ПАНСЬКЕ БОЛОТО» М. Старицького. Художник Я. Січкач. Композитор Ю. Котеленець, балетмейстер М. Нюмін. Прем'єра 19 квітня.

ЗАПОРІЗЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ М. О. ЩОРСА

1975

«ПОЛИН — ТРАВА ГІРКА» І. Рачади. Художник В. Лассан. Прем'єра 31 січня.

«ЗАЧАРОВАНИЙ ВІПРЯК» М. Стельмаха. Художник П. Вольський. Композитор Л. Колодуб. Прем'єра 22 лютого.

«КРАВЦОВ» О. Коломійця. Художник П. Вольський. Музика Ю. Ковалю. Прем'єра 15 травня.

«МАРІЯ ТЮДОР» В. Гюго. Художник М. Улановський. Музика з творів Д. Шостаковича. Прем'єра 6 грудня.

1976

«БЕЗСМЕРТЯ» О. Довженка (за кіноповістю «Щорс», інсценізація В. Грипича). Художник П. Вольський. Музика Ю. Ковалю. Прем'єра 21 лютого.

«ГРУШЕНЬКА» І. Штока (за М. Лесковим). Художник В. Мелешников. Музика Ю. Ковалю. Прем'єра 26 червня.

1977

«ДУМА ПРО ТЕБЕ» М. Стельмаха. Художник Д. Нарбут. Композитор Л. Колодуб. Прем'єра 16 лютого.

«ЦИГАНКА АЗА» М. Старицького. Постановка В. Грипича. Режисер К. Параконьєв. Художник Д. Нарбут. Музика М. Васильєва, Ю. Котеленець, балетмейстер Ю. Кричевич. Прем'єра 18 червня.

«ЗОЛОТА КАРЕТА» Л. Леонова. Постановка В. Грипича. Режисер В. Тимченко. Художник Д. Близнюк. Прем'єра 3 листопада.

1978

«ДІВА МАРІЯ» І. Рачади. Художник Є. Пожар. Музика Ю. Ковалю. Прем'єра 7 березня.

«ЕНЕІДА» І. Когляревського (інсценізація В. Грипича). Постановка В. Грипича. Режисер В. Тимченко. Художники Л. Чернова, Н. Гомон. Музика Ю. Ковалю, балетмейстер К. Аппак. Прем'єра 27 червня.

1979

«НАВІКІІ РАЗОМ» Л. Дмитерка. Постановка В. Грипича. Режисер В. Тимченко. Художник Є. Пожар. Композитор Л. Колодуб. Прем'єра 1 лютого.

1980

«ЯК СХОДИЛО СОНЦЕ» І. Микитенка. Художник Є. Пожар. Композитор Л. Колодуб. Прем'єра 9 березня.

«НЕЗРАДЖЕНА ЛЮБОВ» (інсценізація В. Грипича). Художник Є. Пожар. Композитор Л. Колодуб, балетмейстер Ю. Кривенч. Прем'єра 25 травня.

1931

«ПІД ЗОЛОТИМ ОРЛОМ» Я. Галана. Художник А. Левенець. Композитор Л. Колодуб. Прем'єра 15 лютого.

«ПРАВДА ПАМ'ЯТІ» А. Абдулліна. Постановка В. Грипича. Режисер В. Тимченко. Художник М. Улановський. Композитор Є. Станкович. Прем'єра 15 грудня.

1982

«ОЙ, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА П НА ВЕЧОРНИЦІ...» М. Старицького. Художник П. Злочевський. Композитор С. Дудкін, балетмейстер Ю. Кривенч. Прем'єра 14 травня.

1983

«ТІТ АНДРОНІК» В. Шекспіра. Художник М. Улановський, балетмейстер Г. Комаров. Прем'єра 5 березня.

З М І С Т

I. БАТЬКИ І ДІТИ (1940-і РОКИ)	3
II. ЕСКІЗ ДОЛІ (1950-і роки)	17
III. ВТРАТИ І ЗНАХІДКИ (1960-і РОКИ)	51
IV. ГРАНІ ХУДОЖНОСТІ (1970-і РОКИ)	87
Примітки	147
Постановки В. Г. Грипича	151

МАГІСТРИ СЦЕНИ ТА ЕКРАНА

Валерий Михайлович Гайдабура

ВЛАДИМИР ГРИПИЧ

Очерк о жизни и творчестве

Київ, «Мистецтво», 1984

(На українському мові)

Зав. редакцією С. М. Пильчівська

Редактор В. М. Кордун

Художник А. В. Косяк

Художній редактор О. Д. Стеценко

Технічний редактор Л. Л. Ніколенко

Коректор С. І. Гайдук

Інформ. бланк № 1631

Здано на виробництво 18.04.83. Підписано до друку 22.11.83.
БФ 50369. Формат 70×108^{1/32}. Папір тифдручний. Гарнітура літе-
ратурна. Спосіб друку високий. Умови, друк, арк. 7,7 (в т. ч.
0,7 вкл.). Умови, ф.-відб. 8,1. Обл.-вид. арк. 9,48. Тираж 2000 пр.
Зам. 3—234. Ціна 1 крб.

Видавництво «Мистецтво», 252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика «Жовтень», 252053, Київ-53, Артема, 25.