

ВАДИМ СІКОРСЬКИЙ — ПРЕДСТАВНИК РЕЖИСУРИ ТЕАТРУ ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

У статті досліджується творчість режисера Театру імені Марії Заньковецької Вадима Сікорського: простежується його діяльність як постановника від 1989-го по 2016 рік, виокремлюються та розглядаються етапи становлення режисури. Проводиться театрознавчий аналіз показових для мистецького пошуку Сікорського вистав, аналізується творчий почерк, методологія режисерської роботи та визначаються притаманні його постановкам риси.

Ключові слова: *Театр імені Марії Заньковецької, історія театру, режисер В. Сікорський, режисура, репертуар.*

В статье исследуется творчество режиссера Театра имени Марии Заньковецкой Вадима Сикорского: прослеживается его деятельность как постановщика с 1989-го по 2016 год, выделяются и рассматриваются этапы становления режиссуры. Проводится театроведческий анализ показательных для художественного поиска Сикорского спектаклей, анализируется творческий почерк, методология режиссерской работы и обозначаются присущие его постановкам черты.

Ключевые слова: *Театр имени Марии Заньковецкой, история театра, режиссер В. Сикорский, режиссура, репертуар.*

This article examines the art of director of Theater named after Maria Zankovetska Vadym Sikorsky, traced his work as director from 1989 to 2016 years, his distinguishes stages of directing is considered. A theatrical analysis of important artistic performances of Sikorsky is conducted, creative searches are analyzed, methodology of directing work and characteristic features of his productions underlined.

Key words: *Theater named after Maria Zankovetska, history of theater, theatre director W. Sikorskyi, direction, repertoire.*

Поряд з Аллою Бабенко та Федором Стригуном, представниками режисури старшого покоління, від середини 90-х впливав на творче обличчя Театру ім. Марії Заньковецької ще і Вадим Сікорський. Йому притаманне тяжіння до театральної умовності, метафоричності, деякі знакові для цього режисера постановки насичені яскравою театральністю. Головним чином це пояснюється тим, що він був одним з небагатьох учнів Сергія Данченка (якому свого часу вдалося поєднати психологічну, реалістичну естетику, що існувала в театрі від часу заснування з умовним театром образів [7]). Вистави Сікорського привертала до Театру¹ ще одну групу львівського глядача — любителів театру нетрадиційного, експериментального.

В. Сікорський народився в сім'ї військового льотчика в 1958 році у місті Бершадь Вінницької області, дитинство провів поблизу Владивостока, де служив його батько, до Львова переїхав після

його демобілізації. У дитинстві театру бачив небагато, адже рік у гарнізонах на російських островах, режисера формувало середовище. У 1976-78 рр. вчився в студії при Театрі. Був успішним як актор, зіграв багато різнопланових ролей, серед яких: чорт у «Срібній павутині» О. Коломійця (1978 р., реж. С. Данченко, Б. Суслівський), Беппо у «Німому лицарі» Е. Хелтаї (1979 р., реж. А. Бабенко), Меккі-Ніж у «Тригрошовій опері» Б. Брехта (1998 р., реж. В. Сікорський). Роль, про яку маємо найбільше інформації та позитивних відгуків критиків — Меркуціо у «Ромео і Джульєтті» В. Шекспіра (1993 р., реж. Ф. Стригун) [3 ; 19].

Данченко — його наставник і в акторській студії при театрі ім. Марії Заньковецької, і навчитель режисерської професії в Київському університеті імені І. Карпенка-Карого (1984–1989). «Глядач приходять в театр по рівень розмови», — це розуміння взаємин з публікою перейняв Сікорський від учителя. Творячи виставу він намагається ставити одне питання за іншим, разом з

¹ Тут і далі Театр — скор. Театр імені Марії Заньковецької

глядачем шукати на них відповіді. Сікорський не залишився у Києві біля Данченка, хоч мав й таку можливість, а повернувся до Львова, де з 1989 року стає черговим режисером Театру. Поставив близько 40 вистав, більшість з яких мають трагедійне, драматичне забарвлення, серед них: «Кармен» за П. Меріме (1991 р.), «Рисове зерно» А. Ніколаї (1993 р.), «Кнок» Ж. Ромена (1996 р.), «Політ над гніздом зозулі» К. Кізі, Д. Вассермана (2002 р.), «Кайдашева сім'я» І. Нечуй-Левицького (2003 р.), «Амадей» П. Шеффера (2006 р.), «Трое товаришів» Е. М. Ремарка (2009 р.), «Історія коня» за Л. Толстим (2009 р.). Не раз звертався й до комедійних жанрів: «Моя професія — сеньор з вищого світу» Д. Скарначчі та Р. Тарабузі (1998 р.), «Ханума» А. Цагарелі (2001 р.), «Хелемські мудреці» М. Гершензона (2006 р.), «Небилиці про Івана...» І. Миколайчука (2010 р.), «Гамлет у гострому соусі» А. Ніколаї (2012 р.). Окремою сторінкою творчої біографії режисера є постанови на Камерній сцені.

У 1990-ті роки відбувається процес становлення режисерського методу В. Сікорського. Його шлях до визнання як сформованого режисера був тривалим: від казок, вдалих та невдалих експериментальних робіт, економічних труднощів. У роботі над «Кармен» за П. Меріме проявилися пріоритети та творчі прагнення режисера-початківця. У задумі, він прагнув зробити літературну основу підґрунтям для вистави, лібрето написати самостійно; результатом такої переробки мав стати не класичний твір, а режисерська інтерпретація відомого сюжету без масовки, за жанром «рок-фрески» (5 фресок). Тему вистави визначив, як «пошук між свободою і кодексом» [10, 7–8, 11–12], [11, 5–6]. Після здачі вистави члени художньої ради зазначали, що вона за формою була незвичною для Театру, експериментом, який став успішним, на сцені звучала побутова мова, роль тореро, виконана самим режисером, також відзначалась, але були й зауваження: Сікорський зосередив увагу лише на головних дійових особах, хоча можна було використати й інші характери, які відтіняють і коментують основні події, зазначалися мінімалізм у музичному та візуальному ряді та брак зосередженості у монтажі сцен [11, 27–30].

Про «Василя Свистуна, молодого козака, великого баламута» В. Герасимчука (1992 р.) теж говорили як про експеримент. Він, головним чином, втілювався у сценічному рішенні В. Бортякова, який сконструював човен, що мав і образне навантаження, й технологічно винахідливо трансформувалася, та в постановці пластики й сценічних

боїв А. Хостікоєва (музичний супровід І. Білозіра, вірші до пісень Б. Стельмаха) — результатом була «легка», музична вистава, незвична для Театру [12, 27–29]. «Тригрошова опера» Б. Брехта (1998 р.) у декорації В. Бортякова також була музично-пластичною постановкою, яка містила момент експерименту у характері спілкування з глядачем: у розв'язці вистави публіці пропонували проголосувати методом підняття рук — помилювати чи стратити Меккі-Ножа. Г. Єршомін у журналі «Театральна бесіда», говорячи про злагоженість режисерського трактування, відзначав, що бандит, який вбиває та грабує, романтизований до образу Робіна Гуда, що, вочевидь, у 1990-ті було болючою темою для суспільства [5].

Вже у 90-х виокремилися риси, які будуть притаманними його режисурі й в майбутньому: тематика — «пошук між свободою й кодексом» належить до світоглядних; власна інтерпретація відомого твору, спеціально написана музика й підхід до матеріалу з «неупередженим» поглядом; «побутова мова» як основа розуміння глядачем вистави, «запропонований рівень розмови»; монодія — концентрація уваги на провідній лінії розвитку сюжету, у випадку «Кармен» зовсім нехтуючи вторинними, вага театральної умовності.

Одною з перших «зрілих» вистав режисера є «Криваве весілля» Ф. Г. Лорки (2000 р.). Вже у ній видно, що естетичні принципи Сікорського, його бачення театрального простору, роботи з матеріалом та актором, вирізняється на тлі інших вистав Театру, хоч і не суперечить його традиції. Характеристика, дана Г. Товстоноговим методу Вахтангова, суголосна пошукам Сікорського: «це був театр представлення, але актори існували в виставі за законами театру переживання, у способі гри методологія Станіславського ніде не була порушена» [18, 555].

За жанром вистава нагадує давньогрецьку трагедію фатуму і дотримується авторського тексту. Перші дві картини майже повністю повторюють малюнок, запропонований Лоркою, — витримані ритм, стилістика. Третя картина змінена у порівнянні з п'єсою: немає поетичних монологів лісорубів, символічного образу старої бабці-смерті, але «нерв» пристрастей режисер зберігає, замінюючи поезію слова поезією танцю. Постановник повністю зосереджується на головній сюжетній лінії — відносинах Нареченої та Леонардо, пристрасті, яка неминуче веде до трагедійної розв'язки, надає існуванню акторів на сцені чітко окресленого малюнка, до дрібниць визначаючи рухи, домагаючись того, щоб кожен був органічним.

Лорка пропонує символічне вирішення сценічного простору кольорами — «кімната жовта», «рожева кімната», «біла». Вистава не відтворює авторських ремарок й пропонує цілком інше бачення (худ. С. Шатківська). Чорний квадрат сцени по периметру обрамлює білий, вигнутий дугою вглиб, прямокутник-екран, що звужує місце дії. Уявний поміст не надто височить над сценою, але він наявний як місце дії. Біля лівого порталів — різні за розміром глечики, на самому помості лівіше драбина, яка веде вгору. Ці елементи сценографії не надто використовуються, що звільняє простір для гри. Актори виносили на жердинах ляльки — дійових осіб, залишаючи їх шеренгою обабіч порталів. Костюми жінок й чоловіків лаконічні — у жінок чорне плаття, чоловіки у білих сорочках та чорних брюках, лише елементами художник відрізняє одних від інших — чорна накидка на голові у вдови-матері, хустка жінки Леонардо. Таке мінімалістське рішення візуального ряду створює сувору атмосферу трагедії фатуму, відводить дію від побутовізму.

Важливою складовою вистави є хореографія Н. Каспшишак, де задіювалась «функціональна масовка» як пластичний варіант античного хору, яка у деяких моментах заміняла поетичне слово, а також деяких дійових осіб — гостей на балу. Основною у виставі вбачається думка про неможливість кохання, світлого почуття у чорному суворому світі. Ця постановка сприйнялася публікою у 2000 році як нове віяння в Театрі, про що писала львівська преса [14 ; 4].

Ніби для контрасту після класичної трагедії наступною постановкою режисера була комедія «Ханума» А. Цагареллі, 2001 р. Невिбагливий сюжет, «легкість» жанру, музичність та, головне, «ігрова» природа грузинської п'єси, влучно наголошена режисером, який надав можливість акторам «бавитись» у запропонованих обставинах, демонструючи свій талант, і обрав відповідних майстрів на ролі — Л. Нікончук (Ханума), Я. Юхницький (Князь), Я. Кіргач, О. Сікиринський (Тімоте) тощо — і це було запорукою успіху вистави.

Одною з найбільш значущих у доробку Сікорського є вистава «Політ над гніздом зозулі» Д. Вассермана за романом К. Кізі, 2002 р. Й роман, і знятий за ним голлівудський фільм М. Формана були культовими для покоління американського глядача, відомими й на пострадянському просторі. Тому вистава мала гарну критику: О. Мурашко [8, 81–82], Х. Новосад [9], С. Роса [13, 80–81] у своїх розвідках детально зупинилися на розборі вистави.

З 17-ти дійових осіб у творі Д. Вассермана, на сцені бачимо 12: скороченню підлягли працівники лікарні — санітари, медсестра, технік та подружка Кенді Стар Сандра. Їхні діалоги або видалено, або передано іншим дійовим особам. Конфлікт у двох площинах: видимий — Макмерфі й медсестра Ретчед, і внутрішній — між людиною та негуманністю усталених норм (суспільних, правових, етичних, etc.), які позбавляють людину свободи вибору й пошуку індивідуального шляху. Вистава є серією перемог Макмерфі у виконанні Я. Юхницького: від маленької — коли за спільне бажання дивитися футбол голосують усі хворі, до головної — Вождь Бромден (О. Кузьменко) знову стає «великим». У виставі, де кожна зі сцен максимально напружена, кульмінація дещо «затушовується», хоча є водночас і вирішальною для розвитку подій обставиною. Точкою неповернення видається сцена викриття забороненого свята, під час якого відбувається самогубство Біллі (О. Сікиринський), звинувачення у цьому Макмерфі та його напад на медсестру.

«Ніхто в цілому світі не доведе мені, що я не в змозі чого-небудь зробити, поки я сам не спробую», «Або ми люди, або ми мавпи, або наше зверху, або ми ніщо», — ключові фрази Макмерфі, які режисер наголошує. Розвиток конфлікту Макмерфі з Ретчед у п'єсі є більш розгорнутим та поступовим. У виставі ж видалено низку сцен, які режисер, вочевидь, вважав прохідними: гра у баскетбол, суперечка про право чистити зуби коли людина захоче, а також розмова Мака з Бромденом перед електричною процедурою тощо. Це видалення не дає можливості актрисі Л. Нікончук (медсестра), наповнити образ «зсередини», лишаючи лише яскраве його окреслення. Таке трактування образу головного опонента Макмерфі відсуває конфлікт між конкретними людьми на другий план, зміщуючи другий — світоглядний — на перший. Це певною мірою негативно забарвлює образ жінки як носія невинуватого насилля, як основну винуватицю негараздів (що буде продовжено у «Кайдашевій сім'ї»).

Автором абстрактної та функціональної сценографії є М. Кипріяч, він створив замкнений простір лікарні, що має ніби «вихід у космос», наповнений повітрям, котре надає сцені дихання позачасовості. Сцену звільнено від громіздких предметів, залишено лише потрібні для дії стільці та стіл, «проштрикнуто» повітря шістьма дротами, що тримають стіни, а у повітрі перетинаються, створюючи ґрати. У скляній кабінці «прописана» медсестра, все — у чорно-біло-сірих тонах.

Авторська музика — І. Небесного. Вистава буда важливою ланкою у пошуках Сікорського в царині філософського театру, вона замикала суспільство за ґрати будинку для божевільних та шукала можливості звільнення для окремої людини.

Постановка «Кайдшевої сім'ї» (2003 р., інсценівка Г. Макарчука за І. Нечуєм-Левицьким) продовжила цей напрям. Конфлікт, як і у «Польоті...», розгортається у двох вимірах: наявному — звичай, побут, будні — тло оповіді, що стає причиною непорозумінь між поколіннями та двома гілками однієї сім'ї, й ідейному — одвічне протистояння добра і зла, питання моралі, віри, любові, дружби, родинних цінностей. «Каркасом» композиційної будови вистави є періодичне (залежно від зміни часу та місця дії) обертання сценічного кола, на якому розташовані дійові особи в майже незмінних ситуаціях. Пісня на слова Г. Сковороди: «Де згода в сімействі, там мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона» (композитор І. Небесний) слугує контраверсійним прийомом асоціативного ряду вистави, адже те, що відбувається на сцені аж ніяк «згодою в сімействі» назвати не можна.

Композиційно вистава поділяється на три частини, кожна з яких ілюстрована діалогом головного героя Омелька Кайдаша (Я. Юхницький) з кумом (І. Гаврилів) у шинку, вербальний ряд частини залишається майже без змін, змінюється ставлення до сказаного кожного з учасників розмови. Йдеться про потребу розкопати дорогу в селі біля хати Кайдаша для зручного пересування нею, але ні кум, ні Кайдаш, ні інші селяни жодного разу не намагалися це зробити через егоцентризм кожного. У повісті ця розмова відбувається лише раз, на початку твору, і є однією з прохідних подій, у Сікорського вона ж є важливим композиційним прийомом архітектоніки конфлікту, яку можна розглядати у трьох площинах: по-перше — як лейтмотив постановки — розкриває питання: «що нам заважає нормально жити», по-друге — вона подається як символ нереалізації прагнень та мрій людини, а ще — акцентує на сучасному недосконалому стані українських доріг.

В експозиційній частині Кайдаш з кумом ведуть розмову весело, сміючись з абсурду ситуації: стільки возів поламано, а ніхто дороги не розкопує. Інші сцени першої частини теж просякнуті відносною родинною ідилією. Молодші Кайдаші Карпо (В. Гончаренко, О. Гарда) і Лаврін (Я. Кіргач, О. Сікиринський) говорять про дівчат і сватання, мати настановляє Карпа, Кайдаш незле свариться з дружиною. Але вже спостерігаємо зародки конфлікту (зовнішнього — між двома

поколіннями сім'ї Кайдашів, та внутрішнього — у душі кожного з персонажів, які прагнуть жити у гармонії з собою та світом), котрий набере сили у процесі розвитку дії.

Наступна частина (поділ умовний — вистава без антракту) є поступовим, ніби намотування на клубок, розвитком конфлікту, полягає у повторенні ситуацій гноблення невісток Кайдашихою. Відмінність — у ставленні дівчат до цього гноблення. Зачинателем конфліктних ситуацій є Кайдашиха, яка ніби розбурхує найгірше, що живе в душі кожного з членів її сім'ї. Це призводить до того, що Карпо піднімає руку на батька. Тому друга зустріч Кайдаша з Кумом у шинку вже забарвлена відчуттям приреченості, смутку, самотності. У останній частині, яка завершується смертю Кайдаша, паралельно з антагонізмом матері та невісток, розвиваються суперечності Кайдаша з синами, які відстоюють своє право на власність. Слова Лавріна, ближчого до батьків, про те, що батькове поле, то його поле, батькова худоба — теж його, є кульмінацією вистави й ніби надривають життєві сили Кайдаша. Я. Юхницький мімічно, у промовистих паузах передає почуття свого героя: усвідомлення непотрібності, марності прожитого ним життя; він звертається до бога з проханням урятувати його дітей, адже «вони не винні», чим показує себе людиною благородною, але безсилою проти егоїстичних почуттів, котрі керують діями його родичів. Остання сцена його зустрічі в шинку з кумом є суцільним смутком, відчуттям занепаду ідеалів й наближенням смерті. Фінал вистави: загибель Кайдаша видається символічною.

Значною мірою очима Кайдаша–Юхницького глядач сприймає події, з його смертю режисер виставу завершує. Головну думку про приреченість щастя через дріб'язковість тих, хто його потребує, Сікорський виводить на новий шабель: одне життя, Кайдашеве, завершилося, але вже з наступним обертотом кола за стіл сперечатися з кумом про нерозритий шлях сідає його син Карпо; коло життя буде так само крутитися, програючи все незмінні сцени кулінарної праці жінок, праці на полі чоловіків з перекошеною церквою над ними (сценографія М. Кипріяна), яка ніби є символом зсування і руйнації священних орієнтирів. Образ жінки як сварливої баби, «відьми», яка вводить у гріх, — є певною мірою одним з типових для української літератури. Режисер робить на ньому акцент, подаючи Кайдашиху (вслід за автором) саме такою, але й перетворивши інших жінок твору — Мотрю та Мелашку — на неї. Показана деградація морального імперативу жінки, неминучість пере-

творення дівчини внаслідок життєвих обставин у таку істоту.

У порівнянні з повістю, яка насичена колоритними сценами побуту, яскравим гумором, режисер залишає лише трагедійне. Тому вже у визначенні жанру вистава є «драмою», а не «комедією». «Кайдашева сім'я» органічно вписалася в лінію творчого пошуку Сікорського, який можна умовно назвати «філософсько-психологічним». Вже у наступному періоді, поряд з перманентним пошуком відповідей на одвічні питання людства, будуть спостерігатися приклади яскравої театральності, прийоми «ігрового театру».

Поєднанням цих двох напрямків є «Амадей» П. Шеффера, 2006 р. — ще одне звернення Сікорського до матеріалу з розряду світових бестселерів. Як сказав у допрем'єрному інтерв'ю режисер, він ставив за мету дослідити людські стосунки, причини народження заздрості та питання чому є тенденція визнавати талановитих людей тільки після смерті [16]. Проблематика самого твору П. Шеффера, яку він запозичив у трагедії А. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі», ширша. В. Белинський визначав її, як «питання сутності та взаємин таланта і генія», позначаючи грань між талантом — субстанцією «земною», та генієм — носієм «божого іскри», який цілеспрямовано не прагне стати визначним, бо вже є таким [1]. Звідси походить поняття моцартіанства, як внутрішньої свободи та несприйняття минушого — на контрасті з розсудливістю, кар'єризмом, викристалізовується у спосіб життя обраних людей. З'являються два протилежні типи мислення, що виходить за рамки фабули про знищення одного композитора іншим.

Ролі Моцарта та Сальєрі були віховими для визначних акторів світу, не є винятком і Б. Козак. Сповідь Сальєрі є максимально відвертою, тому акторові головним чином доводиться «грати текст», у чому є певна пастка — не зробити образ «пласким». Б. Козак — актор-інтелектуал, майстер володіння словом (монологи Сальєрі становлять більше половини всього тексту), саме йому роль винахідливого, розсудливого, холодного, одержимого славою інтригана вдалося втілити максимально достовірно. Його Сальєрі є оповідачем більшою мірою, ніж дійовою особою, але майстерним, з інтонуванням нюансів ролі. Те, що Сальєрі не вбивав Моцарта, а лише «прилаштувався» до його слави, — актор дає відчуття відразу, розібравши свого «піддослідного» зсередини; він без пристрасних монологів намагається звабити Констанцію, так, ніби укладає з нею робочий контракт, надіває маску вбивці також без зайвої

патетики. Роль Сальєрі можна вважати для цього видатного митця демонстрацією виконавської майстерності.

Більшість виразних образних мізансцен режисер поставив «на Моцарта». Важливою для розкриття образу Амадея (Ю. Хвостенко) є його перша поява на сцені: вступний монолог Сальєрі про його щасливе і знамените життя перерваний появою нової зірки Відня, з глибини сценічного простору громадяни Відня виносять загорнуту в довгу шмату-килим постать, котру розмотують, викочуючи Амадея, який починає весело пристрибувати, що закріплюється наступною мізансценою: двоє «придворних» тримають величезну скакалку по різні кінці, крутять її так, що три особи можуть одночасно через неї стрибати. У центрі забави головний герой, який без жодного слова представлений як безпосереднє дитя, у захваті від життя та його дарунків. Про Констанцію (Н. Шепетюк і О. Люта) журнал «Кіно-Театр» писав: «Її стихія — це насолода від забавляння й витівок» [6]. Яскравою складовою вистави є образ імператора Австрійського Йосифа II, створений Г. Шумейком.

Вже у переліку дійових осіб вистави спостерігаємо «громадян Відня», тобто «функціональну масовку». Число інших героїв дещо скорочено у порівнянні з твором П. Шеффера. Режисер іде за автором, та режисерські акценти вельми помітні. Сценічне рішення М. Кипріяна надає місцю дії абстрактності — видається, що постава відбувається у космічному позачасовому просторі, відриваючись від побутовізму й надаючи дії ознак притчі. Декорація незмінна: це й покої композитора у 1823 році, й 30 років до цього, бібліотека в домі баронеси Вальдштатен, і театр та Шьонбрунський палац тощо. З порталів у глибині сцени й на заднику прикріплені горизонтально та вертикально довгі й масштабні сіро-білі полотна ніби в акварельних плямах. На заднику є п'ять довгих паралельних смуг, що тягнуться вгору — ніби нотний стан, що закінчується на небесах. Сцена вільна від предметів побуту, бачимо лише масивне крісло-трон Сальєрі. Костюми дійових осіб витримані у стилістиці епохи.

У другій дії, у якій Сальєрі крок за кроком знищує Моцарта спочатку як улюбленця оточення, потім фізично через несприятливі умови існування, режисер викидає з п'єси декілька дій. Першим ударом для Моцарта було його непризначення на посаду вчителя музики принцеси Єлизавети. Другий удар — невизнання опери «Фігаро» та зняття її з репертуару; ще один — остаточне неприйняття «сильними світу цього», останній крок падіння —

дружина йде від нього. Це чотири події, які поступово ламають Моцарта у виставі, режисер не включає в дію заради лаконічності вислову.

Виразно В. Сікорський вирішує фінал вистави. Останній танок у стрибках Амадея та скакалка, що відлічує серцебиття — парафраз з першою появою і — мертве падіння. Сальєрі, бажаючи залишитися в історії хоча б як убивця великого композитора, сам чинить на себе наклепи, випиває отруту й приєднується до Моцарта, їх накриває та ж сама шаль-ковдра, довкола — тіні у плащах, які шипіли «Сальєрі вбивця», мовчки дивляться на цю майже братську могилу, яку засипає сніг. Це — метафора поєднання імен Амадея й Сальєрі у вічності. Музичне оформлення (композитор І. Небесний) своєрідне — музики Моцарта у виставі небагато, можливо, тому, що режисер хотів зробити акцент саме на людських стосунках, зосередити увагу на одвічних світоглядних темах на прикладі відомої легенди. Ідея вистави вбачається в неможливості поєднання божого дару генія з намірами «від лукавого».

Однією з найяскравіших вистав Сікорського є «Історія коня» 2009 р. М. Розовського за повістю Л. Толстого «Холстомір», яка заглиблює в пошук сенсу життя людини. Осердям вистави та твору є архітепальний образ вигнанця, особистості, не схожої на інші. В основі легендарна п'єса М. Розовського, фабула у повісті, п'єсі та виставі однакова. Оповідь ведеться від імені коня на прізвисько Холстомір. Той факт, що головним героєм є кінь, а не людина, надає твору двовимірності, яку відомий російський літературознавець В. Шкловський назвав «відчуженням» [20, 14–16]. З одного боку — тварина «олюднюється», її реакції на ті чи інші події є повністю людськими, з іншого — оповідь від імені коня дає можливість критично розглянути «надлишкові» потреби людини, її гріхи та слабкості (показовим у цьому сенсі є монолог Холстоміра про потребу власності).

Незважаючи на вікову різницю (близько 30 років), обидва актори: Я. Юхницький та Ю. Хвостенко є органічними у ролі Холстоміра, роблять виставу до певної міри й своєю власною сповіддю, в межах загальної концепції. Серпуховской у виконанні Б. Козака дивує молодечим запалом, за три появи на сцені легкими штрихами вимальовує життя свого героя, ставлячи потрібні режисерові акценти: Серпуховской ходить над прірвою, може поставити на карту все заради дрібниці, тішитися життям за келихом у товаристві гарної жінки. Долі коня й князя, за задумом автора повісті, ніби дублюють одна одну, але у Толстого Серпуховской є більшою мірою нега-

тивним протиставленням Холстоміру, акцентована його марнотна натура. Приділена увага й темі зрадливого жіночого кохання: зради є руйнівними для головних героїв. У виставі також є «функціональна масовка». Вона діє у сцені пісенного дуету Холстоміра й В'язопурихи, впродовж якого актори — виконавці цих ролей — розташовані симетрично обабіч сцени, їх оточують артисти театру, які, тримаючи у руках метеликів, тріпочуть ними й умить переносять дію на природу, надають їй ірреальності, необхідного романтизму та забарвлюють тугою за тим, що їхня любов втрачена безповоротно. Ще одне винахідливе мізансценування — поява подруги Серпуховського Мат'є (А. Сотникова, О. Люта): актриса, з'являється на пуантах та подібно до механічної ляльки у музичній скриньці протанцює нескладну хореографію, наспівуючи французькі словосполучення. Така преамбула дає зрозуміти характер її образу як красивої ляльки.

Сікорський виставою розкриває трагічне становище істоти залежної, невільної, яка приходить до свого фіналу цілковито зруйнованою морально і фізично, говорить про потребу повернення до стану «людини-природи», приводить глядача до екзистенційних роздумів, втілюючи думки про нездоланий трагізм людського існування, потребу і марноту, крихкість сподівань.

Того ж 2009-го Сікорський поставив «Трьох товаришів» Е. М. Ремарка. Вистава не була «масштабним полотном» життя розгубленого післявоєнного покоління 1930-х (яким є твір Ремарка), а сповіддю Роберта (Ю. Хвостенко), у якій найважливіше — втрачене кохання. Видається, саме цю виставу можна вважати перехідною у творчості режисера: після низки звернень до світових «хітів», він продовжує говорити про людину, але засобами яскравої театральності, прийомами так званого «ігрового театру», вистави стають більш соціоспрямованими, адже виникає персонаж, якого можна розглядати як героя нашого часу.

«Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами» за сценарієм І. Миколайчука у 2011 р. були сценічним першопрочитанням твору. Літературна основа є складною для інтерпретації на театральній сцені, адже не відповідає звичним законам драматургії з визначеною зав'язкою, кульмінацією, розв'язкою, за характером суголосна такому явищу в українській літературі як «хімерний роман». [21]. Влучним є визначення жанру кінокритиком Л. Брюховецькою як «абсурд, що витікає з українського фольклору» [2]: сценарій складається з окремих частин, об'єднаних головним геро-

ем — «безгрішним грішником», («в панів — злидар, в народі кажуть — пан») Іваном Калитою. Твір є набором епізодів його мандрів, у кожному з яких своя мораль: потрапляє в попівську хату й вчиняє перелюб з попадею, на сповіді краде в попа великий золотий годинник, виманює в пана теплий кожух, мало не одружується зі столітньою бабою, якій закортіло на старість молодого чоловіка, веде полеміку з «філосопами» про те, за чим першість — за долею чи грішми, вступає до жіночого полку служити «десятницею». Під час цих перипетій він викриває різні гріхи людей, поблажливо до них ставлячись, ніби виправляє помилки світобудови: забравши у багатого, віддає бідному, скривдженого втішає, сумного звеселяє. Й так він ходитиме поміж «сліпих», поки «світ не стане світом».

У допрем'єрному інтерв'ю Сікорський [17] вживає слова «вертеп», характеризуючи форму вистави, й, видається, воно найповніше відповідає різновиду театральної умовності: прийомам «ігрового театру», де актори є багатофункціональними лицедіями. Музику для вистави написав І. Небесний, наситивши її фольклорними елементами, використавши усі надбані заньківчанами народні інструменти, піснями — веселими, жартівливими, тужливими, ліричними. Художник Н. Тарасенко, розуміючи «вертепний» характер дійства, встановила на сцені поміст, наповнивши декорації етномотивами. Над сценою — абстрактна конструкція з подібних до трембіт довгих дерев'яних балок, велика скриня з фольклорним розписом, одяг — стилізовано-народний, але, незважаючи на етнографічну складову, простір вирішений не побутово, а як територія гри, тож виникає візуальний образ одного з багатьох місць у світовому просторі, де живуть прості люди з прагненням щастя, але тут перед глядачем — саме українці.

Вертепний характер дійства породжує вервечку образів-масок: піп, попада, пан, «філософи», «баба під сто літ», молоді газда з газдинею та інші — всі діють у суворих межах визначених характеристик. Тому як про акторське досягнення можна говорити про роль самого Івана у виконанні Ю. Хвостенка. Ніби бавлячись, він переходить з історії в історію, не втрачаючи стрижня ролі, об'єднує гурт акторів й веде їх за собою. Роль поводиря призначена Тлумачу (Б. Козак, О. Гарда), який керує всіма видимими процесами на сцені — словом і жестом змушуючи героїв виконувати ті чи інші дії. Поява такого персонажа є зрозумілою, адже прозово-сценарна природа твору провокує це, вочевидь, у кіно він би був голосом за кадром.

«Пропала грамота» за сценарієм І. Драча на повість М. Гоголя, 2013 р., продовжила започатковану в «Небилицях» справу пошуку народного героя, якого теж зіграв Ю. Хвостенко, та була подібною до «Небилиць» за формою, хоча мала більш чітко визначену композицію. Анекдотична розповідь про подорож з грамотою козака Василя до Петербурга супроводжується загальною панорамою життя наших предків, допомагає побачити та зрозуміти представників народного українського епосу — козаків, воїнів і пересічних людей, подаючи їх як безстрашних, побожних, зорієнтованих на своє вище призначення. Конфлікт твору — між внутрішньо вільною людиною «з народу» і панівними владними силами, які намагаються цю свободу приборкати. Сікорський надав дійству абстрактного та метафоричного звучання, без пафосу розглядаючи історію як таку, що могла статися з будь-ким у будь-якому місці, застосовує прийом «ігрового театру».

У «Голому королі» Є. Шварца, 2016 р., В. Сікорський торкається теми влади та її відповідності моральним, етичним, ментальним ідеалам. Вона відрізняється від інших у творчому доробку режисера, у яких у центрі «дослідження» людина, її мрії, слабкості, пошук істини. Тут бачимо роздуми про загальні проблеми нашої держави у конкретний історичний момент. Візуальне, пластичне рішення, режисура насичені прийомами театру умовного. Користуючись казковістю драматичного матеріалу, жанр визначено як «казка-притча для дорослих» — королівства за допомогою кольорів протиставляються одне другому, при цьому колір не використовується як елемент акцентуації, адже королівство, у якому устрій лояльніший щодо другого — червоний, там, де придворні дами шикуються, як солдати, — тендітно-голубий. Простір сцени відкритий (художник Н. Тарасенко), найгрозміздкиший елемент сценографії — карета, яку використовують в другій дії як опочивальню короля. Музичне оформлення Т. Терлецького насичене сучасними ритмами, шумами, має яскраву музичну тему в душі естрадних шлягерів.

Режисер використовує різні елементи театральності: три актори є «поводирями» трьох бутафорських свиней, яких пасе свинопас Генріх (В. Коржук, Н. Московець), розмовляє з ними, як з друзями; поява принцеси та її ескорту, представлення перед Генріхом, їхній діалог передаються танком у стилі хіп-хоп на зразок вуличних танцювальних батлів; коні, на яких герої їздять, — металеві каркаси-плаття з головами коней; чарівний казанок — актриса О. Самолюк у золотистому «круглому» костюмі.

І. Гаврилів ніби народжений для цієї ролі, Ю. Хвостенкові ж доводиться прискіпливіше стежити за її малюнком, проте вони обидва створюють образ незлобивою, незграбного, харизматичного, смішного правителя, який вже давно при владі, спокійний за свій авторитет, аж до кульмінаційного моменту з виходом у новому вбранні. Зворушливою є сцена сумнівів короля щодо його одягу у переддень цієї події, коли він не по-монаршому, а по-людськи, як до друга, звертається до Першого міністра (Б. Козак, Я. Мука) із запитанням, що він про це думає, а той не наважується сказати правду. У цій постановці Сікорський продовжує говорити про героя сучасності — простої людини з народу, тут — свинопаса Генріха, як ідею вистави виводячи тезу, що лише такий, як він, та якості, що їх він уособлює, — чесність, кмітливість, доброта, — мають бути підґрунтям для побудови держави.

Вистави на Камерній сцені Театру — окрема сторінка у творчому доробку В. Сікорського. Це: «Загадкові варіації» Е. Е. Шмітта (1999 р.), «Арт» Я. Рези (2004 р.), «Професіонал» Д. Ковачевича (2002 р.), «Тільки у Львові — Бум, Пім, Пім» В. Сікорського, «Вернісаж» В. Гавела (2012 р.). Режисер — філософ та психолог у житті й творчості, головною особливістю й найбільшим талантом його є вміння «розбирати» людину зсередини, віднаходити мотиви її вчинків, підсвідоме, розвінчувати ідеали й пильніше придивлятися до її справжніх бажань, не вагаючись ставити найскладніші питання. На Великій сцені Сікорський створює виставу на грані сприйняття/несприйняття, одні й ті самі елементи вистави з одними й тими самими акторами якогось дня видаються вигадкою режисера, іншого — складним метазаданням з розряду квантової фізики. Деякою мірою нестабільність сприйняття вистав Сікорського є його парадоксом-загадкою, заважають тому, щоб кожна його постановка вважалася етапною для українського театру. На Камерній же сцені, де «оголеність» та близькість є максимально можливою й досягається не масштабними театральними прийомами, — режисерові вдається спроектувати своє філософське світосприйняття на конкретний матеріал з максимальним ефектом. Й на Камерній сцені він продовжує використовувати твори з розряду драматургії «інтелектуальної напруги» (за його ж визначенням). Особливістю малої площі Сікорський вважає експериментальний характер такої локації [15]: експериментує з простором, характером контакту з глядачем, сценографією, навіть

приміщенням, привносить здобутки західного театру на львівську сцену.

У центрі дослідження режисера В. Сікорського — людина, її внутрішній світ, психологія, мотиви вчинків, проблеми співіснування з навколишнім середовищем, самотність та пошук щастя, хоча відірваності від суспільних проблем немає. Два напрями роботи режисера умовно можна поділити на психологічного-філософський та «ігровий театр», які часом поєднуються в одній виставі. Він використовує прийом «функціональної масовки» і схильний до експериментів. У роботі з актором — поєднання конкретики й свободи, від актора вимагається без насилля над своєю професійною та людською природою бути максимально органічним, спілкуючись з глядачем зі сцени як з рівним у жорсткій режисерській формі мізансценування, сценічний простір вирішується абстрактно, метафорично, без ознак побуту. Вистави орієнтовані на мислячого глядача, підготовленого (не обов'язково інтелектуалів), для кожної постановки пишеться музика.

Як особливість режисури В. Сікорського, ймовірно, можна розглядати віднайдення «людського», близького кожному глядачеві нерва найчастіше в матеріалі, який передбачає глобальні роздуми із розряду «порятунку світу», лишаючи на другому плані другорядні події. Він оперує лаконічною, разом з тим і складною театральною мовою, не терплячи фальшу і несмаку, підносячись над побутовізмом. Його постановки просякнуті гуманізмом, вірою в добро: думаючи про нього, Сікорський і починає свою розмову — виставу.

Джерела та література

1. Белинский В. Г. Стаття одинадцатая и последняя / Собрание сочинений в 3 томах. Том 03 : Статьи и рецензии (1843–1848) // Виссарион Белинский. — М. : ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. — 928 с.
2. Брюховецька Л. «Небилиці про Івана» — львівське прочитання. Чому Іванові Миколайчуку самому не вдалося здійснити свій задум: реконструкція подій / Лариса Брюховецька // День. — 2011. — 10 чер.
3. Веселка Світлана. Два Вадими // Неділя. — 1994. — 22 лип. — С. 4.
4. Ганущак О. Украдене щастя під канкан кривавого вина / Олесь Ганущак // Ратуша. — 2000. — 22 квіт.
5. Єрмолін Г. Вреження приємні і не дуже / Генріх Єрмолін // Театральна бесіда. — 1998. — № 2(4). — С. 30–31.
6. Іванишина Л. Амадей, який не дає спокою / Лариса Іванишина // Кіно-Театр. — 2008. — № 1.
7. Липова Г. Художні засоби українського театру 70–80-х років (структурно-композиційні принципи, художні моделі, семантика прийомів) [Текст] : дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.02 / Липова Галина Володимирівна ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 1997. — 196 арк. — Бібліогр. : арк. 181–196.

8. Мурашко О. За Какмерфі! / Ольга Мурашко // Просценіум. — 2002. — № 2 (3). — С. 81–82 : іл.
9. Новосад Х. Персонажі Вадима Сікорського — маленькі люди у великому світі / Христина Новосад // Театріум. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://teatrarium.com/vadym-sikorsky/>
10. Протоколи № 1–12 засідань художньої ради від 2 січня по 31 грудня 1990 року. — ДАЛО, ф. Р-2034, оп. 1, спр. 525. — С. 27.
11. Протоколи № 1–15 засідань художньої ради від 17 січня по 30 грудня 1991 року. — ДАЛО, ф. Р-2034, оп. 1, спр. 533. — С. 45.
12. Протоколи № 1–10 засідань художньої ради від 28 січня по 16 грудня 1992 року. — ДАЛО, ф. Р-2034, оп. 1, спр. 543. — С. 37.
13. Роса. С. Режисер Вадим Сікорський / Софія Роса // Просценіум. — 2005. — № 3(13). — С. 76–82 : іл.
14. Рудева С. Занківчани сміливо прочитали Лорку / Світлана Рудева // Високий замок. — 2000. — 14 квіт.
15. Сікорський В. Автор дав згоду на постановку, коли дізнався, хто буде грати / Інтерв'ю Тетяни Поліщук з Вадимом Сікорським // День. — 2012. — 22 сер.
16. Сікорський В. Вічна історія від Сікорського / Інтерв'ю Галини Тарабань з Вадимом Сікорським // Коментарі : Львівський портал. — 2006. — 12 груд.
17. Сікорський В. Сила Івана / Інтерв'ю Ярини Коваль з Вадимом Сікорським // Львівська пошта. — 2010. — 31 жов.
18. Товстоногов Г. Євген Вахтангов [Збірник /Ред. авт. комітет Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева, худ. В. І. Михайлов]. — М. : Всеросійське театральне об'єднання, 1984. — 571 с.
19. Шашко С. «Я надто переперчений»: трагедія Шекспіра очима Федора Стригуна / Світлана Шашко // Неділя. — 1993. — 5 черв. — С. 6.
20. Шкловський В. О теорії прози / Віктор Шкловський. — М. : Федерация, 1929. — 267 с.
21. Чайковська В. Т. Українська химерна проза: історія народження терміна [Текст] // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2006. — Вип. 26. — С. 79–82.
4. Hanushchak, O. Ukradene shchastia pid kankan kryvavoho vyna / Oles Hanushchak // Ratusha. — 2000. — 22 kvit.
5. Ieromin, H. Vrezhennia pryiemni i ne duzhe / Henrikh Yeromin // Teatralna besida. — 1998. — № 2(4). — С. 30–31.
6. Ivanyshyna, L. Amadei, yakyi ne daie spokoieu / Larysa Ivanyshyna // Kino-Teatr. — 2008. — № 1.
7. Lypova, H. Khudozhni zasoby ukrainskoho teatru 70– 80-kh rokiv (strukturno-kompozytsiini pryntsyipy, khudozhni modeli, semantyka pryiomiv) [Tekst] : dys... kand. mystetstvovnav.: 17.00.02 / Lypova Halyna Volodymyrivna ; NAN Ukrainy, In-t mystetstvovnav., folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. — K., 1997. —196 ark. — Bibliohr. : ark. 181–196.
8. Murashko, O. Za Kakmerfi! / Olha Murashko // Prostseniium. — 2002. — № 2 (3). — С. 81–82 : іл.
9. Novosad, Kh. Personazhi Vadyma Sikorskoho — malenki liudyvelykomu sviti / Khrystyna Novosad // Teatrium. — Retrieved from: <https://teatrarium.com/vadym-sikorsky/>
10. Protokoly № 1–12 zasidan khudozhnoi rady vid 2 sichnia po 31 hrudnia 1990 roku. — DALO, f. R-2034, op. 1, spr. 525. — С. 27.
11. Protokoly № 1–15 zasidan khudozhnoi rady vid 17 sichnia po 30 hrudnia 1991 roku. — DALO, f. R-2034, op. 1, spr. 533. — С. 45.
12. Protokoly № 1–10 zasidan khudozhnoi rady vid 28 sichnia po 16 hrudnia 1992 roku. — DALO, f. R-2034, op. 1, spr. 543. — С. 37.
13. Rosa, S. Rezhyser Vadym Sikorskyi / Sofia Rosa // Prostseniium. — 2005. — № 3(13). — С. 76–82 : іл.
14. Rudieva, S. Zankivchany smilyvo prochytyaly Lorku / Svitlana Rudieva // Vysoky zamok. — 2000. — 14 kvit.
15. Sikorskyi, V. Avtor dav zghodu na postanovku, koly diznavsia, khto bude hraty / Interviu Tetiany Polishchuk z Vadymom Sikorskym // Den. — 2012. — 22 ser.
16. Sikorskyi, V. Vichna istoriia vid Sikorskoho / Interviu Halyny Taraban z Vadymom Sikorskym // Kommentari: Lvivskyi portal. — 2006. — 12 hrud.
17. Sikorskyi, V. Sylva Ivana / Interviu Yaryny Koval z Vadymom Sikorskym // Lvivska poshta. — 2010. — 31 zhov.
18. Tovstonohov, H. Yevhen Vakhtanhov [Zbirnyk /Red. avt. komitet L. D. Vendrovskaiia, H. P. Kaptereva, khud. V. I. Mykhailov]. — M. : Vserosyiskoe teatralnoe obshchestvo, 1984, — 571 s.
19. Shashko, S. «Ia nadto pereperchenyi»: trahediia Shekspira ochyma Fedora Stryhuna / Svitlana Shashko // Nedilia. — 1993. — 5 cherv. — С. 6.
20. Shklovskyi, V. O teorii prozy / Viktor Shklovskyi. — M. : Federatsiia, 1929. — 267 s.
21. Chaikovska, V. T. Ukrainska khymerna proza : istoriia narodzhennia termina [Tekst] // Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka, 2006/ — Vyp. 26. — С. 79–82/

References

1. Belinskyi, V. G. Statya odinnadtsataya i poslednyaya / Sobranie sochineniy : v 3 tomah. Tom 03 : Stati i retsenzii (1843–1848) // Vissarion Belinskyi. — M. : OGIZ, GIHL, 1948/ — 928 s.
2. Briukhovetska, L. «Nebylytsi pro Ivana» — Iviivske prochyttannia. Chomu Ivanovi Mykolaichuku samomu ne vdalosia zdiisnyty svii zadum: rekonstruktsiia podii / Larysa Briukhovetska // Den. — 2011. — 10 cher.
3. Veselka, Svitlana. Dva Vadymy // Nedilia. — 1994. — 22 lyp. — С. 4.