

Татьяна Щурова

«...Пам'ять і час! Вони з нами... Вони – ми самі...»

Стотридцатилетіє со дня народження Василя Степановича Василько (7.04.1893-18.03.1972) – одно из знаменательных событий нынешнего года. Мы отмечаем эту дату не только потому, что он был руководителем крупных театров Украины, режиссером-постановщиком многих значимых для истории национального театра спектаклей, хорошим актером, педагогом, автором пьес и инсценировок, талантливым историком и театрологом театра, а также создателем первого в Украине театрального



музея. Жизненный и творческий путь Мастера во многом связан с Одессой и театром, который с 1995 года носит его имя. Судьба трижды предоставила ему возможность возглавить Одесский украинский театр – в 1926-1928, 1939-1941, 1948-1955 гг. Всего он поставил здесь тридцать спектаклей, многие из которых действительно вошли в «золотой фонд», начиная с его первой блистательной постановки «За двома зайцями» (1926) до «Угрюм-ріки» (1962) по роману В. Шишкова – «эталона создания эпической драмы», как пишут исследователи.

Многогранность таланта народного артиста СССР В.С. Василько щедро описана в книжных изданиях, публикациях в периодике, материалах конференций 1980-х гг., посвященных его творчеству. Частично изданы тексты самого режиссера. Из всего написанного видна непростая театральная судьба. И Одесса, в частности, стала для Василько городом, даровавшим во все его приезды сюда и счастье, и муки творчества – он уезжал и вновь возвращался. Театр – всегда сложный организм с борьбой самолюбий, страстей и обид. Не все актеры понимали, что руководитель театра стремится поднять на более высокий уровень культуру режиссерского и актерского мастерства, вдохновляя исполнителя на яркую сценическую форму, возрождает студийность, пытается создать разнообразный и интересный репертуар.





К моменту приезда в одесскую Держдраму у режиссера за плечами был уже интересный опыт. В начале нынешнего века были опубликованы отрывки из дневников 1914-1926 гг. молодого артиста Василия Миляева (взявшего сценический псевдоним Василько). В них он описывает свое пребывание, первые шаги на профессиональной сцене. Ему удалось, будучи еще студентом университета, поработать в театре сначала Мыколы Садовского, а затем перейти в труппу Ивана Марьяненко. Общение, наблюдение за корифеями стало для юноши, влюбленного в театр, еще одним университетом. Начинающий актер был необычайно требовательным к себе: «Избавь, Боже, меня от самомнения и пошли

побольше самокритики. Может быть, тогда что-то из меня получится...». И запоминает слова Марьяненко: «Я всіх молодих попереджаю і от вас теж, що хто поступає на сцену, тому вже нема вороття назад в життя – це вже треба мати надзвичайну силу волі, щоб кинути сцену, та й то все одно: той чоловік, що кине сцену, буде завжди незадоволений і все буде жити тільки сценою. Ми, артисти, хоч часом і бідуємо, голодуємо, але ми завжди живемо, чогось добиваємось, щось шукаємо!..». А потом была дружба и сотрудничество с Лесем Курбасом и его театром «Березиль».

В театре Курбаса Василько увлекся идеей создать театральный музей. Об этом мы уже писали в альманахе № 91. Именно он первым внес в музейный фонд свои восемьсот фотографий и негативов, зафиксировавших спектакли Садовского, – тогда это было большой редкостью. Василько потом все годы пополнял фонды музея, который в разные годы назывался по-разному. Сегодня это Музей театра, музыки и киноискусства Украины с коллекцией более двухсот пятидесяти тысяч разнообразных экспонатов. В конце жизни Василий Степанович отправил в музей несколько контейнеров со своей библиотекой и большим архивом. Нам с коллегой по-



После премьеры «Наймички». Одесса, 1955. Кошутский, Туз, Василько, Молодан, Савицкий, Ройтман

счастливилось незадолго перед этим побывать в доме Василько, увидеть эти интереснейшие материалы. Некоторые дублетные фотографии из его архива спустя годы перешли в фактографический фонд отдела искусств Одесской национальной научной библиотеки благодаря краеведу и коллекционеру С.З. Луцику. Этот фонд, кстати, появился у нас благодаря В. Василько. В начале 1970-х гг. он несколько раз приходил в библиотеку знакомиться с новыми поступлениями. Именно тогда и заразил нас собирательством фактографии – фотографий, газетных вырезок, приглачительных билетов, театральных программ и др. Скольким исследователям за прошедшие пятьдесят лет помогли уже наши коллекции!

После ухода из театра в середине 1950-х гг. и до конца жизни Василько работает со своим архивом, пишет книги о старых актерах театра корифеев Л.П. Линицкой (1957) и В.Ф. Левицком (1958). В 1962 году издает книгу «Микола Садовський і його театр», принимает участие в сборнике статей,



посвященном Лесю Курбасу. Через несколько лет появилось его великолепное исследование «Фрагменты режисури» (К., 1967), которое до сих пор может быть необходимым пособием для молодых режиссеров. Последние пять лет жизни Мастер напряженно работал над своей итоговой книгой «Театру віддане життя». 9 марта 1972 года он поставил последнюю точку в ней. Ушел из жизни через несколько дней – 18 марта... Книга со значительными купюрами была издана в издательстве «Мистецтво» в 1984 г.

Наследие В.С. Василько ждет энтузиастов, влюбленных в театр и преданных этому искусству. Необходимо издать книгу мемуаров полностью, опубликовать, наконец, дневники с комментариями, возродить конференции, посвященные многогранному творчеству Василько. Да, а еще в театре, носящем его имя, был великолепный музей, один из лучших в Украине. Вы не знаете, почему он закрыт?..

Предлагаем фрагменты из книги В.С. Василько «Театру віддане життя».

Фото из архива В.С. Василько

Одеса, Одеса!

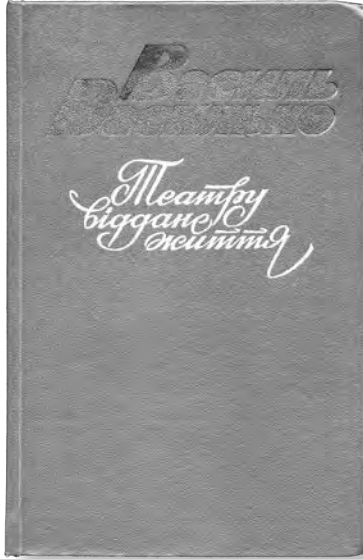
Вирушили ми з Любов'ю Гаккебуш із Києва з наміром побути день-два у Харкові, а далі – в Луганськ, до шевченківців.

У Харкові у відділі мистецтв мені запропонували їхати на роботу до Одеси художнім керівником новоствореного театру. Я вірив у свої сили, був відданий улюбленій справі, але в той же час пам'ятав, що я не дипломат, прямий, одвертий, а це недолік, коли займаєш посаду художнього керівника. І я відмовився.

Я доводив, що ніколи не був завхудом, боюсь, чи вистачить у мене досвіду провадити міцну репертуарну лінію, яка, по суті, визначає політичне і художнє обличчя театру.

Мене переконували, що саме в Одесі мусить бути зразковий український театр, це дуже важливо для нашої культурної політики, і колектив Держдрами просить призначити мене художнім керівником. У відділі мистецтв мене запевняли в тому, що я матиму постійну підтримку з боку цього органу. Зрештою, я погодився. Це був знаменний і, безумовно, переломний крок у моєму житті.

Коли в Одесі заснувався український театр, багато хто висловлював сумнів у його щасливу майбутність. Одначе інтернаціональне місто полюбило цей театр, його чудових акторів і щиро потяглося до української культури. Репертуар різноманітний, хоча іноді еклектичний, компромісний – до цього примушували виробничі обставини, Дотація маленька, театр мусив жити власним коштом. Поруч – російська драма, оперета, кілька естрадних театрів, і от – український театр грав день у день, і завжди в залі





В. С. Василько (Міляєв). 1912 г.

було повно глядачів. Завжди! Такої зацікавленості, такої шани давно не доводилося мені спостерігати.

На той час я зустрічався майже з половиною українського акторства і знав, що при всій їхній творчій відсталості, як мені, березильцю, тоді здавалося, серед них є й хороші актори, майстри. У своєму мистецтві вони реалісти так само, як О. Полевицька, С. Кузнецов, які мені дуже подобалися. Виходить, у них лише інший напрямок, інша школа. З такими думками та почуттям великої відповідальності і надією на утвердження в Одесі українського театру я на підставі мандату Наркомосвіти 24 верес-

ня 1926 року прибув до цього міста. Трупа зустріла мене з Л. Гаккебуш радо, прихильно і, здавалося, щиро.

Ми, березильці, у своєму прагненні до нового, революційного, чи то за нашою молодістю, чи за духом часу поставили знак рівності між поняттям «буржуазний» і «реалістичний», між «революційний» і «конструктивістський». Ми плуталися. І от сама дійсність своїм ходом подій, тим, що «97» має більше глядачів, ніж, скажімо, «Машиноборці», довела, який складний процес народження нового, соціалістичного театру. А яким він має бути – для мене самого ще не було ясно.

15 жовтня 1926 року – відкриття другого сезону Одеської Держдрами. Йшла вистава «За двома зайцями». Були квіти, овації, бажаний святковий настрій. Ю. Шумського, І. Замичковського, Л. Мацієвську публіка щоразу зустрічала оплесками. Вистава пройшла рівно, без особливих накладок, але й без встановленого темпу і ритму. Різної у грі акторів для театральної грамотної людини був помітний. Так, театру необхідна справжня режисура і не тільки

хороші актори, а ще й однодумці. Тоді цей театр може процвітати. Але в колективі не тільки в манері гри, а й в акторській психології, – теж великий різнобій? Є все: і кар’єризм, і запобігання, і славослів’я. Кожен хоче грати лише те, що йому подобається, що матиме успіх у публіки. Ревнощі до успіху товариша дуже часто переростають у чвари. Вже визначилися ватажки окремих угруповань, і кожен бореться за своє провідне місце у театрі.

Акторська амбіція – це найбільше зло у творчій роботі. Режисер мусить переборювати прояви амбіції. Але як це важко! Особливо коли серед керівництва, великого й малого, є особи, яким імпує «осушити акторські сльози». Наш брат – актор, як відомо, вміє, де треба, удати «пригнічену невинність» – засіб, який діє безвідмовно.

Я взяв собі за принцип – незалежно від положення актора зі всіма говорити одверто, прямо, а головне – без будь-яких привілеїв. Дисципліна мусить бути одна і обов’язкова для всіх: і для провідних акторів, і для другорядних. Ніяких запобігань ні перед ким, ніяких монополій на ролі! Тільки творче змагання! Я сподівався, що для підтримки творчої атмосфери це правильно і корисно.

О свята наївність! Нібито в театрі це можливо!

У правила внутрішнього розпорядку я ввів параграф: актори, які грають у виставі, не мають права виходити до глядної зали під час сцен, де вони не беруть участі.

З метою фіксації неполадок і контролю щодо їхнього виправлення я на дошці оголошень вивішував розпорядження і накази. Я навіть не передбачав тоді, що з часом цей мудрий вчинок



В. С. Василюк (Міляєв). 1914 г.

допомагатиме мені захищатися від різних обмов як доказ, що всі мої розпорядження робилися виключно в інтересах виробництва.

Все, що в «Березолі» вважалося новою школою гри, чіткою, виразною формою, сповненою нового, цілеспрямованого розуміння, старші актори Держдрами сприймали як плакатне, надумане, зумовлене відсутністю в актора емоційних барв. У своїй творчості, манері гри Любов Гаккебуш і я почували себе самотніми. Щоб зрівнятися у смаках і поглядах, ми мусили б повернутися до гри самим натхненням, точніше – «нутром». Вивчення тексту напам'ять, знання мізансцен і художність підготовленої ролі вважалися синонімами. Лише Л. Мацієвська і П. Нятко відчували, що таке чітка театральна форма, і намагалися грати якомога виразніше.

Восени 1927 року до Одеси приїхав І.Е. Бабель і привіз свою п'єсу «Закат». У літературному клубі було призначено читку. Клуб переповнений, були всі, хто тільки був причетний до літератури чи мистецтва. Читав сам Ісаак Емануїлович. Мертва тиша і регіт були супутниками його чудового читання. Коли він закінчив, всі одноставно із захопленням вітали новий твір улюбленця всієї Одеси, автора і земляка. На другий день почалася «творча бійка» за право постановки п'єси. Було вирішено дозволити постановку п'єси І.Е. Бабеля обом театрам – російському й українському – з умовою, що прем'єри відбудуться в них в один і той же день.

Про день прем'єри між директорами театрів була джентльменська домовленість. Після цього стіни кожного театру, а театри працювали поруч, стали непроникними.

Російський театр відразу розписав ролі і розпочав роботу. Ми втрачали багато часу, бо залежали від перекладу. Кому замовити? Хто візьметься за це? Часу на переклад п'єси було дуже мало. Вирішили просити Л.М. Гаккебуш, яка була автором багатьох вдалих перекладів.

Мені дуже подобалась п'єса в перекладі Любові Михайлівни – «Захід», і я мав право її поставити. Але я не досить знав стару Одесу, а головне – за ситуацією, що виникла, нічим не можна було ризикувати. Адже ми мусили не програти змагання. Постановником мав бути режисер, якому б органічно близькою була національна

специфіка твору, бо відомо, яке велике значення має національний колорит на сцені. Я боявся, щоб за виграшними словечками не потрапила у виставу пошлість і бравада специфічним на той час жаргоном Молдаванки.

Добре розміркувавши, вирішив запросити на постановку Володимира Бертольдовича Вільнера, режисера великої майстерності і культури. Він був мені близький як режисер, що поєднав у своїй творчості реалізм з театральністю. У цьому причина нашої творчої дружби і його багатьох постановок у театрі, яким я керував. Я погодився на запропоновану Вільнером кандидатуру художника кіно І.А. Шпінеля, хоча зовсім не знав його. Я цілком довірився смакові та розумінню Вільнера. Художник І.А. Шпінель – дуже мила і скромна людина – цілком виправдав наші сподівання. Він здійснив чудове оформлення, образне й колоритне, що розкривало зміст п'єси Ісаака Бабеля. Прекрасний музичний супровід створив Ю.Ю. Губарьов, хоча для вистави музика не мала істотного значення.

Головні ролі виконували: Мендель Крик – Ю. Шумський, Нехама – А. Мещерська, Беня Крик – Й. Маяк, Арьє-Лейб – В. Лісовський, Бен-Захарья – Ю. Красноярський, Маруся – П. Нятко.

Любов Гаккебуш зробила вдалий переклад, зі смаком, зберігши стиль автора. Всі діалоги легко поклалися на українську мову. Тільки фраза «Нехама, делай ночь» стала каменем спотикання. Не тільки перекладач, але й всі ми у своїх пропозиціях ніяк не могли дійти згоди. Ю.В. Шумський попереджав, що цю фразу він промовлятиме по-російському, бо інакше вона «не візьме». Ми заперечували, але так і не знали, як же він скаже цю фразу на виставі.

З першого дня почалася така напружена творча праця, про яку кожний режисер навіть столичного театру міг би тільки мріяти. Це була, дозволю собі такий вираз, «екстазна творчість». Зовсім зникли на цей час «мій секрет», «моє місце», що неодноразово руйнувало творчу атмосферу репетицій. Тепер найчестолюбніший, найзухваліший актор шукав контакту з партнером, аби перевірити правдивість, виразність у всьому, що він робив. Режисера всі слухалися безсуперечно. Безумовно, всім нам дуже хотілося знати, що робиться в наших сусідів, але вони, як і ми, працювали,

зберігаючи таємницю. Наближався призначений термін прем'єри. Як завжди, нам не вистачало «одного дня». Ми ходили по інстанціях, «плакалися», що нас обійшли, бо ми втратили багато часу на переклад, але нам нічого не допомогло. Час минав! Одна генеральна, друга... Зі сторонніх осіб – жодної людини в залі, не було навіть родичів.

Прем'єра відбулася 1 грудня 1927 року. Володимир Бертольдovich, як і всі ми, страшенно хвилювався, хоча й намагався, щоб цього не помічали. Обидві прем'єри двох театрів у своєму змаганні були творчістю високого ідейного і художнього напруження. Це було справжнє мистецтво, що робилося серед театралів Одеси! Кожен хотів «своїми очима» побачити обидві постановки, порівняти, дати оцінку і зробити свої висновки. Придбати квиток було неможливо. Та, на жаль, після десяти днів приголомшуючого успіху виставу було знято одночасно в обох театрах. Для мене це була незабутня творча гіркота.

...Незабаром виїзна вистава – «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова. Захворів В. Лісовський, що грав Гудимуху. Звернулися до мене. Умовляють, навіть дають одну репетицію, Я згоджуюся, і – о жах! – подивитися на мій виступ виїздять не тільки вільні актори, а й декілька авторитетних театралів. Але на цей раз репетиція мені багато допомогла, урівноважила, текст я знав майже напам'ять, був у творчому піднесенні і навіть хотілося з честю довести свій хист комедійного актора. Після вистави театralи радили не кидати акторства, актори говорили: «Ні, він таки наш брат – актор!».

Цей експромт дав мені творче задоволення і підтримав віру у власні сили. А тому, коли, вже якось значно пізніше, після денної роботи, помічник режисера, доповівши, що захворів актор О. Липківський, запропонував мені замінити його увечері на виїзній виставі, я, переконавши помрежа, що умовлю О. Липківського грати, взяв із костюмерної все, що потрібно, і, законспірувавши свій виступ, приїхав на виставу як завхуд, аби підтримати дисципліну, що робив неодноразово. Я походив по убіральных, всі мене бачили, а потім заховався за декораціями і там перетворився на поміщика-меломана Дряквіна-Кублицького, що приїхав з Оренбурга.

Зброєю мистецтва

Одеська Держдрама, тоді вже Театр імені Жовтневої революції, готуючись до відзначення 125-річчя з дня народження Тараса Шевченка, запросила мене на постановку п'єси «Поетова доля» С. Голованівського. Я прийняв запрошення.

Сава Голованівський взяв на себе надзвичайно відповідальне завдання написати п'єсу, де головною дійовою особою був би Т.Г. Шевченко. Це була, безумовно, одна з кращих п'єс, присвячених пам'яті великого поета.

Безперечна удача автора – образ Тараса Шевченка – палкого, непримиренного революціонера-демократа, геніального поета, вірного сина свого народу.

За часом дії Сава Голованівський обмежився лише двома роками життя Шевченка – його перебуванням на Україні в 1846-му і 1849 роках.

Головна, провідна тема – Шевченко і народ. Решта образів – поміщики і кріпаки 40-х років XIX сторіччя на Україні, Кирило-Мефодіївське товариство, донос Петрова, особисте життя Тараса Григоровича.

Наскрізна дія – боротьба двох таборів. З одного боку, Тарас Шевченко і кріпаки, з другого – Пантелеймон Куліш, ліберальна інтелігенція, поміщики.

Ідею постановки ми визначили так: поетова доля – це доля народу, Шевченкова доля – це доля українського народу.

«Поетова доля» – п'єса історико-біографічна. Творчий домисел режисера, акторів значно обмежується біографічними даними і вже складеними уявленнями про відомих історичних осіб. Проблема типу, зовнішньої схожості набирає особливої значимості. Але ми не лише вивчали біографії, іконографічний матеріал, а й прагнули, щоб усі компоненти вистави розкривали образ Шевченка, епоху, його оточення. При характеристиці інших персонажів використовували свідчення про них самого Т.Г. Шевченка.

Кожен жанр має свої закони композиції, свої межі. Спираючись на матеріал п'єси, я визначив жанр «Поетової долі» як історико-романтичну драму.



«Шельменко-денщик». Черновці, 1944 г. Шельменко – В. Василько

Вся п'еса має ясний і чіткий дійовий рисунок. Я сказав би, що «Поетова доля» – це хороша тонка гравюра. Саві Овсійовичу вдалося відтворити у п'есі мужність, силу, полум'яність Шевченкового вірша. Непомітним був перехід од слів автора до слів Тараса Григоровича, що дало можливість вмонтувати в п'есу твори самого Шевченка.

Чіткий, організований ритм, соковитість вірша складають стильову особливість п'еси. Перед акторами постали великі вимоги щодо культури слова і художнього читання. Побут, натуралістичні деталі відійшли на другий план, а на першому – в суворих, часом скупих за формою виявах подій, ми намагалися передати якнайповніше глибокий зміст і цим дати глядачам зворушливі почуття безпосередньої єдності з Шевченком.

Ми не замовили до вистави спеціальної музики, а пішли шляхом музичного супроводу, що складався з улюблених Шевченком музичних творів та народних пісень.



«Шельменко-денчик». Черновці, 1944 г.

В оформленні хотіли використати творчу манеру, колорит Шевченка-художника. Нам це вдалося не зовсім. У п'єсі немає дії на природі, яку так любив і змальовував великий поет і художник.

Коли ми дивимось виставу і не згадуємо, не порівнюємо сценічних подій з відомими нам фактами життя з книжок, значить і автор, і театр спромоглися захопити глядачів, що є найдорожчою оцінкою.

Прем'єра відбулася 8 березня 1939 року. Образ Т.Г. Шевченка створив Й. Маяк. Оформлення сцени здійснив художник Д.Г. Крейн, обробку музичних творів – композитор В.К. Штайнер. Постановка була удостоєна Великої Шевченківської медалі.

В історії кожного театру раніше чи пізніше настає такий час, коли перед художнім керівником виникає дилема: чи й далі будувати театр лише на акторах-фундаторах, чи запрошувати коли треба нових, кращих акторів.

Виникло це питання і в Одеському театрі Жовтневої революції.

Театр мав творчі здобутки, вистави, які увійшли в історію українського радянського сценічного мистецтва, але мав і свої

хиби, які всі роки гальмували життя колективу. Часта зміна художніх керівників дезорганізувала акторів у напрямі творчих пошуків. Відсутність виховної роботи, проблема молоді... Театрові загрожувала творча криза.

Мене запросили в Одеський театр Жовтневої революції на посаду художнього керівника. І переді мною, зрештою, теж постало фатальне питання: інтереси театру чи інтереси «своїх» акторів?

Довго я зволікав з рішенням, та зрештою зумів прищепити колективові щире бажання працювати.

Я прагнув піднести культуру режисерської й акторської майстерності, урізноманітнити репертуар, переконати акторів у необхідності яскравої сценічної форми. Мені вдалося поставити питання мистецької своєрідності поруч з питанням ідейної цілеспрямованості нашої творчості як одну з принципових професійних засад. Правда, переконлива, виразна, економна форма повинна відповідати глибокій ідейності, соціальній значимості і емоційному впливу на глядачів. Зі всією щирістю, бажанням віддати всі свої знання я взявся до утворення міцного ансамблю – основи основ серйозного художнього театру.

Стосунки актора і режисера – складна і невмируща проблема. Вона існуватиме, доки існуватиме театр. Все тут залежить від загального культурного рівня, професійної майстерності, уподобань – включно аж до авторитету кожного митця. Нарешті, після багаторічних дискусій саме життя довело, що спроба «колективної творчості» себе не виправдала. Як оркестрові потрібен диригент, так у театрі мусить бути творчо-ідейний художній керівник.

Два роки мене запрошували до Одеси. Я відмовлявся, прекрасно знаючи цей театр, знаючи людей, з якими доведеться працювати. Довідавшись про мій вихід з Чернівецького театру, одесити вирішили знову просити моєї згоди. І от 10 червня 1948 року на курорті в Сочі, де я перебував на лікуванні, приїхав з Одеси режисер і секретар парторганізації П. Киселевич з листами до мене від депутата Верховної Ради УРСР актриси Л. Мацієвської, завідуючого відділом мистецтв М. Зайцева та постановою загальних зборів колективу за підписами всіх провідних акторів:

«Дорогий Василь Степанович!

Багато років чудової, натхненної творчої праці нашого колективу під Вашим талановитим керівництвом, Ваша особиста роль у зростанні нашого театру та у вихованні наших кращих акторів і режисерів назавжди зв'язала наш колектив з Вами.

Ми завжди пам'ятали, що кращі творчі досягнення Одеського театру Революції, кращі вистави й кращі традиції нашого театру здобувались під Вашим безпосереднім керівництвом.

Останні роки ми працюємо без мистецького керівника. Це боляче відбилось на нашій творчій роботі. Нам здається, що Вас – фундатора Одеського театру ім. Жовтневої революції, подібний стан не може залишити байдужим. Вважаючи Вас своїм рідним і близьким, відчуваючи необхідність з'єднатися, ми вирішили просити Вас знову очолити наш театр.

За дорученням загальних зборів (*нідниси*)».

Ці листи зберігаються у моєму особистому архіві.

З Киселевичем у мене відбулася довга і складна розмова. Мені обіцяли підтримку, допомогу, виняткові творчі умови... Мене умовляли, мені обіцяли...

Я люблю Одесу, люблю її театральних глядачів, які вболівають за свій театр, шанують своїх акторів. Одеські партійні і радянські органи приділяли театрам достатньо уваги, і за часів моєї роботи у цьому місті були створені всі умови для зростання Театру ім. Жовтневої революції в першорядний мистецький заклад на Україні.

Я повірив у щирість бажання працювати зі мною, повірив уболіванням за майбутнє свого театру. Наказом голови Комітету в справах мистецтв від 25 червня 1948 року мене було призначено художнім керівником Одеського театру ім. Жовтневої революції.

Втретє – Одеса!

Липень – серпень 1948 року. Чернівецький театр на гастролях у Києві, Москві, Ленінграді. «Земля» мала великий успіх. Схвальна авторитетна преса. Я – в Одесі. Одержую телеграму.

«Не имеа чести быть з Вами знакомым, сией телеграммой хочу выразить свое глубокое восхищение Вашей замечательной работой – спектаклем «Земля».

Г. Бояджиев».



Одесса. Дом актера. 1962 г. Николай Акимов, Василий Василько, Леонид Маренников

Зворушений до глибини душі, я листовно подякував Г. Бояджієву за високу оцінку моєї роботи.

І зараз, через багато років після всього пережитого, я не можу не згадати дорогого Григорія Нерсесовича і його велику моральну підтримку, яка так необхідна була мені тоді для подальшої творчої діяльності. Г.Н. Бояджієв дуже позитивно відгукнувся про мою постановку «Земля» в журналі «Огонек», № 41, 1948 року та в книзі «Поезія театру», видані 1960 року видавництвом «Искусство».

...Чехов! З юнацьких років через усе своє життя я проніс зачарування творчістю Антона Павловича, глибоку шанобу до його особистості.

Боляче було, що українські актори не вміють, а то й не прагнуть грати п'єси А.П. Чехова, За десятки років поодинокі постановки – лише посередня копія московських театрів. Як досягти самостійного прочитання Чехова? Як захопити наших акторів, з чого почати, що їм під силу?

Як перший крок я вирішив інсценізувати оповідання письменника, сподіваючись, що участь усього колективу в роботі над високохудожніми творами стане тією творчою наснагою, що перемаже упередженість, страх, і наші актори відчують смак, захопляться стильовими особливостями поетики А.П. Чехова.

Я переклав інсценізацію на українську мову. В режисерській уяві вже чув музику з творів Чайковського, а декорації... Левітан, тільки Левітан!

Перша читка п'єси, Присутня вся трупа.

«Чеховський альманах». Сценічна композиція на три дії.

– Почему твои песни так кратки, –
Спросили раз птицу, –
Или у тебя не хватает дыхания?
У меня очень много песен,
И я хотела бы поведать их все.

Зі щоденника А.П. Чехова

Святковий настрій. Мене слухають уважно. Сміх, регіт... А чим далі все більша і більша байдужість... Невже можна позіхати, куняти? Але ось «Палата № 6» – геніальний твір, від якого, скільки б його не перечитувати, холоне на серці... Актори, на жаль, були далекі від того.

Після читки мене вітали, дякували і благали якнайшвидше поставити... веселу першу дію.

Мої мрії! Мій задум! Коментарі зайві...

Педагогічні роздуми

Да,
Он назад не возвратится –
Вчерашний день,
Но и в ничто не превратится
Вчерашний день,
Чтоб никогда мы не забыли,

Каким огнем
Горели дни, когда мы жили
Грядущим днем.

Л. Мартынов

Багато з того, про що ми мріяли, ми не зробили, і об'єктивних причин тому немало... Думалося, що наші нащадки дороблять те, чого ми не встигли зробити. А театральне життя доводить, що молоде покоління має свої настрої, свої ідеї, цілі... Я не узагальнюю, але часом виникають у мене справжні невігадані побоювання...

Мої вчителі – великі українські режисери Микола Садовський та Лесь Курбас. Обидва вони були глибоко народними митцями і, хоч не без помилок, але чесно служили своєму народові.

У моїй творчості переплелися традиції реалізму, народності театру корифеїв, прийоми школи Марка Кропивницького і новаторські пошуки школи Леся Курбаса.

Моя творча платформа 1928-1939 років – «конструктивний реалізм». У цей термін я зовсім не вкладав того «формотворчого» змісту, яким і наповнювали його конструктивісти в архітектурі та в інших мистецтвах. Я хотів засобами театру активно будувати соціалізм у нашій країні, утверджувати зі сцени нове, соціалістичне життя, відмежовуватися від естетизму в театрі тих років. Для мене термін «конструктивний» був синонімом до «будівничий». Таке сполучення було моєю помилкою. Я не вивчав, як то слід було, всіх граней терміну «конструктивізм у мистецтві».

Але такі були часи. Часи пошуків і помилок!

Систему К.С. Станіславського я почав вивчати лише в 1930 році. Мені більше імponує ця система у втіленні Є. Вахтангова з поправками на театральність. Я не сприймаю, не сповідую тези – перевтілення до самозабуття. Ні! Перевтілення і самоконтроль! Мистецтво актора за своєю природою дуалістичне.

Я прихильник театрального театру. Глядачі йдуть до театру подивитися й послухати виставу у виконанні акторів, а не «в гості до сестер Протасових». У своїх постановках, за винятком декількох, в яких я теж демонстрував своє уміння «ставити по-мхатівськи», я ніколи не прагнув до того, щоб глядачі забули, що вони в театрі. Навпаки! Я вимагав від акторів сміливої вигадки, чіт-

кої опуклості, яскравої форми, ритмічного малюнка, пластичного виразу, повноти темпераменту і активного відчуття у спілкуванні з глядачами, а не відгороджування від них четвертою стіною. Контактувати з глядачем так, щоб захопити його, заповнити, довести до екстазу, – ось що мусить бути ідеалом у мистецтві театру.

І чи не тому мені найбільше до серця театри ім. Є. Вахтангова, ім. Шота Руставелі, ім. Коте Марджанішвілі і в минулому Московський єврейський театр на чолі з С. Міхоелсом.

Серед режисерів – я прихильник Є. Вахтангова, В. Мейерхольда, Леся Курбаса, С. Ахметелі, К. Марджанова, М. Охлопкова, Р. Симонова, Л. Варпаховського, Б. Равенських.

Я педагог. Педагогіка – моє покликання. До неї я тягнувся ще тоді, коли вирішував, на який факультет університету мені йти вчитися. Я викладав по кількох театральних школах і студіях. Виховав цілу плеяду режисерів і акторів. Багато хто з них удостоєні високих звань і працюють не лише на Україні, а й в інших братніх республіках. Мене все життя тягнуло до Молоді. І коли я сам був молодий, і коли я постарів. У режисерській практиці я завжди дуже багато уваги приділяв акторам-початківцям. Плакав їх, давав їм путівку в сценічне життя.

На тему «режисер і актор» стільки написано, стільки говорено, а все ж мушу ще й ще вертатися до цієї проблеми.

У наш час поглиблення інтерпретації драматургічного твору, розвитку театральної техніки, роль режисера провідна у театральному процесі. Концепції – театр автора, актора, режисера, художника не відповідають органічній суті театру, по природі своїй колективному, і віджили свій вік. У взаємодії різних видів мистецтв усе більше і більше набуває значення поліфонічність, синтетичність,



В.С. Василько. Художник М. Жук. 1929 г.

і тим більша відповідальність режисера за вміння довести до художньої єдності всі складові частини театрального твору.

Талант – велика річ. Але всякий талант, особливо в театральному мистецтві, потребує для свого розкриття відшліфовки. Хоч би яка виняткова була індивідуальність актора, вона виявляє себе лише з співтворцями-партнерами. Угадати, виростити в людині сценічні дані – обов'язок режисера.

У піаністів, вокалістів – хороша традиція не забувати своїх педагогів, стверджуючи і за ними свій успіх. У театрі інакше: коли актор має успіх у глядачів, йому адресують усі лаври, коли грає погано, всі докори – режисеру. Розібратися у складному питанні, хто вирішує успіх актора – автор, режисер чи акторська майстерність, під силу лише людині, яка добре обізнана з технологією театрального процесу.

Доводиться констатувати, що в акторській масі нині спостерігається здрібнення талантів, послаблення професійної майстерності. Безумовно, є окремі видатні обдаровання, але коли переважає «середняк», посередність, то значення режисера ще більше зростає. У багатьох відомих мені театрах набуває часом хворобливого характеру явище протиставлення акторів режисерові. Наслідок такого протиставлення – майбутній розпад театру. Це доведено життям.

Всі бажачі керувати забувають, що режисура – це професія, і дуже складна. Режисура – це спеціальність, якою за один рік чи кілька місяців не опанувати, навіть на вищих режисерських курсах. Режисер має матеріалом для творчості живих людей, і в цьому насамперед полягає складність і трудність професії: ліпити, компонувати з живих, часто амбітних акторів свій художній твір.

Режисер мусить у собі органічно поєднувати багато спеціальностей, вміти кожну з них застосовувати. А є така галузь, яка, крім досвіду, потребує ще й обдарованості, і навчитися цьому не можна.

Яскравий приклад – МХАТ останніх років. Не стало К.С. Станіславського, В.І. Немировича-Данченка – і театр з такими талановитими акторами, з такою культурою і можливостями не прогресує. Як не докоряв дехто Гнату Юрі, але після його відходу від Театру ім. І.Я. Франка там стало гірше. Так само в Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка, коли посаду М.М. Крушельницького зайняв ак-

тор навіть із високим званням. Заміна завжди знайдеться, проблема відповідності залишається.

Якої б талановитості не був молодий режисер, щоб набути досвіду організатора всієї театральної справи, він мусить мати за плечима підтримку педагога – художнього керівника. Лише диплом, з яким з'являється вчорашній студент на посаду головного режисера, а зараз це явище поширене, ще не є рішенням режисерської заміни.

Людина честолюбна, яка заздрить чужій славі, не повинна йти в режисуру. Її завжди точитимуть ревності до успіхів актора.

Актор – повсякденно на людях, його роботу бачать тисячі глядачів, і більшість з них не здогадується, що вистава, гра акторів – це значною мірою наслідок роботи режисера. Амбіційність, себелюбство протипоказані професії режисера. Авторитет режисера – це чесність, принциповість, об'єктивність у розподілі ролей, в оцінці актора. Велике щастя – зустріч з однодумцями.

Система К.С. Станіславського – Антеєва земля для кожного театру. Це той животворний ґрунт, на якому виростає театральне мистецтво. Чи слід це ще твердити? Але не треба з вчення К.С. Станіславського робити догми. Він сам застерігає від цього. На системі К.С. Станіславського можуть виростати різні театри у різних національних культурах, з їхньою специфікою.

Правда життя в поєднанні з яскравою театральністю – ось що мусить бути зерном кожної постановки.

Сучасному радянському театрові властива нова театральність. Ознаки її ми бачили в постановках провідних режисерів –



В.С. Василько. Художник А. Петрицкий. 1931 г.

М. Охлопка, Р. Симонова, М. Акімова, Ю. Завадського, Г. Товстоногова, В. Плучека, Д. Абашідзе, Б. Равенських, М. Крушельницького.

Кожний з цих режисерів мав своє яскраво виявлене творче обличчя, свій спосіб відтворення життя, свої своєрідні постановчі засоби, Але вже можна визначити стильову єдність, властиву радянській режисурі.

Заперечення об'єктивізму, правдиве відображення дійсності в її революційному розвитку. Наголошення партійності і пафос громадянськості. Глибина мислі, гострота соціальних характеристик, виразність композицій, лаконізм, гранична стриманість у вияві почуттів. Відхід від ілюзорності оформлення, тяжіння до образного відтворення місця дії. Оформлення більше промовляє, що відбувається, ніж де відбувається.

Для сьогоднішньої режисури характерним явищем є активізація режисерських інтерпретацій, сміливість задумів. Часто ця тенденція набуває непотрібних, хворобливих розмірів, але в цілому це явище, безумовно, позитивне.

Мені хотілося б зупинитися на тезі «стриманість емоцій». Одна справа стриманість у зовнішньому виразі при внутрішній наповненості емоціями, образно кажучи, принцип «внутрішнього згорання». Це прийнятно. Але надто багато акторів за девізом «стриманість емоцій – сучасна манера гри» ховають свою немічність, відсутність темпераменту і яскравої акторської особистості. Їхня майстерність нібито – в органічності, простоті, правді життя, бо, мовляв, емоції – мелодрама. Давно вже доведено, що театральна художня правда не є натуралістичною правдою, а головне те, що емоційна насиченість ролі ніяк не виключає органічності, простоти виконання. За всіх напрямків театрів, шкіл акторської гри вистава створюється для глядачів, які хочуть і мусять не лише все бачити, чути, розуміти, а й співпереживати! Мистецтво театру – це образно-емоціональне пізнання світу, воно адресується саме до сердець і до емоцій глядачів.

Я дуже високо розцінюю уміння актора передавати процес мислі, але той, хто заперечує значення емоцій у творчості актора, убиває театр, убиває художність твору, хоч би якими теоретичними викладами він не забарикадувався.

У перші роки в радянському театрознавстві були не в пошані жанри оперети, водевілю, мелодрами. Час йшов, і мінялося ставлення. Оперета має визнання, водевіль теж одержав право на існування, і тільки мелодрама ніяк не здобуде остаточно прихильності. Ставлення до неї наших критиків скептичне. А у сценічній практиці мелодрама завойовує своє самостійне місце, особливо гарно сприймаються класичні українські мелодрами.

Проповідник «психологічного реалізму» МХАТ ставив мелодраму «Сестри Жерар» («Дві сирітки»). У книзі М. Горчакова «Режисерські уроки К.С. Станіславського» ми маємо докладні записи репетицій самого К.С. Станіславського, з яких можна повчитися, як треба ставити мелодраму. Інше питання, що мелодрама може бути прогресивною, художньо довершеною і, навпаки, реакційною, антихудожньою, як і кожний твір, але самий жанр живий і, повторюю, – що найголовніше – улюблений народом.

Невже наші велетні сцени Мочалов, Єрмолова, Заньковецька, Ленський, Садовський, Комісаржевська, з їхньою потрясаючою глядачів емоційністю грали лише мелодрами?

А романтика? Героїка?

Я не уявляю собі, як можна грати в романтичному, героїчному плані без горіння пристрастей. Адже ми визнаємо романтику, героїку не тільки у класичних творах, а й у величі подвигів нашого сучасного життя. Романтика органічно вплітається в метод соціалістичного реалізму.

Інтелектуальний театр.

Для нас, митців старшого покоління, це не новина. А хіба театр Генріка Ібсена, Максима Горького, Лесі Українки та багатьох інших не є яскравим прикладом інтелектуального театру? Хіба можна донести до глядачів глибокий зміст їхніх творів без активного процесу мислі, що є найтипівшим в естетичних нормах цих драматургів? Прихильники «інтернаціонального театру» впали у крайність, заперечуючи знову-таки емоційність і скеровуючи всі засоби акторського виконання лише до розумового сприйняття глядачів, насаджуючи раціоналістичність, що є специфікою науки. Чи не знищуються цим найкращі душевні «теплі» барви в мистецтві актора? Чи не убивається цим роль відчуття, інтуїції у процесі творчості? Адже інтуїція у творчості – це наслідок



В.С. Василько. Художник В. Цыплаков. 1960 г..

культури, освіти, ерудиції, які у свою чергу сприяють лету фантазії! Лише жанр душі акторської запалює, викликає контактування з глядачем, що і є суттю нашого мистецтва.

Режисери, які схиляються до форм інтелектуального театру, твердять, що в сучасного героя наголошений інтелект, а тому... відкидається грим, вживання перуки, костюмів, декорацій, себто поворот від синтетичного театру до літературного. Так виглядає зараз ця крайня течія в мистецтві театру.

Все заперечується, все відкидається в ім'я самовиявлення актора. Така мета нібито й непорочна, справа поглядів, смаків, але коли б перед нами були виключно талановиті акторські особистості, яким справді є що виявляти. Але в тому й біда, що нема серед нас Орленєвих, Папазянів, Качалових, щоб бути законодавцями сцени і щоб уся вистава була скерована на їхнє самовиявлення. Справжній талант органічно потребує самовиявлення, особливо при зустрічі з яскравим драматургічним матеріалом. Але тоді діє не самообмежування, а, навпаки, застосування найширших засобів мистецької палітри.

Зараз у театрі, а найбільше в українському, нове акторство – переважно середнього рівня. Претендуючи на самовиявлення, вони замість таланту, майстерності, великої працездатності виявляють великі претензії і безмежну самовпевненість. Віра у свої сили потрібна, але при умові, що людина має здібності, віддає життя своїй професії. Скромність викликає бажання підтримати, допомогти; самолюбубання, апломб відштовхують, викликають обурення.

З'явився і новий тип актора, якого раніше не було, не могло бути. «Мені, – каже він – досить у сезоні дві великі виграшні ролі, а далі я волюю бути вільним. Взагалі тепер не слід грати так, як грали ко-

лись, витрачаючи всю енергію. Це не сучасно!» Так, ми дуже часто граємо тепер упівсили. Але як можна, граючи так, примусити глядачів переживати, виносити свій присуд чи бажання наслідувати?

Спокій, байдужість у роботі митця – це втрата почуття відповідальності перед народом.

Теперішнє акторство любить славу не менше за акторство минулих часів. Але вони не вважають за потрібне заслужити її «у поті чола свого». Слава, на їхню думку, належить їм за званням, а не визнанням і вдячністю публіки. Мені дуже до вподоби афоризм С.В. Волконського про те, що якщо суть театру – актор, то це не значить, що весь театр – актор: без жолудя не може бути дуба, але це не означає, що коли є жолудь, є вже й дуб.

Добру половину сучасних режисерських новацій ми бачили в театрі у 20-30-ті роки. Видавати за новаторство сучасності відомі у свій час досягнення – це типове епігонство, що не свідчить про творчу оригінальність і самостійність режисерського мислення, Найвидатнішим досягненням, «криком моди» і справді новиною є «муркотальний реалізм», коли з другого ряду партеру майже не чути, що бурмочуть актори, дотримуючись «нових правил гри».

Потрясати глядачів зі сцени словом – основа драматургічного мистецтва. Викликати словом потрібні роздуми, почуття – оце мусить бути нашим внеском у сучасність.

До сучасного методу також належать вистави під мікрофон, магнітофонні записи, що виголошують авторський текст замість актора, який мовчки «задуманий» стоїть на сцені. Виконання ролі без характерного звучання, без перевтілення в образі. Мода, що давно перейшла в штамп, що демонструє обмеженість мистецьких запитів, смаків, ототожнюється з новаторством сучасності.

Часом, ховаючись за актуальність тематики, режисер-ремісник не обтяжує себе вивченням епохи зі всіма її історичними особливостями, – від філософії, психології людини-образу – до її поведінки, манер, костюма... Відсутність відповідальності підміняється декларацією...

«Сучасний метод гри». Таке твердження завжди діє безвідмовно, – ніхто, крім дитини, не скаже: «Король голий».

Треба різко змінити репертуарну політику. Тематика п'єс мусить піднятися до соціально значимих подій, яскравих

характерів, гострих конфліктів. Проблема жанру мусить бути невід'ємною у вияві глибини, масштабності відображення дійсності, у різноманітних засобах і методах конкретного мистецтва. І тоді демонстрація спрощення режисерської та акторської особливостей буде неможливою суперечністю до визначеного жанру.

Вистава, яка емоціонально, образно, діалектично у своїй конкретності і глибині спостережень та висновків шляхом асоціацій примушує розмірковувати, зіставляти події, що відбуваються, з сьогоdnішнім днем, – така вистава через високий рівень професіоналізму режисера, актора, розумінням найголовнішого, найтиповішого, є сучасною. Це стосується і класики, яка ідейним цілеспрямуванням, філософськими узагальненнями є нашим духовним багатством, знанням минулого, розумінням сьогоdnішнього і кращим передбаченням майбутнього.

Чи не заради цього відбувається така тяжка, напружена, відповідальна праця всього творчого колективу?

Автентичне новаторство неможливе без наступності.

Справжній новатор є відкривачем нового. Створюючи художній твір у його діалектичній єдності емоціонального та інтелектуального, він об'єднує естетичні канони, стверджуючи необхідність подальшого розвитку прогресивних традицій. І саме метод соціалістичного реалізму забезпечує глибоке вивчення і засвоєння кращих традицій минулого.

Проблеми новаторства нас хвилюватимуть завжди. Вони вічні.

Все нове в житті неминуче вимагає в мистецтві нового змісту, який у свою чергу зобов'язує до пошуків свіжих, оновлюючих форм вияву. І найважливішим є розкриття духовних прагнень людини у всій багатогранності її поривань, волі і краси.

Душевний романтизм, – дозволю собі такий вираз, – ось чого не вистачає, ось що необхідне в роботі режисера й актора.

По наших театральних інститутах немає спеціального курсу психології творчості. Коли молодий режисер зустрічається в роботі з акторами, йому бракує уміння знайти дорогу до душі актора, до його психіки, до його емоцій, Бракує відчуття, в якому стані прийшов актор на репетицію, на виставу. А настрої, душевний стан актора відіграє колосальну роль у творчому процесі.

У своїй масі актори не дуже-то дотримуються вимоги К.С. Станіславського – залишити за порогом театру особисті справи і настрої, щоб на роботі бути в хорошій професійній формі. І перед режисером завдання: уміти перебороти всі перешкоди, упередження, опір, щоб організувати думки, емоції, волю актора в потрібному для репетиції напрямку.

Вивчаючи актора не лише в стінах театру, а й в його особистому житті, спостерігаючи поведінку, життєвий тонус, режисерові буде легше налагодити творчо-психологічний контакт з актором-людиною, з актором-особистістю.

Не можна прищепити обдаровання, поділитися талантом, але навчити, коли бажають вчитися, любові до обраної діяльності можна. Цілеспрямованість сприяє розвиткові і утверджує покликання.

Всі ми мріємо про театр однодумців, про театр міцного творчого ансамблю, про колектив яскравих творчих індивідуальностей. Але в більшості своїй це лишається мрією.

У творчій практиці буває так, що режисер потрапляє в колектив зі сталими, улюбленими штампами, угрупованнями, які борються між собою...

Свій авторитет режисер повинен почати з утвердження самодисципліни. Треба стати зразком відданого служіння інтересам театру. Це перше, що викликає довіру до режисера. Авторитет режисера серед акторської маси здобувається не декламаціями, не демонстрацією зверхності, а вмінням працювати з акторами над ролями. Вмінням зацікавити, захопити, а коли необхідно, і примусити до праці, не на словах, а на ділі режисер повинен довести свою необхідність акторові у його зростанні. У кожному театрі мусить бути свій моральний кодекс, свої творчі традиції, свої правила внутрішнього розпорядку і передусім почуття колективізму.

Чим більший актор, режисер, митець, чим більше в нього наголошена громадянськість, чим більше він стежить за всіма подіями, що відбуваються у світі, тим більше він обізнаний з людською психологією всіх соціальних прошарків, тим вища його майстерність – уміння створювати глибокі, яскраві образи.

Режисер, який справді мріє створити свій театр, мусить бути не лише його організатором, а й вихователем усього колективу.

Тільки виховна робота поступово перетворює режисера на володаря дум колективу, на його художнього проводиря, що утверджує місію театру – збагачувати духовні скарби людини, пробувати її громадську енергію.

Громадянськість актора-митця – це його причетність до життя суспільства, співпричетність до долі народної і участь у рішенні проблем, які стоять перед країною.

У боротьбі ідей, розв'язанні класових конфліктів, що вирують у світі, творче життя театру, носія прогресивних ідей людства, невід'ємне від зовнішніх сучасних проблем. Моральні, творчі сили – знання, духовні прагнення, професіоналізм, артистизм – мусять естафетно передаватися майбутнім поколінням, аби зберегти ідеали та ідейні зв'язки прогресивного людства.

І лише той митець, який пристрасно відстоює передові ідеї свого часу, відповідає актуальним питанням сучасності.

Пам'ять і час! Вони з нами... Вони – ми самі...

Я не претендую на історичні узагальнення. Де в чому мої спогади, безумовно, суб'єктивні. Але у своїй непримиренності до всіх негативних проявів, у вимогливості до відданого служіння мистецтву я завжди лишався, як мені здається, чесним, принциповим і доброзичливим.

Я люблю Людей! Я люблю Актора!

Р. С. «Собі на згадку минулих літ» – напис на моєму першому щоденникові юнацьких років.

Вам, читачам, лишаю я своє без останку –
«Театру віддане життя».

*Василь Василько.
1967-1972 роки.*

*9 березня 1972 року.
Одеса.*

