

85.33.273



■ Надія КУКУРУЗА

ЛІТЕРАТУРНА КОМПОЗИЦІЯ:

Від задуму
до сценічного втілення



Надія КУКУРУЗА

**Літературна композиція:
ВІД ЗАДУМУ
ДО СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ**

*Навчальний посібник
до розділу з навчального курсу «Сценічна мова»*



НБ ПНУС



801990



Лілея-НВ
Івано-Франківськ
2014

УДК 792.07
ББК 85.33я73
К 89

Кукуруза Н. В.

Літературна композиція: від задуму до сценічного втілення. Навчальний посібник до розділу з навчального курсу «Сценічна мова». – Івано-Франківськ, «Лілея-НВ», 2014. – 272 с.

Навчальний посібник заслуженого працівника культури України, доцента Н. В. Кукурузи розкриває літературну композицію як жанр мистецтва художнього слова. У ньому наведено основні прийоми роботи над літературною основою композиції, подано методичні рекомендації з її сценічного втілення. До посібника ввійшли сценарії літературних композицій, які апробували студенти Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Призначений для студентів денної і заочної форм навчання спеціальності «Театральне мистецтво», спеціалізацій «Режисер естради і масових свят» та «Актор драматичного театру і кіно». Буде корисний викладачам, режисерам театрів художнього слова, керівникам театральних студій, шанувальникам мистецтва художнього слова.

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів мистецьких спеціальностей
вищих навчальних закладів (№ 1/11-11822 від 22.07.2013)

Рецензенти:

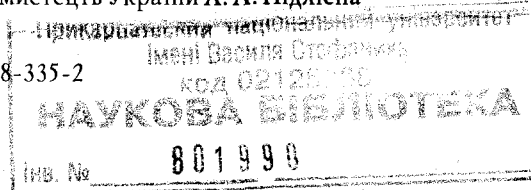
Доцент кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України **І. О. Борис**

Доцент кафедри театального і хореографічного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений працівник культури України **Н. В. Грицан**

Професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України **О. О. Інютчкін**

Доцент, професор кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України **Л. А. Підлісна**

ISBN 978-966-668-335-2



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 5

Розділ 1

ЛІТЕРАТУРНА КОМПОЗИЦІЯ

ЯК ЖАНР МИСТЕЦТВА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА 8

1.1. Жанри мистецтва художнього слова: історія і сьогодення ... 8

1.2. Літературна композиція у творчості українських митців ... 22

1.3. Форми літературної композиції
в сучасному культурно-мистецькому просторі 52

Розділ 2

ЗАДУМ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ 70

2.1. Обґрунтування вибору теми композиції 70

2.2. Автор, епоха, жанрово-стилістичні особливості
літературного матеріалу 73

2.3. Вибір назви літературної композиції 76

Розділ 3

СТВОРЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПЕРШООСНОВИ

КОМПОЗИЦІЇ 78

3.1. Елементи внутрішньої форми
як вияв композиційної побудови 78

3.2. Принципи, методи та прийоми побудови композицій 84

3.3. Жанрові різновиди композиції 97

3.4. Особливості створення різножанрових композицій 98

3.5. Редагування тексту композиції 102

Розділ 4

АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ 107

4.1. Ідейно-тематичний аналіз композиції 107

4.2. Дійовий аналіз композиції 110

4.3. Визначення логічних центрів композиції 112

Розділ 5	
СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	120
5.1. Образ виконавця	120
5.2. Темп і ритм у створенні сценічної атмосфери	122
5.3. Методи виконання композиції	127
5.4. Основні виражальні засоби сценічного втілення композиції ..	129
ПІСЛЯМОВА	142
ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ	144
ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ	146
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	150
ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК	153
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	159
КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ	166
ДОДАТОК	169
Тексти літературних композицій	169
Казка про Мару	169
Жінка як текст	186
Останнє танго	191
Матері, повертайтеся!	195
Звуки вальсів Генія	201
Пристрасть двох світів	205
Мої чоловіки... Мої пісні...	211
Все у світі з любові	218
Присяга Україні	224
Вертеп	229
Чоловіче та жіноче начало	239
Запізніле повернення	243
Монолог біснуватої балерини, або Талант нічого не вирішує	252
Гуцульське весілля	259
Швидше додому вертай!	266

ПЕРЕДМОВА

Літературну композицію як жанр мистецтва художнього слова використовують на професійній та аматорській сцені. «Композиція» походить від латинського слова *composition*, що означає «складання, зв'язування, побудова» художнього твору. В театральному мистецтві композиція – це складання, поєднання між собою різних компонентів, мистецтв, стилів, жанрів, поєднання слова й руху, слова і музики.

Створення композиції – це свого роду створення вистави, в якій єдиним і головним актором є сам виконавець.

Художнє слово має свої закони, і їхню специфіку слід враховувати. Це висуває потребу переробляти текст, яку диктують насамперед істотні відмінності між двома видами мистецтва: писаною літературою і літературою, яка звучить зі сцени, тобто художнім словом. Ці відмінності значно глибші, ніж між драматургією та її театральним втіленням. Драматург пише п'єсу, призначену для театру – посередника між його твором і глядачем; виходячи з цього, драматург намагається підпорядкувати свою творчість законам театру. Письменник не передбачає посередника, не обмежений часовими рамками, іншими словами, автор літературного твору не поставлений перед необхідністю розраховувати, скільки часу проведе читач наодинці з його повістю чи романом.

Але виконавець, як правило, обмежений у часі. Якщо не скорочувати, не фрагментувати літературний матеріал, то виконували б лише твори, обмежені тривалістю в часі. Тоді, безперечно, мистецтво художнього слова було б збіднене. Отож композиція і є, власне кажучи, «драматургією читання».

Зауважмо, що в посібнику ми навмисно уникаємо означення «читець», натомість використовуємо слово «виконавець», адже сценічне втілення літературної композиції – це не лише академічне

«читання», а й акторське втілення недраматургічного матеріалу.

У роботі над композиціями студенти вчаться організовувати сценічну дію на базі прозового, поетичного, документального тексту, складати сценарій, втілювати його на сцені, використовувати елементи театралізації – музику, освітлення, реквізит, костюм тощо, вчаться образного, творчого рішення сценічних завдань.

Також враховано відмінність між академічним виконанням літературного матеріалу, в якому елементи театралізації лише доповнюють слово, та виконанням, що стає своєрідною моновиставою з використанням елементів пластики, хореографії та ін.

Мета цього навчального посібника – допомогти студентам у складній роботі над створенням і сценічним втіленням літературної композиції.

Величезну роль відіграє текстологічний матеріал композицій. Тому в навчальному посібнику приділено увагу процесові створення текстових варіантів творів, адже виконавець (у співпраці з викладачем), як правило, є й укладачем композицій.

У посібнику автор розглядає питання професійного підходу до створення композиції – від обґрунтування вибору теми композиції, ідейно-дійового аналізу до втілення композиції на сцені; розглядає деякі теоретичні питання принципів побудови композицій, жанрових різновидів мистецтва композицій, специфічних особливостей поетичних композицій тощо. Залежно від обраного літературного матеріалу розглядає методи роботи над різними жанрами літературної композиції, зокрема – над моновиставою.

Займаючись художнім словом, слід неодмінно пам'ятати про те, що воно формує образне мислення. Це особливо важливо сьогодні, коли культура читання знижується, замінюючись іншими формами дозвілля – кіно, комп'ютерні ігри, Інтернет, де відеоряд уже заданий.

До роботи над літературною композицією студенти вже оволоділи технікою сценічного мовлення та методикою виконання різних літературних жанрів, засвоїли акторську майстерність,

пластику, вокал, гру на інструменті і таке інше. І це важливо, бо в літературній композиції ці знання можна вміло поєднати.

Літературна композиція привчає підкоряти текст єдиній темі, діяти словом, відстоювати власний погляд.

Не змінюючи об'єктивного ядра літературного шедевра, не змінюючи жодного рядка автора, вловлюючи його «сповідальність», живі риси особистості, естетики, сприйняття та бачення життя, студент у співпраці з викладачем створює оригінальний твір. Адже композиція відкриває нові грані літературного матеріалу, підтверджує його багатозначність; переосмислюючи старе, пробуджує до життя думку, співзвучну сьогоденню. Отже, з'являється сьогоdnішній еквівалент літературних творів.

Щоб по-новому трактувати літературний матеріал, перевести його у сценічну форму, згадаймо, що казав видатний майстер художнього слова В. М. Яхонтов. У статті «Мистецтво монтажу» він пише про два рівні композиції: 1) про монтаж як розробку однієї теми і 2) власне про композицію як цілий цикл, наповнений філософським змістом. «Літературний монтаж – це спосіб організації різнорідного матеріалу в однорідне ціле». А «літературна композиція – це складний процес, що створюється на основі якої-небудь ідеї, що пронизує всю композицію»¹.

Головне завдання композиції – це робота над словесною дією, створенням сценічного образу; це осмислене, живе спілкування з глядачем.

У навчальний посібник увійшло п'ять основних розділів. Подано запитання для самоконтролю, тестові завдання, літературу для глибшого вивчення теоретичних і практичних основ цього мистецького жанру, предметний та іменний покажчики. Подані в додатку сценарії різних за жанрами і стилями композицій використано як приклади при засвоєнні теоретичного матеріалу.

Створення літературної композиції – процес надзвичайно складний. Виконавець повинен досконало оволодіти технікою сценічного мовлення та акторською майстерністю. Не меншу роль у мистецтві композиції відіграє й інший складник таланту виконавця – відчуття пульсу Часу.

¹ Цит. за: Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – 3-е изд. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2002. – С. 78.

ЛІТЕРАТУРНА КОМПОЗИЦІЯ ЯК ЖАНР МИСТЕЦТВА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА

1.1. Жанри мистецтва художнього слова: історія і сьогодення

Поняття «композиція» стосується всіх родів і видів, жанрів мистецтва.

Літературна композиція – найдавніший вид мистецтва художнього слова.

Ще у стародавніх еллінів особливою пошаною користувалося мистецтво декламації. У зв'язку зі змістом матеріалу і його відповідною формою розрізняють декламацію епічну, ліричну, драматичну і ділову – ораторську. В жанрі декламації були визначені жорсткі рамки мелодики мови і обов'язкові умовні жести. Форма проголошення тексту була обов'язковою і підкоряла собі зміст. Декламаційні правила склалися протягом кількох сторіч, і таким чином формувалася особливий театральний виконавський жанр.

В античній Греції на різних святах відбувалися змагання читців – «рапсодів». За тогочасним звичаєм читець вибирав для декламації уривок поем Гомера «Одіссея» або «Іліада», визначав сюжетну лінію, будував розповідь з різнохарактерних, гостро контрастних епізодів. Відомо, що знамениті гомерівські читання привертали до себе величезну аудиторію. Існувала традиція організовувати конкурси – «змагання рапсодів».

Характерно, що читці декламували свої твори без музичного супроводу, приділяли велику увагу виразності слова. Вони читали з багатою мімікою і жестами, відтворюючи індивідуальні риси поведінки та характери персонажів.

При визначенні переможця на змаганнях декламаторів судді враховували:

– вміння рапсода «зшивати пісню», тобто мистецтво композиційної побудови матеріалу;

– виразність подачі тексту, тобто майстерність виконання².

Тож «рапсодію» слід вважати найдавнішим видом літературної композиції, а її «зшивання» – з'єднання різних шматків, – принципом монтажування.

Середньовіччя було епохою занепаду художнього читання. Насамперед з'явилася власне церковна, служебна декламація (виголошення, євангельські читання тощо), що мала свої умовні ритмомелодійні форми. Ораторська декламація трансформувалася в церковну проповідь, що досягла високого ступеня досконалості, та схоластичні дискусії на релігійно-філософські теми.

За часів Відродження і пізніше ораторська декламація культивується в духовній школі, між іншим, і в Україні. Ця школа (на Заході єзуїтська, в Україні православна, наприклад, Київська духовна академія) поширює театральну декламацію (шкільні вистави), що сполучала особливості ораторської і власне церковної декламації.

Сам термін «декламація», утворений ще за часів Римської держави, відродився у Франції XVII ст., де під ним розуміли все мистецтво театральної гри. Це був суворий канон урочисто-піднесеної, акцентовано-ритмізованої, співучої манери вимови тексту, що супроводжується широким статичним жестом. І тільки в другій половині XVIII ст. він набув значення, яке збігається із сучасним, тобто декламації як художнього читання.

Закладені стародавніми греками правила декламації на початку XIX ст. поступаються основам нової театральної правди, які заклав великий французький трагік Тальма. Він почав навчатися в Королівській школі декламації та співу, згодом подолав установлені правила співучості мови і зовнішнього жесту. На зміну формалізму й ілюстративності прийшли емоційність і пристрасність, різноманітна життєва інтонація. Зміст вимовного

² Вановская Е. В. Литературная композиция и монтаж на самостоятельной сцене : Метод. разраб. / Е.В. Вановская ; М-во культуры РСФСР, АГИК им. Н.К. Крупской. – Ленинград : АГИК, 1989. – С. 4.

тексту став для виконавця не менш важливим, ніж форма. Виявляється, що головне в мистецтві художнього слова – не ідеальний зразок для наслідування, порожній і холодний, а живе слово, здатне викликати співчуття у слухачів, авторські думки і почуття, які проживає виконавець на сцені як свої власні. Тільки через природну живу інтонацію можна домогтися відповідного співпереживання слухача.

У ХІХ ст. «мистецтво виразного читання» як навчальний предмет введено у програми навчання гімназій і ліцеїв у Росії, Франції, Німеччині й Америці. Його необхідність пояснювалася просто – він учив виражати зміст сказаного, вчив малювати звукові картини за допомогою слів, щоб глядачі їх побачили. Навіщо? Щоб викликати відповідну очікувану реакцію у слухача.

Щодо жанру літературної композиції на сцені європейського театру слід згадати французького поета Поля Фора. Ще за навчання в паризькому Ліцеї Людовіка Великого у вісімнадцять років Поль Фор заснував «Theatre d'Art» («Художній театр») і керував ним кілька років (1890–1894). Тут ствердилася нова для паризьких театрів форма вистав – читання віршів, поетичних композицій зі сцени з музичним супроводом і продуманим художнім оформленням (що приваблювало до театру письменників-символістів). Через художнє слово П. Фор втілював на сцені естетичні принципи символізму.

Радянське мистецтвознавство розпочинає оповідь про жанри художнього слова зазвичай від початку ХІХ ст. і пов'язує історію художнього читання з розвитком реалістичної літератури і професійного театру. Першими читцями того часу були письменники і артисти. Стосовно акторів-читців, то їхня виконавська майстерність розвивалася двома шляхами: з одного боку, номери в дивертисментах, що виконували в театрі після основної п'єси або ж в антрактах; з другого – «виступи для душі» в тісному колі інтелігенції, літераторів, учених, де вперше читали новинки сучасної літератури, багато з яких через цензуру не могли одразу виконуватися публічно. У таких московських літературних гуртках вірші Шевченка читав актор Михайло Семенович Щепкін.

Він також був серед засновників публічних читань і збірних концертів, які стали традиційними в колі російських акторів. Перший літературний вечір Щепкін організував 1843 року.

Щепкіна визнано основоположником реалістичної манери читання як першого виконавця коротких побутових розповідей-імпровацій, що базувалися на власних спостереженнях із життя. Згодом цей жанр матиме своїх продовжувачів серед російських акторів. У виступах Щепкіна було закладено те, що в подальшому розвиватиметься у творчості представників літературної естради різних стильових і жанрових напрямів.

Щепкін, характерний і комедійний актор, перший введе у репертуар своїх читань твори революційної демократії, сповнені громадянського пафосу і патетики («Трудар» німецького поета Фрейліграта – «співця революції 1848 р.» і т. ін.).

Те, як виконував Щепкін монолог зі «Скупого рицаря» Пушкіна дає підстави стверджувати, що актор відкрив можливості, які в майбутньому призведуть до театралізації в моновиставі в так званому театрі одного актора і театрі поета. Щепкін поєднав читання з ігровим началом: будував монолог за законами театру і разом з тим виконував його на естраді, в літературному концерті без оформлення і ансамблю акторів.

Отже, взаємодія театру і естради, як у Щепкіна, стала закономірною і характерною для мистецтва монотеатру в майбутньому.

З позиції поєднання слова і музики на теренах сучасної літературної естради слід виокремити ще одну напівзабуту стилістичну течію – мелодекламацію, зароджену до початку ХІХ ст. Основи цього жанрового виду літературної композиції свого часу мали занижену репутацію, оскільки була маса любителів «підвивати» сентиментальні вірші під гітару чи рояль, у більшості своїй – ще й непрофесійно. «... Буває читання імпроваційне, наспівне, куплетне, речитатив під музику, читання в супроводі музики і т. ін. Та що ж робити, коли у нас називають „мелодекламацією” всіякого роду художнє і дилетантське читання під музику... Ці сміливі люди не мають уяви, „на що вони

руку піднімають”!» – так писав відомий мелодекламатор початку ХХ ст., російський актор М. Ходотов³.

Слово в поєднанні з музикою були органічним складником творчості російської актриси Віри Федорівни Комісаржевської, обдарованої витонченою музикальністю, чуттям до поетичного слова: у супроводі симфонічного оркестру вона виконувала драматичну поему Байрона «Манфред», мелодекламацію з оркестром поетичної прози С. Тургенева на муз. А. Арєнського і т. ін.

Сьогодні синтез художнього слова і музики на сцені різноманітні за взаємодією, а складний вид жанру мелодекламації нечасто, та все ж прослідковується у творчості окремих акторів.

Повертаючись до мистецтва художнього читання початку ХХ ст., слід констатувати, що воно виявилось здатним відповідати вимогам пролетарської культури. Перш за все це пов'язано з надзвичайно живучою ілюзією, що оволодіти сценічним мовним мистецтвом досить легко. Якщо в музичному, оперному, балетному мистецтві відсутність професіоналізму компенсувати неможливо, то в театральному мистецтві для такої ілюзії завжди залишається місце. Цю ілюзію здатна підтримати «ставка» на слово як на головний виражальний засіб. Як правило, порівняно з іншими виразними сценічними засобами слово розглядається як таке, що не вимагає особливого таланту, надане у розпорядження кожному. Отже, помилкове ототожнення природної здатності говорити і професійного досвіду володіти сценічним словом стало причиною ілюзії демократизму мистецтва художнього читання.

Окрім цього, пріоритетне становище мистецтва художнього читання забезпечувала мобільність. Мистецтво художнього читання (на відміну від усіх видів театру: драматичного, музичного, балетного, які спираються на комплекс виразності і втрачають свої ціннісні якості без декорацій, музики, світла і т.д.) могло бути представлено лише однією людиною – читцем. Така невибагливість відкривала мистецтву художнього читання широкі можливості для свого позиціонування. Крім того, властива мистецтву художнього слова взаємодія «читець і публіка» підсвідомо «читалась» як

³ Дубнова Е. Я. О литературной эстраде [Текст] / Дубнова Евгения Яковлевна. – М. : Изд-во «Знание», 1979. – С. 12.

«оратор і революційна маса», що відображало суть того часу. В театральному спектаклі (як правило) не порушується дистанція між глядачем і актором завдяки збереженню так званої «четвертої стіни», в той час як у мистецтві художнього читання ця дистанція відсутня, тому що відсутня «четверта стіна». Отже, принцип сценічного спілкування, властивий мистецтву художнього читання, виявився співзвучним культурно-історичному періодові першої половини ХХ сторіччя.

Головним і практично єдиним засобом виразного художнього читання є слово. Художнє читання як вид мистецтва використовує не безліч, а один виразний засіб, тому його можна вважати моновиразним. У цьому сенсі мистецтво художнього читання – наступник традицій декламаційної культури або вид мовного мистецтва, що належить до риторичного типу.

На відміну від художнього читання, мовне мистецтво актора відмовилося від опори на декламацію і до ХХ сторіччя оформилося як частина полівирозного синтетичного акторського мистецтва. Якщо мистецтво художнього читання практично самодостатнє, то мовленнєве мистецтво актора таким не є, тому що повністю залежить від заданого режисером принципу сценічного існування у виставі. З другого боку, мовне мистецтво актора і художнє читання мають свою територію побутування: театр і естраду відповідно. Якщо мовне мистецтво актора, починаючи з перших десятиріч ХХ ст., розвивається в руслі режисерського театру, то мистецтво художнього читання під його впливом лише час від часу коригує свої принципи. У певному сенсі мовне мистецтво актора, починаючи від ХХ сторіччя, протистояло мистецтву читця. Художнє читання і мовне мистецтво читця спираються на різні текстологічні засади та відрізняються своїми характеристиками⁴.

Жанр літературної композиції формувался в 1920–1930-ті роки. В Росії це була епоха жорстких ідеологічних пріоритетів. Слово в художніх композиціях виражало дух того часу безапеляційно. У Москві й Ленінграді навіть було створено державні інститути слова, що мали завдання виховувати спеціалістів з художнього слова, «здатних нести мистецтво,

⁴ Прокопова Н.А. Ценностный аспект стратификации сценической речевой культуры / Н.А. Прокопова // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 310. – С. 43.

літературу широким масам нової радянської аудиторії». Окрім того, в Харкові, Києві та інших містах також організовувалися спеціальні театри або ансамблі читців. Мистецтво хорової декламації мало передавати особливий душевний настрій перших років революції, бажання висловити його перед широким людським загалом. Та це мистецтво стало віянням часу і не знайшло свого продовження. Крім того, за жанром літературно-художньої композиції закріпилося кліше «на злобу дня» і стало своєрідним «класицистичним ідеалом» свого часу, до якого слід було прагнути. Ідеологічна спрямованість у композиції стала канонічною, що з часом і стало «зашморгом» для жанру.

Як результат віяння «нової пори» початку ХХ ст. з'явився «літературний монтаж» – частина «синьоблузного» видовища. «Сіня блуза» виникла в 1923 році як театральньо-естрадний колектив (учасники виступали в синій робочій блузі) й існувала до початку 30-х років. Уперше її створено в Московському інституті журналістики на базі «живої газети»: текст ґрунтувався на газетному матеріалі або на гострих злободенних фактах життя, і його зачитували вголос один або кілька читців. Сформована на початку 20-х рр. «жива газета» стала одним з найпоширеніших видів художньої агітації. Вона включала монологи, колективну декламацію, «частушки», фельетони і т. ін.

Радянський театр малих форм «Сіня блуза» – прообраз «живої газети», став першим професійним театром з робочих та червоногвардійців.

Ініціатором створення «Сіней блузи», автором і одним з виконавців був Б. С. Южанін. Уже за деякий час налічувалося близько чотирьохсот таких колективів – аматорських і професійних. У їхньому репертуарі були літературно-художні монтажні, огляди, сценки, що відображали актуальні події сьогодення. В тематиці «на злобу дня» поєднувались героїка і патетика, сатира і гумор. «Сінеблузники» виступали з пропагандистськими художніми віршами, хоровими декламаціями, фізкультурними сценками, спортивними танцями перед робітниками на заводах, фабриках, у клубах. Деякі

колективи гастролювали за кордоном (Німеччина, Польща, країни Скандинавії, Китай), впливаючи на робітничий театр різних країн.

Естетика «Сіней блузи» була повною протилежністю естетиці реалістичної школи театру Станіславського, становлення якої відбувалося в той самий час. Психологічно вивірені індивідуальні характери кожного персонажа не мали місця в колективах, що з пафосом і патетикою пропагували великі суспільні звершення.

Від суспільно-політичних передумов народження жанрів літературної композиції та монтажу перейдімо до професійних витоків народження цих жанрів мистецтва художнього слова, що досягли свого апогею і розділилися на низку виконавських жанрів саме у ХХ сторіччі, коли живе слово для широкої аудиторії утвердило свою самостійність.

Слід відзначити, що 1924-й вважається роком народження жанру радянського художнього читання. Першими читцями, котрі відійшли від театру і повністю присвятили себе мистецтву художнього читання у формах літературного театру, стали О. Я. Закушняк і В. М. Яхонтов. Російський актор Олександр Закушняк успішно дебютує з концертом «Вечір розповідей», чим кладе початок новій формі літературно-естрадних виступів, які дозволяли «надавати виконуваному творові характеру бесіди автора з слухачами... оволодівати слухачем настільки, щоб примусити його відчувати автора, створювати образ „разом із читцем”». Потім у цьому ж таки році Володимир Яхонтов виступає з великими самостійними програмами (літературними монтажами) «На смерть Леніна», «Жовтень» і започатковує жанр «театр одного актора». В середині цього жанру і з'явилася літературно-художня композиція, яка «вклинилася» між літературою і театром. Пізніше склався жанр «живого портрета» І. А. Андроннікова, що поєднав у собі риси художнього читання, художньої розповіді і, почасти, закони драматичного театру.

Олександр Закушняк відкрив шлях читця-оповідача. У той час сцена переживала переломний період. Народжувались нові течії – імпресіонізм і символізм. Нові завдання хвилювали режисерів і акторів. Драматична література – від Метерлінка до Леоніда

Андреева – перевела театральні дії з реального світу в «потойбічні сфери». Голоси потьмяніли на сцені. Режисери придумували ефектні скульптурні групи. Художники намагались перетворити сцену на станковий живопис. Актори шукали нові виразні засоби, прагнули до ансамблевого злиття в спектаклях, бо такою була воля режисерів. Уся талановита молодь кинулась у вир новаторства⁵.

Все на той час у театрі було відсунуто на задній план і приглушено – в першу чергу слово й інтонацію, яку Закушняк прагнув зберегти, примусити жити повноцінним життям, поставити на належний рівень.

До форми подачі літературного матеріалу читець прийшов випадково, та, як вважає він: «Чи можна заперечувати значення випадковостей і дрібниць у нашому житті? Всі, хто належить до неспокійного цеху художників, знають, якою магічною дією володіє часом найменша дурниця, суцця дрібничка, що не вартує на перший погляд ніякої уваги. Чий-небудь сміх або хода, косий погляд пасажира, що сидить навпроти в вагоні, впущений пакет – все, все може раптово перевернути ваш звичний життєвий устрій і пробудити вашу творчу думку»⁶.

Тож поштовхом до подальшої роботи з художнім словом став для Закушняка випадок на базарі в Ташкенті, де великий натовп під час неможливої спеки протягом чотирьох–п'яти годин слухав, як зачарований, узбека-оповідача: «...Він з надзвичайною спритністю драпірувався інколи в квітчасте покривало, часто міняв інтонації і пози, показував глядачам якісь дрібні предмети, що були у нього під руками... Коли я спитав, що це все означає, то мені сказали, що... знаменитий народний оповідач... розповідає про улюблених героїв, і при цьому відтворює власну композицію із епізодів легенд... і при цьому він не є оповідачем історії, він відтворює...»⁷.

Блискучий актор О. Закушняк створив методологію художнього читання – розповіді, відмінної від театральної гри, від читання – гри в моновиставі одного актора. Він розробив систему виразних засобів розповідача, чітко окреслив їхні межі і специфіку: «У актора і оповідача „знаряддя виробництва”

⁵ Закушняк А. Я. Вечера рассказа [Текст] / Закушняк Александр Яковлевич. – М.: Изд-во "Искусство", 1984. – С. 10.

⁶ Там само. – С. 12.

⁷ Там само. – С. 12.

цілковито різні. У першого – міміка *однієї* дійової особи, у другого – міміка *всіх* дійових осіб... Розповідаючи літературний твір, ні в якому випадку не можна захоплюватися зображенням дійових осіб, що є у творі, потрібно саме розповідати про них. Не зображати, кажучи про жінку або від неї, жіночого голосу, а розповідати про цю жінку і її голос, дозволяючи собі іноді підкреслити і ніби проілюструвати характерні риси образу виразною інтонацією»⁸.

В. Яхонтов, навпаки, проявив у своїй творчості великі можливості синтезу художнього слова з іншими видами і жанрами мистецтва: перш за все з театром і музикою. Він закликав «думати театром», прагнув виховати в собі «відчуття театру» стосовно розповідної форми літературного тексту⁹.

Його композиції перетворювалися не тільки на яскраві видовищні спектаклі, а й ставали особливою формою відображення та осмислення різноманітних сторінок життя. Така форма гнучка і мобільна, бо здатна набагато швидше за драматургію і театр відреагувати, відгукнутись, відобразити якісь важливі події. Приміром, вже наступного дня після нападу Німеччини на СРСР митець готував композицію «За Батьківщину».

В. Яхонтов відкрив на професійній сцені і новий вид мистецтва – літературний монтаж художнього слова і визначив його як спосіб образного художнього мислення. Він не тільки відбирав різножанровий матеріал (газетні статті, філософські, політичні трактати і документи), а й збагатив його глибоким ідейно-художнім звучанням. При цьому виявив одну дуже важливу рису монтажу, а саме: при зближенні, з'єднанні різноманітного матеріалу на його стикуванні створюються нові смислові відтінки, поглиблюється зміст «шматків», епізодів. Мета монтажу в розумінні В. Яхонтова – це створення єдиного цілого і підпорядкування всього матеріалу певній ідеї і темі. Прикладом мистецтва літературного монтажу в його творчості залишиться тема «маленької людини», яку він зумів виокремити з трьох різножанрових літературних творів – О. Пушкіна «Мідний вершник», М. Гоголя «Шинель» та «Ідіот» Ф. Достоевського.

⁸ Закушняк А. Я. Вечера рассказа [Текст] / Закушняк Александр Яковлевич. – М.: Изд-во "Искусство", 1984. – С. 35.

⁹ Яхонтов В. Н. Театр одного актера [Текст] / Яхонтов Владимир Николаевич. – М.: Искусство, 1958. – С. 248.

ІМЕНА ВАСИЛА СТЕПАНОВА
Код 0-125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
17
ІМБ. № 801993

Свіжість інтерпретації, оригінальність, відкрите ставлення до матеріалу – в цьому була суть творчого підходу в роботі зі словом художника В. Яхонтова.

Слід зазначити, що нова форма – «монтаж» з'явилася на початку ХХ сторіччя майже водночас у всіх видах мистецтв. В кіно його поява зв'язана з іменами С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Дзиги Вертова, в Україні – О. Довженка, у фотоплакаті – Д. Гартфілда, в режисурі – В. Мейерхольда, Л. Курбаса.

Монтаж засновано на поєднанні різнорідних тем, фрагментів, образів. У «театрі абсурду», наприклад, монтаж виступає як засіб пізнання світу: створюючи абсурдний образ, він наочно показує обрис безглузкого світу. Нерідко монтаж тісно пов'язаний з прийомом внутрішнього монологу. Так, аналізуючи Джойсів «потік свідомості», С. Хоружий пише: «...зберігаючи основні ознаки внутрішнього мовлення, Джойс у той же час піддає його операції монтажу: проводить у його масиві жорсткий відбір, виганяє будь-який баласт і формує нове мовлення, згущене й високоорганізоване. Спільність з методом монтажу Ейзенштейна тут цілковита; обидва митці досягають такої виразності та життєвості свого матеріалу, якою ніколи не володіє реальне, незмонтоване життя»¹⁰.

Монтаж сам собою має дуже багато прийомів і ефектів. Кожен режисер намагається придумати щось своє, якийсь свій спецефект.

Сьогодні театральні діячі сперечаються, як ставити класику на театральній сцені. У своїх моновиставах Яхонтов розв'язував це завдання блискуче: в його композиціях зустрічались історія і сучасність, минуле й сьогодення, йшли назустріч майбутньому неторованими шляхами, при цьому підтримували і збагачували одне одне.

Завдяки творчості О. Закушняка і В. Яхонтова на радянській сцені ХХ сторіччя також з'являється театр одного актора. Їхні книжки «Вечори розповідей» і «Театр одного актора» заклали основу для жанрових різновидів цього театру.

Біля витоків драматичного Театру одного актора стояв В. Яхонтов, який свого часу зробив знамените признание, в якому

¹⁰ Хоружий С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Собрание сочинений: В 3 т. – Т 3. – М : Знаменитая Книга, 1994. – С. 476.

визначив кордони між своїми попередніми читецькими виступами і драматичною моновиставою. Він писав: «Коли я зіграв „Горе від розуму“, я знайшов усе, до чого прагнув, коли покинув драматичний театр».

Протягом ХХ сторіччя Театр одного актора динамічно розвивався, видозмінювався. На сучасному етапі у практиці Театру одного актора зі словесно-мовною основою можна виділити такі жанри: художнього читання, художньої розповіді і драматичний. Авторський театр одного актора знаходить своє втілення у всіх трьох жанрах.

Розвиток сучасного театрального процесу свідчить про те, що саме драматичний театр одного актора став найпоширюванішою і найзапитуванішою формою.

Отож майстри художнього слова О. Закушняк і В. Яхонтов кожен по-різному визначили і розробили специфіку жанру, розкрили можливості синтезу мистецтва звучання слів зі спорідненими видами мистецтв.

На теренах колишнього СРСР відомі імена Сурена Кочаряна, талановитого інтерпретатора епічних творів, автора унікальних композицій за творами світових, російських і радянських письменників; Наталії Бендер, теоретика мистецтва композиції, котра залишила по собі слід як талановита виконавиця поезії М. Лермонтова; Георгія Артоблеєвського, методолога і теоретика слова на сцені, виконавця літературних творів і фольклору народів СРСР; Дмитра Журавльова, виконавця творів О. Пушкіна, Льва Толстого, гумору І. Бабеля; Якова Смоленського (виконував композиції за творами О. Твардовського, К. Паустовського, А. Сент-Екзюпері); письменника Сергія Шервінського, автора посібника з художнього читання, автора сценічного варіанта «Євгенія Онегіна»; Володимира Чернявського, виконавця поезії О. Пушкіна, О. Блока; Павла Гайдебурова, котрий працював у жанрі «театру одного актора», Іраклія Андронікова, чий вечори розповідей користувались великою популярністю.

Слід наголосити, що методологія і теорія художнього читання належать російській радянській школі, яка і донині залишається

підґрунтям для композицій та монтажів, що створюють як студенти, так і професійні актори.

У кінці ХХ сторіччя проявився інтерес мовного мистецтва актора до жанру моновистави. В цей період зазначений жанр, за словами петербурзького театрознавця, професора Санкт-Петербурзької державної академії театрального мистецтва Н. А. Таршис, переживає не найгірші часи. Літературною основою моноспектаклів були як моноп'єса, так і композиції. При цьому конфлікт у моноп'єсі значно складніший, багатогранніший, внутрішньо психологічний. Це радше конфлікт рефлексій особистості, ніж героя. Якщо в п'єсах ХVІІ – початку ХІХ ст. монологи виголошують герої, то в моноп'єсі останнього десятиліття ХХ і перших років ХХІ сторіччя персонажі моноспектаклів – антигерої (або не герої). Вони, викинуті за борт активних, соціальних подій, не вершать історії. Персонажі моновистав – особистості, які з тих чи тих причин не потрібні цьому часові і від того рефлектують, вони еґоцентричні. Якщо в монолозі персонаж прагне знайти рішення, то в моноп'єсі шукає виправдання своїм уже вчиненим діям або бездіяльності. Якщо персонаж монологу готується до вчинку, то персонаж моноп'єси готується до виправдання бездіяльності, а вчинком для нього є сповідь перед самим собою. Для персонажа моноп'єси противником є він сам, його друге «я», яке не дає йому спокою (може бути його совість, його душа). Конфлікт моноп'єси часто пов'язаний з проблемами роздвоєння особистості, а також прагненням (і в той же час неможливістю) персонажа бути діяльним¹¹.

Якщо в кінці ХХ ст. літературною основою моноспектаклю найчастіше виступав окремих драматургічний твір (моноп'єса, монолог для одного актора і т. д. – драматурги по-різному визначали жанр своїх п'єс), то вже у ХХІ сторіччі такою основою стає композиція, створена на основі літературних творів (прозових, поетичних). І вже в цих моновиставах помітно долається проблематика безвольності і рефлексивності. Так, наприклад, серед найкращих робіт Третього міжнародного фестивалю

¹¹ Таршис Н.А. Третий международный фестиваль моноспектаклей (Петербургцы) // Петербургский театальный журнал. – 2001. – № 24. – С. 139.

моновистав «Монокль» (Санкт-Петербург, 2001 р.) називали композиції за поемою «Дванадцять» О. Блока і поемою «Мідний вершник» О. Пушкіна (моноспектакль «Вітер»), представлені Іллею Носковим (режисер Ю. Васильєв), і композицію за прозою В. Набокова і С. Лагерлеф (моноспектакль «Казка» режисера Д. Казакова), показану Л. Кіракосян¹².

Проведений аналіз переконує в тому, що художнє читання зберігало свою популярність лише до другої половини ХХ сторіччя. Це особливо наочно підтверджують конкурси читців, багатоступенева система яких руйнується в 1980-ті рр. одночасно з розвалом Союзу. Не тільки значно скорочується кількість конкурсів, але з'являються тенденції до зміни самого читецького мистецтва. Конкурсні прослуховування (особливо Всеросійського конкурсу читців імені В. Яхонтова, Всеукраїнського конкурсу читців імені Р. О. Черкашина) переконують: в роботі над літературним матеріалом утверджується переважання «акторських» підходів. На ІV Всеукраїнському конкурсі читців ім. Р. О. Черкашина актриса Харківського державного академічного театру ім. Т. Шевченка Оксана Черкашина завоювала Гран-прі. Її виступ вирізнявся складністю побудови. Візуалізувати слово в стремлінні розкрити долю мексиканської художниці Фріди Кало їй допомагали засоби театралізації: реквізит, пластика, елементи танцю. За своєю суттю це була маленька моновистава, цілком завершена за своєю формою. Вона засвідчує пальму першості за напрямком театралізації художнього слова як закономірну трансформацію жанру в сучасному мистецькому просторі.

Усе це доводить, що мистецтво художнього читання переживає стадію трансформації: техніка читецької майстерності і техніка мовної майстерності актора зближуються. Тож у жанрі мистецтва художнього слова і надалі залишаються два напрямки: академічний стиль виконання, яким послуговується актор-читець, і театралізоване виконання літературного матеріалу, де слово – це носій не інформації, а дії.

¹² Прокопова Н.А. Ценностный аспект стратификации сценической речевой культуры / Н.А. Прокопова // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 310. – С. 46.

1.2. Літературна композиція у творчості українських митців

Як з'ясовано вище, оригінальні програми акторів-читців були надзвичайно популярні на теренах колишнього Радянського Союзу в середині ХХ сторіччя. Для більшого розуміння мистецтва літературної композиції є смисл ознайомитися з творчими пошуками та методами роботи видатних українських митців, зокрема Р. Івицького, Б. Чернова, О. Лесникової, С. Бондаренка, А. Паламаренка, П. Кисельова, Л. Джигуль, І. Шведова, С. Максимчука, І. Петрова. Про них йде мова чи не в єдиній книжці мистецтвознавця і журналіста Василя Русанова «Майстри живого слова», присвяченій саме цьому жанрові¹³.

Протягом багаторічної творчої діяльності народний артист УРСР Ростислав Івицький випробував майже всі жанри в царині форми живого слова. За словами Ю. Шейка, благословення на літературну естраду він отримав від самого Лєся Курбаса і був перший на теренах України, хто почав створювати і виконувати літературні композиції.

Однак на естраді актор не відразу здобув широке визнання. Після деякого періоду роботи в театрі, кіно він остаточно знайшов себе і досяг найбільшого успіху саме в жанрі виразного слова. Велике значення мала і відповідність сценічних даних актора жанрові мистецтва, яке він обрав.

Працював Р. Івицький і в мовному дуеті з артистом О. Хвилею (їхня програма тридцятих років мала назву «Перекоп»), в «Театрі читця» був учасником групових багатоголосих декламацій (читали за принципом хорового колективу, навіть під керуванням диригента), багато виступав з окремими творами у збірних концертах тощо. Але, пройшовши довгий шлях пошуків, здобутків, а часом і невдач, зупинився на формі літературної композиції, поєднуючи в одній особі автора, виконавця і режисера.

...Сталося це в кінці тридцятих років у колишній столиці України Харкові. Івицький розпочав перші самостійні концерти літературною композицією про життя і творчість Т. Шевченка, яка отримала остаточно назву «Слово про Кобзаря». На той час це було нове явище в естрадному мистецтві, тому що такі літературні концерти не можна було назвати ні театральною

виставою, ні звичайним концертним виступом, бо весь вечір «тримав» лише один актор. Він без будь-якої допомоги, без партнерів, без декорацій і світлових ефектів володів увагою публіки дві з половиною години. Успіх був блискучий і переконливий.

Поринаючи в роль дослідника й автора, Івицький відшукав багато цікавого, маловідомого, а іноді й зовсім не відомого матеріалу для створення «Слова про Кобзаря», використав архівні документи, мемуари, листи, уривки з публікацій шевченкознавців і, звичайно ж, вірші та прозу Кобзаря.

Композиція «Слово про Кобзаря» весь час удосконалювалась, поповнювалась новими матеріалами, художньо-сценічними засобами і тому витримала випробування часом і зберігалася в репертуарі Івицького до завершення його творчого життя. Це була найдовговічніша праця в доробку митця.

...Ось із-за лаштунків актор виходить на середину сцени. Середнього зросту, тембр голосу грудний, трохи приглушений. Заговорив просто, невимушено. Чуємо його владну, без штучних тембрових наспівних прикрас мужню оповідь, схожу на мову солдата-ветерана, збагаченого життєвим досвідом, мудрістю. Заговорив – і в залі нема байдужих.

Контакт Івицького із залом виникав з першого слова. Аудиторія вірить акторові, бо відчуває життєво правдиві інтонації і внутрішній переконливий темперамент, який по-справжньому хвилює, підкоряє слухача своїй владі. Виконавець зливається з образом, органічно пристосовується до текстового матеріалу, до стилю творчості великого Кобзаря. Читає актор спокійно, повільно, але з надзвичайною дикцією, інколи вдаючись до чіткої карбованої мови. Він дуже скупко відтворює зовнішні риси поета. Напівжест, але виразний, елемент руху, але характерний, викінчений, властивий цьому характерові. Все шевченківське актор передає з великим внутрішнім почуттям, прагне не грати образ, а розповідати від його імені, зосереджує всі інтонаційні барви на головній суті постаті Шевченка, на розкритті його думок і почуттів, на боротьбі і сподіваннях, на внутрішньому світі і цілісності натури Шевченка-поета і Шевченка-громадянина. Таке злиття з темою і персонажем дало змогу актору-читцеві розкрити велику душу і палке серце сина українського народу.

¹³ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – 176 с.

Про тонку і багатогранну гру актора найвдаліше писала «Литературная газета»: «Інколи перевтілення Івицького здаються дивом. Тільки що ми бачили Шевченка – літнього, стомленого, хворого, але незламного, готового до боротьби. І ось артист перевтілюється. Ні, він не переодягається, він навіть не приховує обличчя під маскою. Він тільки неквапливо натягає рукавички. Тембр голосу та інтонації змінюються. І перед нами – жан-дармський офіцер, бездушний кар'єрист, „слуга отечества”».

Цікаві шлях митця до поезії і власне трактування творів Маяковського. Програму він створював наприкінці тридцятих – на початку сорокових років (спершу актор виконував окремі вірші поета) і виконував до сімдесятих. Більшість читців тридцятих–сорокових років копіювали виконавські прийоми самого Маяковського: голос, манеру, мовно-ритмічні особливості вірша.

Р. Івицькому також довелося певний час бути у полоні виконавської манери видатного поета і трибуна, блискучого читця власних творів. Р. Івицький не відмовився від трибунно-ораторських інтонацій, пафосу дошкульно-розмовної іронії, він часто підсилював звук, загострював жест, дотримуючись чіткої віршованої ритміки, публіцистичної пристрасності, які були притаманні поетові. Та в шістдесятих–сімдесятих роках уже спостерігались нові, поглиблені засоби, які підсилювали вже не ритм, а саме зміст, ідею, головну думку твору. Завдяки досвіді з'явилися розумне почуття міри і та «середина», яка постає між своєрідною індивідуальністю поета і манерою виконавця.

На той час було неприйнятно висвітлювати суперечності у творчості російського поета Сергія Єсеніна. Приховували непослідовність його світогляду, душевну неврівноваженість як поета і людини. Тож загалом творчість поета висвітлювали односторонньо.

У кінці сорокових років актор Івицький створив одну з найвдаліших своїх робіт – літературну композицію «Силует поета».

Насамперед слід підкреслити, що Івицький не намагався скрупульозно заглиблюватися саме в ліричний світ Єсеніна, не мав на меті органічно поріднитися з молодим блакитнооком ліриком, бо акторські дані Івицького (низького тембру голос, мужні риси

обличчя і т. д.) не дозволяли такого поєднання. Його естрадне амплуа драматичного читця, звичайно, не пішло б на користь єсенінській поезії і не відтворило б реальної постаті поета. Мистецький досвід Івицького, життєві спостереження підказали, що Єсеніна-творця, його вдачу, характер можна трактувати в іншому плані. Актор саме тому свідомо не включає до композиції суто ліричної лінії Єсеніна, свідомо оминає всі твори про кохання, а залишає саме те, що властиве тільки йому, Івицькому-читцеві.

Вміло підготувавши текст, Івицький вклав у його виконання свій гарячий, справжній темперамент, здатність небагатьма штрихами створити життєвий образ Єсеніна з його душевними суперечностями. Читець знайшов своє, лірично-драматичне трактування поезії Єсеніна, відповідні барви слова, самобутне бачення творів поета.

Композиція «Силует поета» на той час була чи не найяскравішим мистецьким явищем в українському літературно-естрадному жанрі.

Цікавою й оригінальною стала велика художня програма Івицького «Забутий жанр», в якій актор намагався відродити колись популярний, а з часом забутий читцями жанр мелодекламації. У супроводі музики звучали твори І. Тургенева, Максима Горького, В. Брюсова, О. Блока, С. Єсеніна та інших авторів. Важко сказати, яке місце займе ця праця в репертуарі читця, але варто зазначити, що досвідчений майстер однаково вільно почувався і в напружено-драматичній та лірично-психологічній сферах, і сатири та гуморі, в музично піднесеній мелодекламації.

Як митець Івицький вніс у розвиток художнього слова багато нового й цікавого не тільки за змістом, а й за виконавською манерою. Він став одним із зачинателів оригінальних літературних композицій, які міцно утвердились і стали поширеним жанром на українській естраді в часи її розквіту.

Заслужений артист УРСР Борис Чернов належав до послідовників В. Яхонтова, який у своїй творчості поєднував синтез художнього слова з театром і писав про це так: «Я шукав нову, синтетичну форму, яка складається з багатьох елементів:

читання книжки, акторської гри на концертному майданчику, яка потребує економії засобів оформлення і великої акторської техніки, того, що я умовно назвав би багатообразністю»¹⁴.

Зовнішня привабливість Б. Чернова, чудовий, надзвичайної тембрової краси голос, натхненне обличчя – все це гармоніювало з обраним жанром.

Повернувшись із фронту в театр імені Лесі Українки, Чернов привіз чималий творчий доробок – дві програми для самостійного вечора – «Василь Тьоркін» (за поемою О. Твардовського) та літературний концерт з творів сучасних поетів. З цими програмами він часто виступав у багатьох концертних залах України.

...На сцені, залитій сяйвом електричного світла, стоїть приваблива молода людина в циліндрі, в білих рукавичках і щиро розповідає про своє життя, про свою епоху, творчість. Ідеться про літературно-музичну композицію з віршів і поем російського поета Сергія Єсеніна.

Володіючи неабиякою музикальністю, чудовим тембром голосу, актор, намагаючись запобігти монотонності оповіді, іноді виконував кілька пісень на тексти Єсеніна під акомпанемент гітари. Ці доповнення органічно поєднувалися з канвою композиції, з образом поета, і особливо з його проникливою лірикою, в якій закладена безодня музики, найніжніші людські почуття, почерпнуті поетом з народнопісенного мелосу. Остап Вишня, побувавши на концерті Чернова, згодом писав: «Борис Чернов розуміє, відчуває, любить, глибоко любить твори Сергія Єсеніна і уміє донести їх красу і ніжність до слухачів»¹⁵.

Син Сергія Єсеніна, Костянтин Сергійович, захоплено писав, що протягом п'ятдесятих років мистецтво виконавця було одним із найзадушевніших, найпопулярніших і найсамобутніших щодо тлумачення поетичної творчості С. Єсеніна.

Особливе місце у виконавській майстерності Б. Чернова належало композиції «Реве та стогне Дніпр широкий», присвяченій життю і творчості Т. Шевченка. За основу він взяв революційні мотиви поезії Кобзаря. Схвильованою мовою, використовуючи художню прозу, вірші, діалоги, статті, уривки з

¹⁴ Яхонтов В. Н. Театр одного актера / Яхонтов Владимир Николаевич. – М. : Искусство, 1958. – С. 292.

¹⁵ Остап Вишня. Твори: В 7 т. – Т.7. – К. : Дніпро, 1965. – С. 292–293.

поем, документальні матеріали тощо, актор розповідав про шлях поета. Виконавець вирішував усю композицію як гімн подвижницькому життю, відданості поета народові.

Серед майстрів художнього слова та мистецтвознавців ще можна було почути, ніби Чернов наслідував засновника цього жанру В. Яхонтова. Чернов і справді наслідував цього неперевершеного майстра. Але не сліпо йшов за ним, не шляхом механічного копіювання, а засвоював його досвід і традиції переосмислено, творчо, вмів враховувати власну акторську індивідуальність і знайшов свою, самобутню манеру виконання. Він, зокрема, вмів органічно поєднувати текст композиції з музикою. Поезія і музика в нього становили цілісність літературного мікротеатру. Недаремно у творчих планах актора були програми, які просто неможливо уявити без музики: «Ромео і Джульєтта» за В. Шекспіром, поетична композиція «Слово про Бернса» за творами Р. Бернса та інші, але передчасна смерть перешкодила здійснити ці натхненні задуми обдарованого майстра.

Отже, своєрідність виконавського стилю Чернова становили висока творча культура, пристрасна публіцистичність, уміле використання деталей бутофорії, костюма, особливо музики.

Свідченням справжнього впливу мистецтва на серця глядачів були виступи заслуженої артистки УРСР Олександри Лесникової. Її аудиторія розросталася від концерту до концерту. Її ім'я стало своєрідним паролем, що об'єднував людей «однієї групи крові»...

У чому ж крився зміст притягальної сили артистки, її творчої майстерності?

Лесникова свідомо і наполегливо запобігала найменшому штучному ефектові. Про це свого часу влучно зазначалося у пресі: «Читає вона наче розповідає. Дуже просто. Майже не користується жестом, зовсім без мізансцен. Її концерт схожий на проповідь. Розумну, тонку, внутрішньо пристрасну, зовсім стриману»¹⁶.

Висока техніка в поєднанні зі щирими емоціями – в цьому був головний секрет майстерності Олександри Петрівни, найхарактерніша риса її виконавської творчості.

¹⁶ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 69.

Отримавши диплом артистки драматичного театру, Олександра Лесникова, на загальне нерозуміння представників державної екзаменаційної комісії, попросила розподілу в Харківську філармонію. Згодом вона самостійно підготувала велику поетичну програму, яка започаткувала цілу епоху в історії Харкова, її культурний пласт.

Людина скромна, дуже вимоглива до себе, до своєї творчості, вона володіла невтомною працездатністю, постійно вдосконалювалася. Творча діяльність Олександри Петрівни відзначена широким інтересом до літератури. Її по праву можна назвати просвітителем у найвищому і найблагороднішому значенні цього слова.

Природа артистичного шарму Олександри Петрівни полягала в тому, що вона мала у своєму розпорядженні слухача до спілкування, де рівність, взаємоповага, інтерес одне до одного відразу ж визначали атмосферу концерту. Розповісти, як читала Лесникова, – значить відтворити спектакль, де вона і режисер, і художник, і музикант, і виконавець усіх ролей, в яких вона «співавтор» письменника чи поета.

Якими ж були критерії у Лесникової, які її еталони щодо природності і безпосередності в мистецтві читання?

– Читати просто, без претензій чимсь «вразити» чи здивувати публіку, – казала Олександра Петрівна, – навчили мене власні практика, власні помилки, пошуки. Колись я захоплювалася мелодекламацією, театралізацією, навіть ілюструвала малюнками і декоративним оформленням деякі свої програми. Але зрозуміла згодом, що подібні доповнення відволікали від основної думки, ба більше – заважали. Я почала звертатись до практики наших великих вітчизняних майстрів театру художнього читання, таких, як Щепкін, Кропивницький, наші сучасники Шумський, Журавльов... Хіба вони вдавалися до якихось зовнішніх «підсилювачів», до пишномовності, пафосу? Ні. А тим часом їхнє мистецтво хвилювало, зворушувало, їхні виступи зберігались у пам'яті слухачів назавжди¹⁷.

¹⁷ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 69.

Важливо ще зупинитися на вмінні Лесникової оповідати безпосередньо, осмислено й природно. Вона прагнула виробити у своєму виконавському мистецтві безпосередність не тільки в передачі внутрішнього малюнка думок і почуттів, а й «в рухах, в голосі, обличчі, грі фізіономії». Для прикладу зупинімося на її найхарактернішій програмі.

Хвилююча і правдива – композиція за романом В. Катаєва «Трава забуття». В основі цього художньо-мемуарного твору – образи Маяковського, Буніна, а частково Блока, які автор змалював на широкому історичному тлі. Артистка не прагнула урізноманітнювати свою оповідь чи то гумором (який часто виблискує на сторінках твору), чи то новітньою формою виконання, бо це був би спрощений, неправдоподібний шлях, розрахований на самопоказ, на легкий успіх. Головну функцію тут несла правда про життя великих художників, про їхній духовний світ, творчість. Тому оповідь вражала суворим лаконізмом голосових барв. Голос актриси звучав здебільшого на низьких регістрах, трагічно зворушливо. Було таке відчуття, що від слів і серце здригатиметься.

Дуже сильно передано фрагменти про останні дні життя Маяковського. Вражав епізод похорону поета, фінал композиції, який звучить, немов заключний акорд симфонії, як останні музичні фрази.

Зовні все надзвичайно строго і просто. Артистка нерухомо стоїть біля рояля, у чорному вбранні, як мати біля надгробка загиблого синові, руки її стиснуті, обличчя скорботне, з широко відкритими очима... Вона стиха, з уповільненим ритмом розповідає, слова її ллються і ллються, вимальовуючи в уяві глядача картини подій, вчинків, характерів, карбуючи важкі, горем пройняті слова.

Ось звичайні прозові рядки з першоджерела:

«Біля домовини безшумно змінювався караул. Не пам'ятаю, чи була музика. Мабуть, була. Але вона не могла заглушити тиші. З подвір'я по східцях піднімались один за одним його читачі. Вони йшли ланцюгом один за одним – заплакані, помертвілі – мимо вузьких вазонів з довгими, блідими нарниковими трояндами...».

Але у виконанні О. Лесникової вони звучать, як монолог з драматичного твору. Збагачений наголосами він набирає образно-емоційного сприйняття, викликає асоціації скорботи, ритми траурної музики...

Біля домовини безшумно змінювався

Караул.

Не пам'ятаю, чи була музика. Мабуть, була...

Але вона не могла заглушити тиші.

З подвір'я по східцях піднімались

Один за одним його читачі...

*Вони йшли ланцюгом – заплакані,
помертвілі –*

Мимо вузьких вазонів з довгими,

Блідими парниковими трояндами...¹⁸

«Трава забуття» промовисто свідчила, що майстерність Лесникової вражала з рідкісною силою, а її художньо-виконавський діапазон, різноманітні прийоми і засоби дозволяли говорити про гранично тонку техніку артистки, оригінальну гаму її інтонаційних та емоційних барв.

Репертуар О. Лесникової був надзвичайно багатий: понад тридцять сольних програм. Це – Пушкін, Лермонтов, Некрасов, Блок, А. Толстой, О. Толстой, Горький, Чехов, Паустовський, Шевченко, Рильський, Костенко, Еренбург, Пришвін, Єсенін, Светлов, Грін, Польовий, Сельвінський, Заблоцький, Шекспір, Гайне, Бернс, Доде, Лондон ...

Вона, як губка, вбирала благотворний вплив багатьох добре відомих діячів літератури і мистецтва, в результаті чого формувалися її неповторний творчий почерк і унікальна виконавська манера, що у 2006 році принесло їй лаври найпрестижнішої нагороди Міжнародного благодійного фонду Олександра Фельдмана «Народне визнання» – премію «За віддане служіння мистецтву».

Заслужений артист УРСР Сергій Бондаренко розпочав перші виступи з повною віддачею всіх своїх молодих сил і здібностей. Ставний, з вродливим і натхненним обличчям, темпераментний митець одразу привернув до себе увагу широкої аудиторії.

¹⁸ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 75–76.

Він обирав форму читця-трибуна, яку утвердив читанням творів Т. Шевченка, П. Тичини, А. Малишка, О. Довженка, О. Твардовського, К. Симонова на фронтах Другої світової.

Після війни Сергій Миколайович працював актором-читцем Львівської державної філармонії.

У репертуарі читця переважали поетичні твори. Це було переконливими міркуваннями самого актора. Багаторічний практичний досвід підказав йому, що вірш, взагалі іскрометне поетичне слово має на естраді свою специфіку, свої переваги над прозою.

– Кілька хвилин читання... Але ці хвилини, – казав Сергій Миколайович, – потребують, щоб головна думка твору одразу ж заволоділа увагою слухача, взяла його в полон. Тому мені здається, що вірш чи поема володіють динамічнішою формою впливу на глядача, ніж проза. Щоправда, є й прозові твори з великим емоційним зарядом. Але більше люблю поезії – поеми, вірші, їх напружений і гнучкий ритм, чітку думку...¹⁹

Великі літературні зразки зарубіжної класики «Пер Гюнт» Г. Ібсена та «Еґмонт» Й.-В. Гете Бондаренко виконував у супроводі симфонічного оркестру.

Особливою популярністю користувався сценічний твір Бондаренка «Тарас Шевченко», створений у формі розповіді публіциста-оратора, насиченої емоційною думкою, пристрасною громадянською спрямованістю. При виконанні кожного твору актор знаходив відповідну інтонацію, своєрідне трактування, нові голосові барви у вимові тощо.

Для прикладу детальніше зупинімося на тому, як виконував С. Бондаренко лише один вірш – «Мені однаково, чи буду...».

Актор трактував його як внутрішній монолог, немов висловлював думки і почуття самого автора, який сидить замислений перед вікном «за ґратами», вдивляючись зосереджено в далину, а думки його витають десь в Україні, у рідних місцях, він весь з рідним народом, покріпаченими сестрами, братами, друзями... Читець починає зі слів: «А зараз я прочитаю вірш, який Тарас Григорович Шевченко написав під час арешту, в час, коли

¹⁹ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 84.

сидів у Петербурзі і чекав у казематі від царя Миколи I та його сатрапів лютої розправи».

Цей своєрідний маленький вступ створював настрій, атмосферу доби. Ось він повільно сідає на стілець, дивиться в зал, замислюється... Сидячи й починає читати: з уповільненим ритмом, на низьких нотах, створюючи образ поета, що чекає кари:

*Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині –
Однаковісінько мені.
В неволі виріс меж чужими,
І, неоплаканий своїми,
В неволі, плачучи, умру,
І все з собою заберу,
Малого сліду не покину
На нашій славній Україні,
На нашій – не своїй землі.
І не пом'яне батько з сином,
Не скаже синові: „Молись.
Молися, сину, за Вкраїну
Його замучили колись” –
Мені однаково, чи буде
Той син молитися, чи ні...*

Після слів «Той син молитися, чи ні...» актор повільно встає і переходить на високі ноти. Тепер голос його звучить ніби металево, гнівно, з болем у душі. Актор читає майже без єдиного жесту, тільки дуже стиснутий кулак правої руки повільно піднімається до грудей...

*Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
І після великої паузи, рішуче, як клятву, з видихом закінчує:
Ох, не однаково мені²⁰.*

²⁰ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 86–87.

Як працював над творами актор-читець?

– ...Потрібні не тільки уважні вивчення тексту і грамотне виголошування його на високому темпераментному «накалі», – переконував Сергій Миколайович, – але й глибоке, детальне знайомство з твором, його специфікою, з особливістю почерку автора, з усім тим, що має відношення до його творчості. Справа не в тому, щоб тільки справно завчити твір і розставити в ньому логічні та смислові наголоси. Треба розділити з автором найвищі почуття, найтонші нюанси, що сповнювали його душу в час творення, треба всім серцем вистраждати, відчувати кожне його слово... Тоді слово виконавця зачаровує, потрапляє влучно в ціль, звучатиме правдиво, органічно з'єднуюватиметься з душею аудиторії²¹.

Не можна оминати виконавської майстерності лауреата численних республіканських конкурсів Петра Кисельова. Це був читець багатоплановий, він володів різними жанрами виразного читання і сміливо експериментував донесенням слова. Для нього не існувало ампула.

Він виконував контрастні за художньою манерою твори гумористичного і сатиричного плану («Енеїда» І. Котляревського, «Кола Брюньйон» Р. Роллана, «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка і т. ін.), героїчного («Тарас Бульба» М. Гоголя, «Полтава» О. Пушкіна), твори Ю. Яновського, М. Стельмаха, А. Головка про громадянську і Другу світову війни, лірику (літературні вечори «Сучасна українська лірика», «Сергій Єсенін»), програми соціально-психологічного плану («Крейцера соната» Л. Толстого, «Воа constrictor» І. Франка, «Записки божевільного» М. Гоголя). Його концертні програми «Йдемо на побачення» та «Життя співаю» знайомили слухачів з молодістю українською поезією.

Уродженець Смоленщини, він наполегливо вивчав українську мову, якою вів свої концерти.

Однією з найвдаліших композицій П. Кисельова вважався «Циклон» за однойменним романом О. Гончара.

Про свою творчу лабораторію Петро Петрович розповідав:

²¹ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 88.

– Приступаючи до роботи над твором, я уникаю механічного зазубрювання тексту, насамперед я намагаюсь проникнути у внутрішній зміст твору, його головну думку, потаємну душу, тоді, звичайно, й текст запам'ятовується ніби мимоволі, разом з акторським натхненням. Кожна нова програма вимагає нового, неповторного розв'язання, нових мовних барв, ритмів, засобів, форми виконання. Хочеться знайти не стале і шаблонне в творі... Після прем'єри програми робота також не припиняється. Наприклад, «Крейцерову сонату» Льва Толстого, «Записки божевільного» Гоголя та «Кола Брюньйона» Романа Роллана я готував по чотири роки. Але й потім, через кілька років після появи цих програм, під час нових репетицій, я знаходжу нові нюанси, особливості, а інколи й нове трактування... До речі, маю звичку ніколи не готувати читання по друкованому тексту. Коли я його переписую, то сприймаю думки й почуття твору не механічно, а творчо і мимоволі стаю співавтором. Твір наче стає власним, а слово письменника зливається з моїм ім'ям «я», цілком увіходить у мою психіку, починаючи від зорової пам'яті до звукової.²²

Заслужена артистка України Людмила Джигуль досить швидко зуміла досконало опанувати майстерність самостійних виступів і здобути широке визнання мистецької громадськості.

У жанрі художнього слова вона почала виступати наприкінці шістдесятих років, але до цього за плечима в неї був уже чималий досвід читця на аматорській сцені. Потім – навчання в Київському інституті театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого, де її наставниками були такі відомі митці, як народний артист СРСР К. Хохлов, досвідчений театральний педагог, автор багатьох теоретичних праць зі сценічної мови М. Карасьов. У пригоді став акторський досвід, неабиякий драматичний хист артистки, її надзвичайно виразний голос, уміння володіти емоцією, вдумливо створювати програми.

Однією з перших програм, якою розпочала самостійні виступи Людмила Іванівна в Київській державній філармонії, була літературна композиція «Дві долі», до якої ввійшли фрагменти з роману Л. Толстого «Воскресіння» і повість Ч. Айтматова «Перший учитель».

²² Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 122–123.

В її репертуарі були великі літературні програми «Олександр Блок», «Дядечків сон» за Ф. Достоевським.

Проте вершиною майстерності Л. Джигуль стала програма «Леся Українка», до якої ввійшли діалог «Айша та Мохаммед», фрагменти з драматичної поеми «Кассандра», легенда «Забута тінь» та уривки ще з кількох поезій. У драматичній формі Джигуль уміла передавати справжні людські пристрасі, великі думки. Діалог «Айша та Мохаммед» – яскравий приклад того, як артистка передавала найтонші душевні порухи, напружені думки і всю динаміку дії твору. Мохаммед веде спокійну розмову з дружиною. Айшу, його другу дружину, протягом багатьох років постійно непокоїть думка: чому Мохаммед її не любить, її, вродливу, люблячу й уважну до нього? Чому він любив першу дружину більше, ніж її? Айша тяжко страждає від цього.

*...Я бачу добре, що ніколи
ти не любив мене так, як її,
не любиш і тепер, та й не полюбиш...*

Отже, зміст твору – роздуми про любов, любов справжню, щирі, тобто глибокі роздуми про довічне злиття двох люблячих сердець. У творі немає бурхливого вияву драматичних сцен, пишномовних слів, але тут є психологічна лінія невлених людських почуттів. І артистка з великою майстерністю використовувала її, багатогранно і правдиво розкривала вічну тему – тему кохання.

Слухач замислюється разом з виконавицею з тієї хвилини, коли вона запитує з тривожними інтонаціями в голосі:

*Як і за віщо можна так любити
стару, негарну, навіть мертву жінку?
і зневажати гарну, молоду,
кохану і закохану, живу?*

Після паузи голосом Мохаммеда вона відповідає:

*Не рвися, любя, і не рви мене.
Є таємниці в Бога, їх збагнути
не важкося.*

І знов страждання молодої жінки, болісний зойк з глибин її душі:
Скажи! Я хочу знати!

Знову велика пауза. Знову напруження думки. Очі виконавиці, її обличчя, руки і вся постать завмирають у мовчазному чеканні. Чи відкриє Мохаммед таємницю свого кохання до Хадіджі, до її померлої суперниці? Та чуємо похмурий і водночас безпорадний голос Мохаммеда:

Якби я сам те знав!..

Після цих слів від особи Мохаммеда, ще більше замисленого, Джигуль виконує монолог, в якому криється безліч інтонаційних нюансів. Тут біль і здивування, щирість і задоволення від спогадів, а головне – таємничість його власних думок, яких він і сам не може розгадати:

От ти сказала:

*«Стару, негарну...» І в моїх очах
вона ні гарною, ні молодю
ніколи не здавалась. Не скажу я,
що я не бачив і не завважав
того нічого. Я злічив всі зморшки
у неї на обличчі... Літ її
мені й сусіди не дали б забути...
але в ній щось було... щось вічне, Айшо...
Мені здається, що воно живе,
і дивиться на мене крізь могилу,
і голосом таємним промовляє,
і всі мої слова та й думку чує...*

Після цього монологу настає велика пауза. Хай аудиторія замислиться, хай збуджує свою уяву, хай слухачі уявляють, що героїня твору, Айша, зараз, під час цієї паузи, також напружено думає, зважає... Та ось знову від заздрощів і ревнощів Айша – Л. Джигуль благально запитує::

А тебе «вічне» є в мені, коханий?..

Є чи нема? Скажи!

І знову ми разом з артисткою застигли в чеканні, ждемо відповіді: чи кохає ж він отак красуню Айшу? Нарешті, що ж було в тієї «старої, негарної» Хадіджі, яка навічно залишилася в душі і серці Мохаммеда? Ми чуємо слова Айші, мовлені тихим шепотом

(але цей шепіт такий виразний і промовистий, що його чутно в задніх рядах зали), із хвилюючим здриганням у голосі:

Що ж ти мовчиш?

Але відповіді від Мохаммеда Айша так і не дочекалась. Джигуль тут робить останні штрихи і закінчує ремаркою, немов ставлячи крапку на цьому драматичному діалозі: «Мохаммед (пауза) мовчки встає (пауза) і йде з альтанки геть (велика пауза). Айша (пауза) падає додолу (пауза) на килим (пауза), ридає в безсилій лютості».

Після цього стоїть деякий час, немов скульптура, мовчазна і замислена, даючи зрозуміти, що любов – безмежне, загадкове і незбагненне почуття. Своїм виконанням твору Лесі Українки артистка залишила у слухачів багато почуттів і думок про образи двох людей, про їхній складний психологічний світ. Вона не вдавалася до будь-яких допоміжних засобів (аксесуарів, музики, світлових ефектів тощо); не було у виконавиці також фальшивих, непереконливих голосових відтінків, а все читання зосереджено на глибокому підтексті, на внутрішньому розкритті твору. Тільки виразний голос, різноманітна міміка обличчя та інколи скупий, ледве помітний, такий, що підкріплює головну думку, жест²³.

Людмила Джигуль досконало володіла передачею драматичного, великою силою правди. Вона так глибоко осягала суттєве у творі, що його герої зримо поставали перед слухачами, вони діяли в уяві глядачів, хвилювали, запам'ятовувалися! Практично все своє творче життя вона з незмінним успіхом виконувала цей діалог у концертах, який свого часу, коли вона ще була студенткою, підготував у класі сценічної мови її викладач – Михайло Михайлович Карасьов.

Виступи Ігоря Шведова – актора-читця, письменника, заслуженого діяча мистецтв УРСР, народного артиста УРСР, його самобутнє мистецтво художньо-документальної розповіді – цікаве і несподіване явище на концертній естраді – продовжувалися від початку шістдесятих до початку двотисячних. У царині виразного слова Шведов певною мірою був новачок, він не належав до категорії професійних акторів-читців, однак програма «На порозі віку», яку він створив (дебют на

²³ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 135–138.

концертній естраді), вважалася справжнім творчим досягненням і мала неабиякий громадський резонанс.

Оцінюючи виступи Шведова, вибагливі фахівці художнього читання, преса вживали досить вагомий і схвальний епітети. Його концерти називали «відкриттям», «відрадіним явищем», а Шведова – «чудовим виконавцем власних творів». Причому одні твердили, що це за формою «своєрідний спектакль», «театр одного актора», інші – що «музично-публіцистична композиція», «театралізована лекція».

Автор і актор, за одностайною думкою громадськості, навіть серед прославлених читців став зачинателем до деякої міри партійно-публіцистичної теми в жанрі виразного слова, першопрохідником у створенні на літературно-концертній естраді усно-мовного політичного портрета. Йдеться про унікальний синтез інтелектуальної роботи, літературної драматургії та сценічного мистецтва, які не один рік демонстрував І. Шведов. Театр цей, що спонукав глядача знову «прожити» разом із ним відомі й невідомі сторінки біографії його героїв, нашої історії, знали не лише в Києві, а й далеко за межами України.

Одну із 17-ти «усних документальних книг», що понад 23 роки входили до репертуару моноспектаклів Київського державного театру історичного портрета, було присвячено великому гетьману Іванові Мазепі.

Твір «Мазепа» великий за обсягом – дві частини, два спектаклі. Частина перша «Пестун долі (етюди «Спростування відомого» і «Листи безсмертного кохання»). Частина друга «Гетьман» («Одна з пліток» та «Донос»). Тут були тексти російською, українською та польською мовами – Шведову дуже хотілося «зберегти для глядача, читача чарівливість оригіналів». Моноспектакль, метою якого було представити в межах можливого глядачам образ великого гетьмана Івана Мазепи, жив у діючому репертуарі театру історичного портрета в 1991–2001 роках до кончини ні на кого не схожого майстра слова, витримавши не одну сотню публічних вистав, які завжди закінчувалися бурхливими оплесками. До речі, сам І. О. Шведов, підкреслює кандидат мистецтвознавства Ігор

Мамчур у присвяченій йому книжці «Театр истории и пропаганды», часто називав свої спектаклі-монолози «літературно-музичними, маючи на увазі, що музика має бути важливим образно-смысловим і конструктивним компонентом»²⁴.

Ось прямий того доказ.

На початку роздумів Шведова про гетьмана Мазепу його музичний співавтор і концертмейстер Наталка Шевчук після ніжної української пісні в спектаклі завжди виконувала стрімку й грізну фортепіанну мелодію. Це був етюд номер чотири, який у Ліста називається: «Мазепа»!

Мистецькою подією на початку 70-х стало виконання надзвичайно складної літературно-музичної композиції за трагедією Гете «Еґмонт». Її виконав актор-читець Харківської обласної філармонії Іван Петров. «Еґмонт» на естраді – неабияка творча сміливість. Адже в трагедії Гете і музиці до неї Л. Бетховена закладено глибоку філософську думку, величезну силу почуттів, гостроту конфлікту, а в образі її головного героя Еґмонта – море найвищої патетики, бунтарського духу, мужності, безмежної відданості народові. Майстрів живого слова завжди приваблювали текст і музика двох великих німецьких митців: це важкий, але вдячний матеріал.

Трагедію «Еґмонт» не раз ставили на сценах багатьох театрів світу за участі найзнаменитіших акторів. Цей твір схвилював Бетховена, і він написав до нього музику. З великим успіхом ішов «Еґмонт» і в Росії – в Малому театрі (1888), в Олександринському (1887). На естраді його виконували здебільшого фрагментарно, в супроводі симфонічного оркестру, звичайно, трагедійні актори, такі як Ю. Юр'єв, В. Качалов. У радянські часи на естраді з успіхом здійснив постановку «Еґмонта» читець В. Аксьонов.

Заслужений артист УРСР, народний артист України, лауреат Шевченківської премії Павло Громовенко дебютував у Київській філармонії наприкінці 70-х із сольною програмою «Стою на землі» за віршами Бориса Олійника.

На літературну естраду актор прийшов не одразу. Після Київського театрального інституту він працював в театрі оперети, Київському українському драматичному театрі імені І. Франка.

²⁴ Мамчур И. А. Театр истории и пропаганды: Киевский театр исторического портрета: практика, опыт, проблемы / И. А. Мамчур. – К.: «Знання», 1988. – 64 с.

У його репертуарній афіші числились моновистави української і російської класики: «Моя колиска – скіфський степ» (поезія, проза, романс), дві програми за творчістю В. Шукшина («Я прийшов дати вам волю», «Червоної калини гроно»), «Вінок сонетів» (класична європейська поезія епохи Відродження), «Я честь віддам титану Прометею» (українська класика), «...Найбільш за все – любов до батьківщини» (за О. Гончарем, Р. Гамзатовим, І. Драчем, Ч. Айтматовим, Ю. Яновським), «Із забуття – в безсмертя» (твори розстріляного відродження), «Я єсть народ» (за творами українських поетів).

До літературної композиції «Зі сторінок, що неволила тьма» включено твори Олександра Олеса, Л. Старицької Черняхівської, Е. Плужника, П. Тичини, М. Хвильового, І. Багряного, М. Руденка, В. Стуса.

До програми «Козацькому роду нема переводу» входили твори Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Вінграновського, Б. Мозолевського, М. Ільченка, С. Плачинди.

Значне місце у творчості Павла Федоровича займала поезія Т. Шевченка. Програму 1984 року «Ми не лукавили з тобою» заборонили офіційні органи як «соціально шкідливу» («Кавказ», «Посланіє...», «Розрита могила» та інші). До 175-ліття Т. Шевченка Павло Громовенко підготував програму «Та не однаково мені...». У його трактуванні поет поставав як людина широкої ерудиції, європейський інтелігент, котрий своє життя, помисли й талант присвятив своєму народові. Епіграфом моновистави Громовенка були рядки з твору П. Гірника «Твори Шевченка гнів, а не жура!». З великим успіхом Громовенко виступав у радіожурналі «Слово», читав «Щоденник» Т. Шевченка.

Життя митця трагічно обірвалося у 56 років.

За словами народного артиста України О. Биструшкіна, «таких людей Бог посилає на землю, щоб показати, якою повинна бути людина. Красивий, розумний, талановитий, порядний, чесний – саме таким був Павло Громовенко. Він більше, ніж брат по крові. Це брат по духу. Справжній українець, для якого патріотизм був не просто даниною часові». А акторка-читець Неоніла Крюкова

відзначає: «Його духовний внесок у національне відродження України ще не вивчений»²⁵.

«Чарівником живого слова» називають українського майстра художнього слова, народного артиста України, Героя України, лауреата Шевченківської премії Анатолія Паламаренка. Власне, сьогодні саме Паламаренко в Україні й залишається єдиним представником жанру, який він сам для себе і визначив – «Слово».

По закінченні театрального інституту перед ним постав вибір: драматичний театр чи художнє слово. Спочатку пішов до театру, та Слово переважило. Спочатку – перемоги на конкурсах читців, далі створював окремі відділи для літературних концертів.

У середині 60-х років минулого сторіччя барвисті афіші Київської філармонії повідомляли: відбудеться літературний вечір «Остап Вишня». Вперше – ціла вишнівська програма у двох відділах від молодого актора Київської філармонії Анатолія Паламаренка.

...На сцені полум'яніють квіти, на невеликому п'єдесталі встановлено портрет Павла Михайловича.

Актор вийшов на сцену з книжкою, спокійно сів на стілець, затримав шанобливий погляд на портреті письменника, потім перегорнув обкладинку книжки, на мить замислився і, лагідно усміхаючись, оголосив: «Остап Вишня». І після паузи додав: «Моя автобіографія». Читав рівно, осмислено, без утрированого комікування, без найменших ефектів у рухах, жестах, міміці, тільки інколи у пригоді ставала книжка, в яку актор зрідка зазирає для того, щоб яскравіше відтворити авторську правдоподібність.

Другий відділ становили гуморески «Сусіди лихії – вороги тяжкії», «Зенітка», «Діва», «Монах» та інші. Арсенал голосових барв актора в гумористичній розповіді вражав розмаїттям: водночас з добродушним сміхом сарказм і лірика, глузування і гнів²⁶. Словом, дебют був по-справжньому змістовний і мав винятковий успіх.

Відтоді ім'я Анатолія Паламаренка міцно утвердилося серед провідних майстрів українського художнього читання. Прийшов талант багатообіцяльний, з красивим за тембром голосом (багатим на різноманітні модуляції), з емоціями яскравими, м'якими,

²⁵ Гнатюк Н. Тернова доля Павла Громовенка / Ніна Гнатюк // «Незборима нація». – № 13 (202). – Грудень 2002 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nezboryma-naciya.org.ua/show.php?id=377>

²⁶ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 103.

забарвленими щирістю. Його виконавська манера – з гарним естетичним смаком, проста і розумна. А акторський діапазон дуже широкий: від гумору і сатири до висот трагедії.

Який метод митця, як він працює над творами? Ось що говорить сам актор:

– Я не можу сказати, що цілком покладаюся на розумову роботу. Мені в пригоді стає інтуїція. Іноді у своїй творчості я починаю «від іскри», коли трапляється почути щось хороше, несподіване. А потім щоденна праця з розумінням того, що слухача треба зворушувати виразним словом щодня, закріплювати матеріал, вникати у світ нової програми... Коли готував концерт за творами Остапа Вишні, вчив не тільки його гуморески чи уривки з фейлетонів. Вивчав його творчість – за книжками, листами, спогадами. Я прагнув увійти єством у спосіб його мислення, усвідомити, хто такий Остап Вишня, бо не маю права читати зі сцени «не Вишню», цебто домагаюся чи не найбільшої певності: так він писав, так він розумів, так би він читав. Це моє правило. Коли починає «захльостувати», я знаю: то вже почав промовляти я, а не Вишня чи Довженко. Читцеві-майстру слід пам'ятати: від нього чекають правди. Має бути думка у його читанні, має відчуватися темперамент відтворюваного характеру, але зась – піддатися емоціям і попливти за течією. Дивіться, один говорить зі сцени тихо, геть-таки пошепки, а до цього шепоту прислухаються, бо митець переживав усвідомлене²⁷.

Завдяки творчому кредо митця програми за творами Івана Нечуя-Левицького («Кайдашева сім'я»), Григорія Тютюнника («Вир»), Чингіза Айтматова («Прощай, Гульсари!»), Павла Глазового, Олександра Довженка («Зачарована Десна», оповідання «Мати», «Хата», «Незабутнє») та інших письменників не схожі одна на одну і їх він виконує з однаковим успіхом.

Та хай що виконує видатний майстер слова, з його вуст скрізь прагнуть почути «Ярмарок» Остапа Вишні. Бездоганно технічно виконані ярмаркові картини завжди викликають шквал овацій.

Особливе місце у творчості Паламаренка займає його біль, його велика любов – Шевченкіана. Тонко відчуваючи раниму душу

²⁷ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 109–110.

поета, він створив неповторні самобутні сценічні полотна: композицію «Дума Кобзарєва», «Сон», до яких залучає спів кобзаря, музичний супровід. А програму за поемою «Гайдамаки», створену за участі постановників – народних артистів України І. Гамкала і В. Лукашева, Державного естрадно-симфонічного оркестру України, фахівці і слухачі вважають видатною подією у мистецькому житті наприкінці ХХ ст.

Паламаренко стверджує, що працюватиме з Кобзарем доти, доки живе, бо піднімається до нього весь час. Про Тараса Шевченка Анатолій Несторович має свою думку: «Це чоловік невисокого зросту. Десь 168 см. Проте він мав міцну, кремезну статуру. Він не всім довіряв, був вибуховий, внутрішньо емоційно наповнений. Але, як людина високо інтелігентна, лише інколи дозволяв собі нестриманість і вибухав риданнями, коли йшлося про неволю його сестер, братів, родини взагалі. Він не міг змиритися з тотальною несправедливістю... Він усвідомлював, яким прекрасним може бути життя на волі. А з іншого боку – його нещасна закріпачена родина жила у рабстві. Оця сирітська доля промовляє у нього постійно... „Така її Доля... прости сироту...”, саме це сирітство – скрізь...»

Тільки недавно, вважає великий актор-читець, він знайшов правильний, логічний наголос у «Заповіті»: «Раніше, не заглиблюючись, інтуїтивно робив наголос на слово „кров”. А тепер думаю: а чого „кров”, а не „ворожу”? Я завжди намагаюся віднайти основне слово, а вже тоді додати емоційні відтінки. А коли робив наголос на „ворожуу”, то подумав: а хто ж нам заважає будувати Україну? Воріженьки? Вони ж і видимі і невидимі...»²⁸

Одна з останніх великих робіт великого майстра слова – поетично-музична концерт-вистава за поемою Бориса Олійника «Трубить Трубіж» за участі Державного естрадно-симфонічного оркестру України.

Святослав Максимчук, народний артист України, актор Львівського національного академічного театру ім. М. Заньковецької, – непересічна постать на культурно-мистецькому обрії України. Його найбільша любов – Слово. Він може годинами, та що там

²⁸ Константинова К. Один у «Слові» – воїн. Анатолій Паламаренко: «...і що ж то таке з нашою Україною?» / Катерина Константинова // «Дзеркало тижня. Україна». – 26 червня 2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/odin_u_slovi_voyin_anatoliy_palamarenko_i_scho_zh_to_take_z_nashoyu_ukrayinoyu.html.

годинами, днями, одна за одною декламувати поезії класиків як української, так і світової літератури, до кожної ситуації знаходити найвлучнішу цитату.

Боротьба за слово стала найбільшою його драмою, але і найбільшою радістю життя. Незважаючи на всі незгоди, С. Максимчукові вдалося пронести в душі свій найбільший скарб – вірність слову. Слово мене не зрадило, і я його не зрадив – у цьому код життя Святослава Максимчука.

Випускник Харківського театрального інституту, працюючи в театрі, він мав постійну потребу в чомусь такому, де б міг себе реалізувати. Відчував, що молодь, та й не лише вона, була надзвичайно спрагла слова. Його оточували твори Василя Симоненка, Ліни Костенко, Івана Драча, Валерія Шевчука, Євгена Гуцала, Романа Іваничука, Ірини Вільде, з якою в нього була надзвичайно гарна людська дружба. Кімната, де він жив у службовому приміщенні театру чотири роки, стала «неформальним клубом творчої молоді», через його руки проходило багато самвидаву...

Через його погляди й оточення почалися конфлікти з владою. Кілька разів він був на волосині від арешту, йому не дозволяли брати участі в концертах, виступати. Коли мав відбутись перший сольний концерт 1967 року у Львівській філармонії, директор філармонії переніс виступ на невизначений термін, хоч було продано усі квитки. Пояснив це тим, що хоче вберегти його як митця для Львова, бо в залі, мовляв, можливі провокації. Йому казали, що концерт не відмінюють, а переносять. І його таки перенесли... на десять років. Хай що б робив Святослав Максимчук, на ньому завжди стояла печатя націоналіста. Головна причина – його громадянська позиція в літературних концертних програмах і його оточення, як тоді вважалося – дисидентське. Постійно були цькування, вказівки для керівництва – не задіювати Максимчука у репертуарі... Та актор-читець не відрікся, не злякався і продовжував розширювати свій концертний репертуар.

Незважаючи на пильне око влади, часописи 1970-х років не могли не помічати такого митця. Висвітлювали його творчу

діяльність, розповідали про манеру виконання, концертні програми.

Тож ознайомся з початком його творчої діяльності на літературній естраді.

Перший самостійний концерт В. Максимчук підготував із творів І. Франка. До нього ввійшли поема «Похорон», сатиричне оповідання «Доктор Бессервіссер», «Притчі» та добірка поезій з циклу «Поклони».

Поема «Похорон» сюжетною побудовою дуже складна. Донести її зміст, всі її психологічні переплетення в концертному виконанні – ще більша складність, бо в одному персонажі закладено два діаметрально протилежні образи: Мирон-борець, правдолюб з благородними людськими пориваннями і він же (Мирон) підлий дворушник, зрадник.

Як же вирішив Максимчук поему? Читець поєднав у своїй мовно-виражальній палітрі і роздуми, і відтворення переживань персонажів, їхню інтелектуальність, їхні емоції. Атмосфера подій нагадувала злагоджену оркестровку великого симфонічного твору.

С. Максимчук обрав академічну форму читання, він подає матеріал стримано, з надзвичайно економним, але з виразним жестом, без афектацій, натисків і фальшивого пафосу. У творі автора превають патетичні місця (в діалогах, монологах), проте зовнішніми засобами актор не захоплюється, розповідь подає внутрішньо емоційно, з виразним підтекстом, з найтоншими відтінками й порухами душевного стану персонажів.

У репертуарі С. Максимчука – поема «Бал в опері» Ю. Тувіма. Вона стала зразком майстерного читання сатиричних творів з граничною інтонаційною виразністю, пластичністю жестів, багатою мімікою. Актор тут ніби невіддільний від віршованого тексту великого польського поета, колориту його мови, сарказму, сатирично змальованих вчинків персонажів. Вдало знайдено внутрішню оригінальну форму: читець обрав і змонтував найхарактерніші епізоди твору, акцентуючи на яскравих монологах, діалогах, картинах гротескового плану. Поема поставала

перед слухачем, немов інсценізована звукова стрічка. Вишукану легкість і невимушеність виголошення тексту, перевтілення в мовні особливості персонажів твору було доведено до справжньої віртуозності.

Разом з режисером М. Мерзликіним актор підготував драматичну поему Лесі Українки «На полі крові». На початку 1972 року вона з'явилася в репертуарі читця і стала справді помітним явищем на українській літературно-концертній естраді.

Текст актор читав просто, без жодних допоміжних театральних засобів. Лише костюм, устромлений у низенький стовбур зрізаного дерева посеред сцени, асоціювався з мотикою, якою працює Юда, обробляючи своє поле. Мотикою він грізно і зі злістю погрожував своєму колишньому наставникові – Месії. Згадуючи про Нього, він з люттю замахується на дідка-прочанина. Мотикою він копав землю, нею до нестями працює на власному полі, «не розгинаючись, не витираючи поту...». Спершись на мотику, він інколи замислюється. Здавалося б, зовсім незначна бутафорська річ, деталь, але це була справжня творча знахідка, талановитий режисерський винахід, який слугував протягом усієї суперечки для загострення психології характеру, створював психологічну настроєність, передавав боріння вірності із зрадою, правди – з брехнею (це вкарбовувалося і в зорову пам'ять: безпомічний прочанин тут контрастує з образом дужого Юди з палицею в руках)²⁹.

У репертуарі В. Максимчука є і новели Василя Стефаника «Мое слово», «Новина», «Сини». У 70-х вважали, що трагічні ситуації цих творів знайшли чи не вперше в Україні гідного втілювача в жанрі виразного слова. Зовнішньо це була звичайна, стримана розповідь. Але емоційно насиченою мовою актор досягав неймовірної приголомшливої сили, своїм трепетним голосом викрешував спалахи вогню, відкриваючи Стефаникові душевні болі та страждання.

У репертуарі С. Максимчука – твори десятків класиків української і світової літератури.

У 1989 році видатний актор-читець започаткував «Заньківчанські вечори». Гостями творчих зустрічей були відомі українські письменники, політики, громадські діячі.

²⁹ Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 162–163.

Сьогодні С. Максимчук глибоко переймається ситуацією, що склалася з мистецтвом художнього слова в державі. Він вважає, що незалежність Україна виборола завдяки Слову. А тепер Слово – понівечене, перетворене на іржу, а література залишилась на маргінесі.

Святослав Максимчук каже: «Якщо говорити масштабно, то найбільше мені допомагали – і у творчості, і в житті – Шевченко та Франко. Хто з них перший, хто другий, не берусь визначати, бо Шевченко – будить, а Франко – вчить. Часто можна почути, мовляв, кому те художнє слово сьогодні потрібне... Це – далеко не так. Слово – найвищий мій ідеал. Воно мене не зраджувало, і я йому ніколи не зраджував. І люди це відчувають»³⁰.

Народна артистка України, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка, Герой України Неоніла Крюкова – актриса з принциповою громадянською позицією. Після закінчення Київського театрального інституту працювала в літературному театрі «Слово» при Спільці письменників, – в один час з О. Гончарем, Л. Костенко, Г. Тютюнником, М. Вінграновським, В. Земляком, Є. Гуцалом. Від середини 70-х – артистка Національної філармонії України. Всупереч заборонам радянського режиму підготувала 17 сольних концертних програм за творами українських письменників. У 1981 році разом із Галиною Менкуш Крюкова наважилася поставити моновиставу «Маруся Чурай» за забороненою поемою Ліни Костенко. 1986-го Ніла Валеріївна однією з перших виступила в Чорнобилі перед ліквідаторами.

Неоніла Валеріївна намагалася донести українське слово й дітям. Її виступи пам'ятають у сотнях шкіл, куди філармонія направляла актрису з плановими виступами. Н. Крюкова згадує: «Я дуже любила по школах ходити. Дітки мають душу незачерствілу, до них легше достукатися. Приходиш у зал – а там восьмі–одинадцять класи. Учителька, буває, ледве дає раду з одним класом, коли діти шумлять, а мені треба взяти в руки триста підлітків. Вони дивляться зухвало, іронічно. Треба подолати ту іронію і щось у їхні душі посіяти. Діти чуткі до фальші. Бувало, і по півтори години читаю свою програму, виходжу – вишиванку можна

³⁰ Зьобро О. Святослав Максимчук: «Слово мене не зрадило, і я його не зрадив» / Оксана Зьобро // Високий замок. – 11 березня 2011 року.

викручувати. Ось дохожу до моменту, коли Маруся Чурай іде на прощу, каже дякові, що „хотіла жити, а життя не вийшло, хотіла вмерти – люди не дали”. А дяк їй:

*Моя ти голубичко,
Страданіє, як кажуть, возвиша.
От я й дивлюсь, у тебе таке личко,
Що в ньому наскрізь світиться душа.
А як подумать, дівчинко моя,
То хто ж із нас у світі не розп'ятий?
Воно, як маєш душу не з льодини,
Розп'яття – доля кожної людини...*

У дітей сльоза бринить на оці, і я розумію, що душі в них не з льодини...»³¹

Сьогодні актриса прикута до лікарняного ліжка через травму хребта. 22 серпня 2008 року на своєму творчому вечорі вона майже впродовж двох годин (уже в інвалідному візку!) читала твори українських поетів і письменників.

Серед пізнішого покоління акторів-читців Харківської філармонії – автори та виконавці численних літературних композицій Юрій Шейко і Людмила Важнова (сьогодні викладачі сценічного мовлення Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). Вони здобули великий досвід на теренах художнього читання.

Продовжувач традицій курбасівців, лауреат конкурсів читців, заслужений артист України Юрій Павлович Шейко пройшов шлях від інженера залізничного транспорту до студента Харківського театрального інституту (учень В. Чистякової, Л. Сердюка, Р. Черкашина). Концертні програми: «У всякого своя доля» за Т. Шевченком, «Дорога Сковороди», «Наші сучасники» за І. Драчем, Б. Олійником, В. Симоненком, І. Перепеляком, А. Гарматюком, «Золото правди» за О. Довженком, В. Шукшиним, «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим і ін. Власна аксіома Ю. Шейка: сценічна мова – це милозвучність і математична чіткість логіки слова плюс висока освіченість.

³¹ Душа – як вогник на вікні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://umoloda.kiev.ua/number/163/0/45746/>.

Заслужена артистка України Людмила Андріївна Важнова – лауреатка конкурсів читців, премії ім. В. Чистякової за найкращу жіночу роль у моновиставі «Одержима» Лесі Українки. Випускниця Харківської державної академії культури та ДІТМ ім. А. В. Луначарського (м. Москва), вона почала творчу діяльність у жанрі моновистав та літературних концертів («Струни серця» за Лесею Українкою, «Посвящение» за Б. Пастернаком, «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим. Репертуарна афіша Л. Важнєвої нараховувала п'ятнадцять вистав.

Після розпаду Радянського Союзу, поступово, жанр художнього слова майже зник з літературної естради. А з ним – загальний рівень виконавського мистецтва і руйнація читецької школи, яка виходила від майстрів художнього слова. Її відтворення сьогодні практично зупинено.

Серед штатних одиниць філармоній залишаються посади «артиста розмовного жанру», та сольні виступи професійних акторів-читців не збирають великих аудиторій, не набувають широкого резонансу, частіше вони стають поодиноким мистецьким явищем.

Читецькі програми створюють актори Національної філармонії України: заслужений артист України Борис Лобода (автор програм «Літературні читання» за творами української класики); заслужена артистка України Тамара Полторжицька (програми за творчістю поетів Срібного віку російської поезії, літературно-музичні композиції за творами українських авторів); Андрій Бурлуцький (літературно-музичні композиції «Жнива народної скорботи. Свіча пам'яті» (до 75-річчя Голодомору в Україні), «Та доба була неповторна (поети „празької школи”», «Сорочинський ярмарок на Невському проспекті» за монофантазією В. Неволова (до 200-річчя від дня народження М. Гоголя), музично-поетична елегія «Велика гармонія. Пейзажі споминів Б.-І. Антонича» (до 100-річчя від дня народження)).

Заслужена артистка України Раїса Решетнюк (Чернігівський обласний філармонійний центр фестивалів і концертних програм) виконувала містерію «Великий льох» Т. Шевченка, мала в

репертуарі програми «Крути, Крути», «Україна соборна моя». Заслужена артистка України Галина Грицюк-Левчук (Рівненська обласна філармонія) – авторка і ведуча концертних програм «За думою дума», «Вічний, як народ» – до Шевченківських днів, «Незаномому воякові» – присвяченої поету Олегові Ольжичу, «Вільний серед неволі» – урок Григорія Сковороди, «За честь, за славу, за нарід» – до 60-річчя УПА, «Волинь, Волинь» – до 100-річчя Уласа Самчука.

Є й митці, що успішно поєднують акторську професію з мистецтвом художнього слова саме в жанрі літературної композиції.

Народного артиста України Богдана Козака (Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької) удостоїли звання Шевченківського лауреата за поетично-музичну композицію «Посланіє...» за творами Тараса Шевченка.

Актор цього ж театру, заслужений артист України Юрій Брилинський – актор-інтелектуал, тонкий поціновувач літератури й мистецтва. Одна з останніх робіт Брилинського – вистава-посвята «Давня мелодія» (за новелами Василя Стефаника).

Народний артист України Олександр Биструшкін відомий за власним мистецьким проектом, в якому об'єднав три визначні постаті українського культурного простору – Тараса Шевченка, Івана Франка, Василя Стуса. Формат проекту сьогодні називають не надто поширеним: це літературно-музичні композиції «Монолог самоти», «Зів'яле листя», «Листи до сина».

У читецькому жанрі також працюють заслужений артист України Олексій Заворотній (Рівненський обласний музично-драматичний театр), виконавець моновистав «Чорнобильська мадонна» І. Драча, «Голодомор 30-х» А. Дімарова, «Струїли все» Л. Костенко. У репертуарі актриси цього ж театру, народної артистки України Ліни Ізарової-Мельничук – концертні програми до річниці незалежності України, Дня Перемоги, Української армії, 150-річчя від дня народження М. Лисенка, 50-річчя від дня загибелі Олега Ольжича, 180-річчя від дня народження Т. Шевченка.

Актриса Київського академічного Молодого театру Тетяна Ігнашкіна-Калашникова має в репертуарі вистави «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Дві повісті про кохання» Лесі Українки та Л. Костенко, «Побачення з любов'ю» за віршами М. Рильського, М. Вінграновського, Д. Павличка, Г. Чубач та ін., «І вічно – бій!» за інтимною лірикою О. Блока. Акторка Київського академічного Молодого театру, народна артистка України Лідія Вовкун створила поетично-музичну виставу «Інкрустації» за поезіями Ліни Костенко, що складається з трьох умовних частин: «Дорога до любові», «Я і Світ», «Я і Вічність», куди ввійшли вірші з різних поетичних збірок авторки різних періодів життя (музично-пісенний ряд дуету «Сестер Тельнюк»).

Неординарною мистецько-культурною подією до 150-літнього Франкового ювілею стало інсценування в Київській національній філармонії однойменної поеми І. Франка «Іван Вишенський» в жанрі мелодекламації, тобто синтезу декламованого слова з широким музичним коментарем, що якнайкраще відповідає змістові і концепції Франкової поеми, її ідейно-емоційній напрузі (композитор – Іван Тараненко).

Національно-культурну проблематику, яку яскраво задекларував і розкрив Франко у поемі «Іван Вишенський», підхопила автор ідеї та автор лібрето – С. Майданська, котра побачила в ній не лише історію України, а й прямі асоціації з її сучасністю. В цьому сенсі постановка вийшла за межі художньо-мистецького досягнення і сягла ширших роздумів та узагальнень. Це твір-мелодекламація для актора-читця, чоловічого хору, оркестру і саунд-колажу (в музичному звукоряді використано також електроніку). У цій незвичній виставі з'являються навіть Гітлер і Ленін. Адже Франко вустами Вишенського, письменника-полеміста, релігійного і громадського діяча кінця XVI – поч. XVII ст., передбачив жахливі реалії сьогодення.

Благодатним виявився цей поетичний матеріал передусім для читця. Актор Львівського театру ім. Леся Курбаса Олег Стефан став творчою знахідкою для колективу виконавців мелодекламації. Навіть зовнішніми даними, які відповідають суті образу Вишенського, актор передав внутрішній лад думок і

почуттів героя та відобразив образно-сюжетний контекст поеми, і цьому сприяли добре продумана взаємодія читця з музичним складником цілісної партитури твору, вдалі темброві можливості його голосу та найважливіше – суголосність його особистості з Франковою поемою³².

Ці ж автори ініціювали і втілили на філармонійній сцені літературно-музичну драму «Твої очі, як те море...» за листами та інтимною лірикою Івана Франка. Роль молодого Франка виконував народний артист України Олексій Богданович (Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка). Дійство вибудовано з різних віршів поета, його листів, прозових творів. Музичні твори виконували десять музикантів, балетмейстер Аніко Рехвіашвілі здійснила постановку хореографічних номерів.

Ознайомлення з творчим доробком українських митців допоможе майбутнім фахівцям підібрати репертуар та знайти власні творчі рішення при створенні літературної композиції.

1.3. Форми літературної композиції

в сучасному культурно-мистецькому просторі

Мистецтво художнього слова існує сьогодні як у творчості окремих акторів, так і у формах «літературного театру», «поетичного театру», «монотеатру» («театру одного актора») і ін. Тут живе слово поєднується з театральною грою, хореографією, пластикою, візуальними видами мистецтва, музикою.

Із недраматургічним матеріалом швидше експериментують театри, що працюють як унікальні методологічні центри. Зокрема, Львівський театр імені Леся Курбаса (Володимир Кучинський) має в репертуарі вистави «Маруся Чурай» за Л. Костенко, «Благодарний Еродій» за Г. Сковородою, «Марко Проклятий, або Східна легенда» за поезіями В. Стуса, «Наркіс» за мотивами прадавньої єгипетської притчі і текстами Г. Сковороди.

Харківський театр «Post Scriptum» (Степан Пасічник) випустив вистави «Монологи. Вечір Слова» за поезіями Лесі Українки, «Горохове плем'я» за поезіями Л. Костенко та О. Теліги, «Циганська муза» за Л. Костенко, «І мертвим, і живим...» Т. Шевченка.

³² Шевчук О. Мистецький дар Іванові Франку / Оксана Шевчук // Кіно/Театр. – 2007. – № 3 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ktn.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=68.

«Театр у кошику» при Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса – унікальний театр, що займає слітарну нішу в культурному просторі України. Ця творча майстерня веде пошук на стикові модерністських та постмодерністських естетичних засад, проводить дослідження у сфері театрального знаку, символу, метафори, вибудовує власні, самобутні засоби сценічної виразності та експресії.

Історія назви «Театру в кошику» – зворушлива і символічна. Свого часу актриса Лідія Данильчук сплела кошик, у якому потім, під час вистав і репетицій, спав її маленький син. Було це понад десять років тому. За цей час театр обростав виставами та реквізитом, а головне – впевненістю в тому, що обраний шлях, нехай і складний, а таки їхній. З ідеєю зробити такий театр театрознавець Ірина Волицька й актриса Лідія Данильчук жили дуже довго.

Сьогодні актриса Лідія Данильчук – прима творчої майстерні «Театр у кошику», а Ірина Волицька – режисер її моновистав. Театр діє при Державному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса в Києві, раз на місяць ставить вистави, а потім повертається до Львова, де був заснований.

У репертуарі театру – кілька моновистав за недраматургічним матеріалом. Це – «Сон. Комедія» за поемою Т. Шевченка, задекларована як «прощання з одностороннім заштампованим Шевченком». В її основі – поема Тараса Шевченка «Сон», де поєдналися риси політичної сатири і містерійного дійства. Це поетично-філософська рефлексія над історичною долею України, а разом з тим – унікальне слово в культурному контексті першої половини XIX сторіччя, де пересікалися і Гоголь, і Пушкін, і Міцкевич. Ліричний герой Шевченка уві сні летить над землею, і йому відкриваються химерні образи: три ворони, що символізують злі сили українського, російського і польського народів; ідилія української природи і псевдонаціональний вияв почуттів; воєнщина і солдатська муштра; Петербург з царем і царицею, із самодурами-чиновниками й імперськими пам'ятниками. Фантасмагорія видінь і візій, образів, поданих у пародійному,

саркастичному, гротесковому вияві, посилює трагізм української історії.

«Білі мотилі, плетені ланцюги...» – моновистава за мотивами новел і листів Василя Стефаника. Це галерея жіночих образів, поданих у різних іпостасях, що разом узяті відтворюють життя Людини, яка проходить усі випробування долі. У важку хвилину Вона намагається згадати мамину пісню, повернутися до втраченого дитинства, до своїх джерел. Але повернутися можна лише до могил, над якими вітер навесні розносить білий вишневий цвіт. Це театральна рефлексія на тему любові і страждання, гріха і покути, зневіри і надії, з ритмом і ритуальними піснями Карпатського регіону³³.

Результат творчої співпраці та дружби двох мисткинь визнано далеко за межами України.

Коли захоплення мистецтвом художнього слова збирає однодумців, тоді народжуються самобутні творчі колективи. Їх учасники – вже сформовані особистості, зі своїм баченням світу та майстерністю передачі почуттів. Впевнені, сміливі, вдумливі творці.

Серед відомих в Україні – молодіжний театр-студія «Vinograining town» (Вінора – це джерело, що виносить воду з глибинних пластів землі і разом з нею первинну інформацію про все суще).

До 1991 року він існував як Народний театр Зари Довжанської, талановитої акторки, яка, ставши інвалідом, не зрадила собі, а заснувала театр, що в подальшому був відомий на теренах колишнього Радянського Союзу. Сьогодні «Вінору» очолює актриса та педагог Ірина Кобзар. У репертуарі колективу – вистави за творами О. Теліги та Лесі Українки, Г. Сковороди, І. Франка, М. Рильського, В. Стуса, Ю. Андруховича, Л. Костенко.

Театральне прочитання поезій Сергія Жадана в поетичній виставі під назвою «Загублені у вулицях» відображає творче спрямування студійців, їхній пошук образів та сценічної візуалізації слова.

У виставі є яскрава сторінка, котра сприймається як пародія на квазі-Україну, щось на зразок Верки Сердючки. Під супровід

³³ «Театр у кошику» Творча майстерня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://tuk.lviv.ua/?page_id=40.

журливої народної пісні «Чом ти не прийшов, як місяць зійшов, я тебе чекала...» актриса Оксана Черкашина в українській сорочці і запасці, з буряковими щокми, з'являється у світлі прожектора і науковоподібно розмірковує про жанрово-стильові відмінності нової харківської літератури і творчість Сергія Жадана... (Цей поет ніколи не рядився у вишиванку, проте питання «національного» від цього для Жадана не стало менш актуальним!). Або ж поки читець на сцені розповідав про Україну нинішню, проколоту димарями комбінатів, ця «Україна Сергія Жадана» час від часу билася об деку фортепіано, що народжувало моторошний звук, схожий на глухий стогін, – така собі аритмія серцебиття України.

У другій частині вечора головною стає тема розлуки чоловіка та жінки, котра назавжди виїздить за кордон. Мініатюрна історія Сергія Жадана перетворилася б на тривіальну мелодраму, якби не філософське питання, яким мучиться герой, що підносить всю ситуацію до екзистенціальної проблематики: «А хто візьме слухавку, якщо я захочу зателефонувати тобі на мобільний після того, як номер анулюють? Які голоси демонів замість голосу єдиної коханої в ній почують?»

Щоразу різні акторські пари програють цей епізод розставання по-новому: фарс, коли коханці жорстоко вдають блюзнірство; пародія на трагедію з височенним опудалом-мавром та одвічно приреченою вмирати у нічній сорочці Дездемоною. Є в цій частині вистави і глибоко драматична кода – спроба проінтерпретувати цей діалог як уже заздалегідь розірваний, по суті монолог відчаю чоловіка, який так і не зрозумів, що вже втратив свою кохану на землі. Замість її відповідей лунає класична музика. Музика промовляє про вічність, а сама жінка вдягнена у чорну вечірню сукню, з жалобною чорною фатою на обличчі...

Не менш цікава творча робота «Вінори» – спільний проект з Новим театром (м. Прилуки) – вистава «KOBZAR plays WWWebchen.come.today», сучасний погляд молоді на творчість Т. Шевченка.

Нечасто, але якісно, збираючи однодумців, здійснює постановки Київський театр поезії «Мушля» під орудою Сергія

Архипчука. Театр працює в безпосередній близькості з глядачем, створюючи особливу атмосферу сприйняття, розуміння, почування поезії. В репертуарі театру – вистави «Заповітне», що ввбрала в себе 40 поезій видатного українського поета, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка Миколи Вінграновського, «Не тільки молитви», в основі якої поезія драматурга, перекладача і культуролога Богдана Бойчука – одного із засновників Нью-Йоркської групи поетів.

Широкі можливості симбіозу поезії та сцени демонструє вистава «Три радості» за мотивами поезій Володимира Свідзінського. Режисер Сергій Архипчук поставив акцент на інсценізацію кожного вірша й узагальнив їх певними мотивами й символами. Як наслідок – кожен вірш фактично перетворився на окрему замальовку, або кліп. Одні тексти декламують ритмічно, інші в розповідній манері. Десь твір інсценізують дією, десь символами (свічки, мушлі, камінці та інші досить дрібні об'єкти, що змушують концентрувати увагу), десь музикою (клавесин, контрабас, гонг, спів). У виставі грають не тільки професійні актори, а й журналісти, поети, музиканти. Спеціально для вистави співачка Іларія написала два самостійні музичні твори на слова В. Свідзінського: вокально-поетичну композицію «Під голубою водою» та романс «На землі бузок цвіте».

«Поетичний театр» – це «інсценування» лірики, створення поетичних вистав за віршованими текстами. Це своєрідний виконавський монтаж, «розкадровка» матеріалу, де окремі розділи, рядки, мотиви перекладено мовою сценічної дії, що втілюють не один, а кілька виконавців, цілий колектив. Між ними виникають певні взаємини, спілкування із залом. В процесі розвитку основної теми та ідеї народжуються мізансцени. Віршований твір набуває пластичного і просторового рішення.

В Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника діє Поетичний театр під орудою заслуженого працівника культури України, доцента Надії Грицан. В репертуарі театру – поетичні вистави за творами Т. Шевченка, Б. Лепкого, О. Теліги, Р. Іваничука, О. Дучимінської, С. Пушика,

Н. Стефурак, Г. Герман. Форма поетичного театру дає майбутнім акторам можливість існувати на його території з його особливою мовою, пластикою, стилістикою, символікою, метафорами.

Поетичний театр в Україні можемо характеризувати як камерний. Постановки відбуваються в традиціях літературних вечорів, де розповідають про творчість того чи іншого поета, але сценічні вирішення скромні й неефектні. Можна послатися на те, що перекласти мову поезії на мову сцени надзвичайно важко, але сьогодні самі поети дедалі частіше «відбирають хліб» у професійних акторів і є виконавцями власних творів. Приміром, музично-літературно-візуальні вистави-перформанси влаштовує відомий український поет Ю. Андрухович спільно з польським джазовим гуртом «Карбідо». Остання з його робіт як автора текстів, актора і співака – літературно-музичний перформанс «Альберт, або найвища форма страти» створений спільно з львівськими музикантами (спів, контрабас). Завдяки візуалізації на сцені оживає іронічна графіка.

Ці проекти можемо віднести до трохи незвичних, мінімалістичних вистав, які цікаві тим, що межують на стикові з «нетеатром».

Втім, навіть такий театр, що існує в розширеному і вдосконаленому форматі, сприймається як «некасовий» і кастовий, бо має своє обмежено коло глядачів.

Хоча окремі постановки таки виходять за ці межі, оскільки знайшли адекватний переклад поезії на мову сцени. Це, наприклад, моновистава Петра Миронова «Сказка о Федоте-стрельце», «Зачароване коло» у постановці Олексія Кужельного у виконанні Людмили Лимар (присвячена Лесі Українці).

Ці постановки створені на межі кастового і масового театру, вони вийшли за межі келійності й замкнутості, клубного формату.

Ще український поетичний театр не йде шляхом пишності й ефектності. Поетичні вистави завше несуть в собі культ бідності. Це пов'язано перш за все відсутністю фінансування і створенням потрібного іміджу.

Інколи в ролі іміджмейкерів виступають самі поети. Приміром, у майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» поетеса Леся Тишковська перетворила свою нову збірку «С видом на Восток» на моновиставу «Дао несовершенств». Авторка та виконавиця балансувала на межі слова і справи, читання віршів і вмілого естрадицтва, власне кажучи, її спектакль був експериментальною лабораторією, в якій ця поетеса-акторка намагалася одержати власний варіант поетичного театру.

Завдяки зусиллям художнього керівника майстерні «Сузір'я» О. Кужельного вистава стала не просто збіркою віршів на сцені, а подією театрального життя столиці. Те саме можна сказати і про «Зачароване коло», нагороджене 1996 року Золотим дипломом фестивалю *Mediterraneo Conversano* в Італії. Охоче експериментує з поезією і Театр на Подолі. Починалося тут усе з вистави «...И я приду по ваши души», присвяченої Володимирові Висоцькому (режисер І. Славинський), а тепер під дахом театру влаштувалося поетичне кабаре на подобу відомої петербурзької «Бродячей собаки».

Український театр – поетичний за своєю природою. Але славнозвісне минуле і поетичні «гени» мало допомагають йому в нинішній ситуації. Тепер вітчизняний поетичний театр скинуто з п'єдесталу, затиснуто в лещатах студійного і клубного руху, так що про його колишній статус пам'ятає мало хто. Вірші на сцені в нас без будь-яких на те підстав прирівнюють до повноцінної вистави, і в такий спосіб розмивається саме поняття поетичного театру, його відмінність від «естрадицтва».

Український поетичний театр перебуває в процесі створення самого себе. Формуються його імідж і репутація, визначаються функції і статус. Він дистанціює себе від «віршів на сцені» – доли поетичних вечорів. Перекладачі вдосконалюються у своєму мистецтві, і дві великі мови – сцени і поезії – готуються перетікати одна в одну. А поки що вони йдуть пліч-о-пліч, як паралельні прямі, які колись неодмінно перетнуться³⁴.

Культурні і мистецькі установи (театри, філармонії, галереї, концертні і виставкові зали і т. п.) вкрай рідко самі ініціюють

³⁴Раскіна О. Театр, що створює себе / Олена Раскіна // «Дзеркало Тижня. Україна». – 16 серпня 2002 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/teatr_scho_stvoryue_sebe.html.

організацію поетичних концертів та літературних вечорів. Трапляються і втішні винятки, коли ініціативу виявляють окремі ентузіасти. Згадаймо при цій нагоді «Заньківчанські зустрічі» Святослава Максимчука.

Окремої уваги заслуговує жанр моновистави, що має неабияку популярність і в європейських країнах.

Моновистава – виступ артиста в жанрі «театру одного актора» (точніше: театру з одним актором). Вже саме визначення «моновистава» говорить про підсилення тут театрального начала. Жанр чимраз більше відходить від художнього читання. В моновиставі є образ автора вистави. Це сам актор з його світоглядом, переконаннями. Драматургією моновистави може бути розкритий монолог, літмонтаж монологів, монтаж діалогів.

У наші дні щораз зростає інтерес суспільства до цього жанру. Це відбувається завдяки його особливій специфіці, яка відповідає і суспільним настроям, і тенденціям часу. Не випадково його розвиток відбувається паралельно з розповсюдженням ідей персоналізму, адже в основі цих ідей і специфіки театру одного актора закладено розуміння людини, особистості як основи розвитку суспільства.

Яскрава, креативна особистість створює сценічний твір, захоплюючи собою глядацьку залу, заражає своїми ідеями, розкриває істинні цінності буття. Таке спілкування завжди на часі в епоху глобалізації, де підсвідомо, нарівні з проголошенням прав і свобод людини, насаджується абсолютна залежність індивіда від суспільства. Відбувається унікальний акт спілкування, діалог артиста і глядача.

Артист, не маючи партнерів на сцені, звертається безпосередньо до глядача, заражаючи його своєю творчою ідеєю, пробуджує позицію причетності, активної відповідної реакції. Це найголовніша цінність театру одного актора, котрий завжди забезпечує підвищену увагу й інтерес до особистості митця.

На думку театрознавця Світлани Максименко, театр одного актора викликає неоднозначні асоціації. З одного боку – співчуття до творчо нереалізованих повною мірою драматичних акторів, які

вимушено обирають вид монотеатру як максимально незалежну (наскільки це можливо в цій професії) форму захисту від адміністративно-режисерської незапитаності. З другого – захоплення одинаками-особистостями, які мають професійну мужність і талант «атакувати» глядацьку залу своєю енергетикою, утримувати її увагу власною харизмою³⁵. До таких належить і Михайло Мельник з театру «Крик» у Дніпропетровську.

Також відомі монотеатри «Кут» Володимира Смотрителя в Хмельницькому та «Міф» Михайла Фіци в Києві.

Оригінальної форми поетичним моновиствам надав актор Микола Булат, котрий розпочав свій творчий шлях наприкінці 80-х років ХХ ст. в Тернопільській обласній філармонії. Моновистави відбувалися у фойє як «салонні вечори».

Композицію «Вічна загадка любові» за новелами Г. Тютюнника він виконував для глядачів, що сиділи за столиками. Автор переслідував мету максимального сприйняття слова письменника: слухово, зорово і навіть на запах. Продумано підбиралася фонова музика, полотна місцевих художників, а глядачі пригощалися грушами з Полтавщини, батьківщини автора.

Принципово «вишукано» вирішувалася композиція за любовною лірикою Олександра Олеся «Сміються, плачуть солов'ї» про кохання поета до двох жінок. Обов'язковим був дрес-код для глядачів. Звучала жива музика, всі пили запашну каву. А під час поетичної моновистави «Трагедія Любові» за творами С. Єсеніна – березовий сік.

Друга половина вечорів була дещо просвітницькою: спілкувалися про автора, його поезію. Глядачі читали вірші, співали. Наприкінці чоловіки обирали найвишуканішу пані салону.

Сьогодні М. Булат працює одноосібно. Назва його монотеатру – «Бродячий кіт». Окрім вищезгаданих, в репертуарі актора літературні композиції «Шевченкові думи» за творами українських поетів, «Пісня матері» за Б. Олійником.

В Україні також започатковано фестивалі моновиств.

Фестиваль моновиств «Відлуння» його директор Володимир Смотритель свого часу привіз із Києва до Хмельницького, а сьогодні він знову повернувся в стіни театру «Колесо». «Сьогодні

³⁵ Максименко С. Сад моновиств (огляд фестивалю «Марія» – 2006, Київ) // Світлана Максименко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostscaenium%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%202-3\(15-16\)2006/Maksymenko1.pdf](http://kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostscaenium%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%202-3(15-16)2006/Maksymenko1.pdf).

людей, які дивляться на світ власними очима, дуже мало. А світ рухають одинаки... Отже, монотеатр для мене – найважливіший вид театрального мистецтва». За його словами, тепер моножанр – чи не найактуальніший у світі, і проблема глядача, яка ще донедавна існувала, поступово зникає, а серед публіки з'являється чимраз більше молоді³⁶.

Міжнародний театральний фестиваль моновиств жінок-актрис «Марія», присвячений першій народній артистці України Марії Костянтинівні Заньковецькій, започаткований у 2004 році, не має жодних аналогів у світі й залучає до участі актрис різних країн, коло яких постійно розширюється. Професіоналізм актрис різних культур, ментальностей, сценічного досвіду виявляється у їхньому вмінні оперувати монологом у різних формах його різновиду, виявляючи високу планку їхньої сценічної культури.

Щороку фестиваль присвячується знаменній даті української або світової культури: творчості Марії Заньковецької, Миколи Гоголя, Антона Чехова, лауреата Нобелівської премії Габріеля Гарсії Маркеса, і ін. Відбуваються «круглі столи», міжнародні конференції, майстер-класи...

«Що робить актриса, коли її талант не цінується належним чином у рідному театрі, ролі її обминають, режисери її „не бачать“, а нереалізовані творчі сили без належного використання тануть швидше, ніж підступний вік? Вона з властивою жінці конкретикою береться до діла та грає моновистави на улюбленому літературному матеріалі. І життя, і творчість насичено тривають», – саме так висловилася про започаткований фестиваль театрознавець Валентина Заболотна, яка вважає, що учасниці фестивалю являють на суд глядача свою творчу і життєву мужність³⁷.

Ці роздуми стосовно сторення моновиств стосуються і натхненниці фестивалю, народної артистки України Лариси Кадирової. Вона вважає, що перед Марією Заньковецькою має моральний обов'язок, адже навчалася у студії імені Заньковецької, працювала в театрі імені Заньковецької у Львові, понад двадцять років грала роль Марії Заньковецької в однойменній виставі, є першим лауреатом премії імені Заньковецької, словом, кому ж, як не їй, потрібно було започатковувати цей фестиваль.

³⁶ Відкриття фестивалю моновиств Відлуння відбудеться у День Незалежності // Міжнародний інформаційний портал Моя газета (Хмельницький) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://moyagazeta.com/news/print-6337.html>.

³⁷ Заболотна В. Заньковецька... Відлуння. У столиці відбувся Перший міжнародний театральний фестиваль моновиств жінок-актрис «Марія»/ Валентина Заболотна [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/zankovecka-vidlunnya>.

Саме Лариса Кадилова відкривала перший фестиваль виставою «Посаг коханню» за твором Габрієля Гарсії Маркеса «Любовний одвіт чоловікові в кріслі» (режиссер – Олексій Кужельний). Багатюща поліфонія почуттів і психологічних станів, яку відтворила актриса, шаленство темпераменту, вишуканість рухів і жестів, вібрації оксамитового голосу яскраво виокремлюють Кадилову серед сучасних українських актрис. У більшості своїх робіт, а особливо в «Посагу коханню» вона парадоксально поєднує інтелектуальну витонченість з бурхливою емоційністю. Актриса проживає трагедію жіночої самотності як свою власну. Але не плаче над нею, а долає силою характеру, творчою та жіночою волею. Робота Л. Кадирової у творі Маркеса наче співзвучна творчій силі, європейській, світовій грані артистичного таланту М. Заньковецької, яку запрошували на імператорські сцени Росії, перед якою схилились митці, ушановані світом.

«Сара Бернар. Наперекір усьому» (сценічна композиція за спогадами, листами Сари Бернар, режисер – Збігнев Хшановський) – ще одна моновистава Лариси Кадирової в репертуарі Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. А до цього були літературно-музичні композиції, які сміливо можна вважати монороботами, своєрідними передвісниками моновистав, такі як «Леся і Мержинський», «Леся і Львів». На думку акторки, «моножанр цікавий передусім своєю свободою. Можна грати без особливих декорацій, спеціальних костюмів. Не важливий декор навколо, а важливо те, що актор один на один із публікою, причому дуже близько, і знаходиться в стані відкритості душі».

Лариса Кадилова розповіла: «У різних іпостасях своїх героїнь я відкриваю через них своє бачення світу, думки про те, що відбувається у виставі, про те, що відбувається за стінами театру. Мене підкуповує те, що не потрібно форсувати простір, ти поряд із глядачем, він – твій найближчий співрозмовник. А від такої близькості виникає особлива довірливість. Цікаво, що моновистава, як ніяка інша, має можливість розвиватися в часі, бо я, немов живий інструмент, реагую на час»³⁸.

³⁸ Підлужна А. А. Життя під знаком Заньковецької / А. А. Підлужна // «День». – 21 лютого 2007 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/zhittya-pid-znakom-zankoveckoyi>.

Упродовж багатьох років окремі актори українських театрів самостійно продовжують і розвивають найкращі світові та вітчизняні традиції театрів одного актора.

Народна артистка України Лідія Кушкова (Дніпропетровськ, Академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка) znana як виконавиця моновистав «Тополя», «Наймичка» за Т. Шевченком.

А ще Лідія Кушкова залюбила глядачів у свою колоритну й не лише сварливу, а й симпатичну Кайдашиху (авторська вистава) – не дуже привабливого персонажа повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». Переплітаючи класичний хрестоматійний текст із власними коментарями, зауваженнями від імені самої Кайдашихи, розмовляючи з публікою, особливо з молоддю, обдаровуючи її за правильні відповіді бубличками й цукерками, Кушкова захоплює присутніх поетичністю народного побуту, красою національного вбрання та хусток, дотепністю українського гумору. Вона нагадує й розтлумачує втрачені старі слова та вирази нашої мови, пробуджуючи нашу генетичну пам'ять і знання перлин української класичної літератури – скарбниці нашої культури.

Актуальність і глибина теми роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» стали вирішальними для актриси Галини Стефанової, яка зіграла в однойменній моновиставі (Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса). «Книжка Оксани Забужко вийшла у 1994 році і на той час була першим твором такої відвертості, написана з таким боєм і з такою постановкою питань. Крім того, героїня – представниця мого покоління, і я відчула повне суголосся больових точок», – пояснює Стефанова, чим її зачепив скандальний на той час роман. Працювати над постановкою актриса почала разом із професором Романом Веретельником, літературознавцем, який давно займається драматургією і театром. А прем'єра відбулася через чотири роки (2004). Галина Стефанова стверджує: такий тривалий період пов'язаний із пошуком сценічної версії. Робота була настільки непроста, що інколи здавалося – нічого з того не вийде. Сьогодні «Польові дослідження» ідуть з успіхом, збираючи переважно молоду аудиторію. Про якість адаптації свідчить і той факт, що

вистава була однією з трьох робіт Галини Стефанової, за які її номінували на Шевченківську премію. Моновистава «Польові дослідження» існує й у Польщі – у виконанні Катажини Фігури з варшавського театру «Полонія»³⁸.

Яскравою театральною подією останніх років стала моновистава «Момент кохання» за оповіданням Володимира Винниченка «Момент». Головного героя грає заслужений артист України Євген Нищук. Модерна вистава охоплює національні традиції, ментальність разом з елементами хореографії, сучасного мистецтва, де є кінофрагменти, пісні відомих виконавців, таких як С. Вакарчук, А. Серeda, авторська музика народного артиста України Р. Гринькова. (репертуар Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я»).

Моновистава «Концерт для Ступки з оркестром» також була в репертуарі народного артиста України актора Богдана Ступки. В ній поєднано вірші українських класиків та сучасників. Починалася вона з «в'язанки» поезій Івана Драча, а завершувалася Тарасом Шевченком і фрагментом Євангелія. Вистава – не просто літературний концерт, у ній присутні елементи театрального дійства: монолог Миколи Задорожного з «Украденого щастя» Франка. Цікавинка вистави – сороміцька народна поезія, яку актор читав під веселу музику в перервах між творами класиків.

«Театр поетичного видовища» – ще одна із форм літературної композиції. Він народився серед аматорського мистецтва на основі синтезу виразних засобів різних мистецтв – драматичного, художнього слова, музики, пластики, пантоміми, хореографії. Театри поетичного видовища беруть за основу літературу високого ідейно-художнього рівня, глибокого філософсько-етичного звучання, що передбачає нетрадиційний драматургічний матеріал. Важливий тісний контакт з глядачем, – не пасивним, а співрозмовником, котрий мислить і співпереживає. Такий театр потребує інтелектуальної глядацької зали.

Театрові поетичного видовища також притаманна умовність в художньому оформленні вистави: особливий вид художнього

узагальнення, пов'язаний з алегорією, символікою, метафорою (вистава «Концерт для Ангелів»).

Ще одна риса поетичного видовища – зіставлення законів умовного театру із законами поезії. Подібно до того, як вірш – спресована за думкою, ритмічно упорядкована мова, так і дія в умовному театрі за своїм характером упорядкована, розмірена, ритмічно організована. Ця дія передає багатозначність змісту, підтексту. Актор у такому театрі бере на себе масштабність духовних пошуків автора.

Прикладом Театру поетичного видовища стало поетично-музичне дійство «Концерт для Ангелів» (режисер – Тарас Грималюк), присвячене героям Крут. Поезії Олександра Олеся, В. Стуса у виконанні акторів київських театрів переплелися у виставі з музичними творами у виконанні гурту «Кому вниз», Марійки Бурмаки, сестер Тельнюк та інших виконавців. Образ Матері втілювала актриса Наталія Сумська. Сценічне оформлення у вигляді колеса від потяга підкреслювало думку про те, що саме рух привів молодих людей захищати рідну землю і рух поніс їх у інші світи...

Далеко не всі літературно-мистецькі проекти мають тривале сценічне життя, але такі якості жанру, як мобільність та оперативність, дають змогу швидко відгукуватися на визначні дати і події.

Повернення забороненої за радянського режиму поезії Василя Стуса стало приводом для втілення на театральних сценах України вистав-композицій за біографією і творчістю поета. Серед них – сценічна композиція Ольги Гаврилюк і Романа Семисала за віршами, листами, щоденниками, статтями, документами, свідченнями, заявами сучасників і учасників подій «Йду за край» (ідея актора Театру російської драми ім. Лесі Українки Романа Семисала). Вистава ставить проблему боротьби з пристосовництвом, з питанням «чого зволите?», актуальним і нині. Тема вистави – проблема совісті. Вперше за 80 років у російській драмі є вистава українською мовою, і від цього в глядачів виникає відчуття, що звучить сам голос Стуса. Хоч у постановці є

³⁹ Театр і проза // Україна молода [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/print/84/45/54713/>.

документи, які звучать «мовою оригіналу» – українською та російською мовами.

Широкого резонансу в Україні набув літературно-музичний проект «Стусове коло». Тур містами України запевнив у потребі українського глядача наново відкрити для себе постать Василя Стуса. «Стусове коло» – це не традиційний вечір пам'яті, а літературно-музичне дійство, яке пропонує нову форму вечорів-спогадів, відходячи від заскорузливих традицій. Виставу побудовано на віршах, листах, щоденниках, статтях, документах, свідоцтвах, заявах сучасників та осіб, що брали участь у цих подіях. Серед учасників проекту – син поета Дмитро Стус, сестри Леся та Галина Тельнюк, актор Роман Семисал.

З українськими текстами експериментує американська театральна режисерка Вірляна Ткач – засновниця мистецької групи «Яра» (Yara Arts Group) при Експериментальному театрі Ля МаМа (Нью-Йорк), з якою вона зробила близько вісімнадцяти театральних постановок на фрагментах сучасної поезії, народних і церковних пісень, міфів, легенд та історії. Проекти групи YARA за своєю суттю експериментальні – вони використовують візуальні проєкції і багатий музичний супровід. У різний час група співпрацювала з О. Забужко, Н. Білоцерківець, Т. Лучуком, М. Савкою.

Естетика мистецької групи «Яра», як і театру Ля МаМа загалом, – експериментальна, модерна, нетрадиційна. Найчастіше «Яра» використовує поетичний матеріал і, за словами критика Дзвінки Матіяш, «перекладає поезію на мову музики, мову світла, мову образів, мову пластики, мову людського голосу». Тобто, це театр синтетичний. І вистави режисера-постановника Вірляни Ткач сприймаються як сама поезія. Традиційного сюжету в цих виставах не шукайте. Її вистави треба відчувати, а не просто дивитися чи слухати. А щоб відчути, уявити запропонований поетичний образ – тут вам одночасно і пластика, і музика, і пісня, і обов'язковий відеоряд. Замість традиційних декорацій – фотопроекції. Майже завжди – рухливий елемент сцени, що дає змогу миттєво змінювати місце дії або навіть стежити за потоком свідомості героїв. Важливим є ще одне: у виставах Вірляни Ткач звучать не тільки

англійська мова як головна, а дві, а то й більше. У виставах на українському матеріалі це ще й українська. (У «Вороні» – голос за кадром та молитва). У виставі «Сліпий зір» – ще й японська та есперанто. У виставі «Скіфські камені» та «Ер Тоштук» – англійська і киргизька мови. Вистава «Скіфські камені» – це одна із багатьох її «пісенних» вистав, де пісня – один із головних елементів. У ній брала участь народна співачка з України Ніна Матвієнко. Пісня, точніше, гуцульська колядка, – один із важливих штрихів у виставі «Зимове сонце» та ін.

Вірляна Ткач – митець неспокоїної вдачі, постійних творчих пошуків, експериментів. Їй, українці, народженій в Америці, властиве розуміння глибини світової культури з її національними витоками, особливостями. Вона розуміє мову старовинної культури карпатських колядок, бурятсько-монгольського шаманського замовляння, ритуальних пісень Полісся та Полтавщини, киргизьких епосів. Їде в неофіційні добровільні відрядження і знайомиться з ними на місцях. Щороку вона в дорозі, в мистецькій подорожі. Зокрема в Києві, де буває постійно. Там «Яра» бере участь у фестивалях, а Вірляна проводить майстер-класи, залучає українських акторів, поетів, співаків до участі в її нових проєктах.

Серед українських поетів, чиї твори вона любить, перекладає та використовує для своїх постановок – Олег Лишега. Вона розповідає, що вперше познайомилася з його поезією у 1990 році, прочитавши його першу збірку «Великий міст». Вона була в захопленні, і поезія не залишає її до цього часу. Вона кілька разів «ставила» його окремі вірші. На запитання: «Що Вас так захопило в його поезіях?», – відповідає: «Його поезія сучасна, вражає глибиною образів. За стилем вона близька до американської. Так в Україні ніхто не пише. Це цілковито інша поезія і дуже зрозуміла на Заході»⁴⁰.

Зостанні творчих робіт В. Ткач – вистава «Ворон» за однойменною поезією О. Лишеги, переклад якої вона здійснила у співпраці з Вандою Філіппс і поставила спільно з митцями Америки й України.

⁴⁰ Корсун Л. Дует Олег Лишега – Вірляна Ткач: вистава «Raven-Ворон» мистецької групи «Яра» / Лідія Корсун // «Час і події», 27.04.2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.chasipodii.net/article/8208/?vsid=040067543ce11ae55eb2b2b33fa4b7d8>.

Класичним серед закордонних колективів вважається **Театр Восьмого Дня** (Лех Рачак, Польща), який пройшов довгий шлях від студентського театру поезії до театру європейського рівня.

Про творчі засади цього неординарного колективу можна говорити після перегляду вистави «Папки», яка є спробою поглянути на своє минуле крізь призму документів, зібраних Польською службою безпеки в часи Польської Народної Республіки. «Вісімки» вголос читають уривки з таємних рапортів, одночасно представляючи двояко описані ситуації: з одного боку, кожний новий епізод неочікувано приголомшливий, а з другого – недолугий, смішний. Актори коментують документи пантомімою: одягнені в сірі плащі чоловіки заглядають один одному до кишень, в зуби, в ніс, створюючи гротескні плутанину голів, рук, ніг. Вистава має документальний характер і торкається багатьох подій у Театрі Восьмого Дня, пов'язаних з «антиурядовою» діяльністю. Незважаючи на документальність, колектив не відмовився від метафоричного способу гри. Політика і суспільні проблеми надихають акторів на створення паралельної реальності, в якій усе насичене особливою естетикою та глибоким значенням⁴¹.

Починаючи з 1991 року, Театр перетворився на центр альтернативної культури, де до сьогодні проводять семінари, творчі тренінги і виступають театральні колективи світового рівня.

Набула сценічного втілення (як разовий проект) поезія Івана-Павла II. «Папа і поет» – такою є назва підготовленої в Римі вистави. Сценарій написав Міммо Муоло, а виставу режисера Джанфранко Мільйореллі підготувала театральна група «Spes on Stage». Основою сценарію стали поетичні тексти Кароля Войтили, серед яких його перші літературні спроби. Як підкреслюють автори, ще з юнацьких років література для майбутнього папи була простором, на якому він поглиблював теми, присутні в його пізніших навчаннях, такі як любов, гідність людини, смерть та вічне життя.

Згадаймо і про форми літературної композиції, які раніше були значно поширені, а нині представлені переважно аматорськими студіями.

«Літературний театр» синтезує художнє читання і театр. Його завдання – створити розповідний твір, щоб зберегти образ автора,

⁴¹ Миронюк В. Театр і революція. Творчість познанських «вісімок»/ Вікторія Миронюк // Театр: театральний портал [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://teatre.com.ua/review/teatr_i_revolutsiya_tvorchist_poznanskyx_visimok/

знайти прийоми виконавського стилю, талановито відтворити неповторність його творчої особистості.

У «театрі двох акторів» цілісну виставу вибудовують двоє акторів. У роботі над літературною основою композиції використовують «діалоги»: засобами монтажу зіставляються фрагменти, репліки, листи, за якими стоять характери їхніх авторів. Виконавці часто беруть за сценарну основу своїх програм готові діалоги оповідання, повісті, роману, які написав той чи той автор. Джерелом діалогів може служити і драматична поезія (приміром, «Айша та Мохаммед» Лесі Українки).

«Літературна програма» – це концертний виступ з розповідними творами на одну тему. Важливим призначенням літературної програми є мислення артиста темою, а не роллю, оцінка системи ставлень, а не дій окремих персонажів (приміром, «вечори-розповіді» О. Закушняка).

Літературні програми будують з окремих творів, об'єднаних внутрішньою темою. Їх komponують за законами композиції. Наприклад, літературну програму можна побудувати за творами групи письменників «Станіславського феномену» (Юрія Андруховича, Юрія Іздрика, Тараса Прохаська та ін.).

«Театр публіцистики» працює з таким літературним матеріалом, як відгуки, статті, рецензії, спогади сучасників, листи та ін. Все це разом становить неповторну атмосферу, в якій жив автор. При постановці вистави цей цікавий матеріал залишається невикористаним, так би мовити «за кадром». Тому театр суміщає його з твором автора (приміром, Московський драматичний театр художньої публіцистики).

Наведені факти свідчать, що жанр мистецтва художнього слова набуває інших сценічних втілень та форм. Адже завжди є творчі особистості, котрі мають що сказати глядачеві мистецтвом художнього слова.

Унікальний жанр художнього слова, як зазначає Лариса Кадирова, завше матиме свою аудиторію, хоча вона не буде численна, радше – камерна.

ЗАДУМ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

2.1. Обґрунтування вибору теми композиції

Вибір теми для написання композиції важливий, адже якщо тема не хвилює, якщо вона нав'язана викладачем чи режисером, якщо не відповідає природним акторським даним виконавця, то подальша робота над матеріалом матиме лише негативні наслідки. Погодьтеся, дуже важко працювати з матеріалом, що не «лягає на душу». Результат такої роботи обов'язково проявиться при виконанні.

Робота над літературною основою композиції – це передусім розкриття всього того, що зрозумів і відчув майбутній виконавець у творах, підібраних для складання композиції, що побачив за авторським текстом, всього, що він має розказати слухачам при виконанні.

Передумови правильного вибору твору для читання:
почуття схвильованості після першого прочитання, бажання діяти, працювати над літературним матеріалом
відсутність упередженості, тобто неприйняття певного жанру, автора або твору
відповідність особливостей літературного матеріалу творчим даним виконавця

Творча робота розпочинається з вибору творів для створення режисерської експлікації композиції. Крім обов'язкових вимог ідейності і художньої ваги, майбутній виконавець змушений враховувати специфічну придатність підбраного літературного матеріалу. Придатність літературного матеріалу для виконання

визначається лише якістю окремо взятого твору, а не загальними властивостями того чи того виду літератури. Твір має бути зрозумілий слухачам. Слухач повинен зрозуміти думку з тією швидкістю, яку пропонує йому виконавець. Адже, коли слухач «відстає» від виконавця, він не в змозі відновити вже почуту частину тексту і перестає розуміти продовження. Отож для того, щоб бути зрозумілим, читець повинен бути особливо вимогливий до літературного матеріалу, який вибрав для виконання. Необхідно, щоб у творі обов'язково була закінчена думка, щоб вдало, послідовно було скомпоновано текст, адже дуже важко зрозуміти розповідь, почату з середини чи з кінця. Це треба мати на увазі як при компонуванні віршів, прози, публіцистики, так і при скороченнях у тексті. Адже завжди в літературному матеріалі є місця, що «тягнуть драматургію». Тоді на сцені композиція починає «провисати», глядач втрачає основну думку.

Практика доводить, що твори сюжетні, тобто ті, які мають за змістом зміну подій, почуттів, легші для сприймання, ніж безсюжетні. В сюжетних творах послідовність подій і відверта позиція автора зацікавлює слухача, примушує його стежити за розгортанням подій.

Проте не варто відмовлятися і від ліричних творів, наприклад, інтимного чи філософського характеру, публіцистики, текстів описового характеру, які в результаті ідейного компонування створюють емоційний вплив на слухача. Емоційність виконавця може компенсувати відсутність яскраво вираженого сюжету і образів. Схвильованість тексту підвищує його дієвість.

Велику роль при доборі літературного матеріалу відіграє індивідуальність виконавця, його акторська природа. Необхідно, щоб підбір творів на обрану тему відповідав його читецькому амплуа. Далеко не кожен твір підходить для виконання читцем.

Велике значення має відчуття інтересу, бажання виконати ці твори на сцені. Це бажання можна назвати «творчим передбаченням». Зупиняючи свій вибір на певному літературному матеріалі, майбутній виконавець обов'язково повинен

передчувати, творчо нафантазувати результат сценічного втілення, який дасть можливість засобами словесної дії створити виразнішу, аніж художній текст, композицію.

Далеко не кожен твір одразу подобається виконавцеві, не кожен викликає бажання виконувати його. Часом зацікавленість з'являється лише після багатьох перечитувань матеріалу. Та навіть у випадку конкретного завдання, що диктує навчальна програма (написання сценаріїв, підбір та компоновання матеріалів композиції), його слід виконувати, не нехтуючи моментом творчого відбору. При ознайомленні та вивченні літературного матеріалу, скорочуванні чи монтуванні тексту виконавець неминуче використає критерій власного творчого смаку, своєї творчої винахідливості – словом, свого творчого передбачення.

Поштовхом до створення композиції також може бути відкриття, досягнуте в ході вивчення різноманітного матеріалу: художнього, публіцистичного, документального. Шлях дослідження проблеми – знаходження відповідей на запитання, що хвилюють, на прихований зміст явищ і подій, зіставлення, порівняння фактів, образні приклади.

Полюбіть творчий матеріал, що підбрали для роботи, – тільки тоді виконання буде повноцінне!

Успішній роботі над літературною композицією допоможуть:
прагнення донести до глядача обраний літературний матеріал
захоплення літературним матеріалом, який обрав сам виконавець
вдале компоновання тексту
максимальне наближення свого «я» до авторського

Творчим матеріалом для написання літературної композиції мають бути найкращі твори українських письменників, вдалі переклади світової класики, актуальна публіцистика. Не менш важливе громадянське звучання творів, їх відповідність потребам Часу.

2.2. Автор, епоха, жанрово-стилістичні особливості літературного матеріалу

Важливу роль при виборі засобів виразності відіграє стиль епохи, до якої належить автор. Що ближче до нас епоха, яку вивчаємо, то коротші періоди, близькі до узагальнення стилю. Легше розкривається спільність у межах однієї літературної школи, але і тут відстань у часі грає величезну роль. Нам інколи складно уявити собі стиль ближчої до нас у часі школи символістів, ніж стильові риси школи сентименталізму, віддаленої від символістів сторіччям. Безумовно, нам легше говорити загалом про стиль творів, ніж відшукувати різницю між ними. Кожна епоха, суспільство, кожна верства створює свій стиль, який закріплюється в архітектурі, скульптурі, музиці, живописі, літературі. Це відображається й у виборі теми, в обґрунтуванні її вибору, у визначенні жанру, нормах літературної вимови.

Треба обов'язково при виконанні художніх творів враховувати і розкривати риси стилю епохи. Але основним виразником літературного стилю, безумовно, є сам автор, який відобразив у своїй творчості епоху, що надихнула його на відтворення тогочасної дійсності в художній формі. Автор розробляє ту чи ту тему, обирає той чи той рід літератури, користується мовою того періоду.

Норма художнього стилю відрізняється від загальнолітературних мовних норм. Письменник не обмежений тільки нормативним словником, він може використовувати рідковживану лексику, неологізми, архаїзми, індивідуальні несподівані вислови і живу мову народу.

Естетичний смак до художньо-досконалого вислову, вміння прочитати мовні знаки культури виховуються практикою лінгвістичного аналізу художніх текстів – важливою передумовою для роботи над літературним текстом композиції. Слід пам'ятати, що мова – засіб створення художнього образу – особлива форма пізнання і відображення дійсності в її індивідуально-неповторній формі.

У лінгвістичному аналізі художнього тексту слід вивчати мовностилістичні особливості художнього твору в органічному

поєднанні з ідеєю і художнім задумом письменника. Саме це й становить основний висхідний принцип лінгвостилістичного аналізу тексту художнього твору.

Аналізуючи текст, доцільно виходити з таких принципів:

1. Принципу історизму. Він полягає у врахуванні відповідності мовностилістичної системи твору (тексту) тій епосі, коли написано твір, і тій епосі, події якої відображено в певному творі. Часовий зріз є показником оцінки добору засобів з позиції сучасності.

2. Стильової належності твору. Оскільки кожен текст є виявом певного стилю мовлення (сукупності всіх виразних засобів – мовних, композиційних, жанрових, вживаних для втілення змісту твору (наприклад, стиль класицизму)), лінгвистичний аналіз передбачає визначення стильової належності.

3. Жанрової належності тексту. Для лінгвистичного аналізу важливим є жанрове розрізнення:

- епічного (епопея, роман, повість, новела, оповідання, байка, художній нарис тощо),
- ліричного (лірика політична, громадянська, патріотична, філософська, інтимна, пейзажна, балада, ода, елегія, пісня, поетична мініатюра),
- драматичного (драма, трагедія, комедія, мелодрама, водевіль тощо),
- змішаного (ліро-епічний твір, драма-феєрія, усмішка тощо).

4. Ідейно-політичної і літературно-художньої позиції автора твору.

Лінгвистичний аналіз художнього тексту вимагає врахування ідейної позиції автора як письменника відповідної історичної епохи, його творчої особистості. Належність письменника до певного літературно-художнього напрямку і його суспільно-політична орієнтація неминуче впливають на вибір тематики, мовних засобів художньої образності, в яких знаходить виявлення ідейний задум автора. **Образ автора являє собою індивідуальну словесно-мовленнєву структуру, що пронизує весь художній текст.** У процесі лінгвистичного аналізу тексту йдеться не про

конкретну особу автора, а про його ідейно-філософське і художньо-естетичне ставлення до зображуваного. Воно є нисхідним для подальшого осмислення індивідуально-авторського словесного мистецтва. Отже, поняття «образ автора» є значною мірою ключем до розуміння мовної організації тексту відповідно до ідейного змісту твору.

5. Аналізу мовних засобів тексту за рівнями мови. При лінгвистичному аналізі доцільно звертати увагу на мовленнєві особливості, що виникли в художньому творі внаслідок реалізації творчого задуму письменника. Вони є результатом індивідуально-авторського мовлення.

6. Сислової і граматичної організації тексту. Текст характеризується такими найзагальнішими ознаками, як смислова та естетична цілісність. Для віршованого тексту, приміром, важливим є розгляд його ритмічної організації⁴².

Оскільки основною ознакою художнього тексту є образність, то завданням лінгвистичного аналізу при роботі над літературним матеріалом композиції є виявлення цих конкретних засобів створення образності.

Перед виконавцем стоїть завдання розкрити творче кредо автора, його художній метод і своєрідність його стилістичних прийомів. Але слід пам'ятати, що стиль автора також міняється. Письменник чи поет широкого творчого діапазону в різні періоди свого життя ставить перед собою різні творчі завдання і по-різному їх вирішує. Тому виконавець відображає певний етап його творчого шляху. Приміром, рання поезія Лесі Українки легка, пісенна, далі – лірико-драматична і сумовито-оптимістична.

Виконуючи її твори, треба пам'ятати, якою була Леся Українка, коли писала цей твір: чи юна, весела, чи така, що переживає подитячому фізичний біль невиліковної хвороби, чи чуємо зболений, але твердий, сильний голос дорослої розумної жінки, яка, усвідомлюючи свою долю, прагне якнайбільше писати, щоб вкласти свої думки, мрії і погамувати біль фізичний.

Робота виконавця і режисера над перетворенням літературного матеріалу на сценічну композицію розпочинається з поглибленого

⁴² Волкова М. Ю. Особливості лінгвостилістичного аналізу художніх творів / М. Ю. Волкова // Вісник СевНТУ : зб. наук. пр. / Севастоп. нац. техн. ун-т; ред. М. С. Колесов. – Севастополь : Вид-во Севастоп. нац. техн. ун-ту, 2010. – Вип. 102 : Філологія. – С. 6–11.

пізнання обраного змісту літературної композиції, уважного аналізу його мовної структури.

Робота над режисерською експлікацією доповнюється вивченням додаткових літературних матеріалів, що розширюють розуміння й конкретизують предметні уявлення про дійсність, про обставини й умови життя, зображеного засобами художнього слова.

Для цього корисно звернутися до інших, близьких за змістом художніх творів, до різних історичних джерел, документів, публіцистики, критики. Подібна літературознавча та мистецтвознавча праця допомагає виконавцеві уявити за кожним словом, за кожною фразою, епізодом літературної композиції реальну дійсність, спосіб життя людей, їхні взаємини, зовнішність, характери, поведінку, звички, образно малювати в уяві події, вчинки людей, їх настрої, прагнення. Збагачують творчу уяву художні ілюстрації, картини, фото, в яких розкриваються прикмети часу й місця дії, побут, виразні деталі зображеного часу й місця дії, тобто деталі зображеного в літературній композиції життя.

Для розуміння стилістичної спільності творів різноманітних видів мистецтв однієї епохи виконавцеві треба відвідувати музеї, виставки, слухати музику.

Все це – не приклад для прямого наслідування, а лише так званий «творчий збуджувач», необхідний для виконавця.

Коли літературну першооснову глибоко проаналізовано, глядач завжди відчуватиме, що виконання матеріалу не поверхневе, що «за спиною виконавця» стоять глибокі знання.

2.3. Вибір назви літературної композиції

Певну роль у розкритті теми літературної композиції, її головної думки відіграє назва, в якій повинна стисло відобразитись основна думка матеріалу. Назва – це насамперед скорочений варіант тексту, декодування якого відбувається потім у самому тексті. Саме з назви глядач починає ознайомлюватися з матеріалом, саме на неї передусім звернено його погляд (на афіші, в програмці, при оголошенні).

Назва композиції інформує або про тему матеріалу, або про характер його трактування. Вона виконує функції збудження цікавості та інформативності: «Все у світі з Любові...», «Мої чоловіки... Мої пісні...», «Пристрасть двох Світів», «Звуки вальсів Гєнія», «Жінка як текст» і т. ін.

Виразна і яскрава назва підвищить ефективність сприймання матеріалу.

Назва літературної композиції:
виражає єдність форми і змісту літературного матеріалу
забезпечує актуальність та конкретність теми
передає ставлення автора до описуваних подій, процесів, явищ
підкреслює значення обраної теми, а отже, активно впливає на майбутнього глядача

Назва композиції повинна мати своє уточнення – «підназву». Її роз'яснювальна функція є зв'язком між назвою і текстом композиції. Підназва також вказує на жанр літературної композиції. Приміром, «Казка про Мару» (*поетична композиція за поемою Ліни Костенко «Казка про Мару»*); «Матері, повертайтеся!» (*літературно-публіцистична композиція за книжкою «Діти емігрантів про себе: сповіді, думки, судження та біль»*, виданою за сприяння фонду «Open Ukraine»).

Отже, назва літературної композиції повинна бути частиною цілого тексту, елементом, що допомагає майбутньому глядачеві орієнтуватися в найзагальніших рисах змісту, його тематичному напрямі або характері матеріалу, жанрових особливостях, вказувати на порушені в матеріалі проблеми.

Правильно зрозуміти тему літературної композиції допомагає і графічне оформлення друкованої продукції – афіші, програмки (шрифт, малюнки, фотознімки).

СТВОРЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПЕРШООСНОВИ КОМПОЗИЦІЇ

3.1. Елементи внутрішньої форми як вияв композиційної побудови⁴³

Питання внутрішньої форми літературної композиції передусім стосується образної будови твору. У цьому зв'язку розрізняють два поняття: архітекtonіку та композицію. Під архітекtonікою розуміють будову художнього твору як єдиного цілого. Елементами архітекtonіки є «шматки» композиції.

Композиція складається з двох основних груп елементів: текстуальних і надтекстуальних. До останніх можуть входити пролог, епілог, епіграфи, дедикація (присвята), післямова, вставні розповіді та епізоди, поезія, пісня, монолог, діалог, фольклорний матеріал, листи, художні описи – портрети, пейзажі, інтер'єри – це також елементи композиції. До них слід ставитися уважно, оскільки вони відіграють важливу роль у розумінні основної ідеї твору.

Група текстуальних елементів у свою чергу ділиться на дві підгрупи: сюжетну та позасюжетну. При компонуванні позасюжетні елементи, на відміну від сюжетних, котрі утворюють подієвий каркас композиції, уповільнюють розвиток дії (ліричні або авторські відступи, літературно-філософські, публіцистичні роздуми, екскурси в минуле, статичні описи, вставні епізоди, повтори і т. ін.). Хоч їх слід уникати в літературній композиції, та це багатий матеріал для глибшого розуміння обраної теми.

Для зрозуміння своєрідності композиції важливо виділити композиційну домінанту (композиційний фактор), яку становить

⁴³ Створення літературної першої основи композиції вимагає звернення до основ літературознавства. Зокрема, у підрозділі використано дослідження: Іванишин В. Літературознавство. Методичний посібник для студентів і вчителів / В. Іванишин, П. Іванишин [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.twirpx.com/file/724161/>. ; Галич О. Теорія літератури : Підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. За наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с. ; Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : Навч. посіб. / Н. С. Ференц. – К. : Знання, 2014. – 511 с.

або центральний персонаж, або головний конфлікт, або місце дії, від яких прямо чи опосередковано залежать всі інші компоненти.

Композиційною основою є сюжет (*франц. sujet — предмет*). У поняття «сюжет» в різний час вкладали різний зміст. Спочатку сюжетом називали основний предмет зображення. В. І. Даль у «Тлумачному словнику» визначає сюжет не тільки як «предмет і зміст», але і як «зав'язку твору»⁴⁴. Пізніше сюжетними стали називати твори, які зображають логічно зв'язані між собою події. Сюжет визначають як подію чи систему подій, покладених в основу композицій. Під сюжетом ще розуміють спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій, рух характерів у неповторному художньому світі, в художньому часі й просторі. Отже, сюжет – це ідейно-художня концепція автора, в якій він відображав життєві закономірності і зв'язки. Сюжет – це система відтворених чи створених уявою художника подій, взаємин між персонажами, розкриття їхніх характерів у вчинках, поведінці. Паралельно вживають термін *фабула* – поданий у причинно-часовій послідовності ланцюг подій для якнайповнішої передачі змісту. Якщо сюжет переказати неможливо (його можна лише дослівно повторити), то фабулу легко переказати, точніше, вона постає перед нами лише в переказі, коли ми своїми словами розповідаємо те, що прочитали.

Зневажливе ставлення до сюжету веде до формальної побудови композиції. Просте поєднання фактів – це ще не сюжет. Автор повинен розтлумачити всі факти і знайти таке сюжетне рішення, яке б відображало смисл, закладений у сценарії композиції. Тому метою подальшої роботи є утвердження авторської позиції через художню організацію тексту.

Сюжет повинен забезпечити динамічність словодії, яка має розвиватися за законами композиції: від експозиції, зав'язки через наростання дії і кульмінацію до розв'язки, про що йтиметься далі.

Хід мислення майбутнього виконавця літературної композиції слід розуміти як єдність «фактів життя» і «фактів мистецтва».

У літературній композиції «факти життя» і «факти мистецтва» слід вибудовувати в такій послідовності, в якій між ними виникали

⁴⁴ Толковый словарь В. Даля онлайн [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://slovardalja.net/>.

б смислові взаємини. Створити ідейно-драматургічну основу як єдиного цілого з різних за змістом матеріалів неможливо без їх смислової єдності, обумовленої поставленою метою. Головним інструментом сценариста є документ, життєвий факт, а літературно-художні фрагменти – лише допоміжні виражальні засоби, що підсилюють звучання першого.

Оскільки сюжет постає як певна послідовність чергування подій і ситуацій, то повинна існувати сила, яка надає йому динаміки, руху. Такою рушійною силою є **конфлікт**.

Конфлікт (*лат. conflictus – зіткнення, сутичка*) – зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями.

Конфлікт у композиції – це структурна основа композиційної організації літературного матеріалу. Це узагальнене відтворення об'єктивної дійсності. Конфлікт реалізується у системі подій, взаємин між персонажами, розкритті їхніх характерів у дії та вчинках, на зображенні яких будується, «тримається» твір як цілісна смислова побудова.

Головною в літературній композиції є авторська думка, яка організовує матеріал. Проблема, яку порушують, не завжди має рецепт остаточного рішення і залишається відкритою. Суперечність, конфлікт між реальним і бажаним потребує вирішення насамперед у самому житті. Такі ознаки має композиція «Чоловіче та жіноче начало» за Робертом Бекером про стосунки молодого подружжя. Розповідь у ній тримається саме на протиставленні. Воно ж і є засобом зацікавлення глядача, акцентує його увагу на проблемі.

Конфліктність як специфічне відображення істотних суперечностей дійсності в сценарії літературної композиції є чинником, що визначає і тематику, й ідейний зміст, і надзавдання, і навіть в остаточному підсумку форму твору (про це докладніше далі).

Конфлікти поділяються на головні і побічні (щодо наскрізної дії – зовнішній і внутрішній).

Виконавець композиції повинен визначити конфлікти у своїй творчій роботі, і якщо це **головний конфлікт** (авторська позиція – позиція виконавця) – визначити такі **складові елементи**:

- зміст конфлікту;
- предмет конфлікту;
- розвиток конфлікту;

· **характер конфлікту** – драматичний і характерний для композицій, які насичені матеріалом, де позиція виконавця активна, оптимістична щодо вирішення гострих конфліктних ситуацій соціально-політичного, морально-етичного характеру.

Побічні конфлікти, як правило, зустрічаємо в ліричних композиціях (інтимна лірика), філософських роздумах, тобто тоді, коли виконавець розкриває внутрішній конфлікт уявного ліричного героя.

Конфлікт для виконавця важливий, адже від його розв'язання часто залежить емоційний вплив на слухача. Власне, конфлікт дає змогу відчутти, яку позицію займає автор, а виконавцям допомагає передавати в інтонації певну оцінку героїв і подій, донести до слухачів власну позицію при розкритті того чи того конфлікту.

Не треба забувати, що розв'язка дрібного конфлікту завершує «шматок» композиції, а великого головного конфлікту – композицію загалом.

Залежно від динаміки зародження, визрівання, розгортання, загострення і розв'язання конфлікту (тобто від етапів його розвитку) виділяють елементи сюжету: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку.

Експозиція (*лат. – виклад, опис, пояснення*) – вихідна частина сюжету, в якій стисло подано ситуацію, що логічно випереджає зав'язку. Як правило, в ній глядач знайомиться з головними учасниками майбутніх подій, із середовищем, часом та місцем дії. Розрізняють такі види експозиції:

· **пряму** – передує в тексті зав'язці, завдання виконавця – ознайомити глядача з попередніми подіями, з героями вибраних творів (реальними чи уявними) одразу;

• **затриману** – подають після зав'язки окремими деталями впродовж усього тексту, глядач отримує матеріал дещо завуальовано, події подано ніби між іншим, випадково, і тим самим вони більш драматизують розвиток теми, подовжують її розкриття;

• **зворотну** – подають наприкінці твору.

Початок конфлікту, перше безпосереднє зіткнення сил, що дає поштовх подальшому розвитку подій, фіксує **зав'язка** – епізод чи декілька епізодів, з яких починається дія твору. Саме зав'язка виявляє основні сили, що конфліктують, причини їх зіткнення, протилежність поглядів, інтересів, устремлінь. Кожен окремий «шматок» композиції може мати свою зав'язку, підпорядковану основній.

Зіткнення протилежних сил поглиблюється в розвитку дії. Це основна частина сюжету, що змальовує загострення конфлікту. В його розвитку найяскравіше виявляються причини зовнішнього та внутрішнього конфлікту.

Найдраматичніша точка твору називається **кульмінацією**. Це момент найвищого піднесення, напруження, розвитку конфлікту, момент вирішального зіткнення характерів, мить перелому в сюжеті, з якої починається розв'язка. Саме кульмінація створює умови для швидкої або поступової розв'язки.

Розв'язка – це рішення конфлікту, показ наслідків конфлікту (чи конфліктів), остаточне вирішення долі персонажів. Як правило, розв'язку подають у кінці твору, хоча, згідно із задумом, можуть подати і на початку («Казка про Мару» Ліни Костенко).

Кожен з елементів сюжету несе певне змістове навантаження. Експозиція дає змогу визначити тему твору, зав'язка – його проблематику, розвиток дії формулює ідею і розкриває авторське ставлення до зображуваного, кульмінація ще раз ставить проблему в оновленому, узагальненішому вигляді, а розв'язка підпорядковується розкриттю концепції твору.

Окремо скажемо про такі два надтекстуальні елементи, що можна прописати в композиції як пролог та епілог. **Пролог** – це вступна частина, в якій коротко викладають розгорнуті далі події

або зображують одну подію, яка проливає світло на основну дію, розкриває першопричини подальших колізій (гостра суперечність, зіткнення протилежних сил, інтересів, переконань, мотивів). У пролозі повідомляють про ідейно-тематичний задум автора. Як приклад наведемо текст прологу з композиції про співачку Едіт Піаф «Мої чоловіки... Мої пісні...»:

«Кохання завжди вислизало від мене. Я ніколи не могла втримати довго у своїх обіймах того, кого кохала. Як тільки я починала вірити, що знайшла того, ЄДИНОГО, все руйнувалося і я залишалась сама.

Може, тому, що я ніколи не була серед тих, кого називають красивими жінками? Я знала про це, страждала і вимагала реваншу.

Я завжди гарячково шукала велике, істинне кохання.

І, мабуть, тому, що я ніколи не могла примиритися з брехнею, не могла примиритися з нудьогою, у мене й було так багато чоловіків».

Епілог – завершальна частина твору, де йдеться про те, що сталося з персонажами після розв'язки, через деякий, іноді досить тривалий час. Епілог додає нову інформацію, дає авторську оцінку:

«Жорж Санд пережила Шопена на 27 років. Коли їй було 60, Париж захоплено обговорював її зв'язок з 39-літнім художником. Вона була незмінно життєрадісна і товариська.

Єдине, що примушувало цю жінку плакати, – це звуки вальсів Шопена». (композиція «Звуки вальсів Генія»).

Пролог та епілог – це наче елементи «іншого» сюжету, який передує сюжетові літературного твору або продовжує його.

У композиції за ліричними творами сюжет у його драматичному трактуванні відсутній. Неможливо переказати сюжет кожного ліричного твору. Перед нами постають «події» не зовнішні, а внутрішні, суб'єктивні. Складниками ліричного сюжету є психічні процеси: переживання, почуття, думки ліричного героя, який чутливо реагує на те, що відбувається в навколишній дійсності.

3.2. Принципи, методи та прийоми побудови композицій⁴⁵

У процесі збору літературних матеріалів, його систематизації і первинного осмислення автор композиції думає над структурою, будовою майбутнього твору. Залежно від задуму, кількості зібраного матеріалу, обсягу виступу на сцені й архітектоніка матеріалу буде різна.

Зібраний матеріал студент повинен вмістити у кількох сторінках літературного тексту (виконання композиції розраховане від 10 до 15 хвилин). Які факти, які епізоди відібрати, яку деталь використати, який сюжетний хід застосувати, а що залишити в пам'яті? Як компонувати і в якій послідовності викласти, який прийом застосувати, як розкрити життєві суперечності і підвести глядача до певних висновків, а можливо, й вчинків? Ці та інші запитання постають перед студентом ще до того, як він почне писати.

Правда, вже на стадії задуму, коли майбутній твір народжується у свідомості автора як ще далекий і невизначений обрис, певний порядок викладу вже намічається, бо впорядковується зібраний та прочитаний матеріал і враження від нього, зароджується намір по-своєму їх викласти і донести глядачеві. Але в подальших творчих зусиллях та пошуках той первинний обрис може змінюватися або й зникнути зовсім, натомість народжується новий, продуманіший і обґрунтований.

Отже, ще на стадії виношування задуму, створення концепції, збору матеріалу, формування ідеї неодмінно постає проблема компонування майбутнього твору.

Але розуміння того, що таке композиція твору, ще не означає вміння практично втілювати задум у відповідну форму, об'єднувати зібраний матеріал у єдине ціле. Мабуть, ніколи так не відчуються єдність змісту і форми, думки і структури твору, задуму і жанру виступу, як у процесі компонування композиції.

Справді, аналізуючи якийсь інший твір, незалежно від того, новела це чи повість, – цієї органічної єдності не відчуваєш. А ось при написанні власного твору, коли на тебе навалюється велика

кількість зібраної інформації, таке відчуття відсутнє. Не випадково на запитання про те, що найважче в процесі написання літературної композиції, багато хто зі студентів відповідає: «Організація літературного матеріалу». Матеріал чинить опір, не піддається систематизації, не вкладається ні у визначений розмір, ні у вибрану форму викладу. Тут автор переживає чи не найбільші труднощі.

Трапляється, що студент так і не може здолати цих труднощів, залишається на поверхні фактів і подій, вдаючись до написання за принципом: «Було те – сталося таке...»

Недовершений у композиційному плані твір – це, як правило, недоношений, недодуманий до кінця, коли окремі уривки, епізоди не уклались у композиційно довершений текст, до якого важко щось додати і з якого важко щось викинути.

Композиція твору визріває, формується у процесі виношування задуму, збору і систематизації матеріалу. Робота над композицією потребує серйозних творчих зусиль і тісно пов'язана з визріванням змісту твору. Можна з певністю сказати: коли вдалось осмислити матеріал, добре його продумати, твір буде композиційно стрункий. І, навпаки, непродуманий – композиційно недовершений.

Найпершою передумовою довершеності літературної композиції є таке входження у зібраний матеріал, коли автор здатний охопити його повністю, «піднятися над ним» і тримати все в голові. Є така жартівлива порада: перед тим, як сідати писати, забудьте про зібраний матеріал. У цьому жарті – частка істини: коли основні події, думки стають надбанням пам'яті, глибоко ввійдуть у свідомість, тоді ви чітко знаєте, про що будете писати.

Досконалу композицію матимемо тоді, коли з неї без шкоди для змісту не можна буде вилучити жодного епізоду, жодного факту, думки.

Твір буде стрункий, якщо він матиме серцевину, те головне, довкола чого групується похідне, часткове, менш важливе. У різних за жанрами композиціях є і різні цементувальні вузли.

Якщо проаналізувати композиції, які подано в посібнику, то можна визначити, що одні будуються на основі фактів, в основі інших лежить подія, ще інші мають оглядовий характер.

⁴⁵ Зміст підрозділу ґрунтується на працях: Вановская Е. В. Литературная композиция и монтаж на самодеятельной сцене : Метод. разраб. / Е. В. Вановская ; М-во культуры РСФСР, АГИК им. Н.К. Крупской. – Ленинград : АГИК, 1989. – 79 с.; Савкова З. В. Искусство литературной композиции и монтажа / Савкова З. В. : учеб. метод. пособие / ВНМЦ НТ ; КИПР МК СССР. – М. : ВНМЦНТ, 1985. – 106 с.

Коли весь матеріал ґрунтується навколо факту, то з нього зазвичай композиція і починається. Факт є композиційним центром. Довкола нього групуються подробиці, частковості, загальний фон.

Візьмімо літературно-публіцистичну композицію «Матері, повертайтеся!», де фактом виступає повідомлення про важке життя дітей, чиї матері в пошуках роботи поїхали за кордон. Цей факт у композиції обростає цитатами різноманітних дитячих листів і завершується зверненням до можновладців змінити ситуацію в країні.

В основі літературної композиції може лежати і подія. У літературно-музичній композиції «Казка про Мару» хід подій, їх перебіг становить своєрідний хребет твору, що надає йому відповідної динаміки.

Ще по-іншому компонують матеріал, що має оглядовий характер. У його композиційній основі – система взаємозв'язаних подій, які не аналізують, а встановлюють тенденцію їх розвитку. Цементувальною ланкою в ній є підбрана система фактів, скріплених авторською думкою. Прикладом може стати літературно-публіцистична композиція «Звуки вальсів Генія».

Тож композиція може бути: *відкрита* («Матері, повертайтеся!»), тобто композиція припускає уявне продовження в просторі за межами твору, або *замкнута* («Казка про Мару»), тобто може вписуватись у певну форму і повністю підпорядковуватись їй.

У структурному відношенні композиція може мати й *аналітичні* ознаки («Все у світі з Любові», «Запізніле повернення» за Світланою Короненко). У цьому випадку вона повинна мати своєрідний смисловий чи образний стержень, довкола якого групуються окремі судження, епізоди, факти, образи.

У роботі над композицією слід самостійно обрати принципи компоновання матеріалів, вибудувати їх послідовність та взаємодію, використовуючи при цьому особливі композиційні прийоми.

Головний принцип побудови композиції – принцип художнього мислення, а мислення здійснюється і розвивається через аналіз,

синтез і порівняння, абстракцію, узагальнення і конкретизацію, формування понять, їх класифікацію і систематизацію. Здібність логічно правильно мислити – невід'ємна частина процесу роботи над літературною композицією.

Існують різноманітні принципи і методи логічного розгортання матеріалу, якими потрібно керуватися в процесі монтажного скріплення уривків тексту.

Історичний (хронологічний) принцип

У композиціях цей принцип використовують там, де мова йде про біографію окремих осіб або розгортаються події історичного характеру. З'єднують у частини композиції дати важливих подій у житті людини. Наприклад, створюючи монтаж про життя і творчість Т. Г. Шевченка, можна підібрати вірші, присвячені різним датам життя поета: в Петербурзі, на засланні, в Україні, і, якщо побудувати ці вірші послідовно, вони перетворяться на великий монолог про любов поета до рідного краю, вболівання за його долю, заклик до боротьби проти гноблення.

Суть історичного принципу полягає в тому, що хронологічно без однієї події не може бути іншої.

Просторовий принцип

Цей принцип характеризується «географічним» розташуванням матеріалу, коли одна тема вміщує, приміром, твори письменників різних країн світу.

Ступеневий метод

Цей метод характеризується послідовністю викладення теми. Суть ступеневого методу – у створенні ланцюжка починань і наслідків, тобто, коли одне положення витікає з іншого (*літературно-публіцистична композиція С. Короненко «Все у світі з Любові»*):

Все у світі з Любові.

І вона не обминає нікого. Хоч би якими були бравада і суспільний імідж, хоч би які нагальні були справи. Бо все в цьому світі з любові. Я вимовляю ці слова і думаю про чоловіка, який жив понад сто років тому і писав дивовижні за емоційною силою слова (С. Короненко):

*Як почувеш вночі край свого вікна,
Що щось плаче і хлипає важко,
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,
Не дивися в той бік, моя пташко!.. (І.Франко)*

Таке поєднання публіцистичного і поетичного текстів підводить до основної думки: ось які дивовижної краси поетичні рядки народилися в душі поета від нерозділеного кохання.

Концентричний метод

При цьому методі компонування тексту будують навколо єдиного центру. Наприклад, художньо-публіцистична композиція «Повертайтесь, матері!» з посібника вміщає журналістські статті, листи дітей, пісні поета-барда Олександра Смика про дітей, покинутих батьками в пошуках заробітків за кордоном:

*Мама в Італії, тато ще далі,
А в Україні пробилась конвалія,
Скоро за вікнами мамине свято,
Я вже навчився читати й писати... (пісня О. Смика «Собі сам»)*

Метод контрасту

Цей метод дуже часто зустрічається в кінематографі. Згадаймо фільми О. Довженка «Арсенал», «Земля», «Повість полум'яних літ» та інші. Фашизм у фільмах цього майстра передано методом контрасту: селяни сіють хліб, а цей хліб топчуть фашистські чоботи.

Композиції теж містять у собі контрастні за формою і ритмічною організацією вірші, чергується різножанровий матеріал, різноманітні проза і вірші.

З'єднуючи матеріал методом контрасту, слід враховувати як внутрішній, так і зовнішній бік методу, тобто зміст і форму. Використання методу контрасту надає композиції відчуття життєвої правдивості.

Метод аналогії

Метод аналогії (або паралелі) використовують тоді, коли з'єднують матеріал, подібний в одному або декількох співвідношеннях. Унаслідок такого розподілу матеріалу у слухачів

виникають асоціативні висновки. Цим прийомом дуже тонко користувався у своїх творчих працях В. Яхонтов. У монтажі, присвяченому О. Пушкіну, Яхонтов з'єднав лист царя Миколи I та діалог статуї з доном Гуаном. Він проводить паралель між образами царя і командора. У свідомості слухачів виникали образ правителя-жандарма Росії і думка, що ніяке спрямоване вбивство особистості не може зруйнувати ліру поета.

Метод аналогії приводить в дію розум і емоції глядачів, тобто примушує сприймати твір мистецтва активно.

Але слід завжди пам'ятати: аналогія зрозуміла тоді, коли аудиторія добре знає, про що йдеться.

Дедуктивний метод

Цей метод викладання матеріалу використовують тоді, коли від загальних положень виконавці йдуть до конкретних.

Приміром, у поетичній композиції «Вертеп» за поемою Григорія Чубая:

*Наша потужна цивілізація, яка досконало володіє
ком'ютером та новітніми технологіями,
Має необмежений доступ до інформації.
Наша потужна цивілізація, яка відчуває себе
інтелектуально відгодованою коровою, якщо їй
вдається з першого погляду відрізнити картини
Пікассо від полотен Рембрандта ван Рейна!
Наша потужна цивілізація, яка сьогодні
безмежно ошасливлена автоматом для поповнення рахунків,
мобільним телефоном,
новими приторними серіалами на 250 серій,
всілякими шоу «Свобода», які давно вже не свобода, а просто
– шоу...*

Головна думка твору – як зберегти себе як особистість у вирі цивілізації. Далі йде перехід від загального до особистого:

*...Кажу я з гіркотою: цей світ – вертеп. І, мабуть,
щонайважче – у ньому залишитися собою, від
перших днів своїх і до останніх не бути ні
актором, ні суфлером, ні лялькою на пальчиках*

облудних, а лиш собою кожної години, а лиш собою кожної хвилини, з лицем одвертим твердо йти на кін...

Індуктивний метод

Цей метод характеризується навпаки, – коли від конкретного положення йде перехід до загального.

У практиці мистецтва літературної композиції методи і принципи логічного розгортання матеріалу використовують у всій різноманітності. Це означає, що в одному й тому ж творі може існувати відразу декілька принципів. І в той же час твір можна монтувати за одним із методів. Усе залежить від задуму, від рішення. Але треба пам'ятати, що задум і рішення не розкриються без глибокого проникнення у проблеми, які порушено у творі, від його ідеї і надзавдання.

Розгляньмо основні композиційні прийоми.

Повтор – один з найпростіших і найдієвіших прийомів композиції. Він дозволяє легко і природно «заокруглити» твір, надати йому композиційної стрункості. Особливо ефектний вигляд має його різновид – так звана **кільцева композиція**, коли встановлюється композиційна переключка між початком і кінцем композиції. Така композиція має особливий художній задум. Прикладом використання цього прийому може служити поетична композиція «Жінка як текст», яка починається і закінчується текстом:

...А все-таки я Вас любила, любила, любила!

І це не минає – хіба осідає на дно...

Тут замкнене коло почуттів героїні «замикає» основну думку автора композиції і підсилює враження замкнутості життєвого кола.

Повтор часом звучить **рефреном**, коли якийсь вислів чи цитату протягом виконання композиції для уточнення чи підсилення думки повторюють кілька разів.

Близьким до повтору є **підсилення**. Цей прийом застосовують в тих випадках, коли потрібно підсилити враження шляхом підбору однорідних образів і деталей.

Це неважко було зробити студентці при створенні літературно-публіцистичної композиції «Пристрасть двох Світів» про стосунки Сергія Єсеніна і Айседори Дункан, адже їх взаємне захоплення одне одним швидко закінчилося розлукою.

Це можна прослідкувати у тексті:

1. *«...Яка страшна метаморфоза трапилася зі мною – так полюбити цього недолугого юнака і не мати ні найменшої можливості звільнитися від цього...»*

2. *«Його звичайна фраза: „Пий зі мною, паршива суко” – так і ввійшла незмінена у відомий вірш...»*

3. *«...Єсенін слухав Айседору, і в його душі народжувалася гіркота. Він відчував, що вірші прекрасні, але вони тут чужі й не потрібні ні йому, ні цій ночі, ні цій землі, ні цьому місяцеві. „Ах, що за напасть, що за напасть, – зітхав він нишком. – От нещастя! Не розуміємо ми одне одного, не розуміємо і ніколи не зрозуміємо. І треба було мені закохатися в іноземку. Біда, просто біда. А тобі ж як зі мною? Бідолашна ти моя, бідолашна...”»*

4. *«... А як тільки ми входили у свій номер... він хапав мене за горло і, як мавр, починав душити ...» Правду, суко, правду!.. Що казала про мене твоя американська сволота?» Я вже могла тільки хрипіти: „Добре казали, дуже добре” ... Але він ніколи не вірив. Ніколи!.. Це було жакливо!..»*

5. *«...Тепер він повертається, щоб урятувати свій розум, оскільки без Росії він жити не може... Я привезла цю дитину на його батьківщину, але в мене з ним немає більше нічого спільного».*

Протилежним повторові та підсиленню є **протиставлення**. Сама назва вказує на те, що цей композиційний прийом засновано на антитезі контрастних образів (почуттів). Приміром, в поетичній композиції «Присяга Україні» є рядки:

Просять у Тебе, Господи: «Дай нам прожити без болю!»

Так, ніби літа без осені, так, ніби хліба без солі...

Та хіба серцю насититься хлібом отим лукавим?

Просять у Тебе, Господи, грошей, посад і слави...

Вони створюють композиційно значне протиставлення образів виконавця:

*...А я несла свічадо... Ніби фаму!
І був то страшний, був то хресний хід...
І тіні піднімалися зі зламу,
Зростались рани і теплішав світ...*

Об'єднання прийомів повтору і протиставлення дає особливий композиційний ефект, так званий **дзеркальний** вид композиції. Як правило, в такій композиції початковий і кінцевий образи повторюються з точністю до навпаки.

Дзеркальну композицію можна простежити в поетичній моновиставі «Останнє танго»:

*Початок: Я мовчала цей рік. Дуже довго зросталася рана.
Не зросталася, тільки зростала – і стала рубцем.
І тепер я в нірвані. І в мене глибока нірвана.
Вигасання – між словом і тілом – єством і лицем...*

*Закінчення: ...Біль – перебуду. Туга – перебродить.
Я – вас любила?.. Хто вам це сказав?*

При композиційному прийомі – **монтажеві** – два образи, що розташовані в композиції поруч, народжують певний третій зміст, котрий проявляється від їхнього сусідства. Як свідчить практичний досвід, студенти до такого прийому при створенні літературної першооснови композиції майже не звертаються. Часто його використовують уже при сценічному втіленні композиції в поєднанні з допоміжними засобами виразності (музика, світло, мізансцена, пластичне рішення).

До прийому монтажу близький прийом «стику», який служить спочатку лише технічним засобом з'єднання художніх текстів (віршованих і прозових), та в результаті стає художнім прийомом, що сприяє поглибленішому, часом філософському переосмисленню тексту: при зближенні, поєднанні різнорідного матеріалу на його стиках створюються нові відтінки сенсу, поглиблюється зміст, загострюється сенс епізоду.

У практиці створення композицій існує розуміння монтажу лише як технічного прийому складання композиції. Та коли автори

композиції складають фрагменти, не дбаючи про їх характер, єдність, задум, розвиток теми, вони приходять до компіляції. **Компіляція** (лат. *compilatio* – крадіжка, грабіж) – неоригінальна, несамостійна літературна чи наукова праця, зведена на запозиченнях чужих творів. Такий метод не має нічого спільного з мистецтвом композиції. Мистецтво композиції розуміється як метод мислення, а якщо його нема, це й буде компіляція.

Монтаж як технічний *прийом* застосували при підготовці до сценічного втілення єдиного твору: «Казка про Мару» Ліни Костенко, «Вертеп» Григорія Чубая, «Все у світі з Любові», «Запізніле повернення» Світлани Короненко, «Чоловіче та жіноче начало» Роберта Бекера. Адаже готові тексти потрібно було лише скомпонувати так, щоб виокремити шматки, які «не провисатимуть» і нестимуть головну думку, драматургічне начало. Драматургічне начало – це перевага розповіді про події над їх описом, перевага монологічного мовлення.

Таким чином, композиційний прийом монтажу і технічний прийом монтажу слід розрізняти.

Також при створенні літературної композиції існує прийом **ретардації**, коли сюжетна композиція штучно уповільнюється і додаються вставні сцени, епізоди (позасюжетні елементи).

Залежно від задуму та жанрових особливостей матеріалу можна використати традиційну структуру композиційних елементів (зачини, кінцівки і т. ін.) казки: багатоепізодний сюжет, з драматичним розвитком подій, зосередженням дії на героєві і щасливим закінченням.

Індивідуальні особливості композиційної побудови значною мірою залежать від задуму виконавця, від родової та жанрової належності літературного матеріалу.

Пам'ятаймо, що специфіку композиційної організації матеріалу визначає покладений в його основу конфлікт. У літературній композиції він далеко не завжди потребує звернення до системи подій, адже духовний світ людини може бути і суперечливий, і складний, але не виявляти себе при цьому в тій чи тій подієвій формі.

Ті чи ті принципи, прийоми пов'язані з типами композиційної організації.

Розгляньмо два типи композиційної організації літературного матеріалу: подієвий і неподієвий – «сюжетний і несюжетний».

У подієвому типі композиційної організації основним чинником виступає сюжет. Композиція виявляє себе в тій чи тій – часово-просторовій і причинно-наслідковій формі.

Подієвий тип композиційної організації може набирати найрізноманітніших форм, які умовно можна звести до трьох: хронологічної, ретроспективної та вільної або ж монтажною.

Суть хронологічної форми подієвої композиції твору полягає в тому, що події йдуть одна за одною в хронологічному порядку – так, як вони відбувалися в житті. Між окремими діями або картинками можуть бути часові відстані, але немає порушення природної послідовності в часі: те, що раніше відбувалося в житті, й у композиції подають раніше, а не після наступних подій. Отже, тут немає довільного переміщення подій, немає порушення прямого руху часу. В цій композиційній формі події немовби розгортаються по прямій лінії, в якій кожен подальший епізод, відрізок дії зумовлений чітким причинно-наслідковим зв'язком з попередніми сюжетними сценами.

Суть ретроспективної форми подієвої композиції полягає в тому, що автор, komponуючи події, зв'язуючи в певному смисловому сполученні сюжетні епізоди, відступає від їхньої хронологічної послідовності, подає їх перед глядачем не в тому порядку, в якому вони відбувалися в житті. Про події, які, скажімо, передували якомусь вчинкові зображуваного героя й мотивували його, можна розповісти після того, як буде здійснено цей самий вчинок.

Ретроспективна форма композиції характеризується тим, що лінійна послідовність викладу подій перебивається спогадами про минуле або віднесенням назад у часі розповіді, щоб ознайомити глядача з передісторією того, про що у творі безпосередньо йдеться. Так, у композиції «Пристрасть двох Світів» логічна послідовність подій не мала належного емоційного начала, тож студентка підсилила її прийомом ретроспекції.

Вільна або монтажна форма подієвої композиції найчастіше буває пов'язана із значним або повним порушенням часово-просторових і причинно-наслідкових зв'язків між описуваними подіями. Порядок подій та принципи їх групування в цій композиційній формі не підпорядковані цілком ні часовим відносинам, ні їх логічній взаємозумовленості, зв'язаність між окремими епізодами сюжетної дії тут радше асоціативно-емоційна, аніж логічно-сміслова.

До особливого різновиду подієвого типу композиційної організації художнього твору слід віднести таку її побудову, яку умовно можна назвати подієво-розповідною. В цій композиційній побудові на перший план висувають не саму подію, а ту форму, спосіб, у який про неї розповідають. Таку композиційну побудову можна назвати подієво-розповідною. Суть її визначає те, що описувану у творі подію подають з різних (у світоглядному розумінні) кутів зору, представлених різними суб'єктами розповіді. Автор, виконавець, герой-персонаж – це особи, від яких поперемінно ведеться розповідь. Така розповідна структура також має певний порядок, співвідношення окремих її елементів виступає як сміслова.

Описовий тип композиційної організації охоплює в основному поєднання ліричних творів, які в переважній своїй більшості характеризуються відсутністю чітко окресленої і зв'язно-розгорнутої події.

Оскільки на перший план у таких творах висувають переживання ліричного героя, то саме розвиткові та переміні його почуттів і підпорядковано композицію. Це організація ліричних компонентів – емоцій і вражень, послідовність викладу думок, порядок переходу від одного враження до іншого, від одного почуття до іншого.

Такий композиційний тип виявляє себе у формі розповіді, що набирає вигляду опису думок, вражень, почуттів, навіяних роздумами та переживаннями ліричного героя. Сукупність зв'язків між окремими поезіями і формує описовий тип композиційної організації.

Все ж описовий тип композиції також повинен мати власний «сюжет почуттів» через зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. Приміром, у поєднанні поезій різних авторів («Останнє танго»): *«Я мовчала цей рік. Дуже довго зросталася рана»* (Маріанна Кіяновська) – *«Не буде „Завтра!“ Зараз поспиши, сьогодні, тут, тепер, цієї ж миті, – скажи, що любиш, що судьба. Збреши!»* (Світлана Йовенко) – *«Мій Господи, навчи мене піти! Навчи мене навчитися відходу!»* (Маріанна Кіяновська) – *«Біль – перебуду. Туга – перебродить. Я – вас любила?.. Хто вам це сказав?»* (Світлана Йовенко).

Отже, аналіз композиційних прийомів, видів і типів організації літературної першооснови тексту на прикладі вже створених літературних композицій може бути подальшим взірцем для роботи.

Слід зауважити, що при складанні композиції все залежить від обраної теми, від літературного жанру, від задуму. Та найголовніше – від емоційного начала, враження, яке справляє на тебе обраний матеріал, бо з ним потрібно виходити до глядача.

Оскільки автор літературної композиції прагне винести на суд глядача великий за часовими межами твір, то постає завдання розробити такі принципи відтворення оригіналу, які б якнайточніше виражали думку автора.

Принципи, методи, прийоми, типи, види:	
принципи	історичний, просторовий
методи	ступеневий, концентричний, метод контрасту, метод аналогії, дедуктивний, індуктивний
прийоми	повтору, підсилення, протиставлення, монтажу, «стику», ретардації
типи	подієвий, описовий
види	дзеркальна, зворотна; відкрита, закрита

3.3. Жанрові різновиди композиції

Кожному жанрові притаманні специфічні прийоми художнього втілення. Але хоч яка неповторна та чи та жанрова форма, крізь її призму обов'язково просвічують особливості роду і виду.

Жанр як елемент художньої форми є одночасно одним із засобів розкриття змісту. Практика довела, що від невизначеності жанру страждає перш за все невизначеність замислу, позиції автора, а це робить твір художньо недовершеним. Та це аж ніяк не означає, що та чи та жанрова форма обов'язково відповідає тільки одному конкретному змістові. Твори одного і того ж жанру можуть відображати різні сторони дійсності, їх можна використовувати для рішення різних ідейних завдань.

Залежно від підбору та компонування літературного матеріалу жанр літературної композиції поділяється на види.

Літературна композиція

В основі сценарію – художня проза (повість, роман і т. д.). Для створення композиції застосовують технічний прийом монтажу.

Літературний монтаж

Використовують публіцистичну і наукову літературу, документальний матеріал. Хоча неодмінно домінує художня проза. Для створення застосовують різні композиційні прийоми, пов'язані з головною думкою твору.

Літературно-музична композиція

Найголовніші відмінності, саме видові особливості тут абсолютно точно відображено в самій назві. Літературна – і музична. Музичною називають композицію тому, що музика в такому жанровому різновиді – не лише художньо-виражальний засіб. Вона нарівні з літературним матеріалом (іноді більшою, а іноді меншою мірою) є частиною дієвої структури кожного епізоду, кожного, а отже, і драматичним елементом останнього. В літературно-музичній композиції композиційна побудова змикається з творчим монтажем. Монтаж пов'язаний зі змістовною сутністю твору, зі специфікою творчого процесу.

Поетична композиція

Будують за поетичними творами одного або кількох авторів. Художньо й естетично цілісний твір, зумовлений логікою зображеного.

Поетичний монтаж

Поєднання поезії за єдиною темою, що дає розуміння головної думки твору.

Художньо-публіцистична композиція

Поєднання публіцистичної літератури з художньою, зумовленою логікою зображеного.

Художньо-публіцистичний монтаж

Поєднання різних літературних жанрів за єдиною темою: публіцистики з прозою, поезією, документалістикою, уривками з драматичних творів, але під кутом тільки однієї проблематичної теми.

Моновистава

Композицію моновистави створюють з урахуванням законів монологічного мовлення на основі прози чи поезії.

Це може бути:

- драматична моноп'єса;
- художня розповідь засобами театралізації від першої особи;
- художнє виконання від першої особи.

Термін «монтаж» ми використали для повнішого означення жанрових різновидів композиції. У розумінні жанру слово «монтаж» сьогодні вийшло з ужитку. Його замінюють терміном «літературна композиція».

3.4. Особливості створення різножанрових композицій

У роботі над текстом слід враховувати такі закономірності:

– Слухове сприйняття легше концентрується на дійовому творі.

Це означає, що створюючи композицію за одним твором, потрібно більше уваги приділяти її драматургічній основі. Основа драматургії – дія. Відповідно життєздатність літературної композиції – в її міцній сюжетній основі. Тоді вона і перетворюється на драматургію читання.

– Увага глядачів обмежена часовими рамками.

Це означає, що при складанні композиції слід враховувати межу часу для сприйняття твору, здатність виконавця утримувати увагу глядача. Нехтування часовими рамками веде до результату, зворотно пропорційного до витрачених зусиль.

– Слух здатний вловлювати найтонші зміни в інтонації.

Автор композиції може часом обходитися без розгорнутого фону, без контексту, без внутрішнього розкриття того чи того стану героя, котрий виписаний у творі автора. Якщо виконавець зуміє передати «підтекст», зуміє яскраво, виразно розкрити внутрішній зміст дії, то це обов'язково відобразиться в інтонації, у барвах голосу. А глядач вловить, вгадає думки, почуття, дію виконавця. І оскільки літературна композиція – це література «на слух», слід «передаговувати» текст оригіналу і при цьому не порушити авторського стилю⁴⁶.

Отже, беручи за основу усний виступ, відбувається процес роботи над текстом літературної композиції.

Для того, щоб створити композицію за єдиним твором, скорочують розділи, речення, іноді слова. Завдання – наситити письмове слово можливою словесною дією. Буде помилкою, якщо ви необдуманно скоротите абзаци з описовими, філософськими моментами. Часто саме в них закладено суть, ідею твору.

Необхідні скорочення тексту оригінального твору дають великий простір уяві глядача, надають дії динамічності, допомагають виконавцеві органічніше проживати паузи, що виникають, наповнювати їх конкретним баченням.

Якщо композицію створюють за малими формами художньої прози, то технологія компонування «шматків» тексту відсутня («Чоловіче і жіноче начало» Р. Бекера).

Якщо ж працюємо над текстом з роману, який є, приміром, серединою твору, то зауважмо, що він не має характеру закінченого твору. За висловом Аристотеля, цілим є те, що має початок, середину і кінець. Тож уривкові має передувати експозиційна частина, в якій необхідно розповісти глядачеві, про що йтиме мова, або ж познайомити з героєм, або ж розкрити

⁴⁶ Вановская Е. В. Литературная композиция и монтаж на самодеятельной сцене : Метод. разраб. / Е.В. Вановская ; М-во культуры РСФСР, АГИК им. Н.К. Крупской. – Ленинград : АГИК, 1989. – С. 9–10.

атмосферу подій і т. ін. Ці матеріали містяться в тексті, можливо, на кілька розділів вище. А для оформлення кінцівки потрібне, наприклад, якесь філософське узагальнення, а воно є в кінці роману. В цих випадках можна говорити про компонування шматків тексту оригіналу, тобто про вибір з усього твору необхідних фрагментів для досягнення завершеності композиції.

Отже, основним принципом компонування текстів оригінального твору є драматургічне вибудовування літературної композиції – експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Ці частини створюють відчуття цілості композиції.

Якщо в літературній композиції за єдиним твором логіку викладення матеріалу, композиційну побудову частин налагодив письменник, то в композиціях з різножанрових творів сам виконавець повинен оволодіти авторськими навичками та вмінням, щоб його твір створював враження життєвого і дійового. Авторські властивості укладача проявляються в процесі монтажного з'єднання різноманітних шматків тексту.

Монтаж – це не тільки технологія. Це метод художнього мислення, пошук глибоких філософських зв'язків між явищами життя.

Розгляньмо етапи роботи над літературною композицією з різножанрових творів на прикладі художньо-публіцистичної композиції «Матері, повертайтеся!», що стала відображенням гостросоціальних, актуальних проблем сьогодення. Для написання використовували літературний матеріал, що становив її текстологічну основу.

Першим літературним орієнтиром для студентки стала книжка «Діти емігрантів про себе: сповіді, думки, судження та біль», видана за сприяння фонду «Open Ukraine», де надруковано вірші, листи дітей до батьків, що поїхали за кордон у пошуках заробітку.

Другим орієнтиром стали журналістські статті та дослідження. Знайшлося інтерв'ю, де мати розповідала, що син зненавидів її за те, що вона його покинула:

«Скажи, мамо, за що ти мене так покарала? Невже ти думаєш, що оті пачки і долари, які ти надсилала мені з Америки,

ліміняли мені тебе, мою матір?! Невже ти думаєш, що Україна це „чорна діра“ в центрі Європи, в якій люди живуть тільки думками про харчі та їжу?! Ти засліплена Америкою, ти хвора нею й не зможеш вже повернутися ніколи...»

Ясна річ, знайти високохудожній матеріал на таку тему – справа складна. Далеко не весь може звучати на сцені. Тому студентка аналізувала, відбирала найкращі дитячі твори і листи.

В одній зі статей ішлося про вечір, на якому композитор-бард Олександр Смик виконував пісні про батьків-заробітчан. Так підібрали і музичний матеріал.

Сам процес роботи над літературною композицією з різних жанрів ділиться на ряд етапів: пошук теми, уточнення теми, визначення робочої ідеї, надзавдання майбутнього твору, побудова композиції. Композиційно вирішувати слід з того матеріалу, в якому закладено внутрішній драматичний виразник теми. У композиції «Матері, повертайтеся!» – це держава, яка нічого не може зробити, щоб зберегти повноцінні сім'ї, та діти-сироти при живих батьках:

*Нащо ті долари – скажіть,
Коли розтоптуються душі...
Але людині треба жить,
І каже жінка: «Їхать мушу».
І правда ця неначе ніж,
Який загошений криваво...
Чого ж ти бачиш і мовчиш,
Моя розгублена державо?*

Композиція не вирішує цієї складної проблеми, та принаймні відбулася спроба озвучити складну проблему дітей і батьків-заробітчан.

Специфіка створення поетичних композицій вимагає від укладача композиції пильної уваги.

Необхідно в безсюжетний твір ввести асоціативний сюжет у момент переходів від вірша до вірша, тобто придумати, нафантазувати ту ситуацію, яка може стати поштовхом до виконання наступного.

Поетичну композицію «Присяга Україні» створювали методом контрасту: героїня, що вийшла зі «світу-каменоломні» і повела за собою інших, і світ, що ще «не засуджений до страти» і «сам лягає серденьком на спис». Будуючи в уяві ланцюг подій до наступного вірша, студентка зверталася до пам'ятних подій боротьби за незалежність України, до подій сьогодення, що асоціювалися з основною темою композиції:

*Таке наснилось: світ – каменоломня.
Але життя кує реальні сни...
Народ – м'який? А влада? Безсоромна!
Та це усе вже з нашої вини!..
Героям – слава!
Україні – слава!
Героям – пам'ять!
Прощення – катам?
Несхитне пекло! Це – його облава!
Присяга: України не віддам!*

3.5. Редагування тексту композиції⁴⁷

Під редагуванням розуміємо виправлення, які внесено у виконавський варіант і які не призвели до значних змін ні обсягу, ні визначеного автором порядку викладу, ні композиції, ні стилю твору.

Працюючи над композицією, слід дуже уважно ставитися до цього періоду застільної роботи.

Виправлення переслідують різну мету і мають різний характер:
Заміна авторських знаків пунктуації

Слово, що звучить зі сцени, має нести нерозривність єдиної думки, динамічних поворотів дії. Тому виконавцеві у процесі підготовчої роботи часом доводиться міняти знаки пунктуації, які в написаному творі не завжди відповідають усному інтонаційному вираженню смислових і дієвих зв'язків.

Згадаймо про відмінності сприйняття дієво-логічної перспективи «на око» і «на слух». Висловлюючи думку певною кількістю фраз, письменник розглядає їх як спільне, як цілісні

⁴⁷ У підрозділі узагальнено матеріали дослідження: Лубенская К. Мастерство литературной композиции в искусстве художественного чтения / К. Лубенская. – М. : Советская Россия, 1988. – 126 с.

частини великої побудови, а для їх рельєфного розмежування користується крапкою, яка зовсім не означає закінчення думки. Око читача здатне бачити ці відділені крапкою частини як єдиний зміст. Для слухового сприйняття необхідне ритмомелодійне відображення цієї єдності, розвиток розповіді за логічно-інтонаційною перспективою.

Випадки заміни граматичних розділових знаків на інтонаційні для побудови дієво-логічної перспективи в художньому виконанні добре відомі фахівцям у галузі виконавської майстерності та викладачам сценічної мови.

Слід лише звернути увагу на ось що. Іноді залежно від трактування твору виникає такий характер оцінок, що режисер і виконавець здобувають право замінити авторську пунктуацію на емоційнішу, або на менш емоційну, аніж у автора.

Наприклад, у композиції «Казка про Мару» для підсилення основної думки твору крапку замінено на знак оклику:

*– Та душа у Галі ніби сонце,
а у тебе темна й завидюща!*

Однак не слід забувати, що розділові знаки, які є нашими помічниками у змістовому аналізі тексту, водночас нерозривно пов'язані зі стилем автора. Виконавець, який хоче замінити їх для зручності виконання, може спотворити і стиль, і образну думку автора.

Отож, міняючи розділові знаки, пам'ятаймо про обережність поводження з ними.

Заміна одного чи кількох слів (речень)

Такий вид редагування допустимий у двох випадках:

1. Коли заміна служить для кращого розуміння змісту.

У композиції «Казка про Мару» було скорочено кінцівку діалогу Марисі і Дурного Чоловіка:

*На восьмий день надумалась:
– Зажени мені в душу потворність,
зостав на обличчі красу. (...)*

Тому, щоб акцентувати початок наступного епізоду саме на Дурному Чоловікові, «і» замінили на «він».

*Він поклав свою руку теплу
на обличчя бридку половину.*

*І тримав,
аж поки не стерпла, –
дві години
чи й три години.*

2. У наскрізній поетичній композиції «Вертеп» за поемою Григорія Чубая довелося замінити кілька рядків. Адже твір, актуальний і сьогодні, було написано як маніфестацію-вирок сучасній цивілізації задушливих сімдесятих ХХ сторіччя.

Текст Г. Чубая на початку першої частини:

*«Наша потужна цивілізація, яка досконало
вміє грати в карти і танцювати наймодерніші танці...
Наша потужна цивілізація, яка сьогодні
безмежно ошасливлена автоматом для прода-
вання гудзиків, дивовижною самопискою, яка в
разі потреби може відкоркувати пляшку, водне-
вою бомбою в енне число мегатонн, новітнім
кінодетективом у 25 серій і свіжим анекдотом із
серії „Вірменське радіо відповідає“».*

*Ах, ця безмежно щаслива цивілізація! Яка
попри все не забуває про те, що вона є найвищим
виявом всесвітнього прогресу, і рухається.*

Так, саме рухається!

*Пішки. В авто. В катафалку. В трамваї. І яка,
рухаючись, встигає:*

*відвідати пивний бар,
напівголосу покритикувати позаочі свого
начальника,
влаштувати скандал дружині,
розв'язати два–три кросворди...»*

змінити, прив'язавши його до сьогодення, «осучаснили», адже «автомати для пришивання гудзиків», «вірменське радіо» в тексті автора сьогодні не вживають.

Отож переписали так:

*«Наша потужна цивілізація, яка досконало володіє
комп'ютером та новітніми технологіями, має необмежений
доступ до інформації.»*

*Наша потужна цивілізація, яка почуває себе
інтелектуально відгодованою коровою, якщо їй
вдається з першого погляду відрізнити картини
Пікассо від полотен Рембрандта ван Рейна.*

*Наша потужна цивілізація, яка сьогодні
безмежно ошасливлена автоматом для поповнення
рахунків, мобільним телефоном,
новими нудотними серіалами на 250 серій,
всілякими шоу „Свобода“, які давно не свобода а просто –
ШОУ.*

*Ах, ця безмежно щаслива цивілізація! Яка
попри все не забуває про те, що вона є найвищим
виявом всесвітнього прогресу, і рухається.*

Так, саме рухається!

*Пішки. В авто. В катафалку. В трамваї. І яка,
рухаючись, встигає:*

*відвідати пивний бар,
напівголосу покритикувати позаочі свого шефа,
влаштувати скандал дружині,
розв'язати два–три сканворди...
і пожувати „Орбіт“ без цукру!*

Чуєте?!

Вона рухається!!!

ЧУЄТЕ?!! »

Також тексти змінюють для досягнення благозвучності (евфонічності).

Скорочення окремих слів і речень

У виконавському варіанті допускаються незначні скорочення (слів і речень), якщо вони не завдають шкоди ні змістові, ні стилю і якщо їх можна замінити специфічними засобами художнього читання: виразною паузою, підтекстом, мімікою, жестом і т. ін.

Приміром, у «Казці про Мару» скорочення компенсували виконанням авторської пісні Лесі Соболевської «Зозуленько сизокрила» (близької за змістом).

Добавляння окремих слів і речень

Якщо думка автора в композиції через якусь причину стає незрозумілою слухачам, виконавець має право додати кілька слів.

Розділ 4

АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

4.1. Ідейно-тематичний аналіз композиції

Найдосконаліше володіння технікою читання і знання всіх правил логічної виразності не принесуть успіху, якщо не оволодіти теорією і методикою ідейно-тематичного аналізу тексту. Підготовчий етап виконавця в роботі над зібраним матеріалом проходить поступово.

К. С. Станіславський пропонував своїм учням стати на місце автора, перетворити чужу розповідь на свої власні спогади». Створення виконавського задуму включає в себе весь процес літературознавчого, ідейно-тематичного аналізу: визначення теми й ідеї, характеристики персонажів (ліричних героїв у поезії), розкриття їх думок і почуттів, настрою, вираженого автором у творі. Водночас виконавець вивчає історію написання твору, світогляд автора, його зв'язок з епохою.

Передусім усі звертають увагу на тему й ідею твору і вважають, що це найголовніше. А що ж робити з образами, описами, авторськими почуттями, вираженими за допомогою різних художніх прийомів? Чи слід їх враховувати при втіленні виконавського задуму? Безперечно. Адже, за К. С. Станіславським, подібно до того, як із зерна виростає рослина, так само з окремої думки і почуття письменника виростає його твір⁴⁸. Ці окремі думки, почуття письменника, його життєві мрії проходять через усе його життя і втілюються в його творчості, заради них він береться за перо.

Для роботи доцільно вибирати такі твори, щоб вони гарно компонувалися при композиційній побудові як логічно, так і ритмічно, були актуальною темою й ідеєю, існував у тексті яскраво

⁴⁸ Станіславський К. С. Работа актера над собой. Часть I: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. Станіславський / / Собрание починений : В 9 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1989. – С. 411.

виражений конфлікт. І найголовніше – щоб вони викликали у виконавця інтерес до процесу роботи, прагнення донести до слухача важливість тієї чи тієї теми та потребу говорити про це саме сьогодні.

Тема твору неодмінно пов'язується з його ідеєю, оскільки вже в самому відборі фактів беззаперечно відчувається світобачення автора, його громадянська позиція.

Поняття «тема» (*грецьк. $\theta\epsilon\mu\alpha$ — те, що лежить в основі*) – коло подій, життєвих явищ, змальованих, представлених у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення. Проблемний характер теми автор і виконавець композиції підкреслюють вже в назві композиції: приміром, «Пристрасть двох Світів» – про стосунки Сергія Єсеніна й Айседори Дункан. Назві композиції «Звуки вальсів Генія» про стосунки Фредеріка Шопена і Жорж Санд передувало кілька прочитаних речень, що «схвилювали»: «...Коли їй було 60, Париж захоплено обговорював її зв'язок з 39-літнім художником. Вона була незмінно життєрадісна і товариська. Єдине, що примушувало цю жінку плакати, – це звуки вальсів Шопена».

Обираючи тему, виконавець керується своїми уявленнями про можливість досягнення визначеної мети, а послідовність фактів укладає в необхідні межі.

Якщо основна думка, що повинна служити стрижнем композиції, невизначена, нечітка, її втілення приречене на невдачу. Емоційно-образна думка, що лежить в основі змісту твору чи творів та їх об'єднує, – це художня ідея композиції.

Поняття «ідея» (*грецьк. $\iota\delta\epsilon\alpha$ — першообраз*) пов'язане перш за все з уявленням про розв'язання проблеми, яку автор поставив у літературному творі.

Ідея художнього твору – це емоційно-інтелектуальна, пафосна спрямованість художнього твору, яку можна охарактеризувати як провідну думку, ядро задуму автора. Розуміння й емоційне відчуття ідеї композиції – основа подальшої успішної роботи виконавця.

Отже, тема й ідея літературної композиції взаємозв'язані, взаємообумовлені і визначаються при осмисленні конфліктів і суперечностей. Якщо автор композиції може відповісти на запитання «про кого» і «про що» буде композиція, то він тільки дослідив зібраний матеріал для творчої роботи. Якщо ясно, «що він хоче сказати» цим матеріалом, – він близький до правильного визначення теми.

Ідейно-тематичний аналіз композиції передбачає визначення її сюжетної основи.

Композиція, що розкриває сюжет, випадок, ситуацію, життя певної людини, групи людей, – це **сюжетна композиція**. Нечітко вибудований сюжет вказує на те, що в автора не визначено тему й ідею композиції.

Безсюжетну композицію побудовано на обговоренні певної проблеми з глядачем. Основною дійовою особою, автором стає сам виконавець, який висловлює свої аргументи, судження, свій погляд зору на факти дійсності. Теми і жанри таких композицій – філософські, громадянські, героїко-публіцистичні, морально-етичні й ін.

Театральність безсюжетної композиції – у видовищі розвитку думки, в наочності інтелектуальних операцій, здогадок, уявлень, доказів. Розповідь будується у поєднанні з елементами акторської майстерності. Але над усім – особа артиста – автора композиції, який веде за собою глядача. У спілкуванні з глядачем виконавець відчуває аргументованість своїх переконань і щоразу, на кожному виступі, знову і знову проходить шлях до свого відкриття. Заставляючи елементи театралізації, артист-автор «не розгублює» свого обличчя. Сценічний малюнок-образ, який він створив, є одним із його доказів.

У сюжетній композиції засоби втілення образотворчі, в безсюжетній – аналітичні.

Після здійснення ідейно-тематичного аналізу літературної композиції слід перейти до її дійового аналізу, необхідної складової роботи над сценічним втіленням.

4.2. Дійовий аналіз композиції

Наступний творчий етап безпосередньо стосується виконання опрацьованого матеріалу на сцені. Перш за все це визначення надзавдання і наскрізної дії в літературній композиції.

За визначенням К.С. Станіславського, надзавдання – це бажання, «хотіння», наскрізна дія – це прагнення; виконання – це дія актора⁴⁹.

Тож дійова основа для виконавця – бажання, прагнення і дія. Він уже пройшов певний шлях: з'ясував авторську ідею, задум написання твору. Щоб «реалізувати» матеріал композиції, не порушити ідеї, він ознайомився з біографією і творчістю автора, з критичними матеріалами про нього, а головне – визначив причину написання твору. Зрозумів складний, багатобарвний світ художніх образів, подій, явищ, відкрив для себе авторське сприйняття, його ставлення, жанр, стиль твору.

Важливо пам'ятати, що ставлення автора і виконавця мають бути близькі. Однакові вони можуть не бути, зважаючи на різну епоху, досвід, рівень інтелекту, широту світогляду. Проте зовсім протилежне ставлення не може бути, тому що це приведе до зміни інтерпретації твору.

Надзавдання композиції визначається намірами виконавця захопити глядача ідеєю твору, втілити цю ідею у свідомість слухачів.

Надзавдання все організовує в матеріалі композиції, не дає розвалитися окремим епізодам, а навпаки, через усі компоненти літературної композиції підводить глядача до головної думки.

На початку роботи над композицією надзавдання може бути ще не зовсім визначене і осмислюється лише «загалом», як загальна ідея. І тільки в процесі аналітичного, режисерсько-виконавського аналізу, в ході репетицій, випробувань і пошуків воно стає конкретне. Глибина надзавдання буде залежати від світосприйняття і позиції виконавця. **Надзавдання – це бажання виконавця щось змінити в самому житті (а не просто показати, довести, закликати і т. ін.). Виконавець повинен шукати надзавдання «у своїй душі».**

⁴⁹ Станіславський К. С. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. Станіславський / / Собрание починений : В 9 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1989. – С. 411–429.

Надзавдання має бути:
свідоме, тобто об'єднане з особистою творчою думкою виконавця
емоційне – хвилювати глядача
вольове – викликати бажання діяти цілеспрямовано і наполегливо

А як визначається надзавдання, коли виконавець працює над збірним літературним матеріалом? Тут виконавець сам стає «автором», тоді він має право на власне трактування. Надзавдання визначаються із поглядів самого виконавця на проблему, яку він порушує. Ще коли виконавець компонує матеріал, він зіставляє, пов'язує різні за жанром твори під кутом зору своєї думки.

Шлях до надзавдання – це наскрізна дія, засіб реалізації надзавдання.

Наскрізна дія будується на емоційному ставленні виконавця до обставин, подій, людей, що зображені у творі.

Точність і глибина надзавдання виконавця визначають активність наскрізної дії й емоційно поведуть за її напрямком.

Дія на глядача – це ланцюжок активних вольових зусиль для досягнення надзавдання, тобто основної мети розповіді.

До стану реалізації або втілення надзавдання і наскрізної дії композиції виконавець підходить через *епізоди, фрагменти, частини* літературної композиції.

Композиція складається із самостійних епізодів, подій або описових частин, які прийнято називати «шматками». В кожному з них зберігається один спосіб зображення (характеристика, монолог і т. ін.) або ж єдиний кут зору (автора, оповідача) на те, що зображають. Взаєморозташування і взаємодія цих частин створюють композиційну єдність твору. Визначення «шматків» відбувається через розуміння закінченості думки, дії, зміни ситуації. Розбивка тексту композиції на частини дає можливість глибше зрозуміти головну думку твору.

Кожну подію потрібно назвати влучно, коротко, образно. В кожній події визначається завдання виконавця: що я хочу передати певним епізодом, що в ньому виразити, який мовний вчинок здійснити. Ця робота має назву визначення «партитури дій».

Композиційні «шматки» не треба дрібнити. Від події до події слід точно визначити ставлення. Текст кожної частини слід розібрати логічно, розкрити підтекст, визначити перспективу частин у контексті всієї композиції – *логічну перспективу*.

Крім логічної, є ще *перспектива почуття* і *художня перспектива*.

Перспектива почуття – це вміння виконавця вміло розподілити свої емоції, темперамент, творчі сили протягом виконання всієї композиції. При виконанні слід бути економним, «поступовим» у почуттях, спрямовувати їх увесь час до кульмінації.

Почуття перспективи збереже виконавця від награвання, потягу до результату.

Володіння художньою перспективою допоможе виконавцеві вміло розподілити мовні засоби виразності, жести протягом виконання всього твору.

Мова виконавця, який володіє перспективою, живе не окремими епізодами, словами, а цілими великими періодами думки і почуття, робиться цілеспрямованою і логічно послідовною. Потрібно враховувати пропорції у співвідношенні частин, відчувати, де треба підсилити фарби, а де пом'якшити, говорити легко і просто.

4.3. Визначення логічних центрів композиції

«Скажи мені, як ти читаєш, і я скажу тобі, чи ти розумієш прочитане» – ця думка одного з перших теоретиків і методологів виразного читання Б. Шереметьєвського реалізується у практичній роботі. Об'єктом мистецтва виразного читання є усне правильне й приємне на слух відтворення тексту в повному обсязі його логічного і художнього змісту відповідно до задуму автора.

Перший крок у роботі над текстом – його логічне осмислення, оскільки без логічного аналізу неможливо зрозуміти текст і передати думки автора слухачам. Цей крок завжди досить

складний. Адже будь-який текст необхідно не просто опрацювати, а перетворити на дійове слово, зробити його активним, впливовим. Це й буде той момент, коли можна визначити, чи розуміє виконавець прочитане.

Щоб розібратися у думках, виражених у письмовій формі, спочатку треба знайти одне–два слова, які б коротко виражали суть висловлювання, а потім визначити, в яких словах, в якій частині речення воно найкраще розкрито. Так відмежовують одні частини від інших, серед них визначають основні й другорядні, не суттєві.

Логічна грамота мовлення потребує досконалого володіння нею. Адже перш ніж казати, треба навести порядок у словах і правильно сполучити їх у мовні такти. Тільки після цього можна буде розібрати, яке слово до якого відноситься, і зрозуміти, з яких частин складається фраза або ціла думка.

Логічне читання тексту передбачає поступове заглиблення виконавця у сам текст і у власний творчий процес. Якщо на початку логічного аналізу тексту виконавець усвідомлює безпосередню логіку слів і словосполучень, то при подальшій роботі він поступово розкриває авторський задум, смисл і цільову спрямованість усієї скомпонованої композиції.

Серйозна логічна робота над текстом, на перший погляд, ніби затримує творчий процес, тому існує небезпека швидкого читання тексту. Насправді саме в цій діяльності найкраще проявляється аналітичний розум, виконавець привчається уважніше ставитися до кожного слова, до думки автора.

Учні Станіславського згадують, як він не любив, коли вони як-небудь проговорювали текст, дбаючи перш за все про почуття. Тоді він просто гукав: «Нічогісінько не розумію!» Коли слухати таке читання, не можна серйозно говорити не тільки про підтекст, про бачення, а й про сам текст.

М. Гоголь, який був прекрасним читцем, особливо дбав про звучання кожної фрази, слова. В одному з листів до М. Щепкіна він наголошував, що смисл фрази може несподівано змінитися від одного

⁵⁰ Н. В. Гоголь – М. С. Щепкину. Неаполь, 16 декабря 1846 г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/psd/psd-161-.htm>.

наголосу, що потрібно не уявляти, а передавати насамперед думки⁵⁰.

Щоб правильно, грамотно прочитати авторський текст, необхідно знати закони логіки мовлення, які базуються на законах граматики: всі слова і речення пов'язані за змістом, завдяки чому вони об'єднуються в групи та словосполучення. А в кожній групі слів чи словосполучень (мовному тексті) є свій смисловий центр – логічний наголос.

Здійснювати логічний аналіз, не ознайомившись з усім текстом, неприпустимо!

Проте визначення логічних наголосів – ще не вся робота над логікою тексту. Логічний аналіз потребує також вміння правильно розставити логічні й граматичні паузи. Виявлення логічного центру, логічної і граматичної пауз допомагає оволодіти *логічною мелодією*, відчувати початок і завершення думки. Особливе значення має *психологічна пауза*, якої автор не позначає. Найкраще вона відчувається при читанні цілого тексту.

Тим часом як логічна пауза механічно формує такти, цілі фрази і цим самим допомагає з'ясувати їхній зміст, психологічна дає життя цій думці, фразі і тактові, намагаючись передати їх підтекст.

Якщо без логічної паузи мова безграмотна, то без психологічної паузи вона позбавлена життя. Логічна пауза пасивна, формальна, недійова. Психологічна – неодмінно завжди активна, багата внутрішнім змістом.

Не менш важлива річ, що викликає труднощі, – це постановка логічних наголосів різної сили. Основне завдання – навчитися користуватися правилами виділення головних слів за допомогою пауз або інтонації.

Виконавцеві літературних композицій доведеться працювати й з поетичним текстом, де своєрідність структури потребує використання короткої, але вкрай необхідної *ритмічної паузи*. Вона допомагає зберегти форму вірша, його ритм, а отже, і логіку віршованого тексту.

Виконання поетичних композицій вимагає знання законів віршування. Для цього потрібно зрозуміти, як написаний кожен окремих вірш, що входить у композицію. Коли закони

порушуються, композиція може перетворитися на один довгий вірш.

Передаючи у різних віршах думки і почуття, виконавець повинен вміти передати форму кожного окремого твору.

При роботі над поетичною композицією дотримуйтесь законів віршування! Адже кожен окремих вірш має свій ритм. Аналізуйте поезію, поєднуючи зміст творів з їхньою формою для довершеного художнього втілення задуму.

Знання основних законів логіки мовлення допоможе при підготовці партитури тексту.

Звичайно, при логічному осмисленні тексту встановити раз і назавжди дію тих чи тих правил неможливо. Слід лише сказати, що таких правил логіки є чимало і треба навчитися використовувати їх в усному мовленні і в роботі над художнім твором. Важливо відчувати, як від творчої роботи виконавця над логікою змінюються інтонаційне звучання твору і реакція слухачів на прочитане.

Від досвіду, знання, чуття й таланту залежить, якою мірою реалізуються можливості впливу на аудиторію, адже поступово процес логічного аналізу має відбуватися у мовленні і читанні підсвідомо.

Художнє виконання іноді називають звуковим літературознавством. У цьому визначенні – визнання за живим текстом не лише художньої цінності. Слово – це вираження думки. Збагачена емоційним ставленням виконавця, підкріплена підтекстом думка в усному мовленні наповнюється багатим змістом, вона наповнюється додатковою силою впливу. Проте виконавець не тільки втілює думку автора у слові, він малює словами картину, яка з'являється в його уяві, розкриває суть авторського слова. Він постійно передає текст слухачам з тим, щоб активізувати їхнє уявлення, щоб вони стали його співрозмовниками, співучасниками. А це можливо лише за тієї умови, якщо виконавець знає, з чим він виходить до аудиторії, що він їй хоче й може сказати, тобто коли він чітко знає підтекст.

Що ж таке підтекст? Це внутрішньо відчуте «життя людського

духу», яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх... Підтекст – це те, що змушує нас промовляти слова.

Зміст творчості – в підтексті. За визначенням академічного Словника української мови підтекст – це внутрішній прихований зміст якого-небудь тексту, висловлювання³¹.

У житті ми ніколи нічого не говоримо просто так. Наші слова завжди на когось розраховані і несуть не просто свій зміст, а й ті думки, почуття, які хвилюють нас. І нам хочеться, щоб партнер, співрозмовник розумів, відчув це.

Коли ми працюємо над текстом, то проробляємо складну працю: осмислюємо тему, задум автора, визначаємо своє ставлення до них, переживаємо разом з автором, заражаємося певним настроєм. І все це повинно знайти своє відображення у підтексті, який слухач відчує у словесній дії. Виконавець живе у підтексті, який змушує його діяти. Це своєрідний «вабик», без якого ми не знаємо, що нам зробити, сказати.

Глибокий і правильний підтекст – це результат великої і копіткої роботи над текстом. Без підтексту неможливо відшукати потрібну інтонацію, яка б зацікавила слухача, підкорила його увагу, почуття й уяву. Адже слухач у звучному слові відкриває для себе величезне багатство думок, почуттів, утілених у тексті. В. І. Немирович-Данченко казав своїм учням, щоб вони дали те, чого не можна одержати, читаючи текст на дивані, якраз тому, що кожен привнесе в цю розповідь свою артистичну міцну, глибоку індивідуальність, насичену якимись особливо виразними фарбами³².

Підтекст включає в себе думки, почуття, бачення, певні суб'єктивні настрої й бажання. Якщо якийсь із цих компонентів не працюватиме, то не буде й правильного повноцінного підтексту. Приміром, читаючи лірику Емілії Турковської (*поетична композиція за поезіями Емілії Турковської та Антоніни Листопад «Присяга Україні»*):

Просять у Тебе, Господи: «Дай нам прожити без болю!»

Так, ніби літа без осені, так, ніби хліба без солі...

Та хіба серцю насититься хлібом отим лукавим?

Просься у Тебе, Господи, грошей, посад і слави...

³¹ Словник української мови: в 11 томах. – Т. 6. – К.: Наук. думка, 1975. – С. 513.

³² Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: В 2 т. / В. Немирович-Данченко. Сост., ред., примеч. В. Я. Виленкин. – М.: Искусство, 1952. – Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – С. 236.

Слава людська криваву шаблю хова за стину...

О, бережися слави, серцем відкритий сину!

О, бережися тронів! Люблять вони тиранів!

Трони ті б'ють тараном в душі земних титанів...

Просься у Тебе, Господи: «Дай нам прожити без болю!»

Так, ніби літа без осені... Так, ніби хліба без солі...

Запитуємо: «Чому в поетеси народилися такі рядки, від чого цей біль?» Отже, слід вдивитися, вдуматися у зміст, у настрої, який викликають такі почуття, щоб біль був не заради болю, а заради того, щоб слухач почав жити думками виконавця, перейнявся ними.

Слід пам'ятати, що підтекст, який несе виконавець, не завжди лежить на поверхні. Такий підтекст іноді називають «хитрим», із загадкою, а робота над його пошуком викликає не тільки складність, а й інтерес. Адже це додаткова робота – з'ясувати, що саме примушує автора чи героя так казати, уявити обставини, за яких ці слова можуть прозвучати, з якою метою їх вимовляють, кому призначають.

Робота над підтекстом складна ще й тим, що будь-який підтекст слід донести до слухачів, вміти виразити його за допомогою інтонації.

Як приклад розглянемо ідейно-тематичний та дійовий аналіз публіцистично-сатиричної монодрами «Чоловіче та жіноче начало» за оповіданням Роберта Бекера «Дикуни» (*текст подано в додатку*)

Ідейно-тематичний аналіз

Тема: ... Чоловік і жінка. Одвічна війна, яка стає красивіша, розумніша; «інь» та «янь», єдність і боротьба протилежностей. Непрості взаємини подружжя. Роль чоловіка, роль дружини в сім'ї.

Ідея: З'ясувати, в чому причина боротьби чоловіка та жінки. Хоч як би применшували жінки роль чоловіка в сучасній сім'ї, він той, на кого можна покластися. У нього природа заклала місію захисника і годувальника. Подивитися на протилежну статтю під іншим кутом зору.

Конфлікт: Між чоловіками і жінками, конфлікт їхніх культур, роду занять, видів відпочинку.

Надзавдання: Хочу зрозуміти, в чому психологічні відмінності чоловіка й жінки. Довести жінкам, що не всі чоловіки – наволоч.

Наскрізна дія: Поділитися власним дослідженням і досвідом стосунків зі своєю «половинкою». Довести, що чоловіки в уяві жінок – не такі вже й погані. Вони – захисники і годувальники з ніжною і трепетною душею.

Жанр: Сатирична моновистава.

Партитура тексту

Частини композиційної побудови	Логічні центри	Розкриття підтексту
ЕКСПОЗИЦІЯ	«Я не розумію, чому жінки називають нас, чоловіків, дикунами...»	Мене цікавить сама проблема – хто такі дикуни в жіночій уяві, чоловічій уяві та з боку історії зародження людства. Хочу розібратись, чому мене вважають дикуном і звідки взялося це твердження.
ЗАВ'ЯЗКА	«Сьогодні я хочу зрозуміти, що значить бути чоловіком...»	Я щиро покохав і одружився, а після одруження чую про чоловіків тільки погане. Дружина сказала, що ми різностатеві істоти – є жінки, а є наволоч.

РОЗВИТОК ДІЇ	«...Гаразд, розгляньмо еволюцію людини...»	Чому я – наволоч? Спробувати відповісти на запитання. Я годувальник зі своїми правами на власні погляди і думки. Чоловіки – мисливці, жінки – збиральниці. Зрештою, я теж хочу відпочити і поринути у світ власних фантазій, хоча б завдяки телевізору.
КУЛЬМІНАЦІЯ	«Але важко сперечатися з жінками...»	З жінками важко сперечатися, тому що жінки логікою не керуються – це комплімент. Уся різниця в тому, що чоловіки думають, що логіка – це частина розуму, а жінки, що розум – це частина логіки, тому так важко нам знаходити спільну думку. Та ти їм ніколи нічого не доведеш, бо вони тебе ніколи не вислухають!
РОЗВ'ЯЗКА	«...І все ж таки мені здається, незважаючи на ці відмінності...»	Ми знаходимо способи жити разом, дарувати щастя одне одному, відчувати партнерство, адже ми – дві половинки.

Отже, після ідейно-тематичного і дійового аналізу композиції можна приступати до її сценічного втілення.

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

5.1. Образ виконавця

Образ виконавця (оповідача) – обов'язкова умова мистецтва художнього слова, яка породжує органічну поведінку актора на сцені.

Це образ, від чийого імені ведеться розповідь. Хто розповідає, від чийого імені ведеться розповідь? Чиє ставлення, чії оцінки бере на себе виконавець?

Чітке визначення позиції виконавця на сцені підказує манеру створення образів, їх яскравість, характер спілкування з аудиторією, стиль мови, жести, міміку, іноді мізансцени – отже всю багату палітру виразних засобів актора.

Образ виконавця – це не стороння людина, що присутня за межами твору, це не «я сам», виконавець композиції, і не автор твору.

Характер «образу виконавця» створюється, з одного боку, з низки світогляду автора, його стилю, і, з другого, з вияву ставлення виконавця до всього, що відбувається у творі. Процес дії на аудиторію здійснюється саме через такий образ.

Необхідно знайти шляхи до внутрішнього перевтілення, до поступового надбання іншої «психології», іншого темпераменту. «Потрібно розділити правдиво з поетом високі почуття, які наповнили його душу, потрібно душею і серцем відчутти будь-яке слово його – і тоді тільки виступати на глядача» – так визначає М. В. Гоголь⁵³.

Виконавець повинен оволодіти авторським засобом художньої розповіді, й відтворити в собі, виявити через себе художній образ виконавця.

⁵³ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dugward.ru/library/gogol/gogol_vybrannye_mesta.html.

Отже, виконавцеві літературної композиції слід не підміняти автора, не прикриватися автором, а розділити з ним його позиції. В цьому суть його образу. Можна навіть сказати, що виконавець зближений внутрішньо то з Григорієм Чубаєм, то з Ліною Костенко, то зі Світлоною Короненко й ін.

Коли композицію складено з віршів одного поета, то створення «образу ліричного героя» йде через пізнання поета і своє виконавське ставлення до його світосприйняття.

Коли ж композиція складається з віршів різних поетів, то робота ускладнюється. Узагальнений образ ліричного героя необхідно створити шляхом виявлення спільних рис характерів, поглядів на різні події в житті поетів і теж виявити до всього своє ставлення.

Правильно знайдений «образ оповідача» або «образ ліричного героя» в композиції допомагає відтворити художній образ. Взаємоз'язок між особистістю, характером і його формою, в яку цей характер втілюється, дуже тісний. В. Немирович-Данченко на репетиції вистави за п'єсою А. Чехова «Три сестри» визначав процес «шукування образу». Він казав, що спочатку шукаємо самопочуття, потім «зерно», тобто центральну образну думку, конфлікт, розкриваємо запропоновані обставини, визначаємо наскрізну дію, внутрішній ритм і тоді тільки розуміємо характер персонажа. Через складові частини режисерського аналізу п'єси виникав художній образ вистави⁵⁴.

Саме через режисерсько-виконавський аналіз композиції, через творчий задум втілення композиції на сцені виконавець підходить до бачення її художнього образу.

Художній образ наділено своєю логікою, він розвивається за своїми внутрішніми законами. Літературний матеріал, що лежить в основі композиції, веде за собою, і виконавець часом навіть може прийти не до того результату, якого прагнув.

Художній образ будується парадоксально, непередбачувано, незбагнено, часом через зіставлення різноманітних явищ. Чому свою поему про людину-особистість у тоталітарному суспільстві Г. Чубай назвав «Вертеп», словом, що перш за все асоціюється з поняттям термінології театру ляльок? Перш за все це авторське

⁵⁴ Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие : В 2 т. / В. Немирович-Данченко. Сост., ред., примеч. В. Я. Виленкин. – М. : Искусство, 1952. – Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – С. 317–322.

філософсько-узагальнене бачення світу як театру. Але в цьому театрі люди беруть на себе певну роль не з власної волі, а під тиском обставин. Світ уже не чітко розмежований, у ньому важко виокремити яруси, складно за масками розрізнити добро і зло. Саме через це і виникає асоціація людини з лялькою-маріонеткою.

Художній образ при втіленні літературної композиції виступає формою мислення, спосіб творення якого – головний критерій належності до мистецтва. На основі напрацьованих образів виконавець створює нову реальність – художній образ, який у свою чергу також викликає у свідомості глядачів низку уявних образів. У літературній композиції образ виступає на перший план і через нього пізнається значення, думка, ідея.

Поштовхом для інтенсивної роботи є уява, і що вона яскравіша – то краще, активніше включається у творчість вся емоційна сфера виконавця. Сюди відносяться і зовнішність, і пластика, і техніка мови, і склад психології.

Художній образ композиції знаходить своє відображення у формі подачі, у допоміжних засобах втілення (музика, освітлення, реквізит і т. ін.).

5.2. Темп і ритм у створенні сценічної атмосфери

Важлива роль у словесній дії належить темпові і ритму мовлення.

Темп (від італ. *tempo*, лат. *tempus* – час) – мірило швидкості плину процесів, рухів, дій у часі. За один і той самий проміжок часу рухів можна зробити більше чи менше. Відповідно темп дії буде швидший чи повільніший. Темп мови залежить від прискорення або вповільнення артикуляції мовних звуків. Що швидші артикуляційні рухи мовних органів, то більше вимовляється слів, фраз у процесі мовної дії. І навпаки, уповільнення швидкості артикуляції зменшують кількість слів і фраз, вимовлених за той самий час. Впливає на темп мовлення і розстановка пауз, їх кількість і тривалість.

Ритм (грец. *rhythmos* – такт, розмірність, узгодженість) – закономірне чергування у часі подібних явищ, впорядкований рух (наприклад, чергування звуків у мелодії).

Ритм разом з інтонацією і психологічною паузою становлять виразну основу словесної дії. К. С. Станіславський приділяв велику увагу цьому елементові. Ритм – це визначена кількість завдань, укладена у визначений відрізок часу. Посилити ритм – це означає збільшити кількість завдань у тому ж відрізку часу. «Прихований» ритм проявляється раптово, у найнеочікуваніших словах і паузах. Знаходження правильного авторського ритму – одне з найскладніших завдань для виконавця, бо «між темпоритмом і почуттям і, навпаки, між почуттям і темпоритмом існує нерозривний зв'язок»⁵⁵.

В. Яхонтов стверджував, що ритм – друге серце. «Яке захопливе завдання – відтворити на сцені живе биття людської думки. Та як це зробити? Сюжетні зв'язки явно не потрібні, їх заміняє зміна ритму. Коментарів також не потрібно, глядач сам додумає все необхідне, змобілізувавши власну пам'ять і знання. Творче самопочуття глядача значна допомога артистові. Потрібно розрахувати і продумати кожний момент такої допомоги – підготувати до нього глядача і самого себе, максимально використати, – перепочити, розподілити зусилля. Взяти нове дихання. І далі»⁵⁶.

Існує також поняття «ламаного ритму». Переходять від одного ритму до другого в тих випадках, коли розповідь про стан дії змінюється розповіддю про саму дію.

Мовні ритми – переривчасті й мінливі – залежать від послідовного чергування в мовному потоці голосних і приголосних, наголошених і ненаголошених, сильних і слабких складів, розстановки пауз. Ритми побутової розмовної мови хаотичніші за ритміку художньої мови, у свою чергу ритми прозової мови строкатіші за ритміку віршованої мови. Мова, наприклад, у ліричній композиції, складеній за поетичними творами, може звучати плавно, розмірено, в літературній композиції, де використано прозовий матеріал, а часом, якщо тема потребує і конкретних публіцистичних фактів, мова може змінюватись від плавної на початку до нерівномірної, рвучкої, гарячкової в кінці творчої роботи.

Як і всі інші виражальні засоби живої мови, темп словесної дії перебуває в органічній внутрішній залежності від змісту й обставин

⁵⁵ Кнебель М. О. Слово в творчестве актера: учебное пособие / М. О. Кнебель. – М.: Искусство, 1954. – С. 47.

⁵⁶ Яхонтов В. Н. Театр одного актера / Яхонтов Владимир Николаевич. – М.: Искусство, 1958. – С. 40.

мовного спілкування, від внутрішнього самопочуття, настрою, фізичного і психічного стану, тону того, хто говорить. Усе це повинен створити виконавець композиції. Темп мовної дії не залишається незмінний і може уповільнюватися та пришвидшуватися навіть у межах одного речення.

Важливі за смыслом слова й мовні такти вимовляють, як правило, відносно повільніше, менш важливі – прискорюють у темпі.

У темпі мовної дії знаходить зовнішній вияв емоційний стан виконавця. Так, у спокійному настрої людина говорить, як правило, неспішно, а в збудженому, схвильованому стані темп мови прискорюється, чи навпаки, різко уповільнюється. Відповідно подовжуються або скорочуються тривалість та кількість пауз. Слова можуть звучати вагомо, коли вимовляються роздільно й чітко, ніби чеканяться чи відрубуються, або й затруднено прориваються, цідяться крізь зціплені зуби. Виконавцеві потрібно володіти всіма градаціями темпу – від повільної плавної й розміреної мови до чіткої, розбірливої скоромовки.

Темп мови органічно взаємодіє з ритмом. Цю взаємодію вдало підкреслює сполучений термін «темпоритм». Темпоритмові сценічної дії й, зокрема, темпоритму мовлення приділяв велику увагу К. С. Станіславський. Важлива роль належала темпоритмові і в системі «біомеханіки», яку розробляв В. Мейєрхольд. Лесь Курбас, у свою чергу, відзначав як істотну ознаку таланту актора його здатність жити й діяти на сцені в заданому темпоритмі, визначеному змістом і стилістикою сценічної дії⁵⁷. Органічне відчуття сценічного темпоритму має важливе значення при постановці композиції чи моновистави.

Темпоритм словесної дії – один з найвпливовіших засобів вияву емоційного підтексту: внутрішньої енергії думки, сили почуття, вольової наснаги. Навіть сам по собі темпоритм, приміром музики, пісні, пластичних рухів, активізує почуття, здатний викликати естетичні переживання. Ця властивість темпоритму впливати на почуття набуває істотного значення в музиці і сценічному мистецтві.

⁵⁷ Собіянський В. Василь Василько: «Чого мене навчив Лесь Курбас» / Віктор Собіянський // «День». – 22 лютого, 2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/vasil-vasilko-chogo-mene-navchiv-les-kurbas>.

Своя індивідуальна манера говорити, свій звичний темпоритм словесної дії властиві й кожній людині. В одних розмовна мова звучить неспішно й плавно, в інших – збуджено, строкато. Темп мови прискорюється до скоромовки, або, навпаки, мова тягнеться повільно, часто переривається тривалими паузами. Цей звичний для людини темпоритм, однак, помітно міняється в різних життєвих обставинах та залежно від змісту й внутрішньої сили переживань.

Зміст і сила переживань – основа темпоритму поведінки людини в різних ситуаціях. Внутрішній ритм плину біологічних і психічних процесів організму і зовнішній темпоритм фізичної дії і темпоритм мови органічно пов'язані. Такий взаємозв'язок може бути контрастний: при спокійному внутрішньому темпоритмі можна провадити в енергійному темпі й ритмі звичні фізичні дії. І навпаки, внутрішні бурхливі переживання, пристрасні почуття людина спроможна свідомо тамувати, приховувати в собі за нарочито стриманим зовнішнім темпоритмом поведінки й мови. Контраст між глибиною й силою внутрішнього почуття і стриманим, удавано спокійним зовнішнім темпоритмом може справляти сильне враження.

Виявити зв'язок між темпераментом і темпоритмом дає змогу класифікація чотирьох основних типів темпераменту – сангвінічного, холеричного, флегматичного і меланхолійного. Так, сангвінікові притаманні, як правило, гучний голос, уповільнена манера поведінки, енергійне звучання мови. Люди холеричного темпераменту частіше визначаються різким тембром голосу, збудженим тоном мови, її строкатим темпоритмом. Мова флегматика уповільнена, голос звучить м'яко, добродушно. Меланхолійний темперамент виявляє себе у приглушеному звучанні голосу, млявості інтонацій, тривалості пауз, за якими може відчуватися глибоке почуття.

Слід рішуче застерегти майбутніх виконавців від зовнішнього, «чужого», зображення темпераменту. Крім того, що природний темперамент, визначений типом вищої нервової системи, виявляється по-різному в різних життєвих ситуаціях, обдарованій людині властивий ще й творчий темперамент.

Артистична обдарованість розкривається у всій своїй повноті й силі, в яскравості образної уяви, в активності творчої думки, органічному відчутті сценічного простору й, головне, у здатності актора створювати на основі художньої вигадки змістовні, виразні й правдиві образи. Оволодіння виразністю різноманітних темпоритмів сценічної дії й мови – одне з найважливіших завдань виховання майстерності актора.

Логічну мелодію, темп, ритм, намір, підтекст, словесну дію – усе це об'єднує інтонація – життєвий потік людської мови.

Інтонація (лат. *intono* — *голосно виголошую*) – це **тональний малюнок слова, через який визначається наша думка і народжена цією думкою емоція**. Інтонацію не треба вишукувати. Інтонація – це стиль автора, «підтекст», над яким треба працювати.

Уміння відтворювати зміст художнього твору, здійснюючи всі згадані вимоги декламаційного мистецтва, ще називають вмінням *живописати інтонацією*. Отож для того, щоб створити в залі атмосферу щирого спілкування й емоційного сприйняття сказаного, виконавець повинен вміти підкорити уяву слухача точно висловленою думкою, насиченою почуттями, психологічною напругою, схвильованістю, яка б перенесла глядача в атмосферу того, про що розповідається. Тільки за такої умови може бути забезпечено успіх виступу.

Мова спілкування актора з глядачем – це його «зброя».

Розгляньмо особливості темпоритму в моновиставі.

Жанр моновистави диктує особливу мову спілкування з глядачем. Він схожий з мовою колективного театру, та все ж має відмінності. Вони продиктовані особливою аурую і атмосферою, що виникає між актором – єдиним творцем і глядачем.

Отже, ритм – це нерв спектаклю. Він виконує функцію своєрідного каркасу твору.

Чітко вибудована ритмічна структура спектаклю здатна з надзвичайною силою забезпечити цілісність твору.

Ритм визначає ідеологічна концепція твору. Правильно заданий ритм дозволяє потужно діяти на глядача. Він здатний впливати не тільки на свідомість, а й на підсвідомість глядача.

5.3. Методи виконання композиції

При виконанні літературної композиції виконавець звертається до двох акторських методів роботи. За системою **К. Станіславського** («свідоме осягнення творчого процесу створення ролі, шляхи перевтілення актора в образ, досягнення повної психологічної достовірності акторської роботи»), в якій особливо актуальні питання про відтворення емоцій, що пов'язані з підключенням уяви, емоційної пам'яті. Тут має місце співставлення правди життя, органіки поведінки з умовністю просторово-пластичного середовища.

Також використовується принцип акторської системи **Б. Брехта** – «**приєм відчуження**». Він поєднує перевтілення в образ і спостереження його актором водночас. Припускається межа між актором і образом, що дозволяє виразити своє ставлення до останнього. Це ставлення передається через темпоритм, пластику, жест, інтонацію.

Відомий російський читець і теоретик цього мистецтва **Г. В. Артоболевський** у своїй праці «Художнє читання» зазначав: «Методів виконання літературних творів існує два: це художнє читання і розповідь. Сама назва кожного з них визначає його суть: „читання чого” і розповідь „про що”. Читання переказує літературний твір, розповідь – події, викладені у творі. Читець не звертається ні до кого з присутніх – розповідач безпосередньо звертається до аудиторії загалом або до окремих її представників»⁵⁸.

Ці методи використовують у мистецтві виконання літературної композиції, і вони передбачають пряме і непряме спілкування.

Цілеспрямована словесна дія створює контакт, спілкування виконавця з глядачем. Слухачі – це його співбесідники, на яких він прагне впливати згідно з поставленими творчими завданнями. Способи спілкування в процесі виконання такі ж різноманітні, як і в житті і завжди обумовлені змістом тексту.

Пряме спілкування – це коли виконавець безпосередньо звертається до глядачів. Він змальовує їм картини природи, поведінку персонажів, прагне викликати в них відповідні бачення і досягти певної оцінки побаченого.

⁵⁸ Артоболевский Г. В. Художественное чтение / Г. В. Артоболевский. – М. : Просвещение, 1978. – С. 168.

Непряме спілкування, або ж з уявним слухачем, у процесі читання відбувається тоді, коли ми розповідаємо співбесідникам про подію, яка нас схвилювала. При цьому незалежно, чи дивимося ми одне на одного, чи ні (ми можемо, наприклад, відвернутися, бажаючи приховати хвилювання), слухачі весь час перебувають в колі уваги оповідача. Він завжди відчуває їхній настрій, їхню реакцію на хід розповіді.

При виконанні засобом непрямого спілкування відбувається те саме. Увага слухачів, їх емоційне сприйняття підвищують активність і емоційну схвилюваність виконавця. Тому дуже важливо для виконавця підсвідомо прагнути засобами емоційно-образної виразності зацікавити, заінтригувати глядачів.

Приміром, характер спілкування з аудиторією в поетичній композиції непрямої. Спілкування в ліричних віршах складніше. Виконавець ніби передає ліричну розмову при свідках – глядачах, розмова відбувається з уявним об'єктом або із самим собою.

У деяких випадках, наприклад, у моновиставі, виконавець може звертатися до уявних предметів, до людей, яким автор адресує свої слова, і слухачі стають свідками цього спілкування. Натомість виконавець прагне передати їм думки, переживання автора.

У моновиставі існує **моноспілкування**. Це думки одного з героїв чи героїні вголос, коли вони залишаються на самоті зі своїми роздумами. Тоді виконавець через своє ставлення, через словесну дію передає глядачам внутрішній стан героя, хід його думок.

Основним виразним засобом у словесній дії є **сценічна пауза**, яка часто буває красномовніша від підтексту.

Ось як описано сценічну паузу Валентини Чистякової у виставі за Оноре де Бальзаком «Євгенія Гранде» в книжці «Ми – березільці. Театральні спогади-роздуми»: «Червоні троянди вкривали долівку, наче краплини крові, а на прекрасному обличчі Євгенії, оберненому до глядачів і освітленому променем театального прожектора, відбивалася ціла буря почуттів. Ця тривала сценічна пауза при напруженій тиші у залі була найвищим проявом акторської майстерності Валентини Чистякової»⁹⁹.

⁹⁹ Черкашин Р. Ми – березільці: театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна; [упор., примітки – В. Собіановський, передмова – Н. Єрмакова]. – Х.: Акта, 2008. – С. 166.

Сценічна пауза в літературній композиції – це перехід від одного епізоду до іншого. Вона має бути мотивована, виправдана. Завдяки **внутрішньому монологові** у сценічній паузі – одному з найважливіших чинників народження органічної словесної дії, – виконавець веде словесну дію.

Сценічний час – також художнє відображення реального часу. Сценічний час в умовах сценічного простору може дорівнювати реальному, концентрувати або розширювати мить до вічності.

У цих умовах сценічне слово, особливо поетичне, хоча й наближене до реальної розмовної мови, безмежно перевищує свою смислову насиченість, яку б аналогічні висловлювання мали в реальному житті. Знайшовши свою внутрішню дію, підтекст, воно може не збігатися з тим, що сказано, своїм прямим призначенням, бути йому протилежним, набувати символічного тлумачення.

5.4. Основні виразальні засоби сценічного втілення композиції

Для літературної композиції необхідний граничний лаконізм засобів при максимальній їх виразності!

У процесі сценічного спілкування слово доповнює «мова почуттів» – міміка, інтонація, поза, жести, рухи. Вони роблять читання живим і переконливим. А «мова почуттів» у роботі виконавця є лише допоміжним засобом вираження думки, стану, настрою чи ставлення.

Слово, інтонація, жест, міміка, рух – це єдиний експресивний спосіб вираження внутрішнього життя людини. Разом з тим, на сцені потрібно *свідомо* підходити до збереження цієї єдності «мови слів» і «мови почуттів»; добиватися, щоб зміст внутрішнього життя знаходив виразну зовнішню звукову і пластичну форму. Адже в чистоті і чіткості зовнішнього малюнка – в рухах і мові, в точності кожної барви, в їх художній завершеності – міститься важливий елемент майстерності, володіння мистецтвом виразності художнього слова.

Знання класифікації жесто-мімічних засобів спілкування, розуміння їх суті, ролі у мовній взаємодії допомагають досягти повного контакту з аудиторією, підвищують дієвість виступу.

Немовні засоби є не самостійними, а допоміжними засобами комунікації. Вони підготовлюють, супроводжують, коментують, пояснюють мову, розкривають суть мовної дії. Характеризуються вони подвійністю. З одного боку, допомагають економити мовні засоби. Звертаючись до продавця, приміром, кажемо: «Покажіть, будь ласка, цей шалик», – і не витрачаємо зайвих слів для опису. З іншого боку, вони компенсують багато з того, що недоказано словами, розкривають підтекст, багатозначність мови, її стилістичні відтінки, почуття, ставлення і т. ін. Думку, дію, підтекст фрази «Таке скажете!» можна зрозуміти тільки через інтонацію, міміку, жести того, хто каже. Інтонація живої мови – також «допоміжний паралінгвістичний канал зв'язку» в мовній дії.

Тому кажуть: «Інтонація – це жест», або «Жест – це інтонація».

Зверніть увагу, що спочатку в дію включаються очі, руки, корпус, а потім народжується фраза. За відомим законом «випередження» життя тіла підготовлює, випереджує слово.

Вміння спостерігати, враховувати немовну поведінку глядача допоможе виконавцеві перетворити монологічний характер мови на активний діалог з глядачами. Адже «тонус» виступу значною мірою залежить від реакції глядача, від того, наскільки вони «підтримують» чи «охолоджують» виконавця. Необхідно не тільки чути дихання аудиторії, а й регулювати її поведінку.

З іншого боку, глядачі сприймають мистецтво не тільки слухом, зримо, а й стежать за всім сценічним життям виконавця.

Слід особливо звертати увагу виконавця на подвійність структури дії. Адже внутрішні процеси: сприйняття, мислення, уява, почуття, дія – це разом з тим цілісний психічний процес сценічного життя виконавця, який матеріалізується в його психофізичній дії. Тому будь-яка дія має дві сторони, злиті воедино – психічну і фізичну. Ця подвійність у структурі дії полягає в тому, що, з одного боку, дія спрямована на виконання «предметно-технічного» завдання (взяти, приміром, книжку зі столу), а з другого – виражає ставлення до своєї дії, до предмета, тобто містить у собі позиційно-тонічний фон. Взяти книжку – прояв бажання, взяти з відчуттям, що книжка – цінна реліквія – забарвлення руху.

Серед усього складу рухових засобів виразності передусім треба продумати свою позу при виконанні, яка має бути природна, красива, ненапружена, невимушена, без позерства, манірності, суєтності та інших, не сумісних із процесом сценічного виконання звичок. Правильна поза тримає увагу слухачів, підсилює її до слухання.

Поза виконавця має бути наповнена прихованим, невидимим рухом, який він має сам добре відчувати. Вона багато каже глядачам. Правильно знайдена фізична поведінка, життя тіла допомагають швидше проїнятися і точно передати стан, внутрішнє життя свого героя.

Діє все та ж система зворотних зв'язків, яка дозволяє через правильно побудоване фізичне життя, позу, жести, мізансцени оживляти внутрішнє життя виконавця. «Так вже влаштована людина – актор, що виконує правильно опрацьовану зовнішню форму, завжди внутрішньо запалюється», – так писала актриса В. Пашенна⁶⁰.

То що слід пам'ятати при виконанні композиції в академічній манері?

Напружені, широко розставлені ноги – один з найрозповсюдженіших штампів. Такі ноги «не думають», не беруть участі в дії, переживанні. Ноги повинні жити, вони не мають бути приковані до підлоги. Коли вони широко розставлені, то важко міняти позу, переносити вагу тіла з однієї ноги на другу. Переступання з ноги на ногу створює враження нервозності: такий «маятник» неестетичний. А рух тіла назад і вперед – дійовий і естетичний.

Виконавицям-жінкам притаманно «сісти» злегка на відставлену ногу, викрививши весь стан, стояти з розслабленою спиною, з виставленим вперед животом, тягнути шию вперед і задирати при цьому голову. Є випадки, коли від внутрішньої напруги, затиснутості виконавець підіймає плечі. При цьому руки дугою відходять від боків.

Часом мова супроводжується киваннями головою. Така звичка заважає слідкувати за свободою голосового апарата, збіднює

⁶⁰ Савкова З. В. Искусство литературной композиции и монтажа. Учебно-методическое пособие / Зинаида Васильевна Савкова. – М. : ВНИИЦ НТ и КПП МК СССР, 1985. – С. 63.

інтонаційну виразність мови, призводить до грубого підкреслювання головних акцентів.

У положенні сидячи можна знайти безкінечну різноманітність мізансцен. Сідати і вставати під час мовної дії потрібно так, щоб глядач цього не зауважував, а слідкував за внутрішнім життям актора. Всі рухи мають бути економні, поділені, як і в ракурсах голови, корпусу, в рухах рук, очей і ін.

Правильність, естетичність і активність пози – перша умова, яку слід виконувати, вибудовуючи фізичне життя виконавця композиції.

Друга умова – артистичне володіння жестом у процесі сценічної дії.

Жести – це виражальні рухи голови, тіла, рук.

За видами жести поділяються на умовні і неумовні. Умовні носять характер інтернаціональний, національний, вузькосоціальний. Тому непосвячена людина їх може не знати. До умовних жестів відносяться: військове привітання, або ж коли показують, що людина не в собі і т. ін. Умовні жести одного пальця означають ось що: біля губів – просять мовчати, або ж людина погрожує, кличе до себе. Жест схвалення – оплески. Серію інтернаціональних жестів використовують у диригуванні оркестром. Деякі жести заміняють мову. «Так» в українців – кивання головою замість «так». В болгар, румунів «так» – це кивання «ні» в українців.

Коли виконавець використовує багато жестів, це свідчить про його творчий затиск. Зайві жести – це бруд, сміття. Жести потрібно приборкати, навчитися володіти ними, замінити виразнішими мовними інтонаціями.

Другий вид жестів – неумовні. Вони зрозумілі всім: за своєю природою вони завжди дійові, виражають волю людини, її емоційний стан. Жест можна виконати і корпусом, і головою, і ногою, і очима. Та найчастіше – руками.

Неумовні жести діляться на чотири групи:

1. Ті, що вказують.

2. Ті, що показують чи передають. У свою чергу вони діляться на зображувальні й емоційні. Зображальні, чи ілюстративні,

передають форму, вигляд зовнішніх об'єктів мови. Вони збіднені, маловиразні, заважають розумінню слова. Їх потрібно уникати. Особливо, коли вони «плетуться» за словами. **Жести служать думці, а не коментують сказане слово.** Якщо ж народився емоційний жест, то він має бути повний, завершений. Тільки тоді він буде гарний і переконливий. Якщо жест народився «зсередини», його не треба «боятися» Сцена потребує укрупненого жесту. На сцені все має бути крупно, рельєфно, виразно, стрімко, але не суєтно. Сила – в економності жестів, в їхній вольовій і виразній дії, що допомагає проникнути у зміст твору.

3. Жести, що підкреслюють. Вони допомагають зрозуміти і з'ясувати думку. Ними можна починати думку, щоб прикувати до себе увагу глядача. Вони виділяють головне у мові. Такі жести можна використовувати за умови, що й інтонація буде така ж.

4. Ритмічні жести. Вони підкреслюють весь ритм твору. До ритмічних жестів примикають і жести хитання, невпевненості: підняття плечей, розведення рук, характерний нахил голови до плеча. Їх також можна використовувати.

Найскладнішими є психологічні жести, які допомагають передати внутрішній стан. Ці жести не можна придумати. Вони з'являються як внутрішня потреба виконавця для передачі складних психологічних станів: розпачу, страху, розгубленості, надзвичайної радості і т. ін.

Розрізняють три рівні жестів руками:	
нижній рівень (від поперека вниз)	виражають думки й почуття, пов'язані з ненавистю, опором
середній (між попереком і плечима)	ці жести використовують найбільше
високий (від плечей угору)	використовують, коли говорять про величні ідеали і коли звертаються до високих почуттів

Стосовно специфіки жанру О. Закушняк прирівнював жест до «силуетного зображення» і стверджував, що жест виконавця має бути «строгий і скупий»⁶¹.

У мистецтві виконання жест виникає як потреба закріпити враження від передаваних внутрішніх образів, щоб яскравіше їх закріпити.

Найчастіше жест перевіряють остаточно в процесі виконання твору. Виникнувши підсвідомо при опрацюванні тексту, він поступово стає свідомий і доцільний.

У моновиставі порожній простір, звільнений від речей, неминуче концентрує глядацьку увагу на духовному світі особистості, її внутрішньому житті, віднайденні пластичних форм для мізансценування мисленнєвого процесу. Кожен рух актора, жест – випадкове, не відібране чи запозичене з поезики іншого театру (приміром, побутового), виявляється руйнівним щодо художнього цілого.

Жест у цьому випадку різко відмінний від жесту в театрі традиційному. В оповідача не один герой, а багато. А засобів для «показу» цих героїв не так уже й багато. Тому жест у театрі одного актора приречений бути строгим і скупим, понад те, він має бути гранично точний. І «жест» – це не жест у повному розумінні цього слова, а лише натяк на нього. Визначальною якістю жесту є його абсолютна відповідність, тісний зв'язок зі стилем автора і характером його твору. Тож не забуваймо, що передача стилю автора (його духу, творчого подиху), – один з найважливіших моментів. Специфіка жесту – і в смислі використання, і в характері впливу.

Все, що стосується жестів, стосується і міміки – виразальних рухів м'язів обличчя. Ледь помітний рух обличчя, брів, очей, губ, те, що ми називаємо мімікою, є насправді жестом. Мова емоційної міміки підкреслює чи доповнює те, що передається словами. Та буває і навпаки. «Я кажу серйозно», – каже людина, а кутики губів посміхаються. Вони дають сигнал, про зовсім інше емоційне наповнення: розтягуються в посмішці, іронічно кривляться вбік, опускаються вниз від горя, стискаються від ненависті, прикушуються від хвилювання чи болю.

⁶¹ Закушняк А. Я. Вечера рассказа / Александр Яковлевич Закушняк. – М. : «Искусство», 1984. – С. 34.

Навколоочні м'язи досить глибоко відображають внутрішній світ людини. У виконавця не можуть бути порожні, що нічого не виражають, очі. К. С. Станіславський вважав, що для спілкування йому вкрай необхідні очі партнера чи слухача. При словесному спілкуванні більше говориться окові, ніж вуху. «Очі – дзеркало душі ... Важливо, щоб очі, погляд ... відображав великий і глибокий зміст творчої душі»⁶².

У сценічних умовах нерідко порушується органічне життя очей. В емоційні моменти виконавець може «витріщати» очі, або ж очі починають «бігати»... Порожні очі свідчать, що виконавець не зосереджений на внутрішній лінії твору.

Але губи – також дзеркало душі. Навколоротові м'язи відіграють важливу роль, вони виявляють емоційний стан людини.

Напружена міміка обличчя сигналізує про те, що виконавець не думає, а витискає із себе почуття.

При академічній манері виконання дуже важлива мімічна стриманість. Виконавець може собі лише дозволити натяк на міміку і жест. Основна функція міміки як мови почуттів проявляється у тембральному забарвленні звука.

Тож уміле використання жесто-мімічних засобів виразності робить думки яснішими, а почуття яскравішими.

Основною умовою володіння позамовними засобами виразності є м'язова свобода. Тільки м'язово вільний тілесний апарат втілення, який виконавець може підкорити своїй волі, здатний безперешкодно виражати внутрішні почуття. Справжнє почуття ніколи не можна підмінити «м'язовим темпераментом».

Фізика життя тіла цінна для нас тим, що вона підготовляє народження слова. Цей закон грає важливу роль при виконанні композиції.

Кожен виконавець, незалежно від власного професійного рівня, втілюватиме художній матеріал по-своєму. Проте свій стиль потрібно напрацьовувати, формувати: вивчати творчість професійних акторів-читців, слухати їхні програми, окремі номери, вивчати та аналізувати манеру виконання. Вчитися – це не наслідувати, а засвоювати прийоми роботи і розвивати їх далі.

⁶² Станіславський К. С. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания : Дневник ученика / К. Станіславський // Собрание починений : В 9 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1989. – С. 251.

Поза, жести, міміка тоді збагачують процес читання, конкретизують, емоційно підсилюють окремі моменти змісту, сприяють контактowi, дотриманню постійного зв'язку виконавця з аудиторією, коли вони добре продумані, узгоджені зі змістом тексту.

Спеціальні тренування з оволодіння мімікою і жестами проводити не варто. Слід працювати над ними під час роботи над творами, різними за жанрами, настроєм, характеристиками дійових осіб. А їх самоконтролювання слід здійснювати підсвідомо, так, як підсвідомо в процесі читання чи мовлення педагог стежить за учнями, їхньою увагою, реакцією, поведінкою тощо.

Ще не менш важливим для спілкування є точно визначений адресат розмови, тобто аудиторія, для якої виконуємо композицію. Одна й та ж розповідь звучатиме в шкільній аудиторії зовсім інакше, аніж у концертній залі. Тому щоразу виконавець по-новому розмовлятиме зі слухачем, і так само різнитиметься виразність його «мови почуттів».

У будь-якій дії, в будь-якому вчинку діє весь організм.

Домагайтесь, щоб за рухами голови, рук, очей, губ, активністю пози глядач бачив хід ваших думок, почуттів.

Кожен жест має бути органічний. В іншому разі «мова почуттів» буде надумана. Вона не взаємодітиме зі словом, а «житиме» сама по собі і заважатиме **ДІЇ СЛОВОМ!**

Один з найважливіших засобів образного виявлення внутрішнього змісту композиції – мізансцена (*франц. mise en scene – розміщення на сцені*) – *розташування акторів на сцені в окремі моменти вистави.*

Мізансцена – це істотний компонент сценічного втілення композиції, пластичний і звуковий образ, у центрі якого перебуває виконавець. Мізансцена має свій темпоритм. Образна мізансцена ніколи не виникає сама по собі та не може бути самоціллю. Вона завжди є засобом комплексного рішення цілої низки творчих завдань: наскрізної дії, образу виконавця, атмосфери, в якій відбувається дія.

Мізансцена в літературній композиції – найскупіший, але й найвиразніший і точний засіб. Постать людини на сцені сама по собі дуже виразна, і немає необхідності в додаванні непотрібних метушливих рухів. Часто тільки змінюється жест у виконавця на зразок зміни великої мізансцени в драматичному спектаклі. Зміна мізансцени у виставі може призвести до зміни ідеї постановки.

Кожну мізансцену виконавець мусить психологічно виправдати, вона повинна виникати природно, невимушено й органічно.

В. Мейерхольд, як і багато режисерів поетичних вистав, надавав велику вагу мізансцені, називаючи її «мелодією, ритмом спектаклів»⁶³.

Мізансцена має не тільки просторову, а й часову протяжність, вона перебуває в особливому взаємозв'язку зі словом та музикою. Основні її компоненти – слово і рух. Колір, світло, шуми і музика – додаткові.

При сценічному втіленні композиції слід пам'ятати про те, що будь-яка зміна мізансцени означає зміну думки!

Часті переходи і переміщення виконавця дроблять думку, при цьому стирають лінію наскрізної дії, трактують її по-своєму.

Особливо обережно потрібно поводитися з мізансценою, коли виконавець перебуває на першому плані. Бо тут навіть найменший рух вважається зміною мізансцени. Почуття міри і смак – це ті радники, які допоможуть в роботі над композицією.

Загалом у розуміння терміна «мізансцена» входить не тільки поняття переміщення на сцені, а й «мова почуттів».

Будь-яка добре придумана мізансцена має відповідати таким вимогам:
бути засобом найяскравішого і найповнішого пластичного вираження основного змісту композиції
бути правдивою, природною, життєвою і сценічно виразною

⁶³ Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Любовь Давидовна Вендровская, Александр Вильямович Февральский; Всесоюз. театр. о-во. – М., 1978. – С. 362.

Повнішому розкриттю художнього змісту літературної композиції сприяє музичне оформлення. Від нього залежать атмосфера, темпоритм і органічність вистави загалом.

Існують два види музичного оформлення:	
компілятивне	використовують уривки зі створених раніше музичних творів
спеціальне	музику створюють для конкретного художнього матеріалу

Музичне оформлення дає можливість підкреслити важливі сценічні рішення при постановці літературної композиції. Приміром, для літературної композиції «Мої чоловіки... Мої пісні...» про життя і творчість французької співачки Едіт Піаф підбирали її власні пісні, що символізували певні періоди її життя і творчого становлення: від виступів на вулиці – до світової сцени.

Класифікуючи способи організації музичного матеріалу в загальній партитурі літературної композиції, слід виділити принципи:
лейтмотиви, пов'язані з головними героями, головною темою
музичні теми, що створюють емоційно-настрове тло епізоду, є ілюстрацією сценічної дії чи контрапунктом до неї або ж контрастують з подіями
музику як ритміко-організаційне начало, що підсилює «пунктуацію» театральної мови
музику, що реально зустрічається по ходу дії (звучання оркестру, грамзапис і т. ін.)
вокальні номери як характеристики героїв (рідше)

У музичному підборі краще дотримуватися єдиного стилю і рішення.

Музика часто виконує функцію внутрішнього монологу і веде дію, та в композиції займає підпорядковане місце. Незважаючи на це, вона повинна давати самостійне тлумачення подій, про які говориться на сцені, по-своєму підсилювати інтерпретацію змісту, допомагати розкриттю сюжетних ліній і тим самим активно впливати на сприйняття всього дійства слухачем.

Одна з найпоширеніших помилок – постійне використання музики при виконанні. Музика за своєю природою може виявитися сильнішою, ніж смислове навантаження у слові, і виконавець виявляється неспроможний побороти музичний супровід. Тоді слово втрачає свою вагу.

Повністю використовують музику при виконанні, коли жанр літературної композиції визначено як мелодекламаційний. Тоді для літературного матеріалу пишуть спеціальний музичний супровід або ж підбирають музичний твір, на який органічно має «лягти» літературний матеріал. У цьому випадку музика веде за собою, задає темпоритм мовлення, гармонійно поєднується з текстом.

Виконавець може не мати музичної освіти, але він повинен знати музику, володіти хорошим смаком. Тому треба цікавитися музичною літературою, накопичувати відповідний музичний «багаж» так само, як «багаж» літературний.

Музику, як правило, вводять фрагментами, на початку чи в кінці епізодів, іноді найрізноманітніших жанрів, які на перший погляд зовсім «не монтуються» між собою. Тому очевидно, наскільки складне і відповідальне завдання створити внутрішньо поєднане і довершене музичне оформлення композиції.

Важливо визначити ще одну суттєву особливість театральної музики – це її вплив не тільки на глядача, але й на творчий стан виконавця. Музика допомагає зосередитися, ввійти в роль, налаштуватися на сценічний образ, впливає на уяву, піднімає тонус артистичного стану на сцені.

Музичне оформлення літературної композиції повинно нести органічний, об'єднаний наскрізною внутрішньою ідеєю, відчуттям, динамікою музичний світ композиції, якому притаманні переконлива логіка, послідовність і повна співвіднесеність із задумом виконавця.

Зовнішні засоби сценічної виразності композиції (елементи декорації, бутафорія, меблі, костюми, грим і освітлення, мультимедійні засоби):
надають літературній композиції певної форми
сприяють розкриттю ідейного змісту
підсилюють вплив композиції на глядача
визначають стиль постановки
У художнього оформлення композиції два завдання:
створити певне зорове і психологічне середовище для виявлення образу виконавця
організувати сценічний простір

Літературну композицію можна виконати і без позамовних засобів виразності, коли цього не вимагає задум виконавця. Як правило, це трапляється в динамічних, насичених вираженням словом поетичних творах, коли увага слухача концентрується саме на думці, без допоміжного втручання музики, постійної зміни світла, мізансцен.

Оскільки композиції бувають різні за ступенем складності (приміром, моновистава), то елементи декорації, бутафорія, костюм, грим, освітлення також є складником її художнього оформлення.

Реквізит (лат. *requisition* – *необхідне, потрібне, від requiro – потребу, сукупність речей, які необхідні акторам під час вистави*) в композиції не набуває значення побутових речей, як у драматичному спектаклі. Він несе глибокий образ, певний сенс, узагальнення. У виконавиці літературної композиції «Пристрасть двох Світів» червона шаль символізувала шаль як атрибут хореографії, шаль як «ріку життя», шаль як причину трагічної загибелі Айседори Дункан, шаль як фатум.

Реквізит може служити і підкріпленням, і своєрідною ілюстрацією до тої чи тої миті розповіді. Предмет у традиційному театрі має дещо іншу функцію. У моновиставі кожен предмет, що виникає, набуває гіпертрофованої символічності.

Використання виразних засобів слід детально продумувати, а саме, щоб вони доповнювали слово, підкреслювали його важливість, утворювали атмосферу для виконавця і слухачів, щоб найнеобхідніший реквізит для роботи виконавця ставав у пригоді, а не перетворювався на встановлену на показ бутафорію.

Тут важливий ретельний відбір. Невміло або не в міру використовувані засоби стають ворогами для виконавця, заважають і йому, і глядачеві, відволікають від головного – словесної сценічної дії. Ось як про це казав В. Яхонтов: «Сутність театральної чарівності і механіки ілюзій, часом найневігядливішої, я тримав уже в руках – виходячи з того великого закону, що паличка у хлопчика перетворюється на бойового коня, і він переконує в цьому не тільки самого себе, але, що ще дивніше, і глядачів ... Ступивши на цей шлях, я змусив мої прості, нічим не варті предмети створювати ряд додаткових уявлень. Треба було запевнити глядачів, що я піднімав не палицю, а пістолет... Глядача переконувала моя акторська віра в ці перетворення»⁶⁴.

У задум однієї з вистав Яхонтова входило: взяти в руки реальний предмет, добути з нього образ, і не один, а цілий ряд. Парасоля могла стати колесом карети або щитом. Ковдра – старою шинеллю, полоззям саней, сукном, з якого герой кроїть нову шинель і т. ін. У цій «грі з річчю» він використовував загалом простий асоціативний принцип.

Річ – це метафора, образ, порівняння. І коли предмет знайдено правильно, а видобутий з нього образ продумано і поміщено саме туди, де він має бути в загальній поетиці спектаклю – все гаразд.

Костюм у літературній композиції доповнює образ виконавця. Його можна стилізувати відповідно до епохи, про події якої розповідається.

Отже, основні виражальні засоби сценічного втілення композиції мають важливе значення для розкриття її художньо-ідейного змісту.

⁶⁴ Яхонтов В. Н. Театр одного актера / Яхонтов Владимир Николаевич. – М. : Искусство, 1958. – С. 164–165.

ПІСЛЯМОВА

Якось наприкінці 1970-х років О. Лесниковій, котра мала величезний читецький досвід, працювала у філармонії з молодшими колегами, запропонували вести курс «Майстерність артиста-читця» у Харківському інституті мистецтв. Для роботи з таким визначним майстром слова керівництво кафедри сценічної мови відібрало найкращих студентів четвертого курсу акторського факультету. Та не все склалося, як мріялось Олександрі Петрівні. Курс її лекцій «Театр читця» містив у собі певні суперечності із завданнями навчального процесу. Адже такий театр має свої закони, і головний – абсолютна відданість справі, безперервне бажання самовдосконалюватися, величезна самостійна робота. Сама О. Лесникова, котра вміла працювати надзвичайно інтенсивно і досить швидко виносити на суд глядача найсвіжіші літературні новинки, деякі роботи «виношувала» й шліфувала не один рік, була в бібліотеках, напрацьовувала величезний матеріал, перш ніж з нього викристалізувалася основа майбутнього концерту-вистави.

Тож далеко не кожен виконавець, навіть найталановитіший, готовий до таких зусиль, якщо він не вирішив сповна присвятити себе мистецтву слова.

Літературні першоджерела композицій і надалі слугують об'єктом для власних міркувань, власного висловлювання, зрештою – самореалізації творчої особистості.

Загалом мистецтво художнього слова неможливо розглядати відокремлено від реалій сьогодення, адже сучасна культура глобалізована і формує інший тип світобачення, світорозуміння.

Сьогодні, приміром, у моновиставі експериментують так само, як і в будь-якій театральній. Це проявляється у прагненні до

синтезу: поєднують різні за жанрами і стилями тексти, прийоми театрального видовища і мультиплікації, майданного театру і лазерного шоу. А факт злиття комп'ютерних технологій заслуговує окремої уваги, оскільки використання віртуальної реальності також привносить у виставу певні новації. Сьогодні віртуальна реальність пропонує можливість додати до арсеналу засобів нові художні засоби (проекція сцени на екран, який стає «другою сценою», віртуальність декорацій та участь у виставі поряд з реальним актором віртуальних героїв).

Сучасна сцена – це інструмент для виробництва простору-часу, протилежного реальному, та – одночасно – сполученого, суміжного з ним. Так і віртуальна реальність за допомогою тривимірних графіки та звуку створює простір, майже реальний для глядача. Сцену і віртуальну реальність поєднує така особливість, як ефект занурення й інтерактивність⁶⁵. Сьогодні вимоги щодо інтерактивності у глядачів зросли саме завдяки високому рівневі комп'ютеризації суспільства, і їх неможливо не враховувати при сценічному втіленні матеріалу.

І все ж створення та втілення літературної композиції – це перш за все «відбиток» індивідуальності, її світоглядне сприйняття реалій сьогодення, оскільки це мистецький продукт, який створюють «зсередини».

Мистецтво композиції розширює діапазон можливостей самого мистецтва, разом з тим і багато вимагає: перш за все автора з глибоким світоглядом, високою відповідальністю перед глядачем. Тільки в цьому випадку висока творча культура і майстерність композиції можуть принести плідні результати.

О. Закушняк писав: «Нехай роботу я зробив за місяць, у той час як підготовка потребувала півроку. Час цей я не вважаю втраченим: справжня робота в мистецтві вимагає величезних витрат енергії»⁶⁶.

Загалом літературну композицію не створюють заради програмових вимог та єдиного виконання на сцені. Вона має залишатися в репертуарі, адже це праця душі та інтелекту...

⁶⁵ Уварова Т.І. Трансформації в сучасному театральному мистецтві / Т. І. Уварова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://intkonf.org/kandidat-mistetstvoznavstva-uvarova-ti-transformatsiyi-v-suchasnomu-teatralnomu-mistetstvi/>

⁶⁶ Закушняк А. Я. Вечера рассказа / Закушняк Александр Яковлевич. – М. : Изд-во «Искусство», 1984. – С. 32.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Дайте визначення поняття «літературна композиція».
2. Проаналізуйте відмінності між писаною літературою і художнім словом.
3. Які критерії визначення переможця на «змаганнях рапсодів»?
4. Як змінюється мистецтво декламації в епоху Середньовіччя?
5. Яку роль відіграв французький трагік Тальма в мистецтві художнього слова?
6. Охарактеризуйте виконавську майстерність М. Щепкіна.
7. Що таке «мелодекламація»?
8. Які особливості жанру літературної композиції в першій чверті ХХ ст.?
9. Проаналізуйте спільне і відмінне в мистецтві художнього слова О. Закушняка і В. Яхонтова.
10. Дайте визначення літературного монтажу за В. Яхонтовим.
11. В яких жанрах знаходить своє втілення авторський театр одного актора?
12. У чому полягає особливість літературної композиції як нового виду мистецтва початку ХХ ст.?
13. Проаналізуйте творчість українських митців у жанрі літературної композиції.
14. Охарактеризуйте «театр історичного портрета».
15. Назвіть фестивалі моновистав в Україні.
16. В яких формах існує сьогодні мистецтво художнього слова?
17. Які передумови правильного вибору матеріалу для написання композиції?
18. Чим визначається придатність літературного матеріалу для виконання?
19. З яких принципів доцільно виходити, аналізуючи текст?
20. Розкрийте значення образу автора в розумінні мовної організації тексту.
21. У чому полягає функція підназви літературної композиції?

22. З яких надтекстуальних елементів складається композиція? В чому полягає їх роль?
23. Що становить композиційну доміную (композиційний фактор)?
24. Дайте визначення поняттям «сюжет» і «фабула».
25. Що таке конфлікт в композиції?
26. Визначте складові елементи конфлікту.
27. Розкрийте елементи сюжету.
28. Які розрізняють види експозиції?
29. Як прописують у композиції пролог та епілог?
30. Охарактеризуйте види літературної композиції.
31. Розкрийте принципи і методи логічного розгортання матеріалу.
32. Охарактеризуйте основні композиційні прийоми.
33. Розкрийте типи композиційної організації літературного матеріалу.
34. Проаналізуйте форми подієвої композиції.
35. Які жанрові різновиди літературної композиції?
36. Які закономірності слід враховувати в роботі над текстом літературної композиції?
37. Розкрийте особливості створення композиції за єдиним твором.
38. Розгляньте етапи роботи над літературною композицією з різножанрових творів.
39. У чому полягає специфіка створення поетичних композицій?
40. Проаналізуйте особливості редагування тексту композиції.
41. Що таке тема та ідея літературної композиції?
42. У чому полягає театральність безсюжетної композиції?
43. Які засоби втілення у сюжетній композиції? У безсюжетній?
44. Як визначаються надзавдання та наскрізна дія композиції?
45. Чим важливе при виконанні композиції почуття перспективи?
46. Розкрийте значення логічної і психологічної паузи.
47. Що таке підтекст?
48. У чому полягає роль логічних центрів у композиційній побудові?
49. На що слід звернути увагу при виконанні поетичних композицій?
50. Як створюється характер «образу виконавця» (оповідача)?

51. Розкрийте роль темпу і ритму мовлення.
52. Чи пов'язані темперамент і темпоритм?
53. Розгляньте особливості темпоритму в моновиставі.
54. Які є способи спілкування у процесі виконання композиції?
55. Охарактеризуйте значення сценічної паузи в літературній композиції.
56. Назвіть основні виражальні засоби втілення композиції.
57. У чому полягає роль мізансцени в літературній композиції?
58. Які є види музичного оформлення?
59. Проаналізуйте способи організації музичного матеріалу в загальній партитурі літературної композиції.
60. Розкрийте завдання художнього оформлення композиції.
61. Яка роль реквізиту в композиції?
62. Чим важливий костюм у літературній композиції для образу виконавця?

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Поняття «композиція» стосується:
 - а) всіх видів, родів, жанрів мистецтва,
 - б) окремих видів, родів, жанрів мистецтва.
2. Ораторську декламацію культивують в Україні в епоху:
 - а) Середньовіччя,
 - б) Відродження,
 - в) у ХХ ст.
3. Через художнє слово П. Фор втілював на сцені естетичні принципи:
 - а) імпресіонізму,
 - б) символізму,
 - в) модернізму.
4. Естетика театру «Синя блуза» та естетика театру Станіславського співвідносяться як:
 - а) сумісні,
 - б) протилежні.
5. «Театр історичного портрета» очолював:
 - а) Закушняк,
 - б) Черкашин,

- в) Шведов,
 - г) Щепкін,
 - г) Яхонтов.
6. Художнє читання як вид мистецтва використовує:
 - а) один виразний засіб,
 - б) кілька виразних засобів,
 - в) безліч виразних засобів.
 7. Літературний монтаж створюють навколо:
 - а) однієї проблематичної теми,
 - б) двох і більше.
 8. Літературна праця, зведена на запозиченнях чужих творів, називається:
 - а) композицією,
 - б) компіляцією,
 - в) монтажем.
 9. «Приєм відчуження» – це принцип системи:
 - а) Б. Брехта,
 - б) К. Станіславського.
 10. Літературну основу моноспектаклів становлять:
 - а) моно'єси,
 - б) композиції,
 - в) і моно'єси, і композиції.
 11. Перший з акторів українського театру, хто брався за створення сценічного образу Шевченка, це:
 - а) Кропивницький,
 - б) Садовський,
 - в) Щепкін.
 12. «Образ виконавця» – це:
 - а) сам виконавець,
 - б) автор твору,
 - в) стороння людина,
 - г) стиль і світогляд автора в поєднанні зі ставленням виконавця до всього, що відбувається у творі.
 13. Оберіть правильне твердження:
 - а) норма художнього стилю відрізняється від загальнолітературних мовних норм,

б) норма художнього стилю не відрізняється від загально-літературних мовних норм.

14. Основною ознакою художнього тексту є:

- а) образність,
- б) смислова цілісність,
- в) естетична цілісність.

15. Неможливо переказати:

- а) сюжет,
- б) фабулу,
- в) і сюжет, і фабулу.

16. Найскладніший і найтриваліший етап у побудові композиції

– це:

- а) експозиція,
- б) зав'язка,
- в) розвиток дії,
- г) кульмінація,
- г) розв'язка.

17. Композиційний прийом, який полягає у штучному уповільненні розгортання сюжету, дії шляхом введення в художній твір вставних сцен та епізодів, описів природи тощо, називається:

- а) градацією,
- б) ретардацією,
- в) експлікацією.

18. До принципів логічного розгортання матеріалу належать:

- а) дедуктивний,
- б) індуктивний,
- в) хронологічний,
- г) просторовий,
- г) принцип повтору,
- д) ступеневий,
- е) концентричний.

19. До методів логічного розгортання матеріалу належать:

- а) дедуктивний,
- б) індуктивний,
- в) хронологічний,
- г) просторовий,
- г) принцип повтору,

- д) ступеневий,
- е) концентричний.

20. Легші для сприймання слухачів твори:

- а) сюжетні,
- б) безсюжетні.

21. Основною ознакою художнього тексту є:

- а) темпоритм,
- б) образність,
- в) стиль мовлення.

22. Емоційно-інтелектуальна, пафосна спрямованість художнього твору, яку можна охарактеризувати як провідну думку, ядро задуму автора, – це:

- а) проблема,
- б) тема,
- в) ідея,
- г) сюжет.

23. За визначенням К.С. Станіславського надзавдання – це:

- а) бажання,
- б) прагнення,
- в) дія.

24. Виконавцеві допоможе вміло розподілити позамовні засоби виразності протягом виконання всього твору:

- а) логічна перспектива,
- б) почуття перспективи,
- в) художня перспектива.

25. Оберіть правильне твердження:

- а) мізансцена має тільки просторову протяжність,
- б) мізансцена має тільки тимчасову протяжність,
- в) мізансцена має і просторову, і тимчасову протяжність.

26. Основні компоненти мізансцени – це:

- а) слово,
- б) світло,
- в) рух,
- г) музика.

27. Оберіть правильне твердження:

- а) у композиції реквізит набуває значення побутових речей,
- б) у композиції реквізит не набуває значення побутових

речей.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аксёнов В. Н. Искусство художественного слова [Текст] / Аксёнов В. Н. – 2-е изд. – М.: Акад. пед. наук РСФСР, 1962. – 176 с.
2. Ардов В. Є. Розмовні жанри естради та цирку [Текст] / Ардов В. Є. – М.: Мистецтво, 1968. – 183 с.
3. Артоболовский Г. В. Художественное чтение [Текст] / Артоболовский Г. В. – М.: Просвещение, 1978. – 240 с.
4. Бабич Н. Д. Основы культуры мовлення [Текст] / Бабич Н. Д. – Львів: Світ, 1990. – 230 с.
5. Баженов М. Виразне слово: теорія, техніка і методика виразного читання [Текст] / Баженов М. – К.: Радянська школа, 1940. – 162 с.
6. Буяльський Б. А. Поезія усного слова [Текст] / Буяльський Б. А. – К.: Радянська школа, 1990. – 225 с.
7. Грицан Н. Слово у поетичному театрі: Навчально-методичний посібник [Текст] / Грицан Н. – Івано-Франківськ, 2008. – 300 с.
8. Даниленко І. Теорія віршування. Аналіз поетичного тексту. Практикум: навчальний посібник [Текст] / Ірина Даниленко. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2003. – 124 с.
9. Дубнова Е. Я. О литературной эстраде [Текст] / Дубнова Евгения Яковлевна. – М.: Изд-во «Знание», 1979. – 96 с.
10. Дубнова Е. Я. Об искусстве художественного слова [Текст] / Дубнова Евгения Яковлевна. – М.: Знание, 1986. – 109 с.
11. Журавлёв Д. Н. Беседы об искусстве чтеца [Текст] / Журавлёв Д. Н. – М.: Сов. Россия, 1979. – 95 с.
12. Закушняк А. Я. Вечера рассказа [Текст] / Закушняк Александр Яковлевич. – М.: Изд-во «Искусство», 1984. – 343 с.
13. Запорожец Т. И. Логика сценической речи [Текст] / Запорожец Т. И. – М.: Просвещение, 1970. – 125 с.
14. Ильинский И. В. К мастерству! [Текст] / Ильинский Игорь Владимирович. – М.: Профиздат, 1967. – 64 с.
15. Капська А. Й. Виразне читання: Практичні та лабораторні заняття [Текст] / Капська А. Й. – К.: Вища школа, 1990. – 175 с.
16. Карасьов М. М. Мистецтво художнього читання [Текст] / Карасьов М. М. – К.: Мистецтво, 1965. – 145 с.
17. Карасьов М. М. Станіславський і сценічна мова [Текст] / Карасьов М. М. – К.: Мистецтво, 1978. – 196 с.
18. Катяшева Д. Н. Литература и сцена. Театр одного актера

(моноспектакль). Литературный театр. Театр поэта. – СПб.: Нестор, 2004. – 318 с.

19. Клитин С. Режиссёр и чтец [Текст] / Клитин Станислав Сергеевич. – Ленинград: Изд-во «Искусство», 1968. – 100 с.

20. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера [Текст] / Кнебель М. О. – 3-е изд. – М.: ВТО, 1970. – 160 с.

21. Коваль А. П. Слово про слово [Текст] / Коваль А. П. – К.: Рад. школа, 1986. – 382 с.

22. Кочарян С. В поисках живого слова [Текст] / Кочарян С. А. – М.: ВТО, 1979. – 275 с.

23. Крымова Н. А. Владимир Яхонтов. Серия: Жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1978. – 320 с.

24. Літературна композиція і монтаж у навчальному процесі: Навчальний посібник з курсу «Сценічна мова» для студентів 4-5 курсів режисерської спеціалізації [Текст] / Упорядн. доц. Стихун Л.П., викл. Степанець А.І. – Рівне: РДІК, 1999. – 106 с.

25. Літературознавчий словник-довідник [Текст] / Упоряд. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

26. Лобанова І. Олександра Леснікова – майстер художнього слова [Текст] / Лобанова І. В. – Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2011. – 22 с.

27. Лубенская К. Мастерство литературной композиции в искусстве художественного чтения [Текст] / Лубенская К. – М.: Советская Россия, 1988. – 126 с.

28. Мамчур И. А. Театр истории и пропаганды [Текст] / Мамчур И. А. – К.: Знание, 1988. – 64 с.

29. Мастера красноречия: Сборник [Текст]. – М.: Знание, 1991. – 144 с.

30. Мастера художественного слова [Текст]. – М.: Искусство, 1983. – 270 с.

31. Митці України. Енциклопедичний довідник [Текст] / Упоряд. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза. За ред. А.В. Кудрицького. – К.: УЕ, 1992. – 848 с.

32. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття [Текст] / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 1054 с.

33. Немирович-Данченко В. Из прошлого [Текст] / Владимир Немирович-Данченко. – М.: Вагриус, 2003. – 368 с.

34. Познанский А. Д. Перед выходом на сцену [Текст] / Познанский А. Д. – М.: Сов. Россия 1984. – 128 с.

35. Промптова И. Ю. Работа режиссера над стихотворной драматургией [Текст] / Промптова И. Ю. – М.: ГИТИС, 1981. – 100 с.

36. Русанов В. Н. Майстри живого слова / В. Н. Русанов. – К.: Мистецтво, 1974. – 176 с.
37. Савкова З. В. Искусство литературной композиции и монтажа [Текст] / Савкова З. В.: учеб. метод. пособие / ВНМЦ НТ; КИР МК СССР. – М.: ВНМЦНТ, 1985. – 106 с.
38. Слово пламенем взялось / Мистецтво живого українського слова / Ред. Гошовський Б. – Том: 30. – Торонто: Євшан – Зілля, 1972. – 224 с.
39. Смоленский Я. М. Искусство звучащего слова [Текст] / Смоленский Яков Михайлович. – М.: Советская Россия, 1967. – 48 с.
40. Смоленский Я. М. Читатель. Чтец. Актер [Текст] / Смоленский Я. М. – М.: Сов. Россия, 1983. – 100 с.
41. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве [Текст] / Станиславский К. С. – М.: Вагриус, 2000. – 441 с.
42. Станіславський К. С. Робота актора над собою [Текст] / Станіславський К. С. – К.: Мистецтво, 1955. – 670 с.
43. Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – 3-е изд. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2002. – 511 с.
44. Томан Іржі. Мистецтво говорити [Текст] / Томан Іржі. – К.: Політвидав. України, 1989. – 293 с.
45. Ференц Н. Ц. Основи літературознавства / Н. Ц. Ференц. – К.: Знання, 2011. – 431 с.
46. Фіцалович Х. П. Основи художнього читання та риторики [Текст] / Фіцалович Х. П. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського ун-ту, 1997. – 120 с.
47. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березільці: театральні спогади-роздуми [Текст] / Черкашин Роман, Фоміна Юлія; [упор., примітки – В. Собіяновський, передмова – Н. Єрмакова]. – Х.: Акта, 2008. – 347 с.
48. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені [Текст] / Черкашин Р. О. – К.: Вища шк., 1989. – 327 с.
49. Четин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений. История и теория [Текст] / Четин А. И. – М.: Просвещение 1981. – 194 с.
50. Шварц А. И. В лаборатории чтеца [Текст] / Шварц А. И. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1968. – 167 с.
51. Шилов Л. А. Голоса, зазвучавшие вновь. – М., 1977.
52. Юганов В. И. Текст и его коммуникативная структура [Текст] / Юганов В. И. – Калинин: КГУ, 1983. – 50 с.
- Яхонтов В. Н. Театр одного актера [Текст] / Яхонтов Владимир Николаевич. – М.: Искусство, 1958. – 300 с.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Алітерація (від лат. *ad* – до, *при* і *littera* – літера) – стилістичний прийом повторення однакових або близьких за акустико-артикуляторними ознаками приголосних звуків для створення звукового образу або фону.

Ампліфікація (лат. *amplificatio* – розширення, збільшення) – в лінгвістиці – стилістична фігура, нагромадження однорідних елементів мови (сполучників, прийменників, порівнянь, епітетів тощо) для підсилення виразності та емоційності мови.

Амплуа́ (франц. *emploi* – посада, заняття) – певний вид ролей, що відповідають сценічним даним актора. Наприклад: герой, комік, резонер, інженю, субретка, фатальна жінка і т. д. Спеціалізація акторів за амплуа прискорює підготовку вистав, дає впевненість у майстерності виконання ролі, але обмежує акторські можливості, породжує штампи.

Анамфора (грец. *анафора* – виділення) – єдинопочаток; одна із стилістичних фігур; вживаний на початку віршових рядків звуковий, лексичний повтор чи повторення протягом цілого твору або його частини синтаксичних, строфічних структур.

Асонанс (лат. *assonare* – співзвучати) – повторення однакових голосних звуків у рядку або строфі, що надає віршованій мові милозвучності, підсилює її музичність.

Біомеханіка – як театральний термін його ввів В. Е. Мейєрхольд для опису системи вправ, спрямованих на розвиток фізичної підготовленості тіла актора до негайного виконання даного йому акторського завдання

Градація (лат. *gradatio* – поступове підвищення, посилення) – стилістична фігура, котра полягає у поступовому нагнітанні засобів художньої виразності задля підвищення чи пониження їхньої емоційно-сміслової значущості. Розрізняється за просторово-часовими (переважно в прозі), інтонаційно-емоційними (поезія) та психологічними (драма) ознаками.

Декламація (лат. *declamatio* – *вправлятися в красномовстві*) – мистецтво вимовляння віршів або прози. У Стародавньому Римі Д. була одним з важливих елементів ораторського мистецтва; у Франції – мистецтво виголошування промов, а також віршів на сцені. У театрі класицизму XVII–XVIII ст. поняття Д. поєднувало сукупність засобів акторської гри, включаючи жест і міміку. Класицизм канонізував урочисто-піднесену, співучу, умовну манеру сценічної мови, що відповідала нормам придворного смаку. Розвиток романтичних і реалістичних тенденцій у театрі кінця XVIII – початку XIX сторіч вів до руйнування канону класицистичної декламації. Романтизм проголосив свободу акторського натхнення і відчуття, а реалізм поставив мову і всю поведінку актора на сцені в залежність від характеру, який він змальовує зі всіма його індивідуальними і типовими особливостями. З часом словом «Д.» стали позначати помилкову, ходульну манеру мови. К. С. Станіславський вважав Д. одним із грубих проявів порожнечі і фальші в акторському мистецтві. Д. довгий час називали концертне виконання віршів з естради, не вкладаючи в цей термін (пізніше витіснений поняттям художнього читання) негативного сенсу.

Драма (грец. *drama* – *дія*) – один з літературних родів, який змальовує світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення.

Драматургія (грец. *dramaturgein* – *складати драму*) – означає як теоретичні принципи створення сценічних образів, так і мистецтво створення емоційного переживання в літературних, театральних, музичних, кінематографічних або телевізійних творах і постановках. Д. – теорія і мистецтво побудови драматичного твору, а також сюжетно-образна концепція такого твору.

Експлікація (лат. *explicatio*, від *explico* – *пояснюю, розгортаю*) – режисерський план постановки спектаклю.

Інтерактивність (англ. *inter* – *між та* англ. *activity* – *діяльність*) – здатність взаємодіяти або перебувати в режимі діалогу з ким-небудь. Це принцип організації системи, за якою мети досягають інформаційним обміном елементів цієї системи.

Канон (грец. *κανων*) – незмінна (консервативна) традиційна сукупність законів, що не підлягає переглядові.

Колаж (франц. *coller* – *склеювати*) – в широкому сенсі – включення за допомогою монтажу у твори літератури, театру, кіно,

живопису, музики різностильових об'єктів або тем для посилення естетичного ефекту.

Контамінація (лат. *contaminatio* – *змішення*) в літературі – змішування двох або кількох подій при розповіді. Вкраплювання подробиць однієї події в іншу, одного літературного твору в інший. В лінгвістиці – виникнення нового слова, його форми або виразу внаслідок зближення, поєднання частин двох подібних слів, форм, виразів.

Контрапункт (лат. *punctum contra punctum* – *крапка проти крапки, тобто нота проти ноти*) – одночасне поєднання декількох мелодичних ліній.

У літературі – протиставлення декількох сюжетних ліній. У літературній композиції – осмислене протиставлення чи зіставлення музичного ряду і літературного тексту. Контрапункт можуть створювати текст і шум, текст і музика. Особливо яскравим є контрапункт, в якому один смисловий пласт (текст) контрастує з іншим (звук).

Кредо (лат. *credo* – *вірю*) – символ віри, основи світогляду, переконань.

Літературна естрада (мистецтво художнього слова) – самостійний напрям «розмовної естради», що має свою історію, систему жанрів, поетику. Термін «ЛЕ» говорить про прямий зв'язок цього мистецтва з літературою; формування і розвиток її йшли паралельно з розвитком літератури і театру. Історія сягає в далеке минуле, в мистецтво народних казок, що прикрашали своїми оповідями князівські застілля, народні святкування. Від початку XIX ст. намітилося дві лінії: коли читають автори свої твори та виступи акторів драм, театрів з короткими розповідями, віршами, байками в дивертисментах, які йшли в антрактах або після основної п'єси, а також у різних літературних гуртках. Від кінця 80-х рр. XX століття шоу-бізнес потіснив ЛЕ. Майстри художнього слова, як і раніше, виступають у літературних музеях, студентських і шкільних аудиторіях. Пов'язана з театром, ЛЕ буде існувати і розвиватися, поки живий театр, у репертуарі якого з'являються моновистави. Успіх на естраді, як відомо, визначає особистість актора. ЛЕ вимагає від нього тонкого розуміння авторського стилю. Особистість актора накладається на особистість автора, по-своєму перетворює її, прагнучи подати найяскравіше відповідно до свого

індивідуального сприйняття. Якщо додати роль особистості артиста, що виходить до публіки, як правило, без допоміжних засобів (або з мінімумом їх), – усі ці якості в сукупності дозволяють розглядати майстрів художнього слова у зв'язку з мистецтвом естради, як «живий голос літератури».

Мелодекламація (грец. *μελος* – пісня, мелодія і лат. *declamatio* – вправи в красномовстві) – художня декламація віршів або прози з використанням музики. Як прийом мелодекламація існувала в оперному мистецтві, однак із середини XVIII століття в Європі вона вилилася в самостійний концертний жанр (тексти баладного плану (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст). У Росії мелодекламація зустрічалася в Є. Фоміна, а поширилася наприкінці XIX ст. (Г. Лішин, А. Аренський). У цьому жанрі працював композитор, представник української діаспори Василь Безкоровайний. Він створив музику до поезій «Минають дні», «Тополя» на сл. Тараса Шевченка (1930), «Скорбна мати» на сл. П. Тичини (1940–50-ті) тощо.

На початку XXI ст. інтерес до мелодекламації став відроджуватися. Великий внесок у популяризацію жанру мелодекламації зробив народний артист Росії Ігор Дмитрієв. В Україні в цьому жанрі працював Олег Стефан.

Мелодика вірша – інтонаційна організація вірша, відтворення (в уяві чи вголос) емоційного темпоритму, закладеного в структурі твору. М. в. – один із стильових засобів віршованої мови, який посилює емоційно-сміслові відтінки поетичного образу. М. в. відіграє важливу роль у композиційній організації поетичного твору. Схематично розрізняють три типи інтонування вірша: декламативний, наспівний, розмовний. До елементів мелодики українського вірша належать система питань і окликів, рима, асонанс, алітерація, синтаксичні фігури (повтори, анафора), градація тощо.

Мелодика мови – один із складників інтонації. М. м. – це зміни висоти основного тону голосу (зниження й підвищення) в процесі мовлення.

Містерія (грец. *mysterion* – таїнство, таємний релігійний обряд на честь якогось божества) – західноєвропейська середньовічна релігійна драма, що виникла на основі літургійного дійства.

Мультимедіа (*multimedia*, *M-media*; від лат. *Multum* – багато і *media, medium* – осередок, кошту) – комп'ютерна технологія, що забезпечує можливість створення, збереження і відтворення різномірної інформації, включаючи текст, звук і графіку (зокрема рухоме зображення і анімацію). В 1965 році термін було використано для опису Exploding Plastic Inevitable – шоу, що об'єднало живу рок-музику, кіно, експериментальні світлові ефекти і нетрадиційне мистецтво. Протягом сорока років цей термін набував різних значень. Наприкінці 1970-х років цей термін позначав презентації, складені із зображень, одержуваних від декількох проєкторів, синхронізованих зі звуковою доріжкою. В 1990-х цей термін набув сучасного значення. При виконанні літературної композиції використовують для візуального та емоційного підсилення літературного тексту.

Ораторське мистецтво, або красномовство, має два значення: 1) вид громадсько-політичної та професійної діяльності, мета якої – інформувати й переконувати масову аудиторію засобами живого слова; 2) високий ступінь майстерності публічного виступу, мистецьке володіння словом.

Здібність говорити до групи людей у структурований, виважений спосіб із наміром надати інформацію, вплинути чи розважити слухачів.

Парадигма – система форм, уявлень та цінностей одного поняття, які відображають його видозміну, історичний шлях заради досягнення ідеального поняття.

Потік свідомості (англ. *stream of consciousness*) – прийом у літературі XX ст. переважно модерністського напрямку. Безпосередньо відтворює душевне життя, переживання, асоціації, претендує на безпосереднє відтворення ментального життя свідомості за допомогою зчеплення усього вищезгаданого, а також нелінійності, обірваності синтаксису. Термін «потік свідомості» належить американському філософові-ідеалісту Вільямові Джеймсу. Центральний твір «потіку свідомості» в літературі – «Улліс» (1922) Джойса, який продемонстрував одночасно і вершину, і вичерпаність можливостей цього методу: дослідження внутрішнього життя людини поєднується в ньому з розмиванням

кордонів характеру, психологічний аналіз нерідко перетворюється на самоціль.

Рецитатор (лат. *recitator* – читаю вголос) – читання або декламування перед слухачами.

Стиль (лат. *stylus* – паличка для письма) – сукупність характерних рис літератури або мистецтва тієї чи тієї епохи або науки). У загальному, культурологічному розумінні – усталена форма художнього самовизначення епохи, регіону, нації, соціальної або творчої групи чи окремої особистості.

Стратифікація (англ. *stratification*) – спеціальне поняття, що означає розміщення чого-небудь шарами, шаруватість. Розшарування чогось залежно від неоднаковості якісних та кількісних ознак.

Театр абсурду, або драма абсурду – абсурдистський напрямок у західноєвропейській драматургії й театрі, який виник у середині ХХ століття. В абсурдистських п'єсах світ зображений як безглузді, позбавлені логіки накопичення фактів, вчинків, слів і доль. Найбільш повно принципи абсурдизму були втілені в драмах «Голомоза співачка» (*The Bald Soprano*, 1950) французького драматурга Ежена Йонеско і «Чекаючи Годо» (*Waiting for Godot*, 1953) ірландського письменника Семюеля Беккета, чи п'єса «Святкування у садочку», написана Вацлавом Гавелем, чеським драматургом, в 1963 році.

Темперамент (лат. *temperamentum* – належне співвідношення частин) – стійке об'єднання індивідуальних особливостей особистості, пов'язаних з динамічними, а не змістовними аспектами діяльності. Темперамент становить основу розвитку характеру.

Фантасмагорія (грец. *φαντασμα* – привид и *αγορευω* – публічно виступаю) – жанр проекційного мистецтва в XVII–XVIII ст., вигаданий у Франції. Вид спектаклю, що зображає фантастичне, нереальне, потойбічне.

Художній образ – особлива форма естетичного освоєння світу, за якої зберігають його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, на відміну від наукового пізнання, що подається у формі абстрактних понять.

Цезура (лат. *caesura*, від *caedo* – рубаю) – ритмічно-інтонаційна пауза в середині віршового рядка, яка розтинає його на дві, іноді три частини.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Айтматов Чингіз Торекулович: 37, 64, 71, 74
Аксьонов В.: 58, 71
Андреев Леонід Миколайович: 16
Андронников Іраклій Ауарсабович: 16, 20
Андрухович Юрій Ігорович: 57, 85, 100
Антонич Богдан-Ігор: 39, 41, 43
Антонович Володимир Боніфатійович: 22
Антонович Дмитро Володимирович: 30
Аристотель: 133
Аренський Антон Степанович: 12
Аркушенко Володимир Прокопович: 36
Артмане Вія: 171
Артоболевський Георгій Володимирович: 19, 161
Архипчук Сергій Володимирович: 86
Ахматова Анна Андріївна: 40

Б

Бабель Ісаак Еммануїлович: 19
Багряний Іван Павлович: 71
Бажан Микола Платонович: 34
Байрон Джордж: 12
Бальзак Оноре де: 162
Барка Василь Костянтинівич: 80
Бекер Роберт: 113, 127, 133, 151
Бендер Наталія Олександрівна: 19
Березін Юхим Йосипович: 35
Бернар Сара: 92
Бернс Роберт: 55, 58
Бетховен Людвіг: 70
Бєдний Дем'ян: 32
Биструшкін Олександр Павлович: 40, 68, 72
Білоцерківець Наталка Геннадіївна: 97
Блавацький Володимир Іванович: 43, 46

Блок Олександр Олександрович: 20, 21, 40, 41, 52, 56, 58, 64
Бобир Діодор: 78
Богачук Олександр Теофілович: 40
Богданович Олексій Володимирович: 42
Боєслав Марко: 46
Бойко Петро Тодосьович: 36, 48
Бойчук Богдан Миколайович: 86
Бондаренко Л.: 36
Бондаренко Сергій Миколайович: 35, 36, 58, 59, 60, 61, 62
Борисоглібська Ганна Іванівна: 33
Братунь Ростислав Андрійович: 80
Брехт Бертольд: 161
Брилинський Юрій Богданович: 39
Брюсов Валерій Якович: 52
Булат М.: 60
Булах Г.: 36
Булгаков Михайло Опанасович: 82
Бунін Іван Олексійович: 56
Бурлуцький Андрій: 40
Бурмака Марія Вікторівна: 96
Бучма Амвросій Максиміліанович: 33

В

Важньова Людмила Андріївна: 82
Вакарчук Святослав Іванович: 94
Васильєв Юрій Борисович: 21
Ватуля Олексій Михайлович: 33
Веретельник Роман Миколайович: 94
Вертинський Олександр Миколайович: 70
Вертов Дзига: 18
Винниченко Володимир Кирилович: 94
Висоцький Володимир Семенович: 89
Вишенський Іван: 42
Вишня Остап: 33, 34, 53, 73, 74
Вільде Ірина: 61, 76
Вінграновський Микола Степанович: 41, 71, 80, 81, 86
Вовкун Лідія: 41

Войтила Кароль: 99
Волицька-Зубко Ірина Василівна: 83
Вороний Микола Кіндратович: 31

Г

Гаврилюк Олександр Якимович: 61
Гаврилюк Ольга: 96
Гай Олександр Дмитрович: 36
Гайдебуров Павло Павлович: 20
Гайне Генріх: 58
Галан Ярослав Олександрович: 61
Гамзатов Расул: 37, 71, 78
Гамкало Іван Дмитрович: 74
Гарматюк Анатолій Панасович: 82
Гартфілд Джон: 18
Гашинський Аркадій Євгенович: 36
Герасим'юк Василь Дмитрович: 40
Герман Ганна Миколаївна: 87
Гірник Павло Миколайович: 72
Гірняк Йосип Йосипович: 45
Глазовий Павло Прокопович: 74
Глібов Леонід Петрович: 28, 33
Головка Андрій Васильович: 62
Гоголь Микола Васильович: 18, 33, 41, 62, 71, 84, 91, 147, 154
Гончар Олесь Терентійович: 61, 62, 71, 81
Горбунов Іван Федорович: 27
Горинь Богдан Миколайович: 39
Горинь Михайло Миколайович: 39
Городецький Владислав Владиславович: 70
Горький Максим: 33, 37, 52, 58, 61
Григорович Дмитро Васильович: 27
Грималюк Тарас: 96
Гриньків Роман Дмитрович: 95
Грицан Надія Володимирівна: 87
Грицюк-Левчук Галина Всеволодівна: 41
Грін Олександр Степанович: 58
Громовенко Павло Федорович: 36, 71, 72
Гумільов Микола Степанович: 40
Гуцало Євген Пилипович: 76, 81

Г

Геник-Березовський Юліян: 44, 45
Гете Йоганн-Вольфганг: 59, 70
Геркен-Русова Наталія: 43
Гургула Ірина: 44

Д

Даль Володимир Іванович: 112
Дальський Володимир Михайлович: 36
Данильчук Лідія: 83
Джигуль Людмила Іванівна: 36, 37, 63, 64, 65, 66, 67
Джойс Джеймс: 18
Дімаров Анатолій Андрійович: 40
Добровольська Олімпія Остапівна: 45, 46
Довгалевський Митрофан: 24
Довжанська Зара: 85
Довженко Олександр Петрович: 18, 59, 74, 82, 122
Доде Альфонс: 58
Дорошенко Володимир Вікторович: 28
Дорошенко Наталія Михайлівна: 44
Достоевська Ганна Григорівна: 26
Достоевський Федір Михайлович: 26, 64
Драгоманов Михайло Петрович: 22
Драч Іван Федорович: 40, 71, 76, 82, 95
Дуклер Валентин Самойлович: 35, 36, 37
Дункан Айседора: 124, 142, 175
Дурилін Сергій Миколайович: 29
Дучимінська Ольга Василівна: 87

Е

Ейзенштейн Сергій Михайлович: 18
Еренбург Ілля Григорович: 58

Є

Єсенін Костянтин Сергійович: 54
Єсенін Сергій Олександрович: 40, 51, 52, 53, 54, 58, 62, 124, 142

І

Ібсен Генрік: 59
Іваничук Роман Іванович: 76, 87
Івашкевич Ярослав: 232
Івенко А.: 36
Івицький Ростислав Георгійович: 32, 36, 37, 48, 49, 50, 51, 52
Ігнашкіна-Калашникова Тетяна Григорівна: 41
Ізарова-Мельничук Ліна Тимофіївна: 40
Іздрік Юрій Романович: 100
Ільченко М.: 71
Ілларія: 87

Й

Йовенко Світлана Андріївна: 130

Ж

Жадан Сергій Вікторович: 85
Журавльов Дмитро Миколайович: 19, 56, 58

З

Заболоцький Микола Олексійович: 58
Забужко Оксана Стефанівна: 94, 97, 225, 216
Завадович Роман: 43
Заворотній Олексій Тимофійович: 40
Загаров Олександр Леонідович: 32, 43
Загребельний Павло Архипович: 40
Закушняк Олександр Якович: 15, 16, 17, 19, 100, 168, 178
Заньковецька Марія Костянтинівна: 26, 29, 30, 91, 92, 94
Затиркевич-Карпинська Ганна Петрівна: 26, 33
Захарова А.: 36
Земляк Василь Сидорович: 81

К

Кадирова Лариса Миколаївна: 91, 92
Казаков Дмитро: 21
Калинець Ігор Миронович: 39, 80

Калинець Ірина Онуфріївна: 39
Кало Фріда: 21
Камінська Н.: 36
Кандиба Н.: 36
Карасьов Михайло Михайлович: 64, 67
Каратаєва Г.: 35
Карпенко-Карий Іван: 26
Катаєв Валентин Петрович: 56
Качалов Василь Іванович: 52, 71
Квітка-Основ'яненко Григорій Федорович: 62
Кисельов Леонід Володимирович: 40
Кисельов Петро Петрович: 36, 62, 63
Кіракосян Лейлі Зениківна: 21
Кіяновська Маріанна Ярославівна: 130
Кобзар Ірина Іванівна: 85
Коваленко О.: 36
Коваленко П.: 27
Ковальчук Володислав: 43, 44
Козак Богдан Миколайович: 38, 39
Козачковський Доміан Іванович: 35
Козланюк Петро Степанович: 61
Колесса Філарет Михайлович: 22, 23
Комісаржевська Віра Федорівна: 12
Кондратюк Микола Кіндратович: 70
Кониський Григорій: 24
Константинопольський Г.: 281
Копержинська Нонна Кронидівна: 36
Копистенський Захарія: 23
Короненко Світлана Анатоліївна: 120, 121, 127, 155, 249, 273
Костенко Ліна Василівна: 40, 41, 48, 58, 76, 80, 81, 83, 85, 109, 115, 127, 155
Котляревський Іван Петрович: 25, 28, 33, 43, 62
Коцюбинський Михайло Михайлович: 33, 40, 61
Кочарян Сурен Якимович: 19
Кравців Богдан Миколайович: 43
Кравченко Є.: 36
Кривицька Леся (Олександра) Сергіївна: 36, 44
Кропивницький Марко Лукич: 26, 27, 28, 29, 56

Крук Галина Григорівна: 222
Крук Григорій Якович: 45
Крушельницька Лідія: 46
Крушельницький Мар'ян Михайлович: 33
Крюкова Неоніла Валеріївна: 72, 80
Кужельний Олексій Павлович: 88, 92
Кулієв Кайсин: 37
Куліш Пантелеймон Олександрович: 26
Куманченко Поліна Володимирівна: 36
Курбас Лесь Степанович: 18, 30, 31, 33, 43, 45, 48, 83, 84, 94, 158
Кусенко Ольга Яківна: 36
Кущен О.: 36
Кучинський Володимир Степанович: 83
Кушкова Лідія Степанівна: 93, 94

Л

Лавров Юрій Сергійович: 54
Лагерлеф Сельма: 21
Ладика Роман Богданович: 236
Лазурська Наталія Михайлівна: 29
Левецька Віра Іванівна: 46
Леоніде Георгій Миколайович: 37
Лепкий Богдан Сильвестрович: 45, 87
Лепкий Левко Сильвестрович: 46
Лермонтов Михайло Юрійович: 19, 58
Лесникова Олександра Петрівна: 36, 37, 55, 56, 57, 58, 177
Лесна Л.: 36
Лимар Людмила: 88
Лисенко Микола Віталійович: 40
Листопад Антоніна Іванівна: 150, 255
Лисяк Юліан: 45
Лишега Олег Богданович: 98
Ліст Ференц: 70
Лондон Джек: 58
Лопатинський Лев Васильович: 43
Лукашев Володимир Анатолійович: 74
Луначарський Анатолій Васильович: 82

Луцький Остап Михайлович: 44
Лучук Тарас Володимирович: 97

М

Мазепа Іван: 69, 70
Мазур Ніна: 199
Майданська Софія Василівна: 41, 42
Максименко Світлана: 90
Максимович Іван: 80
Максимчук Святослав Васильович: 75, 76, 77, 78, 79, 80, 89
Маланюк Євген Филімонович: 39, 45, 80
Малганов С.: 36
Малишевська Т.: 36
Малишко Андрій Самойлович: 33, 34, 59, 62
Мамчур Ігор Аркадійович: 69
Маркес Габріель Гарсія: 91, 92
Мартович Лесь: 80
Мар'яненко Іван Олександрович: 28, 33
Матвієнко Ніна Митрофанівна: 97
Матіїв-Мельник Микола: 80
Матіяш Дзвінка Валентинівна: 97
Маяковський Володимир Володимирович: 32, 37, 40, 50, 56, 57, 58
Межакова Г.: 36
Межелайтіс Едуардас: 37
Мейерхольд Всеволод Емільович: 18, 158
Мельник Михайло Васильович: 90
Менкуш Галина Іванівна: 81
Мержинський Сергій: 92
Мерзликін Микола Іванович: 79
Метерлінк Моріс: 16
Миронов Петро Григорович: 88
Митничук Леоніда Віталіївна: 47
Мільйореллі Жанфранко: 99
Мілютенко Н.: 36
Міхновський Микола Іванович: 25
Міцкевич Адам: 45, 84
Моем Сомерсет: 171

Мозолевський Борис Миколайович: 71
Моторний В.: 35
Муоло Міммо: 99

Н

Набоков Володимир Володимирович: 21
Неволов Василь Васильович: 41
Некрасов Микола Олексійович: 58
Немирович-Данченко Володимир Іванович: 150, 155
Нечуй-Левицький Іван Семенович: 74, 93
Нищук Євген Миколайович: 94
Носков Ілля Анатолійович: 21
Нятко Поліна Мусіївна: 36

О

Олесь Олександр: 31, 43, 71, 96
Олійник Борис Ілліч: 71, 75, 82
Олійник Степан Іванович: 34
Ольжич Олег: 40, 41, 43

П

Павличко Дмитро Васильович: 41, 61, 80
Паздрій Богдан: 46
Паламаренко Анатолій Несторович: 36, 38, 72, 73, 75
Паламарчук О.: 32
Панасьєв Микола Лаврентійович: 36
Пастернак Борис Леонідович: 40, 82
Паустовський Костянтин Георгійович: 19, 58
Пашенна Віра Миколаївна: 165
Перепеляк Іван Михайлович: 82
Петров Іван Платонович: 36, 37, 70
Пилипенко М.: 32
Піаф Едіт: 116, 172
Плачинда Сергій Петрович: 71
Плещеев Олексій Миколайович: 27
Плужник Євген Павлович: 71, 80
Полторжицька Тамара: 40

Польовий Борис Миколайович: 58
Пришвін Михайло Михайлович: 58
Прокопович Феофан: 24
Прохасько Тарас Богданович: 100
Пудовкін Всеволод Іларіонович: 18
Пушик Степан Григорович: 87
Пушкін Олександр Сергійович: 18, 19, 20, 21, 28, 33, 37, 58, 62, 84, 122

Р

Райніс Ян: 37
Рачак Лех: 98
Рехвіашвілі Аніко: 42
Решетнюк Раїса Іванівна: 40
Решніна Варвара Миколаївна: 25
Рильський Максим Тадейович: 33, 34, 39, 41, 58, 62, 63, 85
Римарук Ігор Миколайович: 40
Роллан Ромен: 62, 63
Руданський Степан Васильович: 33, 80
Руденко Микола Данилович: 71
Русанов Василь: 185
Руставелі Шота: 37

С

Савка Мар'яна Орестівна: 97
Садовський Микола Карпович: 26, 29
Саксаганський Панас Карпович: 26
Самчук Улас Олексійович: 41
Санд Жорж: 116, 142
Светлов Михайло Аркадійович: 58
Свідзінський Володимир Євтихійович: 86, 87
Світличний Іван Олексійович: 80
Сейтлієв К.: 37
Сельвінський Ілля Львович: 58
Семисал Роман Володимирович: 96
Сеник-Данилович Стефанія: 31
Сент-Екзюпері Антуан де: 19
Сердюк Олександр Іванович: 36, 82
Сердючка Верка: 85
Середа Андрій: 94
Симоненко Василь Андрійович: 40, 76, 80, 82

Симонов Костянтин Михайлович: 34, 59, 61, 62
Синьов Микола: 35
Сковорода Григорій Савич: 24, 41, 80, 83, 85
Славинський Ігор: 89
Смик Олександр Іванович: 121, 135
Смоленський Яків Михайлович: 19
Смотритель Володимир Петрович: 90
Соболевська Леся Василівна: 139
Сова Андрій Корнійович: 36
Сосюра Володимир Миколайович: 32, 33, 58
Срібний О.: 35, 36
Станіславський Костянтин Сергійович: 15, 28, 141, 143, 147, 157, 158, 161, 169
Старицька Марія Михайлівна: 33
Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна: 71
Старицький Михайло Петрович: 26, 30
Стельмах Богдан Михайлович: 39
Степанов Б.: 34
Стефан Олег: 42
Стефаник Василь Семенович: 39, 45, 61, 80, 84
Стефанова Галина: 48, 94
Стефурак Неоніла: 87, 222
Ступка Богдан Сильвестрович: 95
Стус Василь Семенович: 40, 71, 83, 85, 96
Стус Дмитро Васильович: 96
Сумська Наталія В'ячеславівна: 96
Сурков Олексій Олександрович: 34

Т

Тальма Франсуа-Жозеф: 9
Тараненко Іван Іванович: 41
Таршис Надія Олександрівна: 20
Твардовський Олександр Трифонович: 19, 34, 53, 59, 62
Теліга Олена Іванівна: 40, 83, 85, 87
Тельнюк Галина Станіславівна: 96

Тельнюк Леся Станіславівна: 96
Тимошенко Юрій Трохимович: 35
Тичина Павло Григорович: 31, 32, 33, 39, 58, 59, 71
Тишківська Леся Володимирівна: 88
Ткач Вірляна: 97, 98
Толстой Лев Миколайович: 19, 37, 52, 58, 61, 63, 64
Толстой Олексій Костянтинович: 58
Третьяков Роберт Степанович: 80
Тувім Юліан: 78
Тургенев Іван Сергійович: 12, 52
Турковська Емілія Іванівна: 150, 255
Тютюнник Григорій Михайлович: 74, 81

У

Ужвій Наталія Михайлівна: 36
Українка Леся: 30, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 48, 59, 61, 64, 66, 67, 79, 80, 82, 83, 85, 88, 96, 100, 107
Устиянович Корнило Миколайович: 43

Ф

Федорова І.: 36
Федорцева Софія Володимирівна: 44
Федькович Юрій Адальбертович: 44, 45
Фельдман Олександр Борисович: 58
Фетисова Олена: 232
Фігура Катажина: 94
Філіппс Ванда: 98
Фіца Михайло Іванович: 90
Фоменко Микола Олександрович: 45
Фор Поль: 10
Франко Іван Якович: 31, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 59, 62, 63, 76, 78, 85, 92, 95, 121, 249
Франько Дмитро Васильович: 36
Фрейліграт Фердинанд: 11

Х

Хвильовий Микола: 71
Хвиля О.: 48
Ходотов Микола Миколайович: 12

Хоружий Сергій Сергійович: 18
Хохлов Костянтин Павлович: 64
Хшановський Збігнєв: 92

Ц

Цветаєва Марина Іванівна: 40

Ч

Чаговець Всеволод Андрійович: 29
Черемшина Марко: 45
Черкашина Оксана: 21, 85
Черкашин Роман Олексійович: 21, 82
Чернов Борис Михайлович: 52, 53, 55
Чернявський Володимир Степанович: 19
Чехов Антон Павлович: 37, 58, 91, 155
Чистякова Валентина Миколаївна: 82, 162, 163
Чубай Григорій Петрович: 123, 127, 137, 155
Чубач Ганна Танасівна: 41
Чуткий Павло: 32

Ш

Шашаровський Володимир: 46
Шашкевич Маркіян Семенович: 42
Шведов Ігор Олександрович: 35, 36, 67, 68, 69, 70
Шевченко Тарас Григорович: 25, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 48, 49, 50, 54, 58, 59, 60, 62, 71, 75, 80, 82, 84, 86, 87, 93, 95, 120, 273
Шевчук Валерій Олександрович: 76
Шевчук Наталія: 64
Шейко Юрій Павлович: 36, 48, 82
Шекспір Вільям: 55, 58
Шервінський Сергій Васильович: 19
Шереметьєвський Б.: 146
Шолохов Михайло Олександрович: 61
Шопен Фридерик: 116, 142
Шукшин Василь Макарович: 71, 82
Шумський Юрій Васильович: 32, 33, 34, 56, 58

Щ

Щепкін Михайло Семенович: 11, 24, 26, 27, 56, 147

Ю

Южанін Борис Семенович: 14
Юра Гнат Петрович: 33
Юра-Юрський Олександр Петрович: 33
Юр'єв Ю.: 71
Юрчинська Наталія: 43

Я

Яблонська Галина Гілярівна: 36
Яковенко Є.: 36
Янів Володимир: 43
Яновський Юрій Іванович: 62, 71
Яхонтов Володимир Миколайович: 7, 15, 17, 18, 19, 21, 52, 54, 58, 122, 157, 175

КОНКУРСИ, ФЕСТИВАЛІ

«Відлуння», театральний фестиваль монодрами – проводять від 1999 року. Впродовж восьми років його приймав Київ, а від 2008-го відбувається у Хмельницькому. Засновником та президентом – художнім керівником фестивалю є Ніна Мазур – театрознавець, театральний критик, віце-президент Міжнародного форуму монотеатру та член Міжнародного форуму фестивалів (IFF) при Міжнародному інституті театру ЮНЕСКО. Фестиваль – єдиний від України член Міжнародного форуму монотеатру при МІТ, ЮНЕСКО, до якого входять лише 10 фестивалів з усього світу. 2013-го фестиваль знову відбувається в Києві.

Всеукраїнський відкритий конкурс читців імені Тараса Шевченка – проводять двадцять років поспіль щороку в м. Києві наприкінці квітня. Засновник та організатор конкурсу – Український центр культурних досліджень за підтримки Міністерства культури України. Конкурс спрямовано на розв'язання проблеми відродження мистецтва художнього читання, популяризацію української мови, пропаганду творчості Тараса Шевченка, сучасної та класичної поезії. Конкурс має номінації: професійні виконавці; аматори й аматорські колективи; виконавці та колективи вищих навчальних закладів культури; виконавці і колективи середніх навчальних закладів культури; діти та дитячі колективи; «Мистецька надія» – наймолодший учасник.

Всеукраїнський конкурс виконавців художнього слова імені Лесі Українки – відбувається в рамках Міжнародного свята літератури і мистецтв «Лесині джерела» в м. Новограді-Волинському Житомирської області. Вперше проведено у 2006 році. Збирає як любителів, так і професійних артистів, читців, акторів. Засновник – Новоград-Волинська міська рада.

Всеукраїнський конкурс професійних читців імені Івана Франка – проводять щороку в червні (м. Київ). Заснувала у 2007 році Національна спілка театральних діячів України з нагоди 150-річного ювілею від дня народження Івана Франка за сприяння Міністерства культури України. Головна мета – увічнення пам'яті Івана Франка, популяризація його творчості, виявлення талановитої творчої молоді, обмін досвідом, підвищення професійної майстерності читців.

Всеукраїнський конкурс професійних читців імені Романа Черкашина – проводить Харківське міжобласне відділення НСТДУ спільно з Харківським національним університетом мистецтв ім. І. П. Котляревського. У 2005 р. започатковано як пілотний проект. Проводять раз на два роки. Конкурсанти можуть виконувати твори як в академічному, так і у вільному стилі.

Всеукраїнський конкурс читців ім. Лесі Українки – відбувається щороку восени в Ялті. Започаткувала 1996-го Національна спілка театральних діячів України до 125-річчя від дня народження Лесі Українки. Взяти участь у ньому мають право професійні актори театрів та концертних організацій віком до 30-ти років, а також студенти й учні спеціальних навчальних закладів культури і мистецтв. Конкурс проводять у два тури: на першому виконують поезію Лесі Українки, літературні композиції за її творами. На другому – твори української класичної і сучасної прози та поезії. Відбірний тур конкурсу проводять міжобласні відділення НСТД України.

Всеукраїнський фестиваль-конкурс дітей та молоді «Шевченко в моєму серці» – заснували благодійна організація «Шевченківський фонд – XXI століття» та Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Т. Шевченка. Проводить щороку у м. Києві, починаючи від 2004-го. В рамках конкурсу відбувається конкурс читців на найкраще художнє виконання творів Тараса Шевченка. Вікове обмеження – до 21-го року. Відбувається в березні.

Літературно-мистецький конкурс на найкраще виконання творів Олени Теліги «Щоб далі йти дорогою одною!» – організований Всеукраїнським жіночим товариством імені Олени Теліги. Конкурс проводять щороку поетапно у формі відбірного туру. Фінал конкурсу – в лютому (в скорботний день пам'яті Олени Теліги). Проводять у номінаціях: учні загальноосвітніх навчальних закладів та вищих професійних училищ; студенти навчальних закладів освіти I–IV рівнів акредитації; професійні читці (віком до 28-ми років).

Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» – присвячений видатній українській актрисі Марії Заньковецькій та 200-річчю від дня народження Миколи Гоголя. Започатковано фестиваль в столиці України м. Києві у вересні 2004-го. Ідея фестивалю та його концепція належить народній артистці України Ларисі Кадировій. Засновники фестивалю: Міжнародна благодійна організація «Міжнародний інститут театру» (Український центр) та Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка. У фестивалі беруть участь професійні актриси України, Європи та далекого зарубіжжя на запрошення оргкомітету фестивалю. Фестиваль проводять щороку на базі Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка.

ТЕКСТИ ЛІТЕРАТУРНИХ КОМПОЗИЦІЙ

КАЗКА ПРО МАРУ

(поетична композиція

за поемою Ліни Костенко «Казка про Мару»)

Це було за царя Тимка,
як земля була тонка –
пальцем ткнеш
і воду п'єш.

На оболоні пасуться коні,
а в копитному сліду по рибині плаває.

Край села стояла хатина.
Трава росла вище тину.
Попідтинню уночі
спали кручені паничі.

Жила у тій хаті німічна жінка.
Не могла ні сіяти, ні жати,
тільки й могла на печі лежати.
Лежить на печі,
насіння лузає,
а дочка лушпиння підмітає.

– Підмітай не підмітай, –
Каже мати, –
Все ж одно, старости не прийдуть. –
Та й знов за своє насіння.
А дівчина плаче у сінях.

Говорили люди старі:
– Береженого Бог береже.
Не вставай тепер до зорі.
Не дивись на горе чуже.
Пий із чистого джерела,
стережися лихого слова,
щоб дитина твоя була
дуже гарна,
дуже здорова.
Тож виконуй усе достоту,
поважай старовинні прикмети:
обминай потворну істоту,
не дивись на бридкі предмети...

Поважала
і обминала,
не дивилася,
береглась...

Та, мабуть, шанувалася мало,
бо нелюдська дитина знайшлась.

Як поглянути з правого боку –
то хороше дитя, нівроку.
Личко біле, наче намітка.
Око – сонцем прогріта квітка.

А брова – як тонкий листочок.
А щока – ясний пелюсточок.
А уста – лісова полуниця.
А волосся – яра пшениця.

Як поглянеш з лівого боку –
ой, потворне ж дитя, нівроку!
Рудувата пляма на скроні.

Ніс без ніздрі.
Повіки червоні.
Око вовче, а зуби щучі,
а уста – мов змії повзучі.
А волосся над головою –
як пустир, що заріс кропивою...

З цього боку – мов квітка леліє.
З того боку – мов звір визира.
Охрестили дитину – Марія.
А прозвали її – Мара.

Мати плакала дні і ночі.
Коси рвала, бігла до річки.
Та й притихла.
Та й витерла очі –
навіть горе входить у звичку.
А тим часом дочка піростала.
Мати звала її – Марися
і нікуди її не пускала,
щоб ніхто на Мару не дивився.
Заховала люстерко під полом,
в озерці скаламутила воду,
щоб дочка не знала ніколи
ні бридоти своєї, ні вроди.
Та Марися одного разу
вийшла з двору,
пішла по селу
і почула першу образу,
але і першу таки похвалу:

– Горе, горе, яка потвора!
– От щаслива, яка вродлива!

Проплакала всю ніч,
щоб не почула мати,
і думала-гадала без кінця.
Єдиний вихід – до людей ставати
вродливою частиною лица.

І почалось:
кого в селі не стріне, –
все вбік та вбік голівку поверта.
А люди ж то проходять щохвилини.
Один зачепить.
Інший привіта.

Бува, що й двоє пройдуть одночасно,
а третій із-за рогу вирина.
Закрутишся.

Забудеш, де прекрасна,
а де потворна в тебе сторона.
Крутилося дівча несамовито, –
як горобець зимою на відлигу, –
аж доки хтось не запитав сердито:
– Чого ти крутишся, як дзиґа?

... Проплакала всю ніч,
щоб не почула мати,
і думала-гадала без кінця.
Надумалась – голівку опускати,
щоб люди не побачили лица.

Здоровкалась з опущеним обличчям,
прощалась, не підводячи очей.
Таке щось перелякане і птиче
з'явилося у обрисі плечей.
Непевний голос,
потаємна вдача,
душа забита, скована, терпляча...

Прийшла додому змучена, тривожна.
– Ні, так не можна.
Далі так не можна!
На світі кажуть, є стара чаклунка,
що має зілля і всілякі трунки.
Піду до неї, в ноги упаду,
заплачу:
– Зглянься на мою біду!

Мудра Баба живе
у холодній печері.
Мудра Баба пече
пирого на вечерю.

Чародійка стара знає все у природі,
та робити добра не бажає – та й годі.
Їй ніхто на віку не зумів догодити,
і тому на людей чародійка сердита.

– Подивіться, сичі,
хто то йде уночі –
гу-гу-гу,
го-го-го! –
до багаття мого.

І вп'ялася очима
у сиву дорогу,
біля жару червоного
гріючи ноги.

Визирає Марися
з куща в цю хвилину:

– Бабо, можна я хмизу
в багаття підкину?

– Хочеш ноги мої
підсмалити?.. Ги-ги! –
ворухнула великим
пальцем ноги.

– Бабо, можна я зараз
води принесу,
змию голову вам,
заплету вам косу?

– От причепа! Такої
не бачив світ.
Не причісуюсь я
дев'яносто літ.

– Бабо, можна сорочку
я вам сполощу?
Назбираю грибів
для смачного борщу?

– Що той борщ
без м'ясива людського варт?
Я люблю на обід
молоденьких дівчат.

– Ну, то з'їжте мене! –
заридало дівча. –
Починайте з ноги,
з голови,
із плеча!

Баба глянула пильно,
запрошує сісти.

– Е, дитино моя!
Тебе ж гидко і з'їсти.
Надивилася я
усього на віку.

Вперше бачу на світі потвора таку.

Повернула голівку Марися.
– Ого!

Щось ніяк не пойму
я обличчя твого.
Несказанна краса
чи потвора страшна?!
Дивина, дивина.
Дивина, дивина!

– Поможіть мені, Бабо!

Віддячу за це.
Що завгодно, аби
не двоїлось лице!
Щоб прохожі не лякались
і щоб хлопці не цурались.
Зведіть з лица потворність і коросту.
Ви ж Мудра Баба,
це вам дуже просто...

Тричі сплюнула на північ,
покрутила пальцем в скроні,
захитала головою,
погадала по долоні.

– Піди до Дурного Чоловіка.

Виконується пісня Лесі Соболевської

«Зозуленько сизокрила»

Зозуленько сизокрила,
Ти в лісі куєш.
Чом не бавиш своїх діток,
Гніздечка не в'єш?

Що кукуєш, пропрокуєш
На чужі літа?
Комусь доленьку рахуєш,
Хоч своя – не та.

Приспів:

Ой зозулько, зозуленько,
Пташечко самотня,
Ліщинонька зелененька –
Це домівочка твоя.
Заблукала моя стежка
У вечірньому гайку.
Моя доленька озветься
У твоїм «ку-ку, ку-ку»...

Зозуленько сизокрила,
Чом така сумна?
Чи тобі така немила
Зоряна весна?
Накувала мені знову
На багато літ,
Хоч у тебе, як і в мене,
Одинокий світ.

«Віть-фіть!
Віть-фіть!»
Що це там попискує?
Іде дідок,
немов грибок,
окулярами виблискує.

Іде обережно, боком –
це ж треба отак зуміть! –
а паличка з кожним кроком
попискує:
«Віть-фіть!»

– Ти не шкодуй,
все це я знав.
Я ж, моя доню,
збоку стояв.
Там, гон-де-го,
де біліють гриби.
Бачив тебе
чотири доби.
– Скільки ж вам років, дідусю?
– Один.
– Як то один?!

– А певно, один.
Той хто зумів століття прожити,
може новий рахунок відкрити?
Як ти гадаєш, дитя моє?
А-а-а, зрозуміла!
Отож-бо і є.
Ну, відпочинь,
а тоді й поговорим...

– Діду!
Прийшла я з великим горем.

Що відночинок? –
дівчина плаче.
З горем прийшла я,
з великим ...
– Бачу!
Я поможу тобі,
бідне дівчатко,
тільки порадимося спочатку.
Як же ми вийдем з цього протиріччя,
щоб не двоїлось твоє обличчя?
Ти ж, очевидно, хочеш краси.
Значить, бридоту лише віддаси.
Що ж, це можливо.
Це дуже просто.
Все я зніму – і бридоту, й коросту.
Руку лише до лиця прикладу –
в жменю затисну твою біду.
Всю цю потворність зніму за годину.
Тільки ж куди я її подіну?

В землю зарію – зросте будяк.
Кину в дупло – оживе хробак.
В річку – підніметься каламуть.
Чортополохи в полях проростуть.
А розмахнуся, закину у море –
виникне в морі страшна потвора.
Буде топити човни й кораблі.
Буде лякати людей на землі.

Значить, я можу,
значить, я мушу
всю цю потворність
загнати у душу.

Тільки тоді не лякайся змін –
будеш прекрасна з обох сторін.

Тільки душа в тебе буде потворна –
зла,
завидюща,
підступна
і чорна...

Сім днів,
сім ночей
не склепила очей, –
думала.

На восьмий день надумалась:
– Зажени мені в душу потворність,
зостав на обличчі красу...

Він поклав свою руку теплу
на обличчя бридку половину.
І тримав,
аж поки не стерпла, –
дві години
чи й три години.

Та не встиг він руку відняти,
огризнулась Марися звіром:
– Забирай свою брудну лапу!

Іч, нахаба,
не знає міри.

Відсахнувся Дурний Чоловік,
сльози блиснули з-під повік:
– От бачиш,
а я ж казав...

– Казав, казав! – перекривила дівчина і
побігла до річки дивитися.

Зазирнула у чисту воду,
задивилась у власну вроду.

Личко біле, наче намітка.
Очі – сонцем прогріті квітки.
Брови – ніби тонкі листочки.
Щоки – ніби ясні пелюсточки.
А уста – лісова полуниця.
А волосся – яра пшениця.

Гордовито собі усміхалась.
В різні сторони поверталась.
Хоч з якого дивися боку –
ну й вродлива дівка, нівроку!

Тільки ж їй потрібне намисто!
Тільки ж їй потрібні сережки!
Головою збиваючи листя,
подалася Марися до стежки.
– Куди ж ти,
не попрощавшись?! –
гукнув Дурний Чоловік.

– Буду я з таким старим луб'ям прощатись!

Потоптала траву,
передавила коників...

Розчинила мати скриню,
узяла керсетку синю,
сорочки гаптовані,
чобітки підковані,
кісники барвисті,
дукачі в намисті.

А Марися приміряє,
у люстерко заглядає.

Мати лиштву пришиває,
з пальців голка випадає.

Аж до вечора крутилась,
прибиралась,
чепурилась.
– Прощавайте, дні минулі! –
та й пішла на перші гулі.

А на вулиці музики,
танці,
жарти,
заковики.
Гарні хлопці походжають,
біля милих упадають.

Та як побачили таку красуню, –
так всі до неї і кинулися.
Той зітхає,
той лютує,
той сережки їй дарує.
Двоє б'ються на стерні.
Третій плаче в бур'яні.

А Маруся очима грає,
собі парубка вибирає.
Не якого-небудь простого,
а вродливого, молодого,
щонайкращого у повіті,
у повіті
і в цілім світі.

Згорда всіх парубків оглядає:
– Щось такого між вами немає...

А за нею хлопці – юрбою.

Гульк –
найкращий сидить під вербою.
І під місяцем серед ночі
іншій дівчині дивиться в очі.

Схилювалась Марися шалено:
– Може, краща вона від мене?!

Коли ж ні.
Звичайна.
Таких багато.
Трохи смішлива.
Трохи кирпата.

– Одіб'ю! – подумала Марися
і підійшла ближче.
Кахикнула,
хихикнула.

Хлопець зміряв її очима,
заслонив свою милу плечима:
– Чого тобі?
– Вечір хороший.
– Хороший, як ніхто межі очі не лізе.

Похнюпилась дівчина,
пішла до Мудрої Баби:
– Виручай!

Стара чаклунка п'є чай
і насмішкувато мружитьсья:
– Така красуня і не можеш одбити?

Посікла курячої сліпоти з кропом,
зварила,
перцем притрусила,

крізь марлю процідила,
в пляшку налила,
дівчині дала.

За два тижні до весілля
випив хлопець каламутного зілля.
Напала на нього куряча сліпота.
Цілує Марисю,
пригорта.
У німій настороженій тиші
каже їй слова найсвятіші.

А дівчина його заручена
стоїть збоку засмучена
і повторює з переляку:
– Видно, хлопці усі однакі.

Через тиждень зілля перебродило.

Парубок нудьгує,
зnehотя цілує.
Разом бути – огинається.
Дуже пильно придивляється.

– Руки у тебе ніжні.
Випещені та білі.
А у Галі були огрубілі.
Від прання,
від ткання
та від жита...
Отака вже вона працьовита.

Похнюпилась дівчина,
пішла до Мудрої Баби:
– Поможи!

Мудра Баба взяла її руки в долоні
м'яла, терла і тисла ті руки півдня.
І зробились вони шерехаті й червоні
наче справді від жита, прання і тканиня.

Але хлопець знову зітхає.
Але хлопець знову натякає:
– Личко у тебе тендітне.
Ну, що ж, нехай собі квітне.
А у Галі було простіше, –
обвітрене і миліше...

Похнюпилась дівчина,
пішла до Мудрої Баби:
– Рятуй!

Мудра Баба набрала повітря у легені,
як подула-подула! Навіщо й вітри?
На додачу щей зілля насипала в жменю:
– Ось, візьми і обличчя на ніч потри.

Але хлопець знову питає:
– Чом же родимки в тебе немає?
От у Галі була над бровою...
Дуже нудно мені з тобою!

Марися – до Баби:
– Проби!
Зроби мені родимку на лобі!
Баба мізинцем торкнулась чола –
родимка наче зроду була.

Обнімає парубка Марися,
улещає ласкою своєю:

– Я така ж, як Галя, подивися.
То чого ж ти журишся за нею?

Парубок поглянув, засміявся:
– Справді, схожі. –
Засміявся дужче:
– Та душа у Галі, ніби сонце,
а у тебе темна й завидюща!

Поїхала Марися у місто.
Купила півпуда намиста.
Цілу купу всяких сережок.
Оберемок тонких мережок.
Прибиралася,
чепурилась,
наче муха в окропі крутилась,
і нарешті, в вечірню пору,
наче краля,
випливла з двору.

А на вулиці музики,
танці,
жарти,
заковики.
Гарні хлопці походжають,
біля милих упадають.

На Марисю ніхто й не глянув!

А найкращий у всьому повіті,
у повіті
і в цілім світі
сидить під вербою
на Галю дивиться та руки їй гладить. А місяць
роговим гребенем солом'яне волосся хат розчісує.

ЖІНКА ЯК ТЕКСТ

(поетична композиція за поезіями Оксани Забужко з книжок
«Травневий іній», «Диригент останньої свічки»,
«Автостоп»)

А все-таки я Вас любила, любила, любила!
І це не минає – хіба осідає на дно...

І двері розчахнулись – і за ними
Стояв той чоловік, якого я люблю.

Ми з двох кінців шкали ішли собі назустріч.
А цей поріг є позначка нуля,
Де груди – об груди судилось нам розбитись...

– О найдорожчий, кожен ад є ад!
Тож не дивись вперед, ані назад:
Стань просто – мною. Я – тобою стану.

Кивнув.
І засміявся.
І – розтанув.

В якому світі я була з тобою.
Десь стугоніло наше божевілля
На істеричних зблисках закаблуків,
Трощились келихи, пісні і долі –
А нам по сонцю прикипіло на устах,
І ми боялись роз'єднати руки.

І це був світ, в якому мала я
Тріскучі, сатанинські чорні коси,
І пам'ять ще зовсім не наболілу,
Й немилосердну віру

у своє чаклунство:

На сто ладів я обертала землю, і щоразу
Твоя дорога поверталася туди,
Де реготала я, свавільно й хижо,
І толочила власний регіт, мов траву,
Тобі назустріч – чорним ураганом кіс розбитись
На твоїм напнутім, як тятива, плечі.
І це був світ, де можна в смерть натанцюватись
По тінях, котрими для нас мостились площі,
А з рукавів, що в передпліччях розчахнулись,
Бряжчали й сипалися зорі і міста,
А ми ішли крізь полум'я, крізь полум'я...
І це був світ, де я була з тобою!..

Я згораю від ніжності – я обличчя твоє ліплю:
Із п'ятьми, із дощу, що обом нам засліплює очі,
Проступає воно – первозданне, як видих: «Люблю», –
І, стікаючи краплями, пальці мені лоскоче.

Це уже не цілунок – політ над дахи й ліхтарі:
У нічному, як хаос, набряклому вільгістю небі
Сотвори мене з простору, знищи і знов сотвори –
Через губи прозрілі мене переймаючи в себе.

Я вернуся на крилах твоїх усезнаючих рук,
Ошаліла й чужа, у розкошланім димі волосся, –
Щоб, зачувши ходу мою, репнув од заздросців брук,
І від погляду мого опівніч на світ зайнялося.

«Коханий!» – я пишу це слово навпрошки,
Навскіс через листок, і так, немов уперше:
Уперше – на віку, і вперше на віки
Учвал через рядки летить високий вершник!
Це слово – з задихань, з притислих-к-грудям рук,
Це слово вище слів: за ним – вже тільки стогін!..
«Коханий» – видихай, чи: тонко цвьохнув лук,
Пустивши в ціль стрілу із простору пустого.
І тільки ніжний черк – і отерп по душі:
Тривкіше всіх присяг, легке, як дух без тіла,
Це слово (о, замри!) – переступом межі,
Й нічого вже не бійсь, якщо – переступила.

...І солод слів,
І холод сліз,
І дотик чистий і шовковий...
Візьми мене у темну вись —
Я легша пасем цигаркових.
Повільні очі підніми
(Чи так розводять райські брами?) –
І душу в мене одніми,
І обніми її губами...
...Розломом – ох! – у листопад
Підлогу й стіни закрутило,
Текуче сяйво проступа
Крізь контур той, що звався тілом!
І – відхились...
І – відпусти...
Бо в чорнім космосі даремно
Гудуть натужно, як дроти,
Дві долі, строго паралельні.
А цей потріскуючий шум –

То шерех крил поза спиною...
Любов! Не прихистку прошу –
Свободи,
Світлої й страшної...

Не чекала.
Не вміла.
Не знала, що треба так мало:
Просто слухати – мовчки, ковтати, як сльозу, – крадькома...
Увіходжу в Ваш голос, як в ніжну застужену хмару, –
На такій висоті, що й землі вже під нами нема!
А була ж невразлива!
А сміхом же била навідліг!
Всі освідчення й клятви скидала – як руку з плеча!
...І пониже мене, наче спалах раптового світла,
При байдужім прощанні – сліпучий короткий одчай!
Ударяючись, думка об думку металом услід проскрегоче:
Це придумала я, а чи хтось мені так поробив? –
І чуття розпашілі мої, мов запалені очі,
Студить Ваша душа – фіолетовим і голубим...

Це не ваша печаль,
З ким я завтрашній день відкоркую,
Вал яких вечорів мені вірші, мов гальку, наніс,
Це не ваша журба –
Хто мій рот, як цигарку, розкурить,
І з яких карколомних висот моє серце шугатиме вниз!
З кого зайві слова
Обберу, наче з дерева гусінь,
В чий півморок засвічену лампу внесу –
ні сестра, ні жона...
Ну і що вам за клопіт, на яким повороті зірвуся?

Приземлюся – то встану. І, зрештою, – не першина.
Це не вам, безголосим і п'яним од власної злости,
Обривати ім'я моє,
по пелюстці, в усіх на виду, –
Вам однак не вгадати,
На якому із ваших помостів
Я зірву рукавички — і піснею горло зведу!
Можна тріщину дати.
Можна роки, як совість, пропити
І з холодних, як опік, світанків, довіку чекати відлиг...
Тільки я, навіть голос зірвавши, усе-таки буду хрипіти –
І, згубивши стремена, зумію триматись в сідлі!
Не мене приміряти на ваші сумні манекени!
Доки відзвук мій болісний
Між обвалами спин не затих,
Вам лишаються ваші, безділлям спрацьовані, гени,
Окуляри – від сонця, й льодяники – від висоти.
І не ваша журба,
Коли вітру судилось минути
Від розштормлених кіс і вітрилами напнутих блуз,
І не ваша печаль
Буде завтра мене спом'янути,
Коли я, на якимсь повороті зірвавшись,
Не приземлюсь.

...А все-таки я Вас любила, любила, любила!
І це не минає – хіба осідає на дно...
Я Вас у собі, мов коштовну карафку, розбила –
І душу, як білий обрус, просочило щемливе вино!
Ви колір дали моїм мислям, а образам тіло,
Зоставшись – лиш шумом, як море у мушлі в ушу...
А як там насправді було – то яке кому, Господи, діло!
Важливо – як буде.
А буде – як я напишу.

ПОЕТИЧНА МОНОВИСТАВА

«Останнє танго»

(за поезіями Галини Крук, Неоніли Стефурак, Маріанни
Кіяновської, Світлани Йовенко та Оксани Забужко)

*Звучить музика (Андрій Данилко «Після тебе»)
Вона виходить з-за куліси, зупиняється на авансцені.*

Скласти речі в дорогу. Розкласти слова на зітхання. Відчути вагу моменту, повітря, сумки. Важливо відкотити зачочені для мене рукави твоєї куртки. Важливо не забути свого гребеня у твоїй кишені. Важливо віддати тобі твій запах і постаратись не залишити на твоєму плечі розпачливого сліду укусу (чи то пак, сліду розпачливого укусу). Важливо відвчитися називати тебе так ніжно на людях і не виявляти близькості знайомства. Як багато важливого! Я мушу записати все це собі у блокнот і вивчити напам'ять. Нарозспів, по пунктах: перше – те-то, друге – так-то... І основне, основне: не дивитися услід поїздові, яким ти на світанку від'їдеш.

(Галина Крук)

Чутно звук поїзда.

Вона хоче озирнутись, але примушує себе цього не робити.

Що ж, напевне, можна жити,
ну, звичайно, можна жити,
як погасне в серці літа
цвіту лампа золота,
коли ми чужими станем,
і зламає крила танець,
і живі слова зів'януть
в перепалених устах.
Що ж, тобі байдужість личить,
кам'яна байдужість личить,
упаду сумним обличчям

в білі дзвони рукавів,
і згорить сльоза солона,
непомітно й безборонно,
там, де чорним і червоним
на сорочці хрестик цвів.
Що ж, усе на світі просто,
ну, звичайно, дуже просто,
і чиєїсь зради постріл,
і відлуння каяття...
(Неоніла Стефурак)

Слова залишаються клубком у горлі, і Вона повертається спогадами в їхню кімнату. Блукає в її стінах і в знеможі опускається на коліна.

Звучить музика (П'яцолла «Milonga del Angel»)

Я мовчала цей рік. Дуже довго зросталася рана.
Не зросталася, тільки зростала – і стала рубцем.
І тепер я в нірвані. І в мене глибока нірвана.
Вигасання – між словом і тілом – еством і лицем.
... Був такий чоловік – перерізував мені пуповину
І лишив ненароджену там, де нічого нема.
Він ще сниться мені. Ще ввижається – раз на хвилину.
Але він – у п'ятьмі. Я не знаю, яка це п'ятьма.
Я ж навчилася жити без смерті. Зусилля без втоми
Щонайтяжчі з усіх. Це як рухи стихій і планет.
Сіть безсонних ночей. Дзеркала зі слідами судоми...
Вигасання як сенс. Бог же знає, що я не поет.

Знаю сенс безпорадності. Часом не хочу могти,
Щоб не мати спокуси, щоб іноді просто не бути.
Точка зору крізь іній, що вчиться колоти, як ти.
Холод, страх і любов – три тортурні знаряддя покути.
Ти собою вбивав. Не любов'ю, не холодом – ні.
Як тварина, я все розуміла. Не вміла назвати.

А тепер я умію любов все приймати. Мені
Залишилась від тебе глибока нездатність вбивати.
(Маріанна Кіяновська)

*Схиляє голову, та якоїсь миті розуміє, що не може без нього.
Різко підіймається.
Музика обривається.*

Не буде «Завтра»! Зараз поспіши,
сьогодні, тут, тепер, цієї ж миті, –
скажи, що любиш, що судьба. Збреши!
Скажи – мене одну на цілім світі.
Або не так. У вузол зав'яжи
і нерви, і слова – не буде «потім»!
Все від неробства, вигадка, – скажи, –
і я не полюблю. Й тобі вже годі!..
Я зрозумію все. Зумію все.
Я тільки посміхнусь і зацікавлю.
Та не мовчи! Лиш не мовчи, і все...
В двозначності моя душа мертвіє.
(Світлана Йовенко)

*Голосно звучить музика танго (П'яцолла «Undertango»). З
п'ятьми виринає Він-Спогад. Впевненою ходою підходить до
Неї, скидає з неї плаща, і Вона ще раз проживає почуття
втраченого кохання в шаленому ритмі танго. Та раптом він
жорстоко штовхає її додола, піднімає плаща і зневажливо
накриває її.*

*Звучить тема (Після танцю на музику П'яцолли «Jorge
Adiys»)*

Мій Господи, навчи мене піти!
Навчи мене навчитися відходу!
Навчи втрачати і не берегти,
Ковтати кригу, наче люту воду!

Навчи забути, як забув би Сам.
Навчи усе простити – аж до крові.
Навчи чинити Віру голосам
Любові, Смерті – й істинно Любові.
(Маріанна Кіяновська)

Вона підіймається і бере плащ.

Все, доле. Поглумилась як могла.
Яка ж вина моя? Чи я – тобі не рідна?
Хай небо у очах моїх поблідне,
але за що – ця безнадії мла?
Що я тобі зробила, що мене
ти повела наосліп, мов блаженну,
по тій стежині, де ішли до мене,
а я – лиш віддзеркалення нудне?
Хто міг казати йому мої слова?
Хто смів кохати, як одна я вміла?
Хто серця вашого торкнувся, милий,
лишивши пісню – на безсмертя вам?
О, скам'яніє ця моя сльоза,
і зле ридання усмішку народить.
Біль – перебуду. Туга – перебродить.
Я – вас любила?.. Хто вам це сказав?
(Світлана Йовенко)

*Музика звучить гучніше. Вона йде в глибину сцени, одягає
плаща і розвертається до глядачів. Вона вже не страждає.*

Благословляю жінку, що на світанку відслонить
Вікна в твоєму домі.
Її вимита шкіра ряхтітиме холодом,
Як розтяте вранішнє яблуко.
Жінку, яка безшелесно, навшпиньках
Пройде на кухню, поставить каву.

Її очі і руки будуть при цьому сміятись.
Благословляю цю жінку,
Сонну птаху її волосся,
Затамований подих її ходи,
Сірника, що горить між пальців,
Роздвоюючись у безоднях зіниць,
Повільну блакитну музику вен
На руці, піднятій з гребенем...
Благословляю жінку, яку я тобі дарую,
Жінку, якій належить пильнувати твій добрий ранок.
Це я відливаю її для тебе зі слів ясних, аж пекучих,
Що по краплі стікають поверхнею шибки,
В яку дивлюся, і в її глибині коливається
Підводна квітка мого обличчя...
Благословляю цю жінку – як усе-таки шкода,
Що цієї жінки тобі ніколи не знати!
(Оксана Забужко)

*Гучно вмикається їхнє танго (П'яцолла «Undertango»,
кульмінаційна частина). Вона робить кілька тангових «па»
і... посміхається!*

МАТЕРІ, ПОВЕРТАЙТЕСЯ!

*(літературно-публіцистична композиція за книжкою
«Діти емігрантів про себе: сповіді, думки, судження
та біль», виданою за сприяння фонду «Open Ukraine»)*

Мати і дитина – найсвятіший, найприродніший зв'язок, на якому
тримається життя на Землі. В Україні споконвіку сповідується
культ Матері – берегині роду, захисниці душі народу. Найкращі
пісні, найсердечніші поезії – про неї, – рідну, єдину, найдорожчу в
цілому світі неньку.

Мама – свята. Вона завжди обігріє нас ласкою, турботою,
любов'ю і теплом, – вона не покине нас за жодних обставин.

Та бувають випадки, коли матері змушені їхати, їхати за кордон, щоб хоч якось допомогти своїй дитині прожити у цьому нелегкому світі.

Їдуть!.. Їдуть у незнані краї, не знаючи, що чекає їх там, на чужині... Їдуть, бо не мають іншого виходу.

(Звучить авторська пісня Олександра Смика «Собі сам» з альбому проекту «Чужина»)

*Мама в Італії, тато ще далі,
А в Україні пробились конвалії,
Скоро за вікнами мамине свято,
Я вже навчився читати й писати.*

*В темному місті не розгубився,
Скривдити мали, якось відбився,
Я вже дорослий — каже бабуся.
Я навіть ночі тепер не боюся.*

*Собі сам
Виростаю
Без родини.
Собі сам.
Не по днях, а по годинах...
Раду дам собі сам.
На маленькій батьківщині.*

А діти?..

Дітей в кращому випадку залишено на дідуса і бабуся, в гіршому — на батька, на далеких родичів, подруг, сусідів, самих на себе.

Зовні вони цілком благополучні. Чудово «упаковані», з дорогими мобілками, грошовиті... А хто бачить, що робиться в їхніх душах? Діти мучаться, діти страждають! Ці страждання вже виливаються у цілі збірки.

Мама в Італії, тато ще далі...

У мене в руках книжечка, назва якої «Діти емігрантів про себе: сповіді, думки, судження та біль».

Ось рядки з цієї книжки...

«Мамочко, дорога моя! Сьогодні я склав останній іспит й поспішаю повідомити тобі, що отримав „п'ятірку”. Я згадую, як ти завжди раділа, коли я отримував „п'ятірки”. Ти тоді вигукувала: „Ура!” А тепер ніхто навіть і не знає, що я отримав „п'ятірку”.

А так хочеться похвалитися! Так хочеться, щоб ти прокричала своє „Ура!” Мамо, може, не треба було їхати до Америки. Якось прожили б і тут. А так у мене тепер є все, але немає мами. А без тебе мені нічого не треба. Ані кросівок, що ти мені прислала, ані комп'ютера, якого купила на твої гроші мені тітка Ніна. Не хочу нічого цього, я хочу, щоб усе було так, як раніше. Коли були тато, мама і я...»

Це один з листів малого Василька.

Перегортає сторінки книжки

А Роман Килинич із Закарпаття написав вірш у ритмі коломийки:

Україно моя рідна, мила моя ненько,
Як за тебе подумаю — радіє серденько.
Україно моя рідна, ти мені миленька,
Як улітку при дорозі вода студененька.
Люблю твої гори й доли, стрімкі полонини.
Одна біда: я не знаю доленьки і днини.
Маю батька, маю матір, лиш рідко їх бачу,
Коли за них ізгадаю — тяженько заплачу.
Пішли вони у Чехію грошей заробити,
А я мушу в господарстві все самий робити.
Мушу рано уставати, пізенько лягати
І щоранку до схід сонця до школи рушати.
Сидиш в класі на уроках — думаєш про неньку.
Як подзвонить із Чехії — радісно серденьку.
Знаю, знаю, мої рідні, що там вам не з медом,
Але й мені на серденьку, мов хтось водить ледом.
Ось така невесела, гірка коломийка.

Переходить до іншого листа

«Часто пригадую неньчину колискову, ніжний її голос. Здається, що цю пісню я несучи з дитинства через усі літа. Пам'ятаю, як вона за руку вперше привела мене до школи, як несміливо я читала слова: мама, Україна. Ніби вчора було це все. Нині я семикласниця, але хочеться не раз торкнутися маминої ніжної руки, почути щире слово.

Болісно переносила розлуку я, особливо в перший рік її відсутності. Чекала з нетерпінням кожного листа, раділа телефонному дзвінкові. Хотілося про все сказати, почути мамину розповідь про далеку Італію, її людей, клімат, звичаї. Відчуваю, що мені дуже не вистачає рідної людини, з якою хочеться порадитися, вирішити проблеми, просто поговорити...»

Так пише Юлія Еске з Волинської області.

Далеким фоном звучить колискова.

А цей вірш написала наша Наталя Муляк з Івано-Франківська:

Чорноока нічка розплітає коси,
Чую мамин голос – вибігаю боса.
– Де ти? Озовися! – вночі я благаю –
У світах далеких долю заробляєш.
Полечу-полечу я за океани,
Пригорнуся серцем я до тебе, мамо.
Не сивій за щастя на чужій чужині,
Мамо, так потрібна ти своїй дитині.
Я не хочу статків, рідна моя нене,
Не замінять ласку папірці зелені.
Сонечком весняним снишся ти ночами,
Я давно доросла, але хочу мами.
Ніжні твої руки в снах мене голублять,
А пани чужинські брови на них суплять.
Повертайся, мамо, лист упав із клена,
В радості і в горі будь зі мною, нене.

Коліскова переходить у пісню «Зозулята» Олександра Смика:

*Ти кохання підкинула наше, зозуле,
А сама відлетіла в далекі і теплі краї,
Як годиться, домівку невдовзі забула,
Невідомо до кого горнулися крила твої.*

*Виростає твій син при батьках і питає про маму,
На печальних казках чужини виростає твій син,
В телефонних дзвінках і скутих телеграмах:
«Повертайтеся, мамо, не можу я жити один!»*

*Що мало статись, те має бути –
Легко розстатись, важко вернутись...*

Але є, на жаль, і жорстокі листи.

В далекій Америці до журналістки підійшла жінка. Вона розповіла, що 15 років тому вона залишила в Україні малого сина й жодного разу не була на батьківщині, бо не має документів і боїться втратити можливість заробляти в Америці 700 доларів на тиждень. Саме стільки платять їй багаті американці, в чий родині доглядає вона 88-річного діда. За цей час син виріс й одного разу написав матері листа:

«Мамо, я не знаю, чи заслужила ти право називатися таким йменням, але для мене ти завжди залишишся мамою, бо ти мене народила. Але тільки народила. А виростав я сам. І ніхто, ані вічно п'яний батько, ані тітка, якій ти довірила моє виховання, не знають, скільки сліз я виплакав ночами в подушку.

Скажи, мамо, за що ти мене так покарала? Невже ти думаєш, що оті пачки і долари, які ти надсилала мені з Америки, заміняли мені тебе, мою матір?! Невже ти думаєш, що Україна – це „чорна діра” в центрі Європи, в якій люди живуть тільки думками про харчі та їжу?! Ти засліплена Америкою, ти хвора нею й не зможеш уже повернутися ніколи. Це як наркотик – підсів на „голку”, вже ніколи з неї не злізеш.

Я думав, що ти хоч би на моє весілля прийдеш. Але ти й цього дня мене зрадила, проміняла на свою Америку. Бог тобі суддя, мамо! Ти пишеш, що хочеш надіслати як запізнаний весільний подарунок контейнером для мене авто з Америки, не роби цього. Я нічого від тебе не хочу!

Раніше, маленьким хлопчиком, я засинав увечері і прокидався вранці з мрією, що настане день і ти повернешся. Але ти не повернулася. А в мене вже росте свій син. І в душі все так перегоріло, що якби ти й повернулася тепер, то мені було б байдуже...»

Невимовно жаль цієї жінки, шкода її сина, який зробився несправедливо жорстоким до матері, бо в нього вкрали дитинство й замінили посылками й доларами. Він зненавидів Америку, хоч вона тут ні при чому.

Ненавидіти треба тих, хто прирік мільйони таких, як його мати, на невимовні муки і страждання, хто своєю політикою погнав на чужину з торбами й простягнутими руками мільйони українців, хто й сьогодні продовжує дограбовувати Україну.

Але якщо є найменша можливість закінчити період заробітків і повернутися додому, до своїх дітей, треба це негайно робити.

Звертаємось до вас, матері. Прочитайте, послушайте ці виплакані дитячі рядки. Згадайте слова митрополита Андрея: «Їдьте з Богом і з Богом повертайтеся, здорові тілом і душею, вертайтеся кращими, як ви виїхали, вертайтеся з Божою ласкою».

Ви здійснили свій життєвий подвиг, занурившись у вир не знаного вам і дуже непростого життя, пройшовши всіма колами дантового пекла заради найближчих. Але повертайтеся, бо в час, коли ви виховуєте чужих дітей на чужині, повз вас пролітає дитинство власних, без вас вони дорослішають, плачуть ночами, втомлені страшними сновидіннями, закохуються, тішаються своїми нехитрими дитячими радощами і самотужки виплутуються з життєвих перипетій. А ще – терпеливо чекають. На вас, на вашу ласку, ваш дотик, ваше тепле слово.

ПОВЕРТАЙТЕСЯ!!!

Фоном звучить пісня Олександра Смика «Собі сам»

В жіночій долі смак гіркий...
Хоч залишились вдома дітки,
Українські молоді жінки
В світі ідуть на заробітки.
Далекий і нелегкий шлях –
Десь до Італії чи далі.
І в заклопотаних очах
Утіхи менше, ніж печалі.

Нащо ті долари – скажіть,
Коли розтоптуються душі...
Але людині треба жить,
І каже жінка: «Їхать мушу».
І правда ця неначе ніж,
Який заюшений криваво...
Чого ж ти бачиш і мовчиш,
Моя розгублена державо?

ЗВУКИ ВАЛЬСІВ ГЕНІЯ

(літературно-музична композиція за книжкою Я. Івашкевича «Шопен», публіцистичною прозою О. Фетисової, автобіографічними записами Жорж Санд та листами Ф. Шопена)

На сцені фояль. Виконавиця проходить повз нього, торкаючись клавіш. Виходить на середину сцени.

Він. Тонкі риси вічно замисленого обличчя, попелясто-русьве волосся, сумні карі очі, ніжний голос. «Здається, цей печальний принц ніяк не може відшукати свою принцесу. Напевно, причина його меланхолії – любовна драма», – пліткували паризькі дами.

Вона. Жінка, в чоловічому костюмі, який доповнювали високі чоботи і сигара в роті. Невисока, міцної статури, з великими очима, похмурим поглядом і жовтим кольором шкіри.

Вони були надто різні. Інтелігентний, у чомусь навіть несміливий Фредерік Шопен і запальна, схильна до епатажності Жорж Санд.

1836 рік. Світська вечірка в будинку графині Д'Агу. двадцятишестилітній Фредерік Шопен уже був відомий всьому Парижеві. Його геніальне виконання власних музичних творів зробило уродженця Варшави бажаним гостем у найкращих французьких домах. А зовнішня привабливість молодого поляка полонила жіночі серця.

Шопен сів за фортепіано й почав імпровізувати.

Сідає за фортепіано. Виконує віртуозний уривок з етюда Шопена.

Він вражав слухачів не тільки досконалістю техніки, а й глибиною та щирістю виконання.

Закінчивши грати, Шопен відірвав погляд від клавіш. Перед ним стояла дама. Погляд її темних вогненних очей проймав його наскрізь, наче намагався проникнути в душу.

Шопен чув про незнайомку: що вона відома письменниця, мала багато любовних зв'язків, – словом, була жінкою незвичайною. Та залишився зовсім байдужим – підкорювачка чоловічих сердець йому не сподобалася.

Батькам він написав: «Я познайомився з великою знаменитістю панною Дюдеван, відомою під ім'ям Жорж Санд, але її обличчя мені несимпатичне й зовсім не сподобалося. У ньому є щось таке, що мене відштовхує».

Та Жорж Санд була іншої думки. Письменниця була буквально зачарована молодим композитором. Незабаром їхні зустрічі почастішали: вона намагалася бути в тих місцях, де з'являвся Шопен. А через півтора року Фредерік остаточно переконався, що вже не уявляє свого життя без цієї жінки.

«Очі Аврори затуманені. Вони сяють тільки тоді, коли я граю; тоді життя світле і прекрасне. Мої пальці м'яко торкаються клавіш, її перо стрімко злітає над папером. Я хочу жити тільки для тебе; для тебе я хочу грати ніжні мелодії...» Так захоплено писав Шопен.

Першим цвяхом, забитим у гріб їхнього кохання, стала Мальорка, куди Жорж Санд вирішує їхати разом з дітьми та хворим на сухоти Шопеном.

Спочатку коханці будували повітряні замки, але ця подорож, що мала стати такою гарною, стала величезним розчаруванням. Зима на «райському острові» випала холодна й дощова.

Шопен почувся погано: «Хворів ці два останні тижні, мов пес: мене лихоманило, незважаючи на вісімнадцять ступенів тепла, троянди, апельсини, пальми і фіґи».

А ще неврастенія, відчуття самотності та відірваності від світу...

І Жорж Санд з коханки перетворилася на доглядальницю. Ночами вона просиджувала біля ліжка хворого, сама готувала цілющі відвари й мікстури, скликала з острова найкращих лікарів. Шопен не міг без фортепіано, і вона найняла роту солдатів, щоб затягнути піаніно гірською стежкою в одну із келій стародавнього напівзруйнованого монастиря Вальдемоза.

Древня монастирська будівля уявлялася Шопенові заселеною духами і примарами померлих ченців; темні коридори й похмурі зали сповнювали його жахом. «Повертаючись із прогулянок разом з дітьми, – розповідає Жорж Санд, – я знаходила його о десятій годині вечора за фортепіано: блідий, нічого не бачить перед собою... Він не одразу впізнавав нас... потім робив над собою зусилля, щоб розсміятися, й грав нам ті дивовижні речі, які складав без нас, або, краще сказати, висловлював у музиці страшні думки, що опановували ним у години туги й самотності».

Виконує прелюд ef-moll Ф. Шопена.

Йде на авансцену.

«Перспектива спільного сімейного життя із цим новим другом бентежила мене ще раніше, – казала Жорж Санд. – Мені ставало страшно, коли я думала про мій новий обов'язок. Пристрасть не засліплювала мене. Я відчувала до артиста якесь материнське обожнювання, дуже живе й сильне, але воно не могло зрівнятися з моєю любов'ю до дітей».

І Жорж Санд дає Шопенові шанс забути її. Після Мальорки вона їде з дітьми до Ноана, а Шопенові пропонує їхати до Парижа.

«Змушений розлучитися зі мною заради своєї професії, що була його славою, він перші дні поплакав би, пожалкував, а потім повернувся б до своїх звичок і світських перемог».

Та сталося інакше: заради дітей Жорж Санд повертається до Парижа, і пристрасть Шопена цього разу вже розрослася до хворобливих розмірів.

Вісім років тривав цей зв'язок. «Наша історія, – пише Жорж Санд, – не була схожа на роман; основа наших стосунків була така проста й серйозна, що ми ніколи не сварилися через несхожість характерів... Ніколи, крім одного разу, на жаль, першого й останнього».

Причиною сварки стали напружені стосунки, що виникли між Шопеном і Морісом, сином Жорж Санд. Їй довелося вибирати: між другом і сином. Вона стала на бік сина: «Я не можу зробити Шопена главою родини і вважати його сімейним радником, мої діти ніколи на це не погодяться». Шопен образився, дорікнув їй за бездушність, вони розійшлися...

Насправді розлука була неминуча: зіткнулися натури дуже різні й дуже складні. Вони могли зрестися чого завгодно, але не власного я. Доки кохання палало в серці Жорж Санд, вона присвячувала Фридерикові більшу частину свого часу. Але роль самовідданої й лагідної подруги була не властива енергійній жінці. Їй хотілось повернутися до роботи і в коло людей, що поділяли її смаки й переконання. Шопен ображався, проте, не знаходив у собі сил порвати з нею. «Чудовисько, – казав музикант, – я її ненавиджу, вона мене вбиває».

І Жорж Санд зробила так, як колись з іншим, відомим у мистецьких колах своїм коханцем, якого не могла позбутися. У романі «Лукреція Флоріані» під вигаданими іменами вона зобразила їх з Шопеном. Його наділила всіма слабкостями, а себе возвеличила до небес. А потім жорстоко, вголос прочитала Шопенові роман у присутності друзів.

Він запам'ятав той глум над найдорожчими почуттями...

Шопен уже не міг складати музику – лише виконувати. Без Жорж Санд він почувався нещасним. У 1849 році, за кілька днів

до смерті він з тугою промовив: «Вона обіцяла, що не дасть мені вмерти без неї, що я умру на її руках!»

Вона приходила... Друзі не пустили...

Жорж Санд пережила Шопена на 27 років. Коли їй було 60, Париж захоплено обговорював її зв'язок із 39-літнім художником. Вона була незмінно життєрадісна і товариська.

Єдине, що примушувало цю жінку плакати, – це звуки вальсів Шопена.

Сідає за фортепіано і починає грати вальс des-moll Ф. Шопена, повільно набираючи темп. Вальс переходить у звучання фонограми.

ПРИСТРАСТЬ ДВОХ СВІТІВ

(літературно-публіцистична композиція за книжками Айседори Дункан «Моя сповідь», «Танок майбутнього», «Життя Єсеніна» та поезіями Сергія Єсеніна в перекладах Романа Ладики)

Свого часу Платон чітко відмежував тих, ЩО кохають, і тих, КОГО кохають. У Толстого сказано: я його цілувала, а він підставляв щоку. Єсенін підставляв щоку, а вона цілувала. Єсенін був тим, КОГО кохали, а Айседора – тією, КОТРА... кохає.

У людині з іншого світу вона побачила сина, що загинув, а він від неї отримав материнське тепло, якого йому так не вистачало в дитинстві. Вісімнадцять років різниці у віці, Америка й Росія... Що поєднало російського лірика Сергія Єсеніна та пристрасну танцівницю Айседору Дункан?

Усім впадала у вічі різниця у віці, в культурі, в самому розумінні почуття, що спалахнуло. Єсеніну, безумовно, лестило, що він – чоловік «самої» Айседори Дункан. Але і досконалість, і чужість цієї жінки, з якою доводилося спілкуватися через перекладача, дратували його. Він ненавидів у ній свою долю. І ще: він дуже ревнував її до світової слави, яка була в Дункан, але не в нього, Сергія Єсеніна.

«Була палка пристрасть, дуже палка. Це тривало рік, – згадував Єсенін. – А потім усе минуло, і нічого не залишилося, нічого немає. Коли пристрасть була, нічого не бачив, а тепер, Господи, який же я був сліпий! Де були мої очі? Це, мабуть, завжди так сліпнуть ... »

Хто я? Що я? Мрійник і не більше,
Синь очей розтратив я в імлі
І прожив життя немов між іншим,
Заодно із вами на землі.

І тебе за звичкою цілую,
Багатьох отак я цілував,
Мов сірник запалюючи, всує
Про любов кажу тобі слова.

Мила, любя, рідна ти віднині,
А в душі те саме, що й завжди,
Як жагу розбурхаєш в людині,
Правди тут, звичайно ж, не знайти.

Тож і жаль в душі гостює рідко:
Все одно, чи спалахнем удвох.
Ти, моя мандрована берізка,
Створена для мене й багатьох.

Та коли собі шукаю рідну
І в гіркім полоні з нуди гнусь,
Не ревную я тебе негідно,
Я тебе нітрохи не кляну.

Кто я? Что я? Только лишь мечтатель,
Синь очей утративший во мгле.
И тебя любил я только кстати,
Заодно с другими на земле.

– Сергію! – нелюдський крик вирвався з її грудей. Сльози застеляли очі, і вона, мов неприкаяна, блукала з кутка в куток. – За що? .. За що? .. За що? ..

Двадцять восьмого грудня тисяча дев'ятсот двадцять п'ятого року. Цей день приніс Айседорі трагедію. У Росії наклав на себе руки Сергій Єсенін.

Вночі, не знаходячи розради у сні, Айседора вийшла з дому і довго блукала сяючими вулицями Парижа. Дорога вела її у бік Сени. Пильно вдивлялася вона в темну воду, що відображала мільярди святкових вогнів.

У паризькі газети Айседора звернулася з таким листом: «Звістка про трагічну смерть Єсеніна завдала мені глибокого болю. У нього були молодість, краса, геній. Незадоволений усіма цими талантами, його зухвалий дух прагнув недосяжного, він бажав поставити цих плебеїв перед собою на коліна. Він знищив своє юне і прекрасне тіло, але дух його вічно житиме в душі російського народу і в душі всіх, хто любить поетів. Я категорично протестую проти легковажних і недостовірних висловлювань, опублікованих американською пресою в Парижі. Між Єсеніним і мною ніколи не було ніяких сварок, і ми ніколи не розлучались. Я оплакувала його смерть з болем і відчаєм. Айседора Дункан».

Під мостом Мірабо Сена тихо тече і забирає наше кохання...

Грай, співай. На проклятій гітарі
Пальці танець ведуть у півкруг.
Захлинутись би в цім перегарі,
Друже мій, ти, хто ще мені друг.

Не дивись на її зап'ястя,
Як із пліч її хвилиться шовк.
Я шукав у цій дамочці щастя,
Мимоволі загибель знайшов.

Пой же, пой. На проклятой гитаре
Пальцы пляшут твои в полукруг.
Захлебнуться бы в этом угаре,
Мой последний, единственный друг.

Тієї ж першої миті, коли вона побачила Єсеніна, єдиною думкою було: «Це Патрік, це мій син, йому двадцять п'ять років!» А Єсенін тихо видихає: «Богиня...»

Того вечора Айседора Дункан, перша танцівниця світу в стилі модерн, виконувала свій знаменитий танок із шаллю під акомпанемент... «Інтернаціоналу».

Єсенін прагнув знайомства. І раптом з'ясувалося, що він не знає ані англійської, ані французької, а вона не знає російської. Перекладача немає. А його аж розпирає від бажання висловитися, виразити, викричати свої почуття: «Айседоро, я – закоханий!» Він висловлюється жестами, корчить гримаси, лається російською... Дункан знизує плечима.

Усміхнувшись, Айседора гладить поетові м'які кучері і ніжно промовляє одне з небагатьох знайомих їй російських слів: «Ангел». Потім дивиться в його очі і додає: «Чіорт!»

Через три години Сергій Єсенін і Айседора Дункан поїхали. На публіці вони з'явилися тільки за два тижні. Разом...

...Айседора підійшла до дзеркала і почала вдивлятися у своє обличчя. «Як я змінилася! Скільки зморщок, яке важке підборіддя, очі зовсім потьмяніли!

Яка страшна метаморфоза трапилася зі мною – так полюбити цього недолугого юнака і не мати ні найменшої можливості звільнитися від цього.

Але що я можу вдіяти, як я можу опиратися, коли в моїй душі живуть такі різні почуття? Хіба можна всім розповісти про те, як він схожий на Патріка, на мого маленького Патріка, котрий зумів вижити, вирости і стати геніальним поетом? Яке ж важке, страшне і порочне моє кохання!.. Але нема куди втекти від нього... Нема куди...

Марієнгоф, мабуть, має рацію, коли каже про те, що Сергій зневажає мене, як собаку...»

Його звичайна фраза: «Пий зі мною, паршива сука» – так і ввійшла незмінена у відомий вірш.

Сыпь, гармоника. Скука... Скука...

Гармонист пальцы льет волной.

Пей со мною, паршивая сука,

Пей со мной.

... «Айседоро, не хочу я зараз на Пречистенку їхати, – Сергій сумно всміхнувся і раптом загорівся новою ідеєю: – Ану ж бо, моя мила Дунько, візьмімо прольотку та махнімо у найближче село! Що за чудова думка, чорт забирай!»

...Сергій приліг на вологу траву недалеко від багаття, розстеливши для Айседори свій піджак. Він закинув руки за голову, вдивляючись у небо, і йому здавалося, що зірки та іскри розповідають одна одній казки.

Сергій надовго замислився, а потім почав читати тихим голосом.

Айседора не розуміла, про що ці вірші, але Сергій в голос її заворожував, і вона відчувала, що рядки розчиняються в темряві сільської ночі. Їй пригадалося дитинство, ніч на березі великого і безмежного океану, вірш Вітмена.

Єсенін слухав Айседору, і в його душі народжувалася гіркота. Він відчував, що вірші прекрасні, але вони тут чужі й не потрібні ні йому, ні цій ночі, ні цій землі, ні цьому місяцеві. «Ах, що за напасть, що за напасть, – зітхав він нишком. – От нещастя! Не розуміємо ми одне одного, не розуміємо і ніколи не зрозуміємо. І треба було мені закохатися в іноземку. Біда, просто біда. А тобі ж як зі мною? Бідолашна ти моя, бідолашна».

...Перед поїздкою до Європи Айседора і Єсенін відправилися до РАГСу.

Молодята побажали мати подвійне прізвище – «Дункан-Єсенін».

– Тепер я Дункан! – кричав Єсенін, коли вони вийшли на вулицю.

...Вона хотіла показати Сергієві світ, а світові – Сергія, але як Єсенінові особливо не потрібен був світ, так і Єсенін зі своїми суто російськими віршами не потрібен був світові.

«Не треба, не треба мені ніякої цивілізації, – повторював він. – Хочу назад у рідну патріархальну Русь, хочу, щоб співали півні та скрипіли коромисла. Хочу шампанського». Він брав пляшку, замикався у своїй кімнаті і довго глушив спиртним гіркі, тужливі думи бранця.

«О, це було таке нещастя! – розповідала Айседора. – Ви розумієте, у нас в Америці актриса повинна бути в суспільстві – прийоми, бали... Звичайно, я приїжджала з Сергієм... Навколо нас увесь час був натовп, багато галасу... То тут, то там називають його ім'я... Говорять тільки хороше... В Америці подобались його лляні кучері, хода, його очі... Але він не розумів жодного слова, крім „Єсенін“. Йому завжди здавалося, що над ним сміються, знущаються, що його ображають... Він ставав злий, як демон... Банкет... Нас вшановують... Тости, дзвін келихів... Серьожа бере мою руку... Його пальці – як залізні кліщі... „Ізадоро, додому!“ Я ніколи не перечила... Ми негайно виїжджали... А як тільки ми входили у свій номер... він хапав мене за горло і, як мавр, починав душити... „Правду, суко, правду!.. Що казала про мене твоя американська сволота?“ Я вже могла тільки хрипіти: „Добре казали, дуже добре“... Але він ніколи не вірив. Ніколи!.. Це було жахливо!»

Врешті-решт вони повернулися. «Я відвезла Сергія з Росії, – сказала Айседора, – щоб познайомити його зі світом, захистити від тяготи життя. Я хотіла зберегти його для світу. Тепер він повертається, щоб урятувати свій розум, оскільки без Росії він жити не може. Я знаю, багато хто молитиметься, щоб цей великий поет був урятований для того, аби і далі творити красу... Я привезла цю дитину на його батьківщину, але в мене з ним немає більше нічого спільного».

...Час від часу вони зрідка обмінювалися телеграмами. Але одного разу Айседорі у відповідь на рядок «Люблю тебе до кінця свого життя» надійшла убивча: «Я одружився і безмежно щасливий».

...Чотирнадцятого вересня тисяча дев'ятсот двадцять сьомого року Дункан узяла свою улюблену червону шаль і вирішила прогулятися на автомобілі. Сідаючи в машину, вона обкрутила шаль навколо шиї і крикнула друзям, які її проводжали: «Прощайте, я вирушаю до слави!»

Автомобіль рушив, потім раптово зупинився, і ті, хто її оточував, побачили, що голова Айседори різко впала на край дверцят. Шаль потрапила у вісь колеса і, затягнувшись, зламала їй шию...

Щоб звільнити голову, шаль довелося розрізати. Натовп накинувся на пошматовану ножицями тканину, прагнучи отримати «мотузку вішальника» на щастя, – і розтерзав її на шматки...

МОЇ ЧОЛОВІКИ... МОЇ ПІСНІ...

*(літературно-публіцистична композиція за книжкою
Едіт Піаф «Au bal de la chance» («На балу удачі»)
та за її піснями)*

*Звучить фонограма пісні Едіт Піаф «Vie En Rose»
(Accordeon).*

На сцені висвітлюється портрет Едіт Піаф.

Кохання завжди вислизало від мене. Я ніколи не могла втримати довго у своїх обіймах того, кого кохала. Як тільки я починала вірити, що знайшла того, ЄДИНОГО, все руйнувалося, і я залишалась сама.

Може, тому, що я ніколи не була серед тих, кого називають красивими жінками? Я знала про це, страждала і вимагала реваншу.

Я завжди гарячково шукала велике, істинне кохання.

І, мабуть, тому, що я ніколи не могла примиритися з брехнею, не могла примиритися з нудьгою, у мене й було так багато чоловіків.

Звучить фонограма пісні Едіт Піаф «Сотте Мої»

Це було в одному з кварталів міста, що зветься Життям,
Де одвічна темрява і нема повітря,
І ніколи немає літа, лише зима.
Вони стояли удвох на сходах.
І вона просила його:
– Тут темрява і нема чим дихати,
тут ніколи не буде літа, лише зима;
Господне сонце ніколи не зішло на нас свого проміння;
Воно сяє над кварталами, де живуть багатії.
Обніми мене,
Обніми швидше,
Потім буде надто пізно.
Наш час – сьогодні.

Хлопчик Луї був серед натовпу, що оточував мене, поки я співала, і миттєво розходився, як тільки я починала збирати гроші.
Але він, високий, світлий, з усмішкою на устах, не пішов з усіма.
Коли я підійшла до нього з блюдцем, він глянув на мене, захоплено свиснув і царським жестом поклав мені монетку в п'ять су.

Цілими днями він ходив слідом за мною околицями міста.

Одного разу, коли я була без батька, хлопчик Луї підійшов до мене і сказав: «Ходімо. Будемо жити разом».

Я без жалю покинула свого батька, який тільки про людське око був моїм захисником і про людське око піклувався про мене.

Я пішла за хлопчиком Луї. Він видавався мені красивим, сильним, єдиним: я кохала його.

Ми оселились у маленькому готелі на вулиці Бельвіль у дешево обставленій кімнатці.

У неділю ми ходили в кіно, і хлопчик Луї купляв мені квиток за два франки. Все було чудово. Можливо, тому, що ми були юні, надто юні.

Але при такому безтурботному житті мені явно чогось не вистачало. Я завжди прагнула підтримки, міцної чоловічої руки, справжнього чоловіка.

Якось я обманула Луї. Обманула з чоловіком, що був набагато старший, набагато сильніший. Заради нього одного ранку без попередження я покинула хлопчика Луї, забравши із собою маленьку доньку.

Та Луї розшукав мене, відібрав нашу дівчинку і закричав: «Якщо ти хочеш побачити свою доньку, повертайся додому!»

А потім моя донечка померла від менінгіту.

Знаючи мене добре, хлопчик Луї сказав: «Ти була для мене принцесою з чарівної казки, але сон обірвався. Бажаю тобі щастя!»

І він зник з мого життя.

Мені було вісімнадцять...

Звучить фонограма пісні Едіт Піаф «Milord»

Нумо ж, йдіть-но сюди, мілорде,
Присядьте біля мого столу,
Надворі дуже холодно,
А тут затишно.
Дозвольте вам прислужити, мілорде,
Почувайтесь затишно,
Кладіть свої жалі на моє серце
І ваші ноги на крісло.
Я знаю вас, мілорде,
Ви мене ніколи не бачили,
Я лише дівка з порту,
Лише тінь з вулиці.

Першим, хто простягнув мені руку допомоги не для власної вигоди, був поет Раймон Ассо.

Коли він з'явився у моєму житті, я була під слідством. Мене звинувачували в убивстві Луї Лепле, завдяки якому я стала знаменитою. Він звернув на мене увагу, коли я співала на вулицях,

і запросив до себе в кабаре «Джерніс», де збирався «увесь Париж».
І всі ці товстосуми притихли, коли я заспівала.

Здавалось, злидням настав кінець.

І тут раптом ця смерть.

Моя кар'єра обірвалася. Всі двері переді мною зачинились.

І тут я згадала про Раймона Ассо – високого худорлявого чоловіка, який сказав одного разу: «Я тебе кохаю». Та я розреготалась: він був надто люб'язний, надто ніжний, а я звикла до «грубих натур» і не оцінила його романтичного освідчення.

Недовго думаючи, я набрала номер Раймона і сказала: «Ти мав рацію, Раймоне. Ти потрібен мені. Я зовсім зневірилася, мені страшно. Я можу наробити дурниць».

Він зробив із мене людину. Йому потрібно було три роки, щоб мене вилікувати. Три роки терплячої ніжності, щоб змусити мене зрозуміти, що є інше життя. Три роки, щоб знищити отруту минулого, пом'якшити спогади мого дитинства, нещасного і порочного. Три роки, щоб навчити мене вірити в кохання, в удачу, щоб створити з мене жінку й актрису замість того феномена, чий голос ходили слухати так, як ходять на ярмарок, аби повитріщатися на потвору.

І цього надзвичайного чоловіка я все таки-покинула...

Звучить фонограма пісні Едім Піаф «La Vie En Rose»

Погляд, від якого мені ніяково,

Прихована усмішка –

Ось справжній портрет

Людини, котрій я належу.

Коли він мене пригортає

І тихо шепоче слова кохання,

Тоді я бачу життя у рожевому сляві.

Він шепоче слова кохання –

Прості, буденні слова,

А вони так багато значать для мене.

У моє серце ввійшла

Крапельина щастя,
Причину якої я знаю.

Я – для нього. Він – для мене...

А тепер я хочу розповісти вам про чоловіка, котрий посправжньому осяяв моє життя. Це Марсель Сердан – знаменитий чемпіон з боксу. Я кохала Сердана. Я палко любила його, як Бога! Я хотіла б крикнути на весь світ: «Марсель Сердан повністю змінив моє життя!»

До нього я була «ніхто». Та ні, вибачте, я була відомою співачкою, навіть дуже відомою. Але в моральному розумінні – «ніхто». Я вважала, що життя позбавлене будь-якого змісту, що залишається тільки реготати, клеїти дурня в очікуванні смерті. І що швидше, то краще.

Він відкрив мені радість, ясність і ніжність існування.

Мене запитували іноді: «Як ви можете кохати боксера? Це ж просто груба тварина!»

Груба тварина, яка навчала мене великодушності.

Він казав мені: «Розумієш, Едіт, у житті треба бути добрим». Це він учив мене, що найголовніше – жити так, щоб без сорому дивитись на себе в дзеркало, щоб не червоніти за своє минуле.

Ми не розлучались навіть тоді, коли я співала. Він захоплено дивився на мене і казав будь-кому, хто стояв поруч: «Ви тільки погляньте! Таке пташеня... Як вона може так співати?»

Та таке кохання було надто прекрасне для мене... І нещастя постукало в мої двері. Літак Париж – Нью-Йорк розбився біля Азорських островів...

Звучить фонограма листування. Вона закінчується «вибухом літака».

ВІН: Я кохаю тебе. Це – як вперше...

ВОНА: Це колючий біль – жити без тебе... Скажи, чому всі люди для мене не мають ніякого значення порівняно з тобою? Будинок наповнений тобою, твоїм запахом, навіть простирадла пахнуть тобою...

Я досі відчуваю твої руки...

Я обожнюю тебе, мій «товстуне», я кохаю тебе. Господи, як я тебе кохаю!

Повертайся швидше!

ВІН: Я сподіваюсь, що ти знайдеш у собі сили витримати нашу розлуку.

Це смішно, але я все одно кохаю тебе, як дурень.

Відчувати твої парфуми, торкатися твоєї шкіри на відстані – це жахливо: пригадувати і знову відчувати...

ВОНА: Як це довго. Господи, як це довго...

ВІН: Усе належить тобі, моя Богине! Є тільки одна Едіт Піаф!

І я, бідний, нещасний боксер, отримав шанс бути твоїм коханим. Тільки ти володієш моїми помислами і додаєш мені снаги бути тим, ким я є!

ВОНА: Якщо ти щасливий бути моїм коханим, то я горда, що ти в мене є.

Ти наблизив мене до Бога. Я знаю, для чого я живу. Я знаю, ЧОМУ! Я обожнюю тебе, мій малесенький. Я вся для тебе – служниця, рабиня, коханка, кохана...

ВІН: Май терпіння, моя люба. Понад 10 днів ти будеш у моїх обіймах...

...Цього вечора я співала в Нью-Йорку на сцені «Версаля». Мої тіло і душа були смертельно поранені. І все-таки я витримала. Перед початком свого виступу я оголосила: «Сьогодні я співаю в пам'ять про Марселя Седана. Я співатиму для нього».

Звучить фонограма пісні Едіт Піаф «Padam ... Padam»

Ця мелодія, що переслідує мене і вдень, і вночі, –

Вона народилася не сьогодні,

Вона прийшла здаля, звідкіль і я,

Її вже зіграли сотні музикантів.

Колись я втрачу розум через неї...

Я сто разів хотіла спитатися – чому,

Але вона обірвала мої слова.

Вона звучить завжди переді мною,

І її голос перекриває мій голос.

Падам...падам...падам...

Вона біжить за мною,

Падам...падам...падам...

Вона хвилиною накочує спогади,

Падам...падам...падам...

Ця мелодія показує на мене пальцем,

І я веду її за собою,

Як дивну помилку, –

Цю мелодію, що знає все наперед.

Тео було двадцять сім, а мені – сорок сім. Це ганьба, але я щаслива з ним. Найголовніше – кохати, бути коханою і жити в злагоді зі своєю душею.

Це сталося не тому, що цього потребувала «моя плоть», і не тому, що я ослабла від своїх болячок, і не від самотності. І не для підтримки своєї популярності, бо впав попит на мої платівки. Все набагато «сенсаційніше». Тео мене кохав, я його кохала і кохаю.

Я прагну розібратись у своїм коханні і знаходжу в ньому те, в чому життя відмовляло мені раніше – материнське почуття.

Його сміх, його запал, його молодість викликають у мене відчуття, що він мій син.

За дві години до того, як стати мадам Ламбукас, я сказала: «Боюсь, я не зможу зробити тебе щасливим. Усе проти нас».

Він дав мені договорити і твердо мовив: «Я хочу женитися на тобі і хочу, щоб ти носила моє ім'я. Ти боїшся, що не зможеш мене ошчасливити, а я боюся тебе втратити. Я не хочу більше, щоб ти думала про своє здоров'я. Ти повинна нарешті серйозно лікуватися. Я про тебе дбатиму. Я зрозумів, що кохаю тебе і хочу зробити тебе щасливою».

Якщо знайдеться хоч одна жінка, що встоїть після таких слів, то я взагалі не розумію жінок.

У моєму житті не було нічого вартого уваги, крім кохання і пісень. Але мої пісні – це теж кохання.

«Мої чоловіки, хай як я їх кохала, завжди залишалися чужими. Мої ж пісні – це я, моя плоть, моя кров, моя голова, моє серце, моя душа».

Едіт Піаф.

Звучить фонограма пісні Едіт Піаф «Non? Je Ne Regrette Rien»

ВСЕ У СВІТІ З ЛЮБОВІ

(художньо-публіцистична композиція за есе Світлани Короненко «Все у світі з Любові» та поезіями Івана Франка)

Все у світі з Любові

І вона не обминає нікого. Хоч би якими були бравада і суспільний імідж, хоч би які нагальні були справи. Бо все в цьому світі з любові. Я вимовляю ці слова і думаю про чоловіка, який жив понад сто років тому і писав дивовижні за емоційною силою слова:

Як почувеш вночі край свого вікна,
Що щось плаче і хлипає важко,
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,
Не дивися в той бік, моя пташко!..

Йому було натовді тридцять літ. Він був одружений. Писав книжки, читав лекції. Заробляв гроші. Зводив хату. Йому було не до любові. Не повинно було бути до любові. Одначе вона прийшла. Аби тримати Поета у своєму полоні довгих (чи коротких?) десять років.

Як не бачу тебе,
Кожда хвиля – тяга безконечна;
Як побачу тебе,
Відновляється рана сердечна.

Як не бачу тебе,
То довкола і зимно, і темно,
Як побачу тебе,
Запече щось у серці страшенно.

Вона працювала на пошті. Він був визнаний геній уже за життя. А Вона – поштарка. Неосвічена. Звичайна міщанка. І, звичайно, розуміла, що не просто цей рудий, приземкуватий некрасивий чоловік учає на пошту. Про це «не просто» свідчили його очі, які кожної зустрічі світилися якимось потойбічним нетутешнім вогнем...

Ми нічого не знаємо про їхні взаємини. Нічого! І може, дякувати Господові, що це так. Не знаємо слів, не знаємо порухів... Споминів про це у нього шукати годі. У неї й поготів.

Іван Франко писав: «Фатальне для мене було те, що вже листуючись з моєю теперішньою жінкою, я здалека пізнав одну панночку і закохався в неї. Оця любов перемучила мене 10 літ. Її впливом було моє писання „Зів'ялого листа”».

І все. «Закохався в неї...», «Оця любов перемучила мене...» Як констатація факту.

Це була ВОНА, його панночка. Панна. Як у Блока – «Таінственная незнакомка», як у Данте – Беатріче, як у Петрарки – Лаура.

... «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...» Ні портретів, ні світлин. Хоч би хтось узяв її за руку і завів до фотографа: «А залишіть-но, панно, свій лик для майбутніх поколінь...!» «Ніхто не додумався. На жаль. Та залишилися Франкові рядки:

...Явилась третя – жєнщина чи звїр?
Глядиш на неї – і очам приємно,

Впивається її красою зір.
То разом страх бере, душа холоне
І сила розпливається в простір.

Спершу я думав, що бокує, тоне
Десь в тіні, що на мене й не зирне –
Та враз мов бухло полум'я червоне.

За саме серце вхопила мене,
Мов сфінкс у душу кігтями вп'ялилась
І смокче кров, і геть спокій жене.

Минали дні, я думав: наситилась,
Ослабне, щезне... Та дарма! Дарма!
Вона мене й на хвилю не пустилась,

Часом на груді моїй задріма,
Та кігтями не покида стискати;
То знов прокинесь, звільна підійма

Півсонні вії, мов боїться втрати,
І око в око зазира мені.
І дивні іскри починають грати

В її очах – такі яркі, страшні,
Жагою повні, що аж серце стине.
І разом щось таке в них там на дні

Ворушиться солодке, мелодійне,
Що забуваю рани, біль і страх,
В марі тій бачу рай, добро єдине.

І дармо дух мій, мов у сіті птах,
Тріпочеться! Я чую, ясно чую,
Як стелиться мені в безодню шлях

І як я ним у п'їтьму помандрую.

1886 року Франко мав вибір. Ольга Хоружинська і його Панна. Вибір впав на Ольгу Хоружинську. Їй натовді – 22. Франкові – 29. Ольга – випускниця вищих жіночих курсів у Києві. «Толстовка». Прогресивна молода особа. Гарний голос. Зовнішність. Постава. Добра, розумна, щира.

З Росії віє соціалізмом, романтика і небезпека. Ольгу Хоружинську, екзальтовану, нервову дівчину, захопив Франко, бо ж за ним – шлейф галицької слави – «як письменника і соціаліста».

Її питали, чи буде вона в силі з'єднати піклування про сім'ю з боротьбою, з допомогою Франкові в його громадській та літературній справі... Не про те питали.

Молоді не кохали одне одного. Сьогодні, на відстані років, це безсумнівно. Далі життя висвітить це як на рентгені. Сварки. Скандали. Негаразди. І в цьому нічого дивного. Де немає любові, немає й внутрішньої рівноваги та спокою. А заради ідеї в курінь не йдуть. Коли ж ідуть. То довго там важко витримати. Без неї. Без любови...

Оженившись, Франко, напевне, спробував забути свою «панночку-польку». Багато працював. Причому дуже відсторонено. Йому не заважають ні злидні, ні галасливі малі діти, яких він дуже любить, ні вічно роздратована дружина. Він терпляче несе свого хреста. Однак ж душі Поета треба світла й висоти. І душа шукає, і в сутінках людських вишукує свічку іншої душі. АБИ ЗАПАЛАТИ.

Невже таки за десять років не перемовилися з нею жодним словом, невже він не поцілував її руки, не пожартував з нею?..

Легенда хоче, аби це було так. Проте звернімося до повісті Івана Франка «Маніпулянтка». Головній героїні пише листи якийсь Андрій Стоколос, за описом дуже схожий на самого Франка:

«Ви, пані, не любите мене, не хочете й знати про мене і були настільки щирі, що дали мені пізнати се зовсім недвозначно. Спасибі Вам за се! І Богу дякувати, що так воно сталося, Панно Целіно, любов моя справді така, що затроїла би Вам життя. Гаряча, пристрасна і заздрісна любов чоловіка з великим засобом фантазії, гарячої крові і самолюбства. Дрожу на саму думку про ті муки,

які спричинювало б мені переконання, що Ви мене не любите, не можете любити, що гордуєте мною, що бридяться мною...»

Він кохав. Нещасний рудий Квазімодо. Кохав Красу. Ніжність. Витонченість аристократичних рис. І залишив для Вічності зразки перлів зі слів Любові, Вічної Любові. І байдуже, чому дівчина не відповіла взаємністю.

Хоч ти не будеш квіткою цвісти,
Левкоєю пахучо-золотою,
Хоч ти пішла серед юрби плисти
У океан щоденщини й застою,
То все ж для мене ясна, чиста ти,
Не перестанеш бути мені святою,
Як цвіт, що стужі не зазнав ні спеки,
Як ідеал все ясний – бо далекий.

Я понесу тебе в душі на дні
Облиту чаром свіжості й любови,
Твою красу я переллю в пісні,
Огонь очей в дзвінкі хвилі мови,
Коралі уст у ритми голосні...
Мов золотая мушка, в бурштиновий
Хрусталь залита, в нім віки триває,
Цвістимеш ти, – покіль мій спів лунає.

Він закохається в дівчину, яка так ніколи й не прочитала «Зів'ялого листа», а коли їй прочитали ці поезії, то єдине, що їй сподобалося – це вірш, у якому змальовувалася квартира, схожа до тієї, де вона мешкала:

Покоїк і кухня, два вікна в партері,
На вікнах з квітками вазонки,
В покою два ліжка, підхилені двері,
Над вікнами білі заслонки.

На стінах годинник, п'ять–шість фотографій,
Простенька комода під муром,
Насеред покою стіл круглий, накритий
І лампа на нім з абажуром...

...ХТО її кохав, вона зрозуміє вже по його смерті. Зрозуміє розумом. І шукатиме з того вигоди замолоду. Вона запрагне будиночка для себе і прохатиме його у Франкового сина, коли той стане депутатом. Так кажуть свідки. Чи злі язички...

Дослідники шукатимуть причини такої закоханості генія в цю жінку. І не знаходять. Що, що в цій зовнішності, в цій холодній красі привернуло увагу Франка? Що породило такий шал поетової душі? Чим вона заворожила його? «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...»

Щоб побачить тебе,
Мов несуть мене ангельські руки;
Як побачу тебе,
Геть мов гонять пекельні муки.
Ні без тебе нема,
Ні близ тебе спокою, мій світе!
І земля не прийма.
Ох, і небо навіки закрите.

Все дослідили літературознавці. Днями, годинами. Кому писав, що писав. Навіщо й чому. Але ніколи не буде віднайдено відгадки, чому саме Целіна Журовська стала натхненницею «Зів'ялого листа»...

Його коханню іде одинадцятий рік, усе в його житті негаразд. Доля ніби збиткується. Злидні переслідують його сім'ю. А тут – хвороба, глибоке розчарування дружини...

Через 14 років він видасть «Зів'яле листа» другим виданням. Року 1911-го. Вже зовсім хворий – паралізовані пальці, чорна пов'язка на очах. Йому стане мужності визнати привселюдно, що «Зів'яле листа» має «автобіографічний ключ». Містифікацію знято. Була любов. Без взаємності. До красивої жінки. І були Вірші, які Бог посилає не кожному Поетові. Франкові пощастило. Навіть якби не було в його творчості інших віршів, окрім отого «Ой ти,

дівчино, з горіха зерня...», він би вже залишився в цій літературі.
ЄДИНИМ ВІРШЕМ. ОТИМ ОДНИМ-ЄДИНИМ...

Просто кохав жінку чоловік сто років тому і – вженився з іншою. Без любови. І на те Господь дав йому покару. А покаравши – помилював. «Зів'ялим листям». Свята покара! З тих покар, що паче найвищих благостей.

...Ой ти, дівчино, з горіха зерня, чом твоє серденько – колюче терня...

ЧОМ?..

ПРИСЯГА УКРАЇНІ

(поетична композиція за поезіями Емілії Турковської та Антоніни Листопад)

Чи то наснилось? Світ – каменоломня...
Десь під шарами стільки лютих літ
Знекровлені, безмовні, безвідмовні
Лупають не піщаник, а граніт.
Я в сні – не в сні десь свічку роздобула,
А ще останній не вогкий сірник...
Та я легка на ризик – ризикнула,
І сяйво спалахнуло, ніби скрик.
І всі раби від світла враз осліпли,
А хто в собі хоч краплю волі мав,
Той в світлі тому освятився, окріпнув...
Хоч похитнувся, але не упав.
А хтось не зміг, а хтось знеміг –
З безкрилля!
Спадав, як ряст на стигмах крові руст.
Глибоке небо в блискавках розкрилля –
То янголи несли росу до уст...
А я несла свічадо... Ніби фаму!
І був то страшний, був то хресний хід...
І тіні піднімалися зі зламу,
Зростались рани і теплішав світ.

Коли ти багатий вірою у зоряного Вітця, –
Вежу посунеш з місця, піднімеш з гробу мерця...
Станеш дзвінкою лірою, не побоїшся зла,
Напившись душею і тілом з Вічного Джерела.
Не поступившись сутінкам, станеш сліпцям зорею,
Черпнеш із криниці Суті, не зрадивши Назарею...
Проллешся небесною зливою на землю, від пилу сіру...
Нічого нема неможливого,
Як маєш правдиву віру!

* * *

Чи то приснилось? Ми з каменоломні
Нарешті вийшли... Пізнавали край...
Тут люди також зморені, безмовні...
Уста шептали: «Боже, це ж не рай!»
Шукали раю, а знайшли руїну.
Цей край – не рай, хоч місяць і зоря,
Та це ж моя небога Україна,
Та це ж її сплюндровані поля.
Сльозу ковтала, янголів питала:
«Невже ще зійде хліб на попеллах?»
По різьбах од слідів чобіт читала:
Тут йшла ненависть! Плазував тут страх.
Чужинці понівечили святині,
А яничари з бань зняли хрести...
Вони моїй сердешній Україні
Стріляли в серце. Боже, їх прости!
Та я знесла свічі ясну хоругву...
Промерзла вглиб, та сповнена тепла,
Свята земля від неземного зсуву
Закопаними дзвонами гула.
Вони озвались, ті підземні дзвони,
У них влились прадавні голоси:
«Коріння України – ми! Ви – крона!»

Рятуйте, ще зелену, від коси!»
На сполох били ті дідівські дзвони!
Вони запрагли до висот дзвіниць.
О Україно! Ти – закрита зона
Чорнобильська?
Чи світ садів і птиць?

* * *

Просять у Тебе, Господи: «Дай нам прожити без болю!»
Так, ніби літа без осені, так, ніби хліба без солі...
Та хіба серцю насититься хлібом отим лукавим?
Просять у Тебе, Господи, грошей, посад і слави...
Слава людська криваву шаблю хова за спину...
О, бережися слави, серцем відкритий сину!
О, бережися тронів! Люблять вони тиранів!
Трони ті б'ють тараном в душі земних титанів...
Просять у Тебе, Господи: «Дай нам прожити без болю!»
Так, ніби літа без осені... Так, ніби хліба без солі...

* * *

Господи, хто в світі цьому правий?
Де оті, що не пригріють гнів?
Де вони, із серцем нелукавим?
Духом мертві? В летаргічній сні?
Є молитви, та про власне благо.
Церква церкві більше не сестра!
Ходять юнки на екранах наго...
Милосердя – мимо серця... Гра...
Крик сердець: роботи і зарплати!
Вік, як віз, що котиться униз...
Світ, ще не засуджений до страти,
Сам лягає серденьком на спис.

* * *

Мені сказали (голосів не чула),
Було знання з гори, немов з висот:
«Щасливі ми, бо ти нас не забула,
Хоч і тебе тримав в кайданах грот».
Мені сказали: «Свічка ще палає!
І буде так: вона не догорить!
Тоді народ безсмертний умирає,
Як починає у неправді жити.
Ти їх навчи молитви так, як в пісні.
Вони забули: мають голоси!
Проси для них хлібин, які не прісні,
Багатств лиш тлінних в неба не проси.
Проси роси, цілющого повітря,
Дощів і сонця – з щедрої руки,
Проси для них, вчорашніх в'язнів, вітру,
Він їм продує приспані мізки!
У праці цій тобі небес підмога –
Нести і свій, а ще чужі хрести.
Ти будеш у самому серці Бога.
Росте це Серце. І тобі рости».

* * *

Україно! Розкряна в розбраті скибо!
Заміси коровай. Підними хоругви!
Перекручена гілко, розчакхнута в глибі!
Свою крону пракоренем оздорови.
Навіть в Храмах осквернена нечистою глина.
Знову глину свою освяти, в гончарів!
Україно, нещасна Велика Дитино!
Розбуди в баговинні послулих батьків,
Богородна, Блаженна, Блискуча Перлино!
Між гріхами твій блиск у століттях зашерх.
Україно. Велична Прадавня Вершино!
Піднімися хоч раз на Самісінький Верх.

Не співай, Україно, що ти ще не вмерла.
Бо і будеш отак помирати щодня.
Сотвори собі гімн із живої Говерли!
І себе сотвори, як Небесне Звання!

Не танцюй, Україно, на власних могилах.
Вороги з твоїх танців сміються давно.
Прояви свою гідність. Відкрий свою силу.
Зі скарбівні добудь златорунне зерно.

Ти dokonче повинна узяти сьогодні
Те, що вистоялось в двохтисячну вись.
Україно! Висока Дзвінице Господня!
Задзвони в свої дзвони.
І перехрестись..

* * *

Таке наснилось: світ – каменоломня.
Але життя кує реальні сни...
Народ – м'який? А влада? Безсоромна!
Та це усе вже з нашої вини!
Мені приснилось: світ – каменоломня.
Та що страшніше кам'яних сердець?!
Епоха скорокрока, карколомна...
Серця ж іще не свічі, а сирець.
Серця іще не свічі... Ще вощину
Громадять бджоли на високий віск,
Щоби свічу створила Батьківщина,
Ще вищу за найвищий обеліск.
Героям – слава!
Україні – слава!
Героям – пам'ять!
Прощення – катам?
Несхитне пекло! Це – його облава!
Присяга: України не віддам!

ВЕРТЕП

(поетична композиція за однойменною поемою Григорія Чубая)

Наша потужна цивілізація, яка досконало володіє комп'ютером
та новітніми технологіями, має необмежений доступ до інформації.

Наша потужна цивілізація, яка почуває себе
інтелектуально відгодованою коровою, якщо їй
вдається з першого погляду відрізнити картини
Пікассо від полотен Рембрандта ван Рейна.

Наша потужна цивілізація, яка сьогодні
безмежно ошчасливлена автоматом для поповнення рахунків,
мобільним телефоном,
новими нудотними серіалами на 250 серій,
всілякими шоу „Свобода”, які давно не свобода а просто – ШОУ.

Ах, ця безмежно щаслива цивілізація! Яка
попри все не забуває про те, що вона є найвищим
виявом всесвітнього прогресу, і рухається.

Так, саме рухається!

Пішки. В авто. В катафалку. В трамваї. І яка,
рухаючись, встигає:

відвідати пивний бар,
напівголосу покритикувати позаочі свого
шефа,
влаштувати скандал дружині,
розв'язати два-три сканворди...
і пожувати «Орбіт» без цукру!
Чуєте?!
Вона рухається!!!
ЧУЄТЕ?!!»

Вирує світ, сміється, плаче, виє.
Кружляють видива, веселі і сумні.
Іде вертеп, без поділу на дії,
Хіба що з поділом на ночі і на дні.

Кружляє світ. Мовчить, як треба крику.
І правда топиться в брехні чи не щодня.
Невже і я впаду у нього й зникну
Безболісно, безлико, навмання?

Впаду туди, де безум всьому пастир
Й пасе держави, душі і слова.
О Боже мій, не дай мені упасти,
Бо обертом іде вже голова.

Бо вже і дням, і ночам моїм боляче.
О Боже мій, спаси і одведи
І від отих, лукаво «єсьм» глаголящих,
І від отих, набралих в рот води.

Й від тих, за брехні лаврами заклечаних,
Й від тих, що ні сюди і ні туди,
Й від ідолів старих і новоспечених,
Й від пустослів'я, Боже, одведи!

...Затьмила голови тупі лакузоманія –
Попфіамлять і чекають, хто подасть.
І душу кожен з них, неначе мантію,
Перешива по-модному «под власть».

Поглянь! Навколо видимо-невидимо
Тих язиків, що витанцьовують стриптиз!

І котяться землею дикі видива
Парадів, маскарадів, танців, сліз.
І пустота безмірна щогодини
Вже цілий світ береться осягти.
Як жить мені, якщо я ще людина,
Якщо мені від себе не втекти?

Якщо і дням, і ночам моїм боляче!
О Боже мій, спаси і одведи
І від отих, лукаво «єсьм» глаголящих,
І від отих, набравших в рот води...

...О Боже мій, куди ж мені?.. Куди?..

Жаркого дня липневого втікаю по вулиці
міській, тікаю від себе, тікаю від слів страшних,
якими мушу я про щоденну втечу говорити.

А вулиця уся — суцільна втеча. Бо буде дощ,
бо хмари насувають. А вулиця уся – суцільна
втеча. І всі тікають... Чи ж тільки від дощу?

Один втіка від себе сьогodenного, а другий
доганя себе вчорашнього, і всі тікають-поспішають...

Хто від себе, хто до себе, хто від когось, хто
до когось, хто ні від кого, хто ні до кого. І разом
всі втікають від дощу...

Так щодня: в суєті, в круговерті годин
люди втікають від себе й до себе,

втікають до книг, до дружин, до картин,
втікають під воду, під землю, на небо,
втікають в ненависть, в любов, у кіно,
в карти, в більярди, в лото, в доміно,
в салати, в борщі, у котлети і в торти,
в кашкети, в манжети, в комоди і в шорти;
від чорта до Бога,
від Бога до чорта,
із ночі до ночі,
із рання до рання,
втікають у крик, утікають в мовчання,
втікають в чекання, в безсоння, в прогнози,
втікають у сміх, у зітхання, у сльози...

Втікають під карнизи, під погони,
під ліжка, в бомбосховища, в закон.
Не розбереш, де втеча, де погоня
і до яких молитися ікон?

І до яких із них ходити каятись,
яким хулу нести, не каяття?
...Чи на землі таких, що не втікають,
нема давно? І втеча — то життя?
Невже вся суть в безладній біганині?
Невже вона усьому голова?
Невже якийсь всевишній Паганіні
на скрипці світу втечу награват?!

І щодня в суєті, в круговерті годин
люди втікають від себе й до себе,
втікають до книг, до дружин, до картин,
втікають під воду, під землю, на небо,
втікають до лісу, на Марс, до півми,
щоб бути людьми чи не бути людьми.
Втікають у подвиг, у лють, у провину.

Додому.
До Криму.
В кафе.
В домовину.

Все втечі та втечі. Погоні і втечі.
А потім — до світу, від карт і від зречень,
від пива, з футболу, з кіно, з домовини
вертають до світу якось безневинно,
вертають, не мовивши навіть «прости».
А світу немає куди утекти.
А світові — голо!
А світові — босо!

Тиради.
Укази.
Промови.
Доноси.

Танці.
Ракети.
Паради.
Кастети.

Торговці.
Шпики.
Генерали.
Естети.

Джаз-банди.
Футболи.
Космоси.
Нації.

Боги.
Півбоги.
Парт-ор-
гані-за-ціі!

Персони.
Парсуни.
Кінозірки.

Голгофи.
Освенцими.
Соловки.

Дачі.
Собори.
Кремлі.
Мозолі.
Владики на небі.

І
на землі.

Гроші.
Отрути.
Вина.
Єлеї.

Гробниці єгипетські
і
Мавзолеї!

Роги і німби.
Тюрми і ґрати.
Ідоли.

Плітки.
Авто і гармати.
Кодекси карні.
А також — моральні.
Кайдани модерні
із картами гральними.

І
безхребетна
пихата
еліта —
усе це для світу,
для білого світу!

Для світу — тиради!
Для світу — доноси!
А світові — голо!
А світові — босо!

..Як вечір землю синьо охопив,
як зорі в небо з'їхались на віче,
в мою кімнату тихо уступив
один знайомий тихий чоловічок.

— Здоров, приятелю, то як тепер живеш?
Я чув, сливеш писателем великим? —
...Єхидна усмішка, мов колесо криве,
перекотилася його іконним ликом. —

Я чув, що преш ти часто на рожен,
звиняйте, заради якихось «істин»,
забувши давню приповідь: «Блажен,
хто їсть тоді, коли захоче їсти».

Нащо тобі тягар чиїхось мук?
Нащо тобі душі чиєїсь хвища?
І нащо те, що далі твоїх рук,
і те, що голови твоєї вище?
...Він плів ще довго блудливі слова,
що зависали сірим павутинням.
Крутилась ця платівка ненова,
аж доки стало в мене вже терпіння.

Нащо тобі тягар чиїхось мук?
Вже надто ви розумні всі та горді...
І хоч він був і далі моїх рук,
та я йому вліпив-таки по морді!

І він до виходу заквапивсь, заспішив
І – з-за дверей, із темряви, із ночі
він із погрозою до мене прошипів:
– Блажен, хто їсть тоді, коли захоче.

А світ – вертеп.
Кажу я з гіркотою: цей світ – вертеп. І, мабуть,
щонайважче – у ньому залишатися собою, від
перших днів своїх і до останніх не бути ні
актором, ні суфлером, ні лялькою на пальчиках
облудних, а лиш собою кожної години, а лиш
собою кожної хвилини, з лицем одвертим
твердо йти на кін...

А ніч попереду й позаду...
Ми йдем. Вперед а чи назад?
...Парадоксальна суть парадів,
і замість правди – сто півправд.

Хоч правда й пів... Зате ж їх «много» –
тих правд-калік напівживих.
А жвавий ум, хоча й убогий,
щодня виплоджує нових.

Модернізує, досконалить
півправди ті, мов лімузин...
Одна не встигне доконати –
як є десяток узамін!

Тоді зохлаїлі кажуть: «Годі», –
та нишком вводять іншу в двір,
ще й розмальовану по моді –
в таку попробуй не повір!..

Хто ж ми такі? Що буде завтра?
Куди йдемо? Вперед? Назад?
А що як завтра динозаври
наш зустрічатимуть парад?

Тоді аж вибухне грозою
прокльон, зневіра й каяття:
– Та ми ж прийшли до мезозою
замість ясного майбуття!

Тоді, як наша цивілізація спала й диви-
лась блаженні сні про авто, які їй належать,

про дачі, які їй належать, і про зорі, які поки що їй не належать (уві сні вона дуже жалкувала, що не можна кожної зірки зокрема обгородити парканом і прив'язати біля неї сторожового пса), – от тоді, як вона спала, я виніс їй вирок.

Цивілізація цього не бачила у своєму блаженному сні. Вона лише вранці прочитала в газеті, що я її зневажаю, і висловила принагідно декілька цікавих думок:

а) «Я свою дачу збудував власними руками і за чесно зароблені гроші...»

б) «Куда сматрелі учителя, когда іщо етот автор учілся в школе?!»

в) «Я розумію, що це, може, й так. Але раптом проти цілого світу заявити таке, то треба бути або великим диваком або ж божевільним».

А потім цивілізація взяла мою поему і на своїх всепоїдаючих зубиськах довго хрумтіла епітетами й метафорами, довго ображалась і жувала, жувала, жувала, доки не з'їла всю до крапки.

І пішла, блаженно погикуючи,
запивати її
пивом.

ЧОЛОВІЧЕ ТА ЖІНОЧЕ НАЧАЛО (сатирична моновистава за оповіданням Р. Бекера)

Я не розумію, чому жінки називають нас, чоловіків, дикунами... Ви взагалі знаєте, хто такі дикуни? Дикун – це найперший чоловік в історії людства. Я не розумію, чому в жіночій уяві дикуни здаються якимись кудлатими монстрами – вдарить по голові і затагне в печеру. Мені здається, що дикуни так ніколи не поводитися. Дикун був годувальником, покровителем, він боготворив жінку, він був творцем.

Ось його творіння. Невже чоловік, який не любить, міг би так розгодувати свою жінку? Це їхня богиня... Він був не тільки творцем, він був ще й художником...

Сьогодні я хочу зрозуміти, що значить бути чоловіком. Для мене це віднедавня теж неймовірно важливо. Тому що коли я народився, мені зразу сподобалось бути хлопчиком. Мій світ складався з танчиків, солдатиків, машинок, дворових ігор (футбол, літаюча ганчірка, вбий хлопчика яйцем). Хороша гра «вбий хлопчика яйцем», ніхто не грав? Ви що, не місцеві? Пояснюю: є хлопчик, є яйце, місце для гри, де абсолютно зрозуміло, хто виграє. У кого яйце, той... той вбитий.

Як і будь-якого хлопчика, мене цікавили дівчата, але їхні ігри я зрозуміти не в змозі. Вони грали в ці... ниточки, резинки, у них були нитки і резинки і навіть не виникало думки зв'язати Андрія з сусіднього двору. А гра в лікаря... ніхто не грав, ні? А доньки-матері, ця гра просто виводила мене з себе. Вони грали... в прибирання домівки. Я дивився на дорослих і намагався зрозуміти, що значить бути чоловіком. Якщо ви пам'ятаєте, в ту епоху важко було бути чоловіком. Але я собі завів багато подруг і відразу зрозумів, що, виявляється, дівчатам подобаються ніжні і чуттєві натури, і, звичайно, я намагався бути саме таким – ніжним і чуттєвим... Потім я зустрів свою дружину Христину... Любов була, звичайно, така сильна, що я відразу вирішив створити сім'ю. Але як тільки я зробив їй пропозицію, я почав відчувати якісь тривожні дзвіночки. Вона мені каже: «Лесику, а в які конверти ми покладемо

наші весільні запрошення?» «В паперові». Я справді намагався зрозуміти, в які, зробив вигляд, що це мене цікавить, і сказав: «Знаєш, Христю, мені здається, що оці рожеві конверти набагато кращі, ніж оці блідо-рожеві».

Так ми жили деякий час. Та з часом раптом одному з нас стало здаватися, що ми все ж таки різностатеві істоти, є жінки, і є наволоч... Усі чоловіки наволоч, наволоч... А інша жінка: «Так, у мене такий самий... бла-бла-бла...» Вони потім ще змагаються, в кого гірший чоловік. А що говоримо ми, чоловіки, – та знаю-знаю, мені вже це казали. А ось якби я сказав, що всі баби – блондинки, то мене б одразу вбили на місці. І ти скрізь на це натикаєшся, ось увімкніть телевизор, подивіться будь-яке ток-шоу: «Тема нашей следующей передачи – почему мужчины не достойны жить». У крамниці «Букініст» – «Пособие для стерв, или Как соблазнить начальника». І щоразу, коли я починаю сперечатися зі своєю дружиною на цю тему, в неї знаходиться маса однодумців. Мене ж ніхто не підтримує, навіть чоловіки, тому що ви – ганчірки і підкаблучники. Ганчірка... Підкаблучник...

Гаразд, розгляньмо еволюцію людини хоча б за останні 50 років. У 50-х ідеалом чоловіка був хто?.. Ковбой на коні, він був суворий і мовчазний. У 60-і він осідлав мотоцикл, він був п'яний і тому теж мовчазний. А в 70-х секс-символом став хто?.. Шурик, він дарував мені і моїм друзям надію. Але у 80-ті з'явився цей... «I'll be back», і всі наші надії померли. А в 90-і вийшло взагалі багато чудових романтичних телекартин про кохання: «Красуня» наприклад – там був такий заможний парубок... і тільки. А у фільмі «Привид» хлопець був уже мертвий – ось мрія кожної жінки... Заможний хлопець, який, з одного боку, тебе охороняє, а з другого, після купання у ванні своє волосся мертві не залишають.

Оце я був на вечірці з дружиною, вона з подругами, ми говорили про чоловіків, про жінок, чому вони не вживаються одне з одним. І тут одна співрозмовниця сказала, що вся проблема в тому, що всі чоловіки – наволоч. Я подумав, що в нашій компанії буде хоч одна, яка з нею не погодиться, але вони всі дивилися в мій бік із запитанням: «Так, Олексію, а ти не скажеш, чому всі чоловіки така

наволоч?» Звичайно, я намагався відповісти на це запитання. Тільки декілька секунд вони дивилися в мій бік, стріляючи очима, а потім легко повернулися до свого базікання. І я вирішив, що мушу відповісти на це запитання, бо якщо всі чоловіки наволоч, то значить і я наволоч. А що б сказала, до речі, печерна людина, якби зіткнулася з цим питанням? Вона, напевно, пішла б у свою печеру. Тому я пішов у свою печеру, в гараж... і почав думати...

Між чоловіками і жінками існує величезна різниця!.. Ну звичайно ж, немов дві різні культури, і замість того, аби бачити в чоловікові сволоту, подивимось на них з іншого боку... Так, подивимось на чоловіків і на жінок як на представників різних співтовариств узагалі, з різними мовами, з різними культурами, з різними історіями розвитку. І ось ця різниця, звичайно, лежить ще в печерній епосі. У той час ми сформувались у різних професіях, і тому були різні й інстинкти. Чоловіки були хто? Мисливці. А жінки? Збиральниці. Ну ось, хто такий мисливець? Це людина, яка весь час думає про свою жертву, ні про що інше, поки її не вб'є. Ну гаразд, ми не вміємо робити декілька справ одразу, але ми, чоловіки, вміємо зосередитися на одній справі, і це в нас виходить геніально. Ми ж розвили цю здатність для чого? Щоб добре полювати. А тепер ця здатність поширилася на все, що ми робимо. Ось бачите, чоловік не просто дивиться телевизор, він сам стає телевизором. І ось, коли я дивлюся телевизор, а Христя намагається зі мною заговорити, я взагалі не чую її голосу, я чую якесь невиразне мимрення... Ква-ква-ква... здається, цей звук не з телевизора, ква-ква-ква... воно наближається... – Здається, я з тобою розмовляю... – Ну якого дідька тобі потрібно? – Так, нічого... І вона пішла, вона в шаленстві, вона думає, що мені телевизор важливіший, ніж вона. Але ж я теж розгніваний, змушений вийти з телевизора, через це її «так, нічого». Ну як це «так, нічого», адже я був усередині телевизора, я був на Гаваях...

А жінки були збиральницями – це зовсім інше заняття. Збиральниці збираються в групи і йдуть збирати. Блукати і знаходити. Збиральниці не мають права концентруватися на чомусь одному – вони мають усе помічати, все-все, особливо

кольори, знати, де що досягає. Це ж цілий процес – блукати, примічати, піднімати і наповнювати кошики... Шопінг! Ми навіть покупки робимо різними способами, ну, тобто, я нічого не купую, радше це не можна назвати купівлею, те що я роблю, називається так: якщо моя сорочка зносилася, я йду до крамниці на полювання і вбиваю собі нову: «Мені потрібна сорочка... Сорочка... Сорочка». Сорочку вбито, і я йду дивитися телевизор – ось наше полювання. Мисливець тягне свою здобич до печери і використовує її, допоки не споживе.

А збиральниці роблять запаси. Настала зима, а це значить, що Христі немає що вдягнути. Вона ще нічого не встигла зносити, а вже хоче йти до крамниці збирати новий урожай. У крамниці вона не концентрується на одній речі конкретно, вона хоче поблукати, пошукати, поуявляти. Вона може провести в ній весь день і навіть виглядає відпочилою, мені ж вистачає трьох хвилин, і я більше не можу, бо не розумію, навіщо ми сюди прийшли?..

Я хотів би відпочити, хотів би робити трішки менше обертів на хвилину, хотів би поспілкуватися з друзями... недовго. Але важко сперечатися з жінками, тому що жінки логікою не керуються. Вся різниця в тому, що ми, чоловіки, думаємо, що логіка – це частина розуму, а жінки думають навпаки, що розум – це частина логіки. Ось саме тому нам так важко, коли ми починаємо сперечатися одне з одним.

До речі, вчені підраховали, скільки слів на добу витрачають жінки. Як ви гадаєте, скільки? Сім тисяч. А знаєте, скільки чоловіки? Тільки дві. Тепер уже я розумію. Я приходжу додому, настрою немає, Христя пиляє, я вже витратив свої дві тисячі слів, а в неї ще лишилось цілих п'ять тисяч слів. Ви знаєте, що чоловікам найбільше подобається, коли жінка сидить з ними просто поряд... і... не розмовляє...

І все ж таки мені здається, що не зважаючи на ці відмінності, ми знаходимо способи жити разом і дарувати одне одному щастя, відчувати, коли час збирати, а коли час полювати. І мені здається, що це відчуття партнерства закладено в нас із доісторичних часів.

Не знаю, чи зміг я розказати, що таке чоловік, але це не так важливо, в мене немає чіткої афористичної відповіді, що таке чоловік, у мене є образи. Ось у мене є сестра Алла, вона завагітніла, і ми з Христиною відразу поїхали відвідати її. Христя підійшла до Алли і запитала, як вона почувається. Я пішов у двір і побачив її чоловіка Сашка, який стояв з бензопилою і усміхався, немов несповна розуму. Каже: «Ти мені тут не потримаєш брусок, я будую пісочницю». Я кажу: «Зачекай, вона тобі знадобиться не раніше, ніж через два роки, поки малюк не виросте». «Ти мені допоможеш чи ні?» – почув я у відповідь.

Якби ви бачили цю картину, як двоє нормальних чоловіків намагались виправдати свою сентиментальність за допомогою бензопили. Бачите, я ж не пішов і не запитав його, як він почувається. Я бачив, як сучасний дикун намагається сказати: «Я люблю тебе» тому, хто ще навіть не з'явився на світ. І ось мені, наприклад, здається, що він дуже хороший дикун.

ЗАПІЗНІЛЕ ПОВЕРНЕННЯ

*(художньо-публіцистична композиція за статтею
С. Короненко «Названа чи блудна дочка української
літератури» та поезіями Т. Шевченка)*

Коли вдивляєшся в її портрет у підручнику з української літератури, важко, майже неможливо повірити, що в цю гладенько зачесану, провінційно і бідно одягнену, насторожено-уважну, без жодної тіні кокетства молоду жінку закохувалися найвідоміші і найталановитіші чоловіки епохи, ще складніше повірити в те, що сучасники називали її російською Жорж Санд, і не лише за талант. Характерниця, відьма, – чого тільки не сичали за її спиною заздрісні жіночі губи. Загадкова, незбагненна, з флером таємничості, жіночої та письменницької успішності, вона простувала назустріч своєму майбутньому, навіть не здогадуючись, як зрікатиметься через десятиліття свого письменницького дару, мови, якою написала свої найкращі твори,

і як тікатиме за тридев'ять земель від самої себе. Але до цього ще роки і роки...

Її юна сучасниця, побачивши, якою увагою оточив Марка Вовчка Тарас Шевченко, з роздратуванням увечері вивела у своєму щоденнику: «І що в цій жінці, що всі нею так захоплені? Зовнішністю проста баба, відбиток чогось „соттип” (пересічного), противні білі очі з білими бровами і віями, плоске обличчя... А усі чоловіки божеволіють від неї: Тургенев лежить біля її ніг, Герцен приїхав до неї в Бельгію, Куліш заради неї розійшовся з дружиною, Пассек захоплений настільки, що полишив свою кар'єру і їде з нею, не зважаючи на те, що брат почав лише одужувати після гарячки, а мати захворіла з горя. Маркович уміє так зробити, що шанувальники в усьому заступаються за неї: вона покинула чоловіка, прекрасну людину, – говорять: „він її не гідний»; покинула дитину, тримала її, як ...собаку, у кухні, – говорять: „її душа занадто піднесена, щоб задовольнитися дріб'язком життя”. Як мене дратує ця жінка...»

Ці слова, написані з такою гіркотою і болем, – про жінку, оспівану Шевченком у своїх віршах як «кроткого пророка», про жінку, яку поет полюбив ще до зустрічі з нею і перед якою благоговів до самої смерті.

... Навесні 1859 року дехто в петербурзьких малоросійських колах був подивований поведінкою Шевченка, вже легендарного, овіяного славою поета, який, тільки-но повернувшись із заслання, збирав у своїх земляків гроші на подарунок для молодої провінційної письменниці Марії Маркович. Вона щойно лише з'явилася на українських (чи то пак малоросійських) літературних обрядах, але вже подавала серйозні надії у тій літературі. Що говорив, чим пояснював Шевченко свої дії, залишається лише здогадуватися. Запідозрити поета в інтимних стосунках з молодою жінкою ніхто не міг – вони ще навіть не були знайомі. Земляки, хоч і дивувалися, але гроші на браслет Шевченкові давали, його авторитет був занадто високий.

Як його прийняла Марія Маркович, ми не знаємо, як не знаємо й того, чи носила вона того браслета. Лише одного разу його буде

згадано вже після смерті Шевченка в листі до чоловіка від 24 вересня 1861 року, в якому вона повідомляє про те, що відіслала якомусь К. К. Гофману сто франків на погашення боргу і ще грошей на перезаставу браслета, подарованого їй Шевченком. Схоже, що браслет не раз виручав її в часи безгрошів'я...

Опанас Маркович, немов відчуваючи щось двозначне в шевченковому подарунку, в листі до свого кумира писав: «Закохались Ви в простому та щирому писанню дружини моєї, та вже таку їй ласку показуєте, що не треба й батька рідного. Да хто його й знає – який лучче подарунок: чи золотий наручник, чи Ваш власний „Сон”?»

Так, «Сон»... Непосвячені навіть не здогадуються, що цей вірш був провісником, передчуттям великої любові в житті поета до цієї жінки: космічна легкість і пронизливість поетичних рядків, немов поруч з вами пройшла ця прекрасна страждальниця-мадонна з дитиною на руках, ледве торкнувшись вашої руки вологим і холодним від ранкової роси краєм пишної полотняної спідниці, і запахло польовим вітром і... жіночими сльозами:

На панщині пшеницю жала,
Втомилася; не спочивать
Пішла в снопи, пошкандибала
Івана сина годувать.
Воно сповитеє кричало
У холодочку за снопом.
Розповіла, нагодувала,
Попестила; і ніби сном,
Над сином сидя, задрімала.
І сниться їй той син Іван
І уродливий, і багатий,
Не одинокий, а жонатий
На вольній, бачиться, бо й сам
Уже не панський, а на волі;
Та на своїм веселім полі

Свою таки пшеницю жнуть,
А діточки обід несуть.
І усміхнулася небога,
Проснулася — нема нічого...
На сина глянула, взяла
Його тихенько сповила
Та, щоб дожать до ланового,
Ще копу дожинать пішла.

Вірш цей було присвячено Маркові Вовчкові за півроку до їхньої зустрічі. Але ці наступні півроку були наповнені таким чеканням і такою любов'ю до жінки, жодного разу не баченої, що можна лише дивуватися, неначе й справді їхня зустріч була містично визначена наперед.

А історія цього знайомства почалася з надісланих йому Пантелеймоном Кулішем «Народних оповідань» Марка Вовчка.

Шевченко, який застряг на кілька місяців у Нижньому Новгороді, повертаючись після 10-літнього заслання, читати їх не поспішав. Може, боявся зустріти відредаговану досвідченою редакторською рукою дамську посередність? Не допомогла навіть Кулішева фраза: «Побачиш, які дива в нас творяться: уже й каміння починає вопіяти! Де ж пак, не диво, що московка перетворилася в українку і такі повісті вдрала, що хоч би й тобі, мій друже, те прийшлося би в міру...» Ніщо не діяло на поета. Занадто добре він знав, як рідко трапляється в житті справжній талант.

Але одного разу, випадково відкривши книжку, Шевченко пробіг очима кілька сторінок і вже не зміг відірватися, поки не дочитав до кінця. Чогось подібного читати йому ще не доводилося. Навіть крізь відредагованість і пригладженість Кулішем, ключем була могутня енергетика.

Хто ховається за псевдонімом? Як його знайти, щоб сказати найзахопленіші слова?..

Вони почали листуватися...

Шевченко з усією своєю могутньою емоційною фантазією відразу уявив собі образ прекрасної незнайомки та до того ж іще — що було дуже важливо для нього — і близької йому за духом і світовідчуттям... Зачарування Шевченка настільки велике, що він навіть відмовляється редагувати її доробок: «Як можна до цього доторкатися? Це для мене самого джерело істини і краси. Нащо вона дає своє писання Кулішеві. Він те опозорить...» — з жахом говорить він своїм знайомим.

...У січні 1859 року провінційна пара Маркевичів з маленьким сином Богданом приїжджає спочатку до Москви, а потім до Петербурга.

...Марія Маркович заволоділа увагою Шевченка відразу, з першої ж зустрічі.

На жаль, ми не знаємо, де, в чиїм будинку, серед яких людей, за яких обставин вони познайомилися. Ми не знаємо, які слова сказали вони одне одному в цей день, яке враження справили одне на одного...

Та через три тижні після знайомства з Марією Маркович Шевченкова рука вивела на папері дивовижні за силою почуттів рядки:

Недавно я поза Уралом
Блукав і Господа благав,
Щоб наша правда не пропала,
Щоб наше слово не вмирало;
І виблагав. Господь послав
Тебе нам, кроткого пророка...

Що може робити жінка, одержавши вірш із присвятою собі? Читати, радіти, тішити свої амбіції... Але це — інша жінка. Марія Маркович відразу якось по-діловому, холодно вкладає щойно одержаний вірш у записку до управителя друкарні Куліша Данила Каменецького і просить його: «Вкладені в цю записку вірші Тараса Шевченка прочитайте, дайте прочитати Пантелеймону Олександровичу і надішліть назад».

Дивно, чи не так, поводить себе молода жінка? Чого вона хоче? Розпалити і без того ревнивого Куліша? Додати вогню в почуття

закоханого в неї Данила Каменецького? Просто банально продемонструвати обом, на які почуття здатна вона надихнути великого поета? Надрукувати його?..

Одне поза сумнівом – розумна і кмітлива Марія Маркович, одержавши вірш, зрозуміла: так, Шевченків вірш любовний, але не це тепер головне й істотне для неї, набагато важливіше те, що він насамперед свідчить про майже офіційне визнання самим Шевченком її своєю літературною правонаступницею. В всякому разі так це повинні були сприйняти інші. І вони, ці інші, саме так і сприйняли твір Шевченка, натхнений могутнім любовним, хоч і нерозділеним, почуттям.

...Три місяці живе в Петербурзі Марія Маркович, і три місяці для Шевченка в Петербурзі не існує іншої жінки. Напевно, немає в оточенні поета в цей період жодної людини, яка б не знала про його захоплення молодим обдаруванням. Схиляння і замилювання – такими словами охарактеризували ставлення Шевченка до Марії Маркович усі сучасники, що писали про цей період у житті поета. На запитання Тургенєва, якого автора йому слід читати, щоб швидше вивчити малоросійську мову, Шевченко з пошвавленням відповідав: «Марка Вовчка! Він один володіє нашою мовою!» «Шекспір, Шекспір!» – із захопленням голосно вигукував він, коли Марія Маркович читала вголос свої твори на публіку.

Та схоже, що для Шевченка три місяці спілкування з Марією Маркович перетворилися на сумне спостереження за шлейфом шанувальників її таланту, а ще за тим, як із бридкого каченяти – початківця і невпевненої в собі провінціалки – Марія Олександрівна дуже скоро перетворюється на літературну зірку першої величини «української словесності» і майже світську даму.

На Шевченка Марія Маркович спочатку дивилася очима чоловіка і бачила в ньому насамперед не живу людину, а майже міфічного героя-мученика, генія, світоча думки, перед яким благоговіли і перед яким схилялися всі, хто його знав. У Петербурзі ж вона побачила літнього, змученого хворобами, невисокого чоловіка з пишними козацькими вусами і «з помітними слідами солдатської постави і ломки».

Вона спілкувалася з поетом до самого свого від'їзду за кордон: приходила до нього в майстерню чи з Тургенєвим, чи з кимось іншим або приймала поета в себе вдома... Його ставлення до неї залишиться рівним і незмінно-захопленим. Він буде пишатися присвяченою йому «Інституткою» Марка Вовчка, але віршів, присвячених їй, більше не писатиме. Не намалює чомусь і портрета Марії Маркович. Не збережеться навіть ескізу. Чи не дивно це: так схилятися перед жінкою і не намалювати її?..

Можливо, справа була в тому, що ця жінка мала вміння виглядати перед співрозмовниками такою, якою їй потрібно було бути в цей момент і «зробити з людьми все те, що захочу». Чи не в цьому криється розгадка?.. Занадто невловимий він був, цей образ...

Через три місяці Марія Маркович їде кордон...

Єдиний, хто був проти – Шевченко. Його серце і життєвий досвід не віщували нічого доброго. Але найгірше, чого він чи не найбільше побоювався, – що вона може перестати писати по-українському. Прощаючись з нею, він повторював як заклинання: «Дивися ж, доню, щоб ти мені написала копу, дві або й п'ять, а то й сім кіп казок...»

...Більше вони ніколи не побачаться. Їхнє петербурзьке спілкування уклалося в три місяці, але до самої смерті поета Марко Вовчок у кожному зі своїх листів до Росії намагатиметься подати йому про себе звісточку і через усіх дізнаватиметься, як там Шевченко. Він теж щасливий уже від того, що може хоча б письмово спілкуватися з нею: «Спасибі тобі, моя доню любая, моя єдина, що ти мене... згадала...» У цьому листі – любов і ніжність, сум і самотність... Схоже, що Петербург спорожнів і потьмянів для нього без її голосу й усмішки...

Листами, переповненими ніжності і тривоги одне про одного, вони обмінюватимуться до самої смерті Шевченка. І не матиме значення, в яких стосунках у цей час вона з іншими чоловіками, хоча, поза будь-яким сумнівом, він знав і про всі її романи, і про репутацію «європейської шльондри»...

Але Шевченко ніколи і ніде не скаже жодного слова про її особисте життя. Він просто зворушливо турбуватиметься про неї: «Серденько моє... нехай Вам Бог помагає...»

Вона: «Бережіть же себе, прошу Вас дуже»...

... Останній лист Марка Вовчка не застав його в живих. Перечитуючи його, дивуєшся знову і знову могутньому, майже не приховуваному щирому людському почуттю, яким переповнений кожен рядок листа Марії Маркович...

«Мій дуже дорогий Тарас Григорович! Чую, що Ви усе нездужаєте та болієте, а сама вже своїм розумом докопаюся, як то Ви не бережете себе і які сердиті тепер. Оце добрі люди скажуть: „Тарас Григорович! Може Ви шапку надінете – вітер!“ – А Ви зараз і киреку з себе скидаєте. – „Тарас Григорович, треба вікно зачинити – холодно...” – А Ви хуленько до дверей: нехай навстіж і стояти. А самі Ви тільки одне слово вимовляєте: „Одчепіться”, – да дивитесь тільки в лівий кут. Я все те добре знаю, та не вбоюся, а говорю Вам і прошу Вас дуже: бережіть себе. Чи таких, як Ви, у мене поле засіяно?»

Звістка про його несподівану смерть була для неї як грім серед ясного неба: «Боже мій! Нема Шевченка... Тепер у мене душа болить, болить і ніколи не побачу його!..» Вона розділила назавжди її життя на «до» і «після».

«Після» – вона не згадає його, перекладає свої оповідання російською і починає писати російською...

Критики писатимуть статті, де імена обох письменників завжди стоятимуть поруч, звертатимуться з проханням до неї написати спогади про Шевченка: «Ваші слова будуть найдорожчим промежи матеріалом задля його біографії... Ви ж дочка його по таланту, по усиновленню, дочка по життю: не полінуйтеся ж потратити кілька часу на те, щоб сісти та написати про його та й других підбити на те ж».

Спогадів не буде. І вже ніколи. Вона їх так і не напише, а на його могилу, перебуваючи в Каневі, не піде...

В останні роки життя – це жорстка, із твердим чоловічим виразом серйозних, без найменшої ознаки кокетства очей, змучена хворобами і життєвими незгодами жінка. Її чи не єдине фото цього періоду не люблять друкувати, адже на ньому вона занадто далека від класичного, відшліфованого часом образу молодої елегантної

пані кінця 50-х – початку 60-х дев'ятнадцятого сторіччя і «лагідного пророка», який щойно спізнав найсолодший мед письменницької слави і перед ким никнуть найрозумніші голови епохи, зокрема, й Шевченкова, і в особі якої ще тільки ледве вгадується глибинна внутрішня духовна сила «характерниці» і якесь шалене бажання йти супроти хтоського і навіть...

І все-таки за кілька років до смерті з Марією Олександрівною щось відбудеться. Вона дедалі частіше думає про нього. Сповнюючи волю поета і дане йому слово, опрацює декілька народних казок...

Повернулася Марко Вовчок до Шевченка вже майже сімдесятирічною, немов «блудна дочка», згадавши, який народ визнав її своєю дочкою і батько якої нації благословив на служіння цьому народові. Але часу на служіння цьому народові в неї вже не залишиться...

Недавно я поза Уралом
Блукав і Господа благав,
Щоб наша правда не пропала,
Щоб наше слово не вмирало;
І виблагав. Господь послав
Тебе нам, кроткого пророка
І обличителя жестоких
Людей неситих. Світе мій!
Моя ти зоренько святая!
Моя ти сило молодая!
Світи на мене, і огрій,
І оживи моє побите
Убоге серце, неукрите,
Голоднее. І оживу,
І думу вольную на волю
Із домовини воззову.
І думу вольную... О доле!
Пророче наш! Моя ти доне!
Твоєю думо назову.
МАРКУ ВОВЧКУ. На пам'ять 24 генваря 1859 року...

МОНОЛОГ БІСНУВАТОЇ БАЛЕРИНИ,
або ТАЛАНТ НІЧОГО НЕ ВИРІШУЄ

(фрагменти монологу
з фільму Г. Константинопольського «Кішечка»)

Сцена перша

Ні, ні, ні. Це геть нікуди не годиться. Я вже не у формі. Це неподобство, це погано. Таж я не танцюю вже давно, років десять. Я погладшала, і обличчя моє обвисло. Клята спадковість. Я п'ю, я курю; мені нема чого їсти – я голодую. У мене немає ніякої роботи, немає чоловіка, немає дітей, батьків теж немає. У мене немає грошей, давно, років сім. І друзів у мене теж немає: хто зрадив мене, кого – я сама, решта набридли. У мене більше не залишилося залицяльників, давно, років з п'ять. Уже давно я нічого не роблю, зовсім. Зранку я виходжу на вулицю і обхожу сміттеві баки – я снідаю. Ну, можливо, не щодня, проте часто, це як пощастить. Потім я йду гуляти улюбленими місцями. Проходжу повз театр, але не заходжу туди, не хочу. Втім мене і не впускають. У нас – нейтралітет. Я знаю, що не впускають, і не заходжу. Вони, коли бачать мене, більше не вискакують на вулицю, не кидають у мене каміння і не викликають міліції. Я тримаюся незалежно і спокійно. У мене є охорона: собака. Білий бульдог. Він у мене недавно, півтора року. Це Айседора! Айседора Дункан! Я її вкрала на вулиці. Хтось прив'язав її біля входу в крамницю (напевно, думали, що ніхто не наважиться підійти). Я наважилася, підійшла, відв'язала і повела за собою. З усього видно, що Айседора – пес, з явно вираженими статевими ознаками, але я кличу його «Айседора» з принципу. Я скручена передчасним артритом, це – професійне, самотня, сорокап'ятирічна баба. Без будь-яких надій на майбутнє. Без будь-яких надій узагалі. Якщо раптом, з якоїсь причини я помру (а причин для цього вистачає), мене знайдуть не одразу. Нема кому. А-а-а, схоже, ви мене жалієте? Не кваптеся! Не жалійте мене! Краще послухайте.

Сцена друга

Пік моєї кар'єри припав на кінець вісімдесятих. Ось я – випускниця хореографічного училища; гнучка, легка, дзвінка – як струна. Театр, мрії, надії. Мене взяли. І почалося. Почалася моя боротьба. Боротьба за право БУТИ. Ганна Михайлівна – стара, що викладала в училищі, товкла як молитву: талант нічого не вирішує – жертовність, наполегливість, фанатизм і каторжна праця. Я добре запам'ятала. Жертви – чотири чоловіки (цивільні, звісно) – ніхто зі мною не зміг прожити понад три роки. Я була «Я» лише на сцені. Вдома – нервовий труп. Гастроля, шанувальники, три аборти. Дітей не можна – лише сцена. Жертви, впертість – після першого сезону в театрі стало ясно: головних ролей мені не дадуть просто так, треба боротися. Інтрига, інтрига, роман з директором театру і з його сином. Скандал. Обидва одружені. Подруги, плітки, задрість, нудьга, лезо бритви в пуантах, сірчана кислота у графіні для води. Фанатизм і праця каторжника. Сон – три години. До ранішнього прогону сама в залі: розминка, після вечірнього спектаклю сама в залі: відпрацьовувати, відточувати, доводити до досконалості. Голодна неприємність. Я ніколи не плакала, завжди посміхалася – і ось. І ось перший успіх. Світло софітів і завіса, і «браво», і «біс». Диявол виблискував очима чи благодать, – важко зрозуміти. Складні відчуття. Ні, не те, просто спокійне, впевнене розуміння, що це воно, це моє місце, для цього я народжена. Перші сльози, щаслива. Щаслива, і далі по колу. Жертви – потягнула сухожилля, відновилася. Помер батько, на похороні не була – гастролі. Вступила в партію (сприяє кар'єрному ростові) – анонімка, мій етичний портрет, розбір на партзборах. Обійшлося. Упертість – закохалась. Хлопчик Олексій. Ніжний, натхненний, кликав заміж. Уперше в житті не хочу вставати з ліжка. Його батько – дипломат на якихось островах. Всією сім'єю на мої спектаклі, купили нам квартиру. Льоша: та кинь ти до дідька цей балет, себе калічиш. Олексій... нема сил боротися. Небезпечно. Переспала з його другом. Зробила так, що він дізнався. Він зблід.

Сцена третя

Сьогодні урочистий день – 25 число, я отримую пенсію. Чистими 12 тисяч рублів – 350 доларів. Я заходжу у відділення банку – кілометрова черга. Ми з Айседорою проходимо, ні на кого не дивлячись, і прямуємо прямо до віконця. Іду, високо піднявши голову, і усміхаюся. Балетна хода. Охоронець робить крок у мій бік, але сперечатися не наважується – ніхто не наважується. Айседора грізно шкірить ікла. Відразу видно, що я божевільна, і зв'язуватися зі мною ніхто не хоче. Знімаю гроші з книжки, плачу три тисячі за квартиру – залишається дев'ять. Я заходжу до крамниці. Але я не купую дешеvu «бормотуху». Ніколи! На три тисячі рублів я купую дорогий французький коньяк «BISQUIT Vs». Я питиму його потрохи – цілий місяць, до наступної пенсії. У мене залишається шість тисяч рублів, і настає найголовніша мить місяця – я йду до Орловської! Проходжу повз церкву, але не хрещуся, мовчки. Високо піднявши голову, іду до жебраків і роздаю їм дріб'язок, рублів 20 – те, що я знайшла за місяць на вулиці. Вони мене впізнають і радісно кланяються, бурмочуть слова вдячності і метушливо хрестяться. Айседора дивиться крізь них, ковтаючи слину. Вони їй нецікаві. Роздавши дріб'язок, я йду бульваром і піднімаюся до Орловської. Дзвоню в двері. За дверима – квапливе човгання. Двері відчиняються: «Варечка! Варечка!» Варечка – це я. Орловська схожа на клубок вовняних ниток – товста і вся в якихось подертих кофтах. З кухні виповзають ще дві старі облізлі шерепи – Матвеєва і Кірсен. Мої колишні подруги. Вони на трьох знімають однокімнатну квартиру. Кожна з них одержує пенсію, і ще всі вони десь підпрацьовують – хто прибиральницею, хто ліфтеркою. Орловська навіть викладає в училищі. А живуть – як у богадільні. Вони, охаючи-ахаючи, лестячись до мене, ведуть мене на кухню і садять пити чай. Ідіотки! Вони вважають мене мільйонеркою. Нехай. Я їх не збираюся переконувати. Поки ми п'ємо чай – вони базикають без упину – в основному старі плітки про давніх знайомих, скарги на здоров'я, на злидні. Ні в кого з них, так само як і в

мене, немає ні чоловіків, ні дітей. Я мовчки слухаю і лише іноді киваю головою на запитання: а ти таку пам'ятаєш, а ти чула – а цей помер, і таке інше. Нарешті чай випито, і ми сидимо мовчки. Вони насторожилися, вони чекають. А я роблю вигляд, що не бачу і не помічаю цього. Відтягую очікувану мить. Нарешті, коли Кірсен починає аж поскулювати від нетерплячки, так що навіть Айседора здивовано дивиться на неї, – я нарешті встаю і прощаюся. Ага! Ось я вам тут принесла. І віддаю їм п'ять тисяч рублів із шести. Це моя допомога їм, щоб не голодували. Я могла б віддати всі шість – на трьох вийшло б по дві тисячі рівно. Я навмисно даю п'ять. Ну, по-перше, тисяча мені самій сьогодні ще згодиться, а по-друге, я знаю напевно, що після того, як я піду, вони ділитимуть гроші й перегризуться до смерті: п'ять на трьох розділити порівну неможливо.

Від Орловської я йду на Новодівичий цвинтар. Дорогою купую квіти. На всю тисячу – дорогі. Неважливо. Парна кількість. Я проходжу повз хрести і генеральські надгробки. Там, біля потрісканої цегляної стіни, могила Олексія. Я витираю сніг або пил (залежить від пори року) з його дошки. Кладу квіти, сідаю на лавку і згадую, згадую. Іноді плачу. Стара стала.

Сцена четверта

Коли Олексій дізнався про мою зраду, то, як я і розраховувала, кинув мене. Але потім хотів повернутися і навіть благав мене його пробачити. Але жертви, впертість, фанатизм. Я не погодилася. Він пив. Не працював. Яюсь, п'яний, випав, випадково випав з вікна і розбився. Його батько прокляв мене. І тут сталося ГКЧП 1991 року – переворот. Країна розділилася на консерваторів і реформаторів. І в театрі теж революція. Два угруповання, дві партії. Я, звичайно, з реформаторами. Пригадується, навіть до Білого дому ходила на танки дивитися. Три дні боротьби і нервів. І якщо в житті перемогли реформатори, то в нашому театрі гору взяло консервативне крило. Парадокс, але в них виявилися хороші зв'язки в керівництві переможців. Два роки животіла без будь-яких перспектив. В особистому теж

нічого серйозного. Так, якийсь брокер чи то кооператор – я в цьому не розбираюся. Дратували мене його малиновий піджак і туфлі «Саламандра» без каблуків. Мені виповнилося 30. Померла мама. Як і раніше – цілодобово в балетній залі, стежу за фігурою, їм овочі, перша підтяжка. Час для вирішального удару. І ось воно сталося! Я завжди працювала тільки за професією. Якщо хочеш чогось досягти у своїй справі, заробляй гроші лише цим – моє правило з юності. Якось один знайомий режисер запросив мене знятися в кліпі у Жені Кемеровського. На зйомках я познайомилася зі спонсором кліпу. Коля Атлас – злодій у законі, кримінальний авторитет (Атлас – це його кличка, все тіло в банях і хрестах – татуювання). Як мене побачив – сказився, прямо зі зйомок полетіли до Ніцци. Особистий літак. У Ніцці весь готель зняв. Тарілки собі об голову бив, з готелю до машини – на руках. Сам величезний, кулак – як моя голова. Очі вовчі, але коли на мене дивився – якийсь дитячий переляк. Казав, що не міг повірити, що я з ним погоджуся поїхати. Смішив мене своєю розбійницькою покорою. Навіть одружитися хотів, але йому не дозволили – у них, у бандитів, свої закони існують. Їм ні дружини, ні дітей офіційних не можна. Як у нас майже. Купив мені квартиру в центрі. Зробив у ній танцклас – невеликий станок і дзеркала повсюди. Три роки прожили. Він коли до театру приходив – з ним охорони чоловік десять. Президентські ложі, квіти кошиками. Він мене поважав за те, що ішачила з ранку до ночі. Казав – схожі, обоє божевільні. У театрі мене боялися почали. Але я в нього ніколи нічого не просила. «А що ти хочеш, – каже одного разу, – чого хочеш від життя?» Поговорили. «Ну хочеш, – каже, – я тобі твій театр куплю? Хочеш, він твій буде, назавжди, що захочеш, то там і робитимеш. Хочеш – працюй, а хочеш – спали». «Не треба мені, Колю, – кажу, – театру. Я хочу Жизель танцювати». «Без питань», – каже. Тетр на Колині гроші відремонтували. Він заплатив усім: і директорів, і постановникам, хоча міг би просто їм наказати, і мене й так узяти б на роль. Але він заплатив – за все! За нові декорації, за костюми,

за нову постановку, за рекламу, за фільм на плівку – хотів увіковічити мене. Він мене любив, і мені він подобався. З ним спокійно було моїй душі. Хоча всі навколо душогубом його вважали. Несподівано за два тижні до прем'єри дзвонить, каже, виїхати треба, мене взяти не може, коли повернеться – не знає. Поїхав. Через тиждень репортаж у новинах: у Таїланді застрелили його. Показують: лежить у багажнику машини. Мене на Петрівку на допити, два слідчі молоді, все про гроші питали – гуртяк якийсь. Обшуки, пойняті. Прем'єру відклали на місяць. Мотивували, мовляв, не всі гроші заплачено, а чи не пройшли. І через місяць мене зняли з ролі, а затвердили Орловську. В обличчя мені посміхалися безсоромно, мовляв, а що ти зробиш, бандит твій – тю-тю... І тоді я вирішила спалити театр на х...! Спустилася вночі в оркестрову яму, облила бензином і підпала. Театр дивом уцілів, але сцена з усіма новими декораціями згоріла дотла. Мене заарештували за підозрою – хоч я і не приховувала. В СІЗО на півроку. Хотіли дати п'ять років за підпал, але з'явився Колин молодший брат. Викупив мене. Відпустили. Справу пропонував. Каже: у мене на Патріарших бордель, хочеш – будь хазяйкою. Я подякувала, але відмовилася. Правило: гроші заробляти тільки своєю професією. Упертість. З театру, звичайно, звільнили.

Сцена п'ята

А чим, власне, артист балету відрізняється від усіх інших артистів? Драматичні артисти – примітивні дилетанти. Все, чим вони приваблюють у професійному сенсі, – їхня харизма і чарівність. Це їх сценічний інструмент. Вони можуть усе життя пити, народжувати, валятися на дивані. Вони можуть дозволити собі нічого не робити. Але вони гратимуть на сцені й зніматимуться у кіно хоч до ста років. Оперні артисти, співаки, музиканти – голос і вміння так само не старіють. Можна бути мотлохом і руїною, але голос твій – юний і інструмент слухняний. А артисти балету – їхнім інструментом є тіло. Тіло старіє швидко:

у 35 років пенсія. Здається, що ці руки і ноги слухатимуть завжди. Але час минає, і ти з жахом помічаєш, що більше нічого не можеш, що стала кам'яною й дерев'яною. І навіть залізна воля не рятує тебе. З мене могла б вийти хороша черниця. Я б тільки молилася і мучила б плоть постами. По суті я черниця. Але, на жаль, я не вірю в Бога. Кажуть, усі великі митці не можуть не вірити – маячня. Не знаю. Все, що зі мною сталося в житті, – лише з моєї вини, і в цьому сенсі я не розраховую на справедливість. Але Віра і Бог – не театральна бухгалтерія. Якби Бог існував – мусило б бути щось більше, ніж суха справедливість. А де милосердя, де великодушність? Могли б існувати незаслужені радість і благодать, ласка і розрада. А так – просто байка Крилова. Тож потанцюй! Ні. Мій бог – жертовність, упертість і фанатизм. І не шкодуйте мене – мені не потрібне ваше співчуття, я його не заслужила!

Сцена шоста

Я виходжу з кладовища і неквапом іду вулицею. Обходжу сміттєві баки: добре б розжитися чимось на обід. Мене ніхто не чіпає: ні міліція, ні хлопчаки, ні конкуренти. Айседора статечно іде слідом. Їжі собі я так і не знайшла. Я піднімаюся додому, перевдягаюся і стаю до станка. Що ж, мабуть, я помру з голоду або від якоїсь хвороби. Минулого року я чимось уже отруїлася, і мені привиділися ангелики в пачках... не знаю, можливо, це були й чорти... хай там як, а вижила! О, я міцна. Та, мабуть, я скоро помру. Але якщо раптом мені якимось неймовірним чином, несподівано випаде новий шанс, я прийму його в повній бойовій готовності. Я буду у формі. Незважаючи ні на що. Раз-два-три. Раз-два-три. Шкода тільки, за всю мою кар'єру я так і не виконала жодної провідної партії. Я танцювала в трьох постановках, у кордебалеті, майже в масовці. Нічого. Жертовність, упертість, фанатизм. Ага! Багато хто казав, і в театрі, і Альоша, і навіть Коля, – що у мене немає таланту. Пфф! Талант – нічого не вирішує! Дурні!

«ГУЦУЛЬСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ» (за поезіями Марії Влад і гуцульським фольклором)

Як той узір
Милує зір,
Так серце – говір співанковий.
Я народилась серед гір,
І щастя тут мого підкова.
Сопілка, воля, постолои
Мені лишилися у спадок.
Смереко, хвою постели –
Впаду в твої перини падьма.
Та ще зажди –
Нап'юсь води
Із чуркала студеного.
Так мої русини-діди
Пили щоденно
З сонцем в спілці.
Смерічко, милого знайди –
Нехай заграє на сопілці
Гуцульської,
Нашої.
Бо на світі я не чула
Кращої.

Як заграли
Мені цимбали

перший раз

На першій забаві,
На першій танці у неділю, –
Очі легінів
Засиніли рососою
На білих
Леліях.

Я ж на тій забавоньці
Довго не забавилась,
Перші черевики – в руки –
Скоком через луки.
Ненька не веліла.

А цимбали – вслід,
А цимбали
Вслід-бо
В ноги зіллям,
В серце сріблом
Понадзвонювали.

Як заграли
Мені цимбали

другий раз

На весіллі –
Гадки-думи обсіли.
Дитинство забрали
Цимбали
Тонкострунаві.

Бубон б'є,
А молода плаче...

Співає:

*Та не шуми, ліщинонько,
Та й не розвивайся,
Не плач, не плач, дівчинонько,
Та не віддавайся.*

А скрипка тішиться:
Будем їсти, будем пити...

Бубон не спішить:
Як бог дасть, як бог дасть...

А це що за газда,
Що так засмутився,
Гостей не приймає?
Газдиня дримає,
Музика не грає...

Ану, хлопці, – в круг!
І – пішов аркан
В рух
Попід паркан –
У-у-ух!

Легіні плечисті
Завихрили в свисті
Вітром в падолисті,
Крешуть топорами –
Іскри за горами!

А вважай, що прийде:
Раз – сів!
Два – присів!
Не страхайте в будах псів,
Хлопці, глину не місіть,
Не топчіть отав...

А вважай, що прийде:
Тихо – батько спить.
І трава не шелестить.
Та за хвилю:
Батько встав!
І задвірок пеклом став.
Свист і тропіт.

Із чола градом піт.
Не шкодуйте чобіт!
Раз весілля –
То весілля!

Затанцюймо, мила,
Чуєш – коні
На припоні
Рвуть вудила.

Що нам до усіх?
Най собі судачать,
Подаруй сьогодні сміх,
А завтра – най плачу.
Поцілуй мене при всіх –
Най вороги бачать.
Най їм буде гірко.
Бо то пиво, що не пилося, –
На сьогодні згіркло...

А скрипочка впилась – плаче,
Молода сміється.

Співає:
Гуляй, гуляй, моя доню,
Та й нагуляєшся.
А як прийдеш додомочку
Та й задумаєшся...

В молодички зуби білі,
А очі гарячі.
На гуцульському весіллі
Навіть столи скачуть.

Співає:
Ой по плаю білі вівці,
По плаю, по плаю.
А я спала з музикантом,
Бігме ся не таю.

А я спала з музикантом –
Захотили зорі.
Та я втекла у долину.
А музика д' горі.

І-іх!..
Кому сміх,
А мене бив чоловік,
Вкоротився б йому вік!

Бив руками, скільки міг,
Ще й сливовим суком
За мій гріх...
(А гріх у міх
Та – буком...)

Співає:
Ой ти, куме, кумцю милий, –
Ми ся покумали.
Якби ми ся полюбили –
Гріха би не мали.

Та не бий вже, чоловіче,
Бо нічого не є вічне,
Я ж – твоя жінка вінчана,
А хто тебе похоронить,
Як мене скалічиш?..

Трясеться хата,
Реве худоба,
А весілля веселиться
Третю добу.

Може, гості запрошені,
Чимось не вподобав?
Беріть їжте, прошу – пейте,
Веселіться добре.

А ви, бубни, не спіть,
Смійтеся, цимбали.
Нехай буде легіникам
Ніченьки замало...

Так їх вітер носить,
Аж земля гуде.
Бережіться, котрі босі, –
«Гуцулка» іде!..

Співає:
Я косити густі трави
Не можу ся скласти.
Танцювати на забаві –
Лиш коби допасти.

А хто в горах виростає,
П'є з ріки водиці,
То за тим очима водять
Дівки й молодиці.

Не той гуцул, не той гуцул,
Що загуцулився,
А той гуцул, а той гуцул,
Що в горах родився!!!

Там бесіда люба йтиме,
Де ми самі двоє...
Відступися, побратиме,
Це – дівчина моя.

Твоя?.. Моя!..
Ще побачимо – чия!
І – за топирці.
Блискавки в руці.

Співає:
Дівчинонько молоденька,
Ти — велика зрада.
Якби мене порубали —
Ти би була рада.

Хто їсть, хто п'є,
Що на столах є.
А скрипка серце крає,
Щосили бубон б'є...

Співає:
Та най собі загуляю,
Поки молоденька,
Поки в горі Чорногорі
Вода студененька.

На високій полонині
Вбив половик каню.
А то уже – по весіллю,
Та й по видриганню.

Розходяться гості.
Скрипка жалібно
На помості
Кигиче:

Не їла, не пила я...
А бубон, звично,
Як завше:
Я казав,
А казав же...

Заграй ще разок маленький
Легіням, музико.
Ой дівчина молоденька –
Забава велика!

Ой забава, що забава,
То на цілі гори!
Лиш молода ще не знала –
На щастя чи горе...

«ШВИДШЕ ДОДОМУ ВЕРТАЙ!»
*(одкровення покинутого чоловіка
за поезіями Сергія Жадана і Юрка Іздрика)*

Він:
Життя нам дається для того, щоби померти разом.
Тому що є багато причин триматися за близьких нам людей,
тому що так чи інакше любов – це командна гра,
тому, врешті-решт, що більше за смерть
кожен із нас боїться
опинитися
сам на сам
зі своїм
життям.

Фоном звучить пісня Святослава Вакарчука «Сьюзі».
Прожектор висвітлює її постать посередині сцени. Це його спогад.

Вона стоїть і підтанцює, розглядаючи свої нафарбовані нігті.

Він, дивлячись на неї:
І я шепотів їй – Натаха, твоє серце зараз у моїх руках,
я відчуваю, яке воно ніжне й гаряче,
і вона сміялась, відводячи очі –

Вона:
придунок, ну це ж не серце,
це силікон, відпусти його, це зовсім не серце, серце у мене тверде
і холодне,
таке як хокейні шайби.

Вона виходить, прожектор гасне.

Він:
Так сталося, що жінка, яку він любив, вирішила
виїхати з його країни, просто сказала йому одного разу,
знаєш, я маю їхати, маємо ще пару місяців,
можеш мені телефонувати. добре, сказав він, добре,
а потім? що потім? – спитала вона. що потім буде
з твоїм номером? в тебе його відберуть чи ти його
комусь подаруєш? ти розумієш про що я? хто підійме
слухавку, якщо я зателефоную тобі через два місяці?

Ну, я не знаю, сказала вона, номер, очевидно,
знищать. як – знищать? ось так – візьмуть
і знищать. і що потім? потім? потім нічого:
я поїду з цієї країни, буду собі чимось займатись,
там – читати, виїжджати за місто, можливо, молитись. а я?
а ти? ну, ти теж молись, якщо маєш час.

Добре, сказав він, я так і зроблю – я вивчу
яку-небудь молитву і буду молитись. цікаво,

сказала вона, цікаво, і про що ти будеш молитись?
про що? не знаю про що, про що-небудь, яка різниця – про що?

Ти ж невіруючий, сказала вона. ну то й що,
я ж нічого не буду просити, просто молитимусь собі
як-небудь, аби робити те саме, що й ти, розумієш?
ще якби твій номер залишили, я б телефонував,
а так – що лишається?

Що вона потім робила, куди пішла,
з хусткою в рукаві й каблучкою на мізинці,
коли її темне вікно роз'їдала імла,
як іржа роз'їдає старі есмінці?

Курила бельгійський тютюн,
міцніший, ніж зазвичай.
Сварилася з поліцейськими – п'яна і грізна.
Любила сухе вино, пила у фаст-фудах чай –
індійський, мов океан,
чорний, як власна білизна.

Й пила за те, що ніхто не зможе її знайти,
за те, що проймається спокоєм
душі золота матерія.
Лежала на теплому спальнику –
оголена, мов драти,
тиха, наче вода, сонна, ніби артерія.

Що по ній залишилось? Якись борги,
які я поволі сплачував, книги і мапи,
якись випадкові друзі, якись вороги,
яких я насправді не знав,
хоч насправді мав би.

Лишилися речі в її шухляді, ніби в журбі,
календарик із її місячними,
щоби я не міг помилитись.
Лишилась бритва, яку я врешті забрав собі,
і завжди різав обличчя,
намагаючись поголитись.

...що мені робити без тебе
в цій пустоті, яка наповнена
твоею відсутністю, ненаписаними тобою листами,
ненаговореними розмовами, невидимими небесами,
нечутним теплом, неіснуючим Богом;
в мене і звичок, як виявилось, немає,
у нас всі звички були спільні;
і які можуть бути звички серед такого снігу,
до якого ніяк не можна звикнути.

Ось знову я пишу про неї,
розповідаю про балкони
та її домашні розмови.

Ось я згадую, що вона
ховала від мене,
що зберігала між сторінок
антологій усіх тих проклятих поетів,
котрі старанно псували
нам життя.

«Минулого літа, – говорила вона, –
сталось щось із моїм серцем.
Воно почало дрейфувати, мов корабель,
команда якого померла
від лихоманки.

Так і я –
згадую її литки, за які готовий
був битись до крові,
і повторюю за нею:
серце, серце,
хворе на лихоманку,
одужуй скоріше,
йди на поправку,
ще стільки пекучої любові чекає на нас,
ще стільки прекрасних трагедій
приховано від нас у відкритому морі.

Музика, очерет,
на долоні, руці.
Скільки пройде комет
крізь понадхмар'я ці.
Як проступа тепло
через ріки, міста.
Все, що у нас було –
тільки ця висота.
Все, що трималось вій,
голос печальний, плач,
я скидаю на твій
автовідповідач.
Поїзд твоїх химер
не зупиняє біг,
нам з тобою тепер
падає різний сніг.
Нарізно кров поспіша,
солодко шириться лет,
тихо росте душа,
мов ламкий очерет.

Я спробую телефонувати на твій номер,
навіть якщо там будуть лунати голоси з пекла,

я гортатиму свій довбаний словник, навіть
якщо в ньому не залишиться жодного
невикористаного слова.

*Фоном звучить пісня «Квіти в волоссі» гурту «Бумбокс».
Він розуміє, що вона ніколи не повернеться.*

*Він кричить в розпачі:
Потрібно всього лише повернутись.
Але ввімкнені лампочки,
Ніби відкриті рани –
Немає кому вимкнути,
Немає кому закрити,
Немає куди повертатись.*

*Ніщо її не зупинить
ніхто її не переконає
близько 100 тисяч слів і словосполучень
і навіть не можна з нею поговорити.*

Мелодія пісні наростає.



Надія КУКУРУЗА

**Літературна композиція:
ВІД ЗАДУМУ ДО СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ**

*Навчальний посібник
до розділу з навчального курсу «Сценічна мова»*

Навчальний посібник видано
за підтримки депутата Івано-Франківської обласної ради
Віктора Неміша

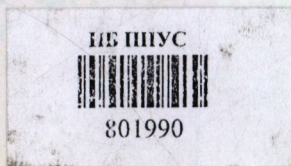


За редакції *Ярослава Довгана*
Верстка *Стефанії Шеремети*
Коректура *Лідії Левицької*

Підписано до друку 15.04.2014 р.
Формат 64x45/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура «Kidriashov». Умовн. друк. арк. 10,7.
Наклад 500 прим.

Видавництво «Лілея-НВ»
А/С 250
м. Івано-Франківськ, 76018
e-mail: lileyavn@gmail.com
Свідоцтво ІФ № 8 від 28.12.2000 р.

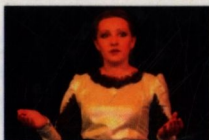
40,00



Надія КУКУРУЗА – викладач сценічної мови, доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений працівник культури України.

У співпраці зі студентами створила й здійснила сценічні постановки різних за жанрами літературних композицій. Кілька з них було презентовано на всеукраїнських конкурсах читців, де студенти здобули звання лауреатів та дипломантів. Це IV Всеукраїнський конкурс професійних читців імені Романа Черкащина (м. Харків, 2010); Всеукраїнський літературно-мистецький конкурс на найкраще виконання творів Олени Теліги «Щоб далі йти дорогою одною!» (м. Київ, 2011); XX, XXI всеукраїнські відкриті конкурси читців імені Тараса Шевченка (м. Київ, 2011, 2012), II Всеукраїнський фестиваль театрального мистецтва «Мрій-ДІМ» (м. Прилуки, 2013).

Має публікації у фахових наукових виданнях України. Авторка навчального посібника «Майстерність ведучого».



9 789666 683352