

УДК 792.071.2.028Чис:792.241(477.54–25)"1922/1933"

АКТОРСЬКІ ПОШУКИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ» (1922–1933)

Сергій Гордєєв

Статтю присвячено діяльності В. Чистякової в театрі «Березиль» Леся Курбаса (1922–1933) та техніці роботи над собою актора, який прагне до синтезу слова і пластики як головних засобів мистецтва. Окреслено принципи виховання «синтетичного актора», здатного засвоїти не лише стилістику драматургії, але й виразові засоби таких видовищних мистецтв, як оперне, балетне, естрадне, циркове та кінематограф.

Ключові слова: Валентина Чистякова, Лесь Курбас, український театр, театр «Березиль», акторська майстерність, поема «Гайдамаки» Т. Шевченка.

Статья посвящена деятельности В. Чистяковой в театре «Березиль» Леся Курбаса (1922–1933) и технике работы актера над собой, его стремлению к синтезу слова и пластики как главных приемов искусства. Отмечены принципы воспитания «синтетического актера», способного усвоить не только стилистику драматургии, но и выразительные приемы таких зрелищных искусств, как балетное, эстрадное, цирковое и кинематограф.

Ключевые слова: Валентина Чистякова, Лесь Курбас, украинский театр, театр «Березиль», актерское мастерство, поэма «Гайдамаки» Т. Шевченко.

The article is devoted to the actor activities of V. Chystiakova in *Berezil* theatre by L. Kurbas (1922–1933); the technique of the actor work aiming at the synthesis of word and plasticity as its main expressive means. The principles of *synthetic actor* training, able to master both dramatic art stylistics and expressive means of opera, ballet, variety, circus arts and cinematography are characterized.

Keywords: Valentyna Chystiakova, Les Kurbas, Ukrainian theatre, *Berezil* theatre, actor technique, *Haidamaky* poem by T. Shevchenko.

Акторське мистецтво Валентини Чистякової, яка почала свою творчу діяльність під керівництвом Леся Курбаса в студії Молодого театру 1919 року, остаточно сформувалася в театрі «Березиль», де вона була провідною актрисою понад ціле десятиліття (1922–1933)¹. Створенням цього театру Лесь Курбас завершив етап багаторічних новаторських пошуків, що втілили ідею оновлення українського театру і стали сміливим кроком в утвердженні експериментальної основи сценічного мистецтва, зокрема акторського. Провідним творчим принципом театру «Березиль» став синтез новаторської режисури, принципово нових вимог до роботи актора, стилів та жанрів, прогресивних методів сценографічного і музичного оформлення вистави.

Смілива й оригінальна постановочна фантазія режисера дедалі більше спрямовувалася на розкриття внутрішніх можливостей актора. У виставах театру «Березиль» такі митці, як А. Бучма, Н. Ужвій, І. Мар'яненко, М. Крушельницький, Л. Гаккебуш, О. Сердюк, В. Чистякова, виходили на перший план, вражаючи глядачів

реалістичним змалюванням психологічно складних характерів, граничною достовірністю відтворення духовного життя героїв та їхніх найтонших переживань.

У другій половині 20-х років ХХ ст. завершується творче самовизначення В. Чистякової. Героїко-романтична спрямованість, особливо характерна для творчості виплеканого Лесем Курбасом колективу, одержала втілення на сцені театру в новій постановці «Гайдамаків» (1924). Як і під час першого втілення твору Т. Шевченка в 1920 році, у виборі драматургічного матеріалу режисер виходив з історичних умов, що склалися в Україні. Творці спектаклю вбачали своє головне завдання в тому, щоб на прикладі масштабного історичного твору про епоху, яку віддаляють від них два сторіччя, виявити й донести до сучасного глядача витоки масового героїзму, що визначили перемогу українського народу в боротьбі з польськими загарбниками.

Образ Оксани за формою пластичного малюнку в новій редакції «Гайдамаків» фактично не змінився. Секрет довговічності вистави полягав у тому, що для акторів зна-

ІСТОРИЯ

йшли й точно зафіксували «музично-ритмічні партитури» ролей, і кожен з їхніх сценічних образів отримав власний ритм. Проте ці самі ролі від спектаклю до спектаклю постійно збагачувалися завдяки психологічній нюансировці. Виконуючи роль Оксани, В. Чистякова вдалася до експерименту – поєднала елементи пластичної метафори (виразний жест, рух, поза) та глибокий психологізм, що надало образу героїні більшої, ніж у попередніх постановках, життєвої правди. Щоразу посилену увагу актриса приділяла відтворенню національних особливостей характеру свого персонажа. Вона глибоко вивчила не лише поему «Гайдамаки», але й інші твори Кобзаря. У творчості Т. Шевченка вона знайшла приклади яскравого відкритого зв'язку народного і національного начал.

Разом з іншими виконавцями актриса поєднала у виставі традиції українського класичного театру, уособленням яких був славетний корифей І. Мар'яненко. Розкриваючи народну основу романтичного образу Оксани, В. Чистякова, подібно до видатного актора, відштовхувалася від національно-поетичної стихії шевченківського епосу, фольклорного пісенного багатства, яким був насичений твір. Тісний зв'язок з народною піснею відчувався в інтонації та пластичному русі актриси; у її здатності передати складні душевні переживання героїні; у стриманій, але емоційно насиченій формі виконання, що органічно підкреслила романтичну героїку акторського образу. І якщо перша Оксана у виставі 1920 року була пошуком та відкриттям для В. Чистякової, то друга – відкриттям для глядачів. Актриса створила повнокровний, глибокий образ, збагачений внутрішнім світом власної особистості.

Ті, хто бачили гру В. Чистякової в театрі «Березіль» у новій редакції вистави «Гайдамаки», не могли не помітити різниці в акторському втіленні образу, що було дійсно дивовижним. Актриса вже дещо інакше трактувала сцену з Яремою. Більшість її мізансцен було побудовано з огляду на сценічну гру нового партнера. Виконавець ролі Яреми – Олександр Сердюк – додав нові фарби в їхній дует. Це дало можливість актрисі розкрити нові особливості таланту,

знайти той душевний стан, який допоміг би глибше відчувати «правду життя» сценічного образу, виходячи не лише з мети-завдання режисера, але й з індивідуальних психофізичних даних Сердюка, який зіграв Ярему.

Молодий О. Сердюк, який згодом також стане одним з лідерів славетного акторського колективу «березильців»², підкреслював в образі Яреми поезію та мужність – риси, властиві йому від природи. Стрункий, могутньої статури, він нагадував справжнього народного витязя, як зізналася актриса [1, арк. 3]. Вона добре розуміла, що поруч із ним її Оксана повинна бути дещо іншою, ніж та, яка запам'яталася багатьом у дуєті з Ф. Лопатинським. «З Яремою-Сердюком я не відчувала себе “на рівних”, як колись із Лопатинським», – визнавала В. Чистякова [2, арк. 1]. І така заява не випадкова. У ранніх «Гайдамаках» обидва виконавці, які трактували «сцену побачення» як «гімн коханню» через обставини та подібність психофізичних акторських даних, справді були «на рівних». Як і В. Чистякова в образі Оксани, Ф. Лопатинський у характері Яреми передусім підкреслював ліризм і палкість романтичної натури. Актори тоді ще майже не мали справжнього досвіду, але в них буяли безпосередність, юність та флер витонченої «рафінованої» пластики, що йде від балетного романтизму.

Якщо, граючи поруч із Ф. Лопатинським, В. Чистякова акцентувала в характері Оксани на юності, чистоті, невпевненості в майбутньому щасті (глядач бачив, як її лякає розлука з милим), то в дуєті з О. Сердюком актриса підкреслювала в шевченківській героїні інше: «захищеність», упевненість у тому, що Ярема зуміє відстояти їхнє кохання. Завдяки цьому роль утрачала свій мелодраматизм, виконання набувало більше «людської простоти». Уміння володіти емоціями й тілом давало можливість В. Чистяковій бути цілком вільною на сцені, зумовлювало цікаві «емоційні імпровізації».

«Сцена побачення» сприймалася ліричною сповіддю душі, лагідною і проникливою. Незважаючи на всю умовність новоствореного середовища, не було сумніву в правдивості місця та часу дії; у сцені поетично передано саму атмосферу побачен-

СЕРГІЙ ГОРДЕЄВ. АКТОРСЬКІ ПОШУКИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ В ТЕАТРИ «БЕРЕЗІЛЬ»...

ня. В. Чистякова знову виступила як художник ліричного плану, підкреслила високе почуття – любов, що переповнювала її, – як світлий початок людського життя. І саме в такому аспекті особливого значення вона надала «пластичному інтонуванню», завдяки якому народився метафорично пересмислений сенс усієї сцени, що вніс радісний настрій та відчуття спокою, передав глибину й безмежність почуття, занурення в «золоту тишу» кохання.

Так, уже на початку зустрічі закоханих актриса за допомогою пластичного етюдю намагається «розповісти» глядачеві про те, що тендітна Оксана бачила в Яремі господаря її життя та батька майбутніх дітей. Під час їхньої зустрічі Оксана (акторка Чистякова) не відразу завмерла в обіймах Яреми, як це було зафіксовано в першій редакції, а дочекавшись, поки коханий наблизиться до неї, ніби вклала свої маленькі долоні в його широкі, простягнуті до неї.

Жест-метафора, що народжувався від бережливого, по-чоловічому владного потиску руки Яреми, асоціативно викликав у глядача радість від можливості міцного щастя персонажів у майбутньому. Цей герой вражав публіку «силою краси і фізичної могутності, силою мудрості і таланту і, нарешті, силою любові» [2, арк. 1]. Згадуючи цю роль О. Сердюка, В. Чистякова наголошувала, що в ньому «був сильний національний колорит. Його Ярема – це справжній український юнак, герой з народу... І це мені, як актрисі, допомагало знайти в собі не тільки ліризм, але і... відчуття національну героїку шевченківської героїні» [2, арк. 3].

Завдяки новому партнеру В. Чистякова дійсно знайшла те головне, що виростає в образ – «зерно» ролі, як зазначав К. Станіславський. Тепер глибоко особиста інтонація актриси-художниці, що виражалася у своєрідній поетичності, тонкій духовності її мистецтва, вражала мотивом стійкості, який звучав у сценічному образі Оксани дуже гостро та пронизливо. Це і внесло корективи до трактування «сцени побачення», де яскравіше, ніж колись, відчувалася загальна тональність вистави – її героїка (особливо в сцені зі знаменитим монологом Оксани «Я сирота з Вільшани»).

Цей епізод став не лише зразком висоти трагізму, що її досягла В. Чистякова, але й еталоном акторської техніки – не таємничої, а зримої. Технологію внутрішнього монологу можна вводити до складу посібників із майстерності актора. Кожний внутрішній хід В. Чистякової, кожне невимовлене нею слово чи душевний рух прочитувалися глядачами точно за змістом. Багатозначність загального стану героїні визначалася суворою однозначністю кожної найменшої його частини.

Актриса продемонструвала високе мистецтво монологу. Вона вибудовувала його так, як вибудовують виставу про все життя персонажа. В. Чистякова прогнала його старт, кульмінацію зі зростаючим драматизмом, закінчивши ліричною нотою. Досвідчена актриса була впевнена та енергійна, цілковито пов'язана з усіма іншими героями. Тому не камерний романтизм, а образ-символ народної героїні побачив глядач у «сцені-монолозі» Оксани, що стала центральною, ключовою для неї. Образні відіння, відчуті та яскраво передані актрисою, проходили перед глядачем своєрідною «кінострічкою бачень». Коли Оксана, залишившись наодинці з думками, розкривала перед публікою свою душу, переповнену гнівом та жадобю помсти чи жагою любові до найближчої людини – Яреми, захисника Батьківщини, у поведінці актриси, її красномовних жестах відчувалося, що в цей момент вона ставала свого роду Жанною д'Арк.

Образ Оксани – одна зі значних робіт В. Чистякової в «березільський період» її творчості. Він мав неабияке значення для всієї лінії пошуків, пов'язаних із розвитком принципів психологічного аналізу ролі, і водночас провіщав цілу низку новаторських ідей, які знайшли втілення в роботах майбутніх років. На відміну від багатьох інших ролей, де тривав «пошук себе», у цьому образі збіг життєвого типу, що був заявлений у героїні, та індивідуальності актриси був по-своєму знаменним. До ролі Оксани в театрі «Березіль» В. Чистякова виконувала не інтуїтивно, а свідомо та майстерно багато інших речей, які доводилося робити на сцені. Взввши участь у «Гайдамаках», актриса започаткувала традицію виконан-

ІСТОРИЯ

ня ролі Оксани; виразила сценічними засобами образ шевченківської героїні, що прозвучав у виставі як величезної сили лірична відвертість, як палкий монолог про її ненависть до ворога, про силу духу простої людини, про велику любов до Батьківщини.

Крім того, робота над роллю Оксани свідчила про такі досягнення актриси, як вироблення навичок відчуття партнера, акторського ансамблю, самостійності в трактуванні психологічно складного характеру, що знаменувало набуття досвіду та професійної майстерності.

Граючи в спектаклях Леся Курбаса, В. Чистякова потрапляла в складну систему художніх зв'язків, специфіка яких у кожному окремому випадку визначалася способом режисерського мислення. Визнання К. Станіславським, що з усіх мистецтв, об'єднаних у театрі, найважливішим є акторське, яке, однак, «є найвідсталішим, що не має міцних відпрацьованих засад» [7, с. 450], об'єктивно характеризувало ситуацію, яка склалася на українській сцені, що й намагався змінити Лесь Курбас у своїй творчій практиці. Закладаючи основи акторської школи театру «Березіль», разом з учнями й однодумцями він стверджував у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, своєрідність постановочних структур, новаторські методи акторської гри. Спектаклі режисера містили багато матеріалу для роздумів про майбутнє акторського мистецтва, дарували нові творчі ідеї практикам, теоретикам і критикам театру.

Разом із системами К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова в театрі 1920–1930 років поступово стверджувалася і система Леся Курбаса, яку умовно можна охарактеризувати як метод виховання «синтетичного актора», здатного засвоїти не тільки стилістику драматургії, але й різні засоби таких видовищних мистецтв, як оперне, балетне, естрадне, циркове та кінематограф, що стали органічною особливістю багатьох експериментальних вистав режисера в театрі «Березіль». І це не випадково. Роздумами про значення синтезу у творчості актора, режисера, художника сповнені численні виступи Леся Курбаса

перед учнями, з якими він у процесі пошуків та експериментів розробляв техніку роботи актора над собою, надаючи неабиякого значення синтезу слова і пластики – головних виразових засобів.

В. Чистякова була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї свого вчителя як у сценічній практиці, так і в акторській лабораторії театру «Березіль». За роки роботи з Лесем Курбасом (1922–1933) у «березільський період» вона зіграла понад двадцять ролей. Еволюцію поглядів режисера та його учнів на проблему актора в новому театрі В. Чистякова відчувала в процесі створення кожної нової вистави. Серед її найцікавіших робіт цього періоду варто згадати Оксану («Гайдамаки» Т. Шевченка), Меліну («Золоте черево» Ф. Кроммелінка), Лі-ті-фу («Мікадо» А. Саллівена та В. Гілберта), Ізабеллу («Жакерія» П. Меріме), Ярославну («Яблуневий полон» І. Дніпровського), Любину («Народний Малахій» М. Куліша). Ці ролі були такі різні, але, як виявилось, надзвичайно потрібні для творчого самовизначення молодої актриси. У кожній із цих робіт відчувався «почерк» майбутнього майстра, навіть коли вони були епізодичними.

Подальша сценічна робота актриси в театрі «Березіль» круто змінила напрям її творчих пошуків. Лесь Курбас виявив нові можливості її унікального таланту. Цьому сприяло те, що режисер не фіксував амплуа В. Чистякової, а розширював її творчий діапазон. Саме на сцені театру «Березіль» актриса сміливо вийшла за межі жанрової обмеженості, однаково блискуче виступаючи в гострохарактерних, комедійних та ексцентричних ролях. Лесь Курбас, який ішов незвіданими шляхами в мистецтві, потребував актора мобільного, шукаючого, актора синтетичних можливостей.

Особливе місце у формуванні естетики театру «Березіль» як експериментального майданчика зайняв прийом гротеску. Порівняно з театральною практикою Є. Вахтангова та В. Мейєрхольда, у яких гротеск був естетичною вершиною спектаклю, Лесь Курбас вбачав у ньому лише один з компонентів синтезу і зрідка акцентував у контрапункті дії. У тканині театрального дійства постановок режисера та його учнів різка й

СЕРГІЙ ГОРДЕЄВ. АКТОРСЬКІ ПОШУКИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ В ТЕАТРИ «БЕРЕЗІЛЬ»...

безапеляційна форма гротеску «пручалася» синтезу та «пом'якшувалася» в жанрі сатиричної комедії, помноженому на співучі, інтонаційно багаті національні традиції України.

Перший виступ В. Чистякової відбувся у спектаклі сатиричного плану – комедії В. Ярошенка «Шпана», де актриса зіграла роль секретарки Ольги в яскраво гротескній манері. Підкресливши кількома зовнішніми деталями елегантність своєї героїні – спідниця з оборками, перекинута через плече хутро чорнобурки, – актриса наділила її неабияким темпераментом, пластичністю, музичністю, характерністю. Ольга бездоганно рухалася, прекрасно танцювала. Вона ніби оповила все довкола якоюсь затаєною фатальною приреченістю, що сполучалася в ній із заповзятливістю доповідної жінки. Явно перевершуючи своє оточення в хитрощах та підступництві, секретарка плела тонку інтригу, зіштовхуючи своїх співників один з одним.

Сценічні знахідки актриси вже тоді були помічені критикою. До них належали реальність часу, розкрита через поєднання жакливого та смішного, використання гротеску, сатиричних фарб, а також намагання виявити людську драму персонажів.

На основі ексцентрики, буфонади й навіть клоунади В. Чистякова створювала образи хлопчика-боя в ревію «Алло, на хвилі 477» та екзотичної Лі-ті-фу в опереті «Мікадо». Діапазон ролей 20-х років ХХ ст. був надзвичайно широкий, актриса вражала глядачів гострою характерністю, майстерністю перевтілення, імпровізацією. Так само розкривали свою індивідуальність М. Бабанова, З. Райх – талановиті учениці В. Мейєрхольда – та А. Коонен – сподвижниця О. Таїрова, які у своїй творчості тяжіли до синтезу засобів акторської виразності, відкриття нових сценічних форм.

Запам'яталася весела вистава «Алло, на хвилі 477», яку преса відзначила як першу спробу перенесення європейського ревію на українську сцену. Акцентувавши на загальному успіху постановки та вдалій грі окремих виконавців, критики стверджували, що другий акт вистави «значною мірою тримається на визначній майстерності артист-

ки Чистякової, котра й танцює, й грає на роялі, й водночас весело та легко веде свою роль» [5, с. 4]. Характерним є те, що за сценарієм ревію її роль полягала в єдиному виході на сцену: В. Чистякова зіграла хлопчика-боя, працівника великого закордонного готелю. Її партнером був чудовий молодий актор П. Балабан, який грав трохи дорослішого хлопчину. Обидва актори в цій виставі працювали «цирковими акробатами-ексцентриками», демонструючи високий клас техніки та широкий діапазон можливостей «березільського» виконавця.

Найбільший успіх у цьому дуєті належав В. Чистяковій, яка виявила неабияку витонченість у галузі ексцентрики і пластики. Окрім техніки та демонстрації високої культури тіла актриси, автори газетних статей відзначали, що «у грі Чистякової багато темпераменту й живого завзяття від тієї невимушеної арлекінади, що від неї веде свій початок театр огляду, як прототип імпровізаційного театру» [5, с. 4]. Актриса стверджувала своє «чистяківське» навіть у дрібницях, які зовсім не передбачали проявів акторської індивідуальності.

За сюжетом ревію обидва герої занесли чемодани боса, який прибув до міста. Характери хлопців актори вгадали самі, тому що режисер дав їм повну свободу – робіть, мовляв, що заманеться, аби було захоплююче, весело, цікаво та з технічним блиском. П. Балабан зображував досвідченого, хитруватого хлопчиська, який усе розумів. Хлопець, якого грала В. Чистякова, був «дурником», який, очевидно, уперше потрапив до розкішного номера «люкс».

Величезні чемодани актори тягли по сцені під музику якогось «уан степу» (*wan step*). До того ж герой П. Балабана блискуче вибивав чечітку, а бой В. Чистякової повсякчас збивався з темпу й ледь не падав з ніг. Раптом він помітив блискучий рояль у готельному номері, куди вони з напарником притягнули валізи... «Мені якось ще на репетиції, – зізнається В. Чистякова, – прийшла думка: а як би такий ось телепень, що я його показувала, міг вперше познайомитися з інструментом. Хотілося “обіграти” його» [3, арк. 3]. У пошуках малюнку ролі актриса знайшла оригінальну мізансцену-

ІСТОРИЯ

метафору в ексцентричному переломленні. Її персонаж підходив до рояля, обережно піднімав кришку та, побачивши сяючі білі клавіші, тихесенько сідав на круглий стільчик, що стояв біля інструмента, і починав однією правою награвати «Собачий вальс». Згодом він задіявав і ліву руку.

Під час цієї гри бой В. Чистякової зверху позирав на товариша, який у свою чергу іронічно махав рукою. Його жест красномовно говорив: «Не клей дурня!». Однак відбулося щось неймовірне: руки боя (того, який сидів за роялем) грали дедалі упевненіше, прискорюючи темп і демонструючи гарну піаністичну техніку. «Собачий вальс», що починався незграбно й у повільному темпі, отримував справжню концертну віртуозність: глісандо, октавні пасажі, трелі, транспонування в інші тональності. Проте вираз обличчя боя залишався конче переляканим. Насамкінець двома ефектними акордами на фортисимо він закінчив свій музичний номер та зворотним кульбітом упав «непритомний» на спину! Товариш хутко підхопив його на руки та відтягнув від рояля зі словами: «Не вмійш – не берися до справи!». Шлейф «номера» актриса розвивала й надалі.

Подальшу частину сцени бой В. Чистякової проводив за прибиранням кімнати, із жахом позираючи на рояль, а коли доводилося проходити повз нього, він стріпувався, неначе хтось ударяв його ззаду. Чим це не буфонада? Крім блискучого вміння грати на роялі, танцювати, перекидатися, вести іскрометний діалог, у цій ролі проявилися характерні риси особистості актриси – блискучої, неповторної, що не могли залишитися непоміченими театральною пресою 1920-х років. «Сьогодні бачив гру артистки Чистякової – незрівнянна модернізована парижанка!» – писав М. Хвильовий на сторінках журналу «Нове мистецтво» [8, с. 4].

Прагнення В. Чистякової створювати відкриті, розімкнені щодо сценічної дії акторські композиції знайшли відображення в багатьох інших постановках цього періоду. Розроблена актрисою складна зображувально-пластична партитура ролей щоразу по-новому відкривала спектакль і залучала до створення атмосфери в одній «березільській» ма-

нері разом з іншими акторськими роботами, виконаними в такому самому ключі.

Наведемо для прикладу роль Меліни в «Золотому череві» Ф. Кроммелінка (постановка Леся Курбаса), виконання якої прямо протилежне образів боя. Стара, висока, худорлява, мов тріска, із блідим кам'яним обличчям та нерухогими руками, закладеними на череві, героїня має єдину пристрасть у житті – любов до золота. Коли з'являвся господар «Золотого черева», вона відразу згиналася і починала кульгати, без єдиного слова протягуючи руку долонею вгору. Сама В. Чистякова писала у своїх спогадах: «Мені ця роль завдавала просто спортивне задоволення. Навіть мій батько після першої вистави запитав мене: “А хто грав у “Золотому череві” роль старої? Бо надто висока та неймовірно худорлява”. – “Та це ж я!” – “Та ото ж скажеш! – не повірив батько. – Вона ж у півтори рази вище за тебе”» [4, арк. 5].

Усе-таки напрям подальших творчих пошуків актриси заклала роль Любуні в «Народному Малахії» М. Куліша (постановка Леся Курбаса, 1928 р.). Аналіз бачення спектаклю й особливостей його втілення дозволяє простежити художні прагнення його творців. М. Куліш визначив жанр п'єси як трагедію, Лесь Курбас поставив спектакль у жанрі трагікомедії. Основним у виставі став принцип амбівалентності, витриманий на всіх рівнях – драми, режисури, акторського виконання та сценографії. Характерне сполучення реалій з різних понятійних площин: Біблія і Маркс, народний плач та літургія, романтика і фарс, психологічний гротеск та іронічна мелодрама, а в емоційному плані – стан на грані нормальності й шаленості.

Після Оксани в «Гайдамаках» роль Любуні стала для В. Чистякової наступним «відкриттям себе» як актриси. Віртуозно володіючи зовнішньою технікою, вона досягла аналогічно високого рівня майстерності внутрішнього (психологічного) малюнку сценічного образу. У постановці, яку свого часу гостро критикували за незрозумілість, ірреальність та розмитість характерів, В. Чистякова зуміла привести до спільного знаменника складні суперечливі

СЕРГІЙ ГОРДЕЄВ. АКТОРСЬКІ ПОШУКИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ В ТЕАТРИ «БЕРЕЗІЛЬ»...

душевні рухи своєї героїні. Наївність, простоту, м'якість та чуйність Любуні актриса поєднала із твердістю та безкомпромісністю. У цій ролі їй удалося по-новому розкрити власну яскраву індивідуальність – поєднати гротеск із психологізмом, синтезувати таким чином традицію курбасівської школи та свою російську ментальність.

Оксана в «Гайдамаках» та Любуня в «Народному Малахії», що стали віхами у творчій діяльності актриси в театрі «Березіль», а також вищезгадані ролі були вкрай потрібними для її творчого самовизначення під час власне особистісного мистецького становлення, схованого від глядацьких очей, у період внутрішніх накопичень та боротьби за самоутвердження на сцені. Акторська еволюція В. Чистякової відбувалася в напрямі глибокого філософського осмислення соціальної суті особистих драм її героїнь, коли на зміну юнацькому захопленню формою приходило свідоме бачення реалістичного ідеалу, до ствердження якого вона прагнула.

На різних етапах розвитку творча палітра актриси збагачувалася дедалі новими барвами й нюансами. У кожному характері – людське життя з його радощами, болями, роздумами; у кожній ролі – сміливі починання, проникнення в стиль та жанр драматургії, режисерський задум та постановочну концепцію. Однак у «літопису» ролей, сценічному калейдоскопі образів панувала одна постійна величина – самовіддана акторська праця й велика повага до Вчителя.

В. Чистякова майстерно розробляла найдосконаліші партитури своїх образів, згідно з усіма правилами акторської школи Лесь Курбаса, його театральньо-естетичної програми, що отримала назву «метод образних перетворень». «У праці актора й взагалі у театрі я, насамперед, шукаю граничного лаконізму, образності, а не буквального відображення дійсності, – зазначила В. Чистякова в діалозі з А. Народницькою. – Мені здається, дуже точне слово знайшов для визначення цього поняття Лесь Курбас – “перетворення”. Але метафора у театрі не повинна бути зайве зашифрованою. Вистава не книга, не можна

повернутись до прочитаного листка, щоб ще раз порозмислити над ним» [6, с. 3].

В. Чистякова послідовно втілювала творчі ідеї свого вчителя і в акторській лабораторії театру «Березіль», і на сцені. Драматург М. Куліш та режисер Лесь Курбас піднесли її творчість на новий рівень художнього осмислення дійсності й оновлення сценічних засобів. За роки театральної співпраці з Лесем Курбасом (1922–1933) В. Чистякова зіграла понад 20 ролей – дуже різних, але таких потрібних для творчого самовизначення молодій актриси. Вона ретельно готувала партитури сценічних образів, керуючись настановами режисера. Найкращі творчі здобутки В. Чистякової цього періоду: Оксана («Гайдамаки» Т. Шевченка), Меліна («Золоте черево» Ф. Кроммелінка), Ізабелла («Жакерія» П. Меріме), Ярославна («Яблуневий полон» І. Дніпровського), Анеля («Маклена Граса» М. Куліша), Любуня («Народний Малахій» М. Куліша). Остання роль стала для актриси новим творчим досягненням, переходом від романтизму до естетики реалізму та психологічного театру. Очевидно, вона втілила курбасівський ідеал універсального актора.

Романтика юності В. Чистякової щасливо поєдналася з романтичним плином у театральному мистецтві та літературі першої половини 1920-х років. Утім, як це вже не раз було в історії сценічного мистецтва, після романтичного злету театр повернувся на більш сталі береги реалістичних принципів творення сценічних образів, до глибокого психологізму у висвітленні складних, внутрішньо суперечливих характерів. Такі перетворення обумовлювалися також зміною напрямку творчої спрямованості театру «Березіль» у 1922–1926 роках, визначеного Лесем Курбасом як «експресивний реалізм» [9, с. 126]. Його театр не вписувався в схему задекларованих завдань радянського театрального мистецтва 1930-х років. Однак естетика, концепція драматургії вистави, художні знахідки та методи виховання акторського таланту, закладені видатним українським режисером і теоретиком театру, стали в нагоді в добу формування нового театру незалежної України.

ІСТОРІЯ

Примітки

¹ У 1935–1959 роках – провідна актриса Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

² У 1935–1970-х роках – провідний актор Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

Джерела та література

1. Архів С. Гордєєва, стенограма бесіди С. Гордєєва з В. Чистяковою про роль Оксани у виставі «Гайдамаки» в театрі «Березиль», 11 арк.

2. Архів С. Гордєєва, фонд народної артистки України В. Чистякової, од. зб. 32: рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом Оксани у виставі «Гайдамаки», 8 арк.

3. Архів С. Гордєєва, фонд народної артистки України В. Чистякової, од. зб. 35: рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом боя у виставі «Алло, на хвилі 477», 5 арк.

4. Архів С. Гордєєва, фонд народної артистки України В. Чистякової, од. зб. 39; Рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом Меліни у виставі «Золоте черево» Ф. Кроммелінка, 9 арк.

5. *Меженко Ю.* «Алло, на хвилі 477!» / Ю. Меженко // Пролетарська правда. – 1929. – 18 трав. – С. 4.

6. *Народницька А.* Актор – режисер своєї ролі [Діалог із В. Чистяковою] / А. Народницька // Культура і життя. – 1977. – 6 березня. – С. 4.

7. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1957. – Т. 4. – 549 с.

8. *Хвильовий М.* «Une lettre» / М. Хвильовий // Нове мистецтво. – 1926. – № 26. – С. 5–7.

9. *Шевченко Й.* До підсумків Театрального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – 129 с.

10. *Шелюбский М.* Театральные заметки («Алло, на хвилі 477» в театре «Березиль») / М. Шелюбский // Вечерняя газета. – 1929. – 11 января. – С. 4.

SUMMARY

The actor talent of Valentyna Chystiakova has been flourished in *Berezil* theatre (1922–1959), managed by Les Kurbas. She has been its leading actress for several decades (from 1935 V. Chystiakova is an actress of T. Shevchenko Kharkiv Drama Theatre). The guiding creative principle of *Berezil* includes the synthesis of innovatory staging, essentially new demands to the actor work, the synthesis of styles and genres, progressive methods of a performance stage and music decoration. Such actors as A. Buchma, N. Uzhviy, I. Marianenko, M. Krushelnytskyi, L. Hakkebush, O. Serdiuk, V. Chystiakova are always on the foreground in the works of *Berezil* theatre, surprising the playgoers with the realistic depiction of psychologically difficult characters, limiting trustworthiness of spiritual life and heroes emotional experience recreation.

For the years of work with L. Kurbas (1922–1933) during the *Berezil period* V. Chystiakova has played over twenty parts. She has felt the evolution of stage-director and his followers views on the problem of actor in a new theatre during the creation of each new performance. Her most interesting works of this period are Oksana (*Haidamaky* by T. Shevchenko), Melina (*Golden Maw* by F. Krommelink), Litifu (*Mikado* by A. Salliven and W. Jilbert), Izabella (*Zhakeriya* by P. Merime), Yaroslavna (*Apple Captivity* by I. Dniprovskyi), Liubunia (*Narodnyi Malakhiy* by M. Kulish). These parts are so different, but, as it is proved, are extremely requisite for a young actress creative self-constitution. Each of these works, even if it is occasional one, is marked with a skill of a future star.

Heroic and romantic trend, peculiar significant for the creation of company nourished by Kurbas, has been embodied on *Berezil* stage in a new production of *Haidamaky* (1924), where V. Chystiakova plays a part of Oksana. The character of boy in *Hallo, on the surge 477* is marked with grotesque-eccentric features, the parts of Olha in the comedy *Rabble* by V. Yaroshenko, greedy to gold Melina in *Golden Maw* by F. Krommelink are known as satirical ones. Liubunia in *Narodnyi Malakhiy* by M. Kulish (1928) has become a landmark in the actress creation. Owing the external technique masterly, V. Chystiakova has gained a high level of internal (psychological) pattern of the stage image. The actress is able to use this part to reveal her brilliant individuality in the modern way: to combine grotesque with psychologism and to synthesize in such a way the tradition of Kurbas school and her Russian mentality.

Keywords: Valentyna Chystiakova, Les Kurbas, Ukrainian theatre, *Berezil* theatre, actor technique, *Haidamaky* poem by T. Shevchenko.