УДК УДК 792.079(477) Марія

Лариса КАДИРОВА

МІЖНАРОДНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЖІНОЧИХ МОНОДРАМ «МАРІЯ»

У статті висвітлюється діяльність створеного авторкою театру «Марія», присвяченого пам'яті Марії Заньковецької і характерного тим, що в ньому граються моновистави у виконанні українських та зарубіжних акторів.

Ключові слова: *монодрама, фестиваль, режисура, актриса, виконавська майстерність, національний театр.*

В статье освещена деятельность созданного автором театра «Мария», посвящённого памяти Марии Заньковецкой и характерного тем, что в нём ставятся моноспектакли в исполнении украинских и зарубежных артистов.

Ключові слова: *монодрама, фестиваль, режисура, актриса, виконавська майстерність, національний театр.*

The article highlights the activity of theater "Maria" created by the author, dedicated to the memory of Maria Zankovetska and characterized by the fact that it played monodramas performed by Ukrainian and foreign actors.

Key-words: *monodrama, festival, directing, actress, performing art, national theatre.*

Фестиваль «Марія» заснований міжнародною благодійною організацією «Міжнародний інститут театру» (Український центр), Міністерством культури і туризму України, Національним академічним драматичним театром ім. І. Франка, за сприяння музею Марії Заньковецької, відділу музею театрального, музичного і кіномистецтва України, благодійної організації «Шевченківський фонд–XXI століття», Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка.

Створюючи наш Фестиваль (2004 року), єдиний фестиваль жіночих монодрам на теренах України, ми мали на меті вшанування пам'яті першої Народної артистки України Марії Заньковецької, популяризацію кращих світових здобутків виконавської майстерності актрис, плекання, культивування та репрезентацію можливостей універсальної мови театру, сприяння активної інтеграції українського театру до світового театрального процесу.

Фестиваль «Марія» проводиться щорічно в другій половині вересня – на початку жовтня в м. Києві, починаючи з 2004 року.

В рамках Фестивалю відбуваються:
– прес-конференція для засобів масової інформації
– міжнародна науково-мистецька конференція
– круглий стіл «Полілог культур»
– художні тематичні виставки
– майстер-класи, творчі зустрічі.

На Фестивалі уповні нуртує ідея театру як наукового, дослідницького, лабораторного центру, що доволі давно прийшла з Європи. Згадаємо Є. Гротовського, Дж. Стрелера, П. Брука… У нас в Україні студійний театральний рух пов'язують з іменем В. Кучинського та його театром імені Леся Курбаса; науковість та дослідництво, скань мотивацій з режисером Сергієм Данченком лабораторність, психологічну палітру нюансів з режисером Аллою Бабенко. Я працювала з цими режисерами. Для мене завжди важлива в режисерові нестримна фантазія, яка зумовлена серйозністю мислення над загальними для людства речами. Зустрічаючись з таким режисерським світобаченням, розумію: як важливо створити на Фестивалі, за висловом Альбера Камю, атмосферу «безперервного напруженого зв'язку між горем і красою, між любов'ю та несамовитою творчістю, між нестерпною самотністю та багатством людським, між відмовою та згодою».

«Якби краса в усіх її образах хоча б на половину людства мала свій благодатний вплив, тоді ми швидко наблизилися б до досконалості і, нарешті, втілили б собою божественну заповідь божественного Вчителя» (Т. Г. Шевченко).

Щороку Фестиваль відбувається на теренах Національного драматичного театру імені Івана Франка. Національний театр – це коли, використовуючи досвід сучасного світового театру, зберігають ідею національної культури. Національна театральна ідея – це не реставрація традицій, а пошук їх розвитку в сучасному мистецькому процесі. Національна театральна традиція – це руйнація штампів, інертності мислення в ім'я правди, переосмислення великих світових театральних ідей заради глядацької співтворчості, заради провокації публіки до роздумів, заради виявлення больових точок життя. В наш час, нестабільний і ентропічний, зі «свіжою» неформативною лексикою, руйнацією сексуальних табу, важливо, полемізуючи з традицією, шукаючи радикальних художніх рішень класики, вміти слухати автора, вміти чути попередника високої культури й задумів. Національний театр – це театр інтелектуальної співтворчості, театр високої духовної культури. І ще, театр – це історія про людей і для людей. На Камерну сцену театру ім. Івана Франка ми запрошуємо уважно дібрані вистави з різних країн світу: Польща, Росія, Вірменія, Японія, США, Єгипет, Білорусь, Норвегія, Німеччина, Австралія, Італія, Угорщина… і, звісно, Україна. Всі актори і гості перебувають увесь фестивальний термін, дивлячись вистави колег, слухаючи літературознавців і критиків театру, відчуваючи себе не гастролерами, а органічною часткою живої фестивальної інфраструктури: перегляд вистав, дискусії, круглий стіл, відвідини музеїв, екскурсії, майстер-класи, творчі зустрічі...

Щороку Фестиваль відзначає знаменні дати української або світової культури. Так IV фестиваль був присвячений 125-й річниці Театру корифеїв. У 2008 році світ відзначав 80-у річницю від дня народження Гарсіа Маркеса, колумбійського письменника, лауреата Нобелівської премії, який у прозі поєднав реалізм і фантастику, що є найвищим досягненням так званого магічного реалізму. На міжнародну конференцію «Вплив магічного реалізму Г. Маркеса на український та світовий культурні процеси» (ведучий проекту Д. Дроздовський) з'їхалася професура кафедр славістики світових університетів Азербайджану, Великобританії, Китаю, Мексики, Росії, США, Чилі, України.

В українській культурі живодайно нуртує маркесівський поліфонічний, дуалістичний магічний реалізм. Один приклад: 1887–1937 – роки життя найвизначнішого українського режисера, актора, теоретика театру, перекладача, драматурга Леся Курбаса, розстріляного у 1937 році в день роковин Жовтневої революції. Хіба це не магічний реалізм? Лесь Курбас, який поєднав різні театральні стихії мистецьких течій – від реалізму в усіх його іпостасях (традиційного, умовного, психологічного, романтичного) до новітнього реалізму у поєднанні з бароко. Хіба це не магічний реалізм? А якщо згадати курбасівську теорію перетворення життя, очуднення речі? Магія реалізму його особистості бере в полон. Я вчилася майстерності актора в Бориса Тягна, учня Леся Курбаса, 22 роки на сцені грала роль Марії Заньковецької, першої правдиво народної артистки України, на честь якої і названо наш фестиваль «Марія», і сьогодні на першій драматичній сцені країни граю виставу «Посаг кохання» за монодрамою Маркеса «Любовний одвіт чоловікові, що сидить в кріслі». Ім'я своїй героїні Маркес дав Грасіела, сам же він Габріель Гарсіа. І ця монозвучність імен дала мені підставу думати про тотожність відчуття себе у світі Жінки й Чоловіка, про їхню велику космічну самотність, про те, що людина приходить у цей світ і йде з нього самотньою... Ми з режисером шукали адекватну театральну мову, щоби висловити цю прадавню самотність й порожнечу. А живили мене в роботі чуттєвість, насолода, емоційність, словесна партитура маркесівського монологу. Ті ж чуттєвість, насолода, емоційність, словесна партитура створювали магію театрального дійства і курбасівських вистав. Звичайно, ні за часом, ні за географією Г. Маркес і Л. Курбас не могли знати один одного, але так, як виникають вогнища цивілізації й культури на різних широтах земних, так і в Україні на сцені великого театрального реформатора Леся Курбаса, вихованого на синтезі європейської й національної культур, вибухнула магія реалізму драматичного дійства на початку XX століття, так і в далекій Колумбії, Маркес, всотуючи народну культуру, спираючись на перекази й вірування свого народу, писав і писав... І це Письмо згодом назвуть магічним реалізмом. Великий Українець Курбас і великий Колумбієць Маркес зустрілися енергетично, духовно, інтелектуально, бо творили по різні боки Землі новітнє, сучасне, істинне, реформуючи думку, світосприйняття Людини, змінюючи людський погляд на природу речей, відкриваючи нові грані людського підсвідомого.

У 2009 році світ відзначав 200-річчя від дня народження Гоголя, художність

якого – це пограниччя, гра знаків і гра з реальністю, поєднання у прозі реалізму і фантастики.

М. В. Гоголю був присвячений VI Фестиваль «Марія». У фойє Національного театру ім. Івана Франка були розгорнуті виставки: Сергія Якутовича, Костя Лавра, «Франківці і Гоголь», «Українські корифеї і Гоголь», перед кожною виставою на Камерній сцені грав живий оркестр, гралися монодрами, на Великій сцені можна було оглянути студентську виставу «Вій» за Гоголем (режисер В. Козьменко-Делінде) та «Тараса Бульбу» Луганського драматичного театру (у головній ролі – арт. М. Голубович).

Знаковою на Фестивалі була міжнародна конференція «Магічний вплив Миколи Гоголя на український та світовий культурні процеси», на яку з'їхалися директори міжнародних фестивалів та театральні діячі з України, професура кафедр славістики університетів Канади, Великобританії, Індії, Мексики, Польщі, Росії, Італії, Ірану, Хорватії, а також знані українські науковці. Воістину: «Хто хоче знати поета, мусить відвідати його країну» (Й. Гете).

На Фестивалі нуртувала ідея театру як мистецько-інтелектуального центру. Згадаємо Гротовського, Стрелера, Брука… Гоголь дає можливість естетичному розмаїттю в театрі. За Гоголем тягнеться літературно-театрознавчий шлейф. Згадаємо спектаклі українських корифеїв та львівської «Руської бесіди»… Однією з ознак гоголівської національної традиції є фантасмагоричність існування на сцені – пластична, психологічна. І я згадую свої зустрічі з Миколою Гоголем. У виставі театру імені Марії Заньковецької «Спокуса Хоми Брута» за повістю М. Гоголя «Вій» (театральна адаптація В. Врублевської, режисер – А. Бабенко, сценограф – М. Кипріян). Панночка, яку я грала, зі своїм внутрішнім протистоянням – особистість і личина, істинне обличчя й маска, психологізм й вертепність – вступала в контакт з Хомою Брутом (арт. Іван Бернацький), водночас таємничий і войовничий. З душею, яка рветься літати, Панночка намагалася відірвати Хому від земного побутописання. Ми діяли на протиставленні вишуканості мрії польоту Панночки і розхристаності земної душі Хоми Брута, а це вольтовою енергетичною дугою концептуально з'єднувало наше розуміння Гоголя з поняттям українського бароко. Водночас підсвідомо осмислювалися театральні ідеї і Мольєра, і Чехова, і корифеїв українського театру – М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського.

Яскравість, святковість чужі характеру обдарування Гоголя, хоча фантасмагорія його думки надзвичайно театральна. Ми шукали нової сценічної виразності, ми розуміли: до Гоголя треба підходити ідеологічно незаангажованими, творчо гнучкими і в жодному разі не з метою розважити публіку, а, на противагу, пройнятися кризою індивідуальної свідомості наших героїв, що веде до розпаду суспільства, розпаду світу речей. І це трагічне світосприйняття забарвлене іронією над усім сущим у виставі. Звідси, на мій погляд, симбіоз режисерського польоту фантазії та психологічної гри акторів. Стилістика вистави була підкріплена і сценографічно. Ефектна, виразна просторова композиція з одиноким могутнім дубом, у вітті якого заплуталися хати, люди, поодинокі

вікна-вогні… На вітах дуба й гойдається Панночка. Дуб – це і Україна, це і церква, і всеосяжна душа козака, що ввібрала в себе усе і містичне, і мудре, і рідне, і любе серцю. Все це давало повноту картини світу, в цьому була мудрість театрального методу режисера, пошук суті національної ідеї, виявленої не у візуальних вишиванках та життєподібному реалізмові, а в особливому інтелектуалізмі й розробленні складної форми ролі, яку може народити звільнена фантазія. А це наближувало нас до гоголівської фантасмагорії, до магії Гоголя, прекрасної й недоторканної.

До сього часу спогад про виставу «Спокуса Хоми Брута» на сцені театру ім. Марії Заньковецької викликає в мене ніжність, що виникла від колегіального співтворення, співпереживання. Лишилася лінія в просторі, окреслена польотом Панночки. Ми не знаємо її імені, та це нам і неважливо. Панночка – це поняття, як ліс, як небо з повітрям, зі світлом, з особливою внутрішньою вібрацією. І я грала Панночку. І сьогодні, при згадці про Панночку, у моїй свідомості наче відновлюється зв'язок часів, усе стає на свої місця...

Ідеал сучасного гоголівського театру – лабораторія, в якій знання національних цінностей, естетичний шок поєднані з відсутністю пошуку компромісу з публікою. В цій парадигмі можна згадати виставу Національного театру ім. Івана Франка (режисер та сценограф О. Дзекун) за «Мертвими душами» М. Гоголя. Джерелом дива у виставі стала реалістично деталізована чорна бричка у білому сценічному просторі, хоровий звукоряд із розлогих російських пісень та психологічно-емоційна, темпераментна мотивація вчинків Чичикова – арт. О. Богданович, пластична співочість Відьми – арт. П. Лазова, хамське збереження свого «я» Собакевича – арт. О. Стальчук, утопічна мрійливість Манілова – арт. О. Петухов... Упродовж вистави герої боролися одне з одним, одне за одного через «мертві душі», за простір на і довкола чорної брички – єдиного місця буття їхнього й єдиного реквізиту на білому просторі сцени, брички – як мрії швидкої їзди, не помічаючи, що єдиний рух її, це – кружляння на місці… В «Мертвих душах» Гоголя поєднуються два простори: інформаційний та мистецький. Вони існують у площині ірреальності, фантасмагорії, іронії, духовної вишуканості заради осягнення людини. В «Мертвих душах» зіставлення традиційного й несумісного: реальний, психологічно вмотивований Чичиков купує мертві душі, нереальний факт, але на цьому перетині виникає зона фантасмагорії, в якій мій персонаж – Коробочка – комфортно психологічно існує з божевільними комплексами від самотності і з таким же божевільним, напруженим ритмом чекання любові, і мені було її безкінечно шкода. Коли з'являється Чичиков у грозову, буремну ніч, Коробочка сприймає його появу, як знак Бога. Він, нагаданий на картах черлений Валет, ввірвався у її домівку, в її душевну оселю, і я, Коробочка, ладна виконати його всі забаганки – і спати покласти, і п'яти почесати, і мертві душі продати, і себе віддати, віддати… аби пізнати лет кохання. Звідси стремління вгору: все вище, вище, а відтак рідкісна можливість пластично вмотивовано зайняти найвищу точку опори на бричці з готично простягненими у височінь руками та пориванням виголосити монолог про любов до мертвих душ тоненьким від хвилювання голоском… І ця театраль-

ність була не заміною внутрішньої енергії почуття й думки, не збереженням голої форми. Для мене це було гармонійним поєднанням духовного й естетичного, огорнутим легкою іронією прозорості повітря. В цьому ми були єдині з режисером і сценографом О. Дзекуном, який здавна настирливо прокладає незвіданий шлях у розробленні гоголівської теми: згадати хоча б його виставу «Мертві душі» у саратовському молодіжному театрі 90-х років минулого століття. І над усім у спектаклі франківців витало реальне життя як непередбачуваний і напружений простір, як дивина буття.

VII Фестиваль був присвячений 150-й річниці від дня народження А. П. Чехова, художній світ якого – це нюансована психологічна гра з реальністю. Рішенням ЮНЕСКО 2010 рік був оголошений роком А. П. Чехова…

Чого ми чекали і над чим працювали: над залученням представників світової культури (актори театру, режисери, науковці-чеховознавці) до історії українського театру та літератури, над формуванням позитивного іміджу української культури, встановленням творчих контактів, обміном мистецьким досвідом між українськими та зарубіжними акторами через проведення майстер-класів, організацію круглих столів і дискусій з актуальних питань сучасного театру та літератури; показом вистав зарубіжних акторів, проведенням міжнародної науково-мистецької конференції «Магія А. Чехова» та виданням наукового збірника за її результатами.

Міжнародна науково-мистецька конференція в складі театрального Фестивалю «Марія» передбачала обговорення найактуальніших питань сучасного чеховознавства (театральні постановки Чехова; Чехов на перехресті жанрів мистецтва; специфіка авторського художнього мислення; художній світ Чехова та філософія його героїв; компаративні аспекти вивчення Чехова тощо). «Часи міняються, і ми міняємося разом з ними», – казали древні.

В історії театру інколи легенди важливіші за реальність. А мені сьогодні близька жива й мінлива реальність Чехова, його природа не лише емоцій, а й пристрасті, його тремтлива естетика у змалюванні характерів.

Я завжди була проти глядача у ролі підглядача, підслуховувача, пасивного споживача візуальної інформації, який поступово би втрачав здатність до суджень, до спроби самоідентифікації. Можливо, настав час, щоб говорити про шарм людяності, сердечності, які неможливі без участі насамперед свідомісті, бажання, волі. Мені цікава драматургія діалогу Чехова. І нецікаві традиційні драматургічні конфлікти, інтриги. Чи не з цієї причини виникли у Леся Курбаса, знаного реформатора українського театру, різні творчі майстерні? Поєднання мови душі з мовою тіла, психології з жестом, трюком. Головне коли слово розчиняється в дії свідомості, коли глядач, відкривши назустріч акторові рецептори душі, ділить з ним той безкомпромісно сучасний час, у якому розгортається спектакль. Курбас говорив про актора, як про мудрого Арлекіна. І Лесь Курбас – не випадковий зиґзаґ у творчій історії українського театру. Істинна (правдива) культура є лише більш витонченим засобом розуміння та випробування життя (Антонен Арто).

Театр – як медитація, у такий спосіб передає духовний досвід, коли між актором і глядачем встановлюється надчуттєвий контакт. І це, на мій погляд, жива традиція українського театру. На тлі цього ми можемо вповні оцінити театр Чехова, в якому немає боротьби дії з літературною тишею, гостроти сюжету, а тільки сувора чистота екзистенційного співпереживання, що кличе нас якнайдалі від буденності. Чехов шле нам через час і простір імпульс душевної шляхетності і вгадати його, передати глибоко, сильно, з захопленням – це естетична насолода. Надлишок відчуттів або надлишок театральності може втомити. Допомагаючи іншим, тим самим допомагаєш собі.

1970 рік. Львів. Театр імені Марії Заньковецької. А. П. Чехов. «Чайка». Режисер-постановник та сценографія – В. Опанасенко. Тригорін – О. Гай, Аркадіна – Л. Каганова, Треплєв – Б. Ступка, Дорн – О. Гринько, Медведенко – В. Глухий... Ніна – Л. Кадирова.

Для мене Ніна Зарічна – Чайка. Людина-птаха, яка готова летіти, але живе в послідовно звичайній реальності і це унеможливлює польоти. Проходячи всі життєві жіночі ситуації, пізнавши глибину психологічних відвертостей, Ніна піднімається у 4-й дії вистави в розмові з Треплєвим до стрімкого самоаналізу, до трагічної пристрасті. І тут непотрібними стали суєтність, страх пауз. скоромовка, а на поверхні відчутними були внутрішній темперамент і спокій, як у людини, що пізнала, проходячи виток за витком буденність, високості самоаналізу. Цей тип рефлектуючої людини нагадує героїв Федора Достоєвського. В монолозі про віру й хрест Ніна психологічно наче балансує на межі реального і вислизаючого... всіма силами намагаючись прорватися у простір людської пам’яті, у простір пізнання акторської професії, і, думаю, перед нами майбутня Комісаржевська. До речі, Віра Комісаржевська і грала Ніну, і подобалася в ній Чехову... Екзальтована, нервова, настирна жінка епохи модерн. В будь-якім разі мені цікаво було грати потенційно великий талант, коли наче підходиш до фатумного життєвого кордону, коли надії змінюються розчаруваннями, приреченістю, втомою, коли навіть самогубство Треплєва, цей роковий постріл, «ще не драма, а випадок» (Чехов). Чи це не закономірність, як зміна пори року, як коловорот природи? А в цьому Чехов близький античній драмі, в якій є магічне рівняння між фатумом людським і зміною пори природи. Як за Шопенгауером: «Кожне розлучення дає передчуття смерті, і кожне побачення – передчуття воскресіння» (Шопенгауер А. «Афоризми та максими» СПб, 1892. – Т. 2. – С. 24). Особистісні, ліричні мотиві голосно звучать в чеховській «Чайці».

З творами Чехова можна провадити найсміливіші експерименти, бо стилістично його твори невловимі, вони не підлягають точним формулюванням чи визначенням. Вони зникають для тих сценографів, які при зустрічі з письменником намагаються на мову сцени перекласти чеховське, ілюструючи все, а в результаті виходить ніщо. І річ не в тому, що насиченість, дійовість візуального ряду сучасного театру примушує вступати у конфлікт з чеховським словесним рядом.

1998 рік. Київ. Театр імені Івана Франка. А. П. Чехов. «Три сестри». Режи-

сер-постановник – А. Жолдак, Вершинін – С. Олексенко, Ірина – О. Батько, Маша – Н. Сумська, Ольга – Л. Кадирова.

«Три сестри» – чіткість, різкість матеріальних, фізіологічних асоціацій, збігаючись з точністю акторської гри в жорстких рамках режисерського задуму, здіймали бурю глядацьких вражень. «Небачені сміливість-зухвальство-новизна»!

Жорстка реальність табірного простору жахливої задушливої епохи 30-х років минулого століття – дерев'яний довгий стіл, величезні залізні чани, казани, миски, ложки, сцена затягнена маскувальною сіткою, словом, побутовий реалізм. Але то була не гра в документальність, а перетворення в ностальгічну поетику 2-ї чеховської дії в пластиці акторів, почуттях, оцінках, музиці, костюмах тієї епохи. Наче тіні давно неіснуючих людей намагаються прорватися з небуття в простір історичної й людської пам'яті... Чи їхні думки, почуття ілюзорні? Безнадійні?.. Друга дія – це миттєва, летюча іскра між настроєм персонажів і вічністю: в передчутті свята герої філософствують про людину, працю, щастя, майбутнє, про птахів, «про те життя, яке буде «...років через двісті-триста»... А що є вічність? Чи не так, як уявляла його собі Наташа Ростова: «Чому ж важко уявити вічність? Нині буде, завтра буде, завжди буде, і вчора, і третього дня було...» Вічність для моєї Ольги закорінена в буденності, без пієтету, в миттєвості життя, а це єднало її з французькими імпресіоністами, які гостро відчували кожну мить буття. Витончене та мінливе емоційне життя моєї Ольги, здатне глибоко і повно відчувати мить, торкалося вищої мети буття. Мотив терпіння, яким просякнуте єство Ольги, з'являється у Чехова, як і у Метерлінка, наче очікування й надія на краще майбутнє, яке, можливо, прийде незабаром, а якщо ні, то через двісті-триста років. Воно розраховане на тривалий час... Воно несе моральний сенс буття... Але інколи це терпіння уривається алкогольним забуттям, спробою висловити полоненість коханням до Вершиніна... і знов терпіння, як порятунок, як захист від страшних реалій табірного життя. І в цьому – глуха трагічна безнадія. Цей трагізм домінує в образі Ольги, в цьому ж – драматизм п'єс Чехова.

Розумна й нещадна режисерська думка А. Жолдака не приймала бездуховності, мертвої театральної форми. Апофеозом цієї думки був простір третьої дії: повна оголеність великої франківської сцени, з цегляними стінами й залізними конструкціями, з пронизуючими темряву боковими софітами. А зверху падало й летіло взуття вбитих людей і серед цієї моторошності танцювала вальс самотня «дорога й шанована шафа». І все. Завіса падає, а далі що? Тиша, а в ній що? Овації гаснучі та невідомий часовий простір, а зрештою – сум, димінуендо, піаніссімо, яке закінчується знову тишею...

Жорстока іронія, здається, без тіні доброти, але заснована на глибокій повазі до інтелігентності, людської краси, делікатності. Факт життя ставав фактом мистецтва. І каскад метаморфоз, перетворень акторських був не чужий абсурдистській іронії, хоча наша фантазія сьогодні розірвана, кліпова…

2000 рік. Львів. Театр імені Леся Курбаса. А. П. Чехов. «Вишневий сад».

Режисер-постановник – В. Кучинський. Фірс – О. Гринько, Лопахін – О. Драч, Варя – Т. Каспрук, Гаєв – О. Цьона, Аня – Н. Половинка, Трофімов – О. Стефан, Раневська – Л. Кадирова...

Раневська для мене – це жіночність і гумор, краса та іронія, безхитрісність і глибоке бабське відчуття життя, натуральність поведінки і беззаперечний смак, душевна вишуканість і чарівна легковажність, а ще здатність стоїчно переносити удари долі. Гра існування на межі правди й вимислу, неможливість пізнати власний внутрішній світ – все це в природі людини, але не забуваймо, що абсурдизм психіки людської може перевищити будь-які польоти фантазії. Переживання і відкрита форма гри (показ пережитого) не антиподи, а два боки буття Раневської.

Вона, як і я, колишня прима театру, приїжджає, щоб попрощатися зі своїм вишневим садом – львівським глядачем, і вглядалася я в них, виходила я до них, і прощалися вони зі мною, простягаючи до мене свої руки з шоколадками, книжками, і плакала я – Кадирова – від безвиході життєвої своєї, і розтікався грим на обличчі в одну кольорову мішанину... і моя дитяча кімната була сповнена атрибутами театру – гримувальним столиком, сіткою – Ейфелевою вежею, з якої Раневська з'їжджала з першого театрального ярусу до своїх львів'ян, тримаючи в руках велику білу хустинку – птаха. Тільки політ цей був з неба вниз, миттєвий, неусвідомлений, скитальницький. У моєї Раневської «страждання потопають у милосерді», а інколи вібрують з великою спустошливою силою, інколи заганяються в підтекст, в німоту, а це під силу, на мій погляд, обраним, душевно вишуканим людям, аристократам духу, які гідно переживають життєві колізії. А можливо, треба працювати й страждати заради щастя майбутніх поколінь? Вона живе за законами тремтливої естетики, коли не події перетікають у свою протилежність, а настрій міниться у протилежність. Вона живе підробним життям, розумом, дитинністю і театральністю, то розгублено, то легковажно, захищаючись від торгів влаштуванням непотрібного балу... Три сестри рвалися до Москви, Раневська в Париж, бо там, за їх версією, б'ється істинне щастя, киплять почуття та ідеї...

«Які всі нервові», – каже доктор Дорн у «Чайці». Час роз'їдає наш внутрішній світ. Час наш хворий, а час – головний мотив Чехова, і час хворий – людиною. І повторюю я за Машею з «Трьох сестер»: «Мені здається, людина повинна бути віруючою або повинна шукати віру, інакше життя її порожнє, порожнє... Жити і не знати, для чого журавлі летять, для чого діти народжуються, для чого зірки на небі... Або знати, заради чого живеш, або все дрібниці, трин-трава». Чехов немесіанським характером письма діагностував кризу нашої цивілізації, що насувається. Спрага за істиною. А не втома від прихованої або явної алюзії. Люди йдуть у театр за прямим контактом, за акторською індивідуальністю і коли говорять про занепад театру, то це – від інстинктивного остраху втратити його, і не тільки його, а й культуру взагалі. І мене лякає сьогодні непотрібність культури і духовних цінностей, своєрідності особистісного мистецького світу… А я не хочу, щоб культура, історія, час переходили у

визначення «пост», я хочу, щоб люди сьогодні час від часу чули «звук, наче з неба, звук тріснутої струни, завмираючий, сумний» («Вишневий сад»), який би вивищував їх над простором і Часом…

Як актриса кожний Фестиваль я відкривала виставами: Г. Гарсія Маркеса «Посаг кохання»; З. Хшановський, Л. Кадирова «Сара Бернар»; А. Казанчян «Бути…»; Т. Ружевич «Стара жінка висиджує». Створюючи серію вистав про актрис, мріяла виявити синтез влади еротичної та влади духовної, не відрікаючись від жіночої сутності, не допустити жодного замаху на свою духовну свободу.

Моя театральна філософія: на Фестивалі відкривати нові імена поетів, філософів, теософів, людей великої жертовної долі, які вчать не тільки ставити самим собі запитання, а й підключати все оточення до високої духовної напруги, дають зрозуміти, що можна змінити хід колеса буття, незалежно від того, чи ти позитивний холерик, чи песиміст-меланхолік. Камерна сцена прояснює Людину наче рентгеном, виявляє мотиви вчинків, слів, жестів, просто талант актора, його культуру у ставленні до професії, його вміння синтезувати власний стиль з життєдайною енергією. Камерна сцена глибоко пронизує простір відчуттям дисгармонії сучасного світу, та утворює власний театральний космос. Камерна сцена – простір, де перетинаються інтереси драматурга й актора… Дивовижно, що актриси з різних країн найчастіше виступають авторами своїх вистав, але завжди й передовсім – це жива людина з правдивими пристрастями і акторська життєва позиція. Для мене в камерному просторі абсолютно відсутні цинізм і конформізм, які роз'їдають усе, і коріння якого у «вчора». Люблю акторів, які не розважають публіку дешевими трюками, люблю акторів безмежно зрозумілих і чесних, які, за Рудольфом Штайнером, хочуть «висловити те найглибше, що може розігруватися в душі людини, хочуть прямувати вперед». І такими побачив український глядач Ірену Юнг (Польща), Юні Дар (Норвегія), Іоланту Зутович (Німеччина), Соню Антінорі (Італія), Барбару Дзекан (Польща), Наталію Заякіну (Росія), Наталю Половинку (Україна), Марію Захаревич, Галину Дягілеву (Білорусь), І. Юшкевич (Австралія), Ельжбету Роєк (Польща), Нозомі Сатомі Кавамото (Японія), Ніну Репетовську (Польща), Арміне Мацакян (Вірменія), Лідію Константінову, Ірину Євдокимову (Росія), Жужанну Макаус (Угорщина)…

І коли у фестивальному просторі виникає зачарованість театром, відчуття реального життя, «уміння нести свій хрест», віра в Людину, світло й любов до Людини, і над усім – пошук відповіді на вічні питання людства, я згадую слова А. Ефроса: «Життя на сцені повинно бути трохи піднесене». А ще важливий смак до Слова, глибинне відчуття Слова, виразність мовлення, голос, дихання, дикція, орфоепія, звук, резонатори, структурно-інтонаційна організація тексту, логічна виразність, інтонаційна виразність, темпо-ритм, міміка і жест – як компоненти виразності, творча фантазія, відчуття правди, спостереження.

Це основи мовної культури, які при збереженні органічної якості звуку, допомагають виявляти свої думки й почуття, допомагають чистоті звучання

сценічного інтонаційного виявлення, допомагають зберегти красу, потужність, своєрідність української мови в її усному мовленні. А Мова здатна розкрити, збудити талант мислення і талант діяння – праці. Культура мови починається з етичних та естетичних засад мовної особистості, з її самоусвідомлення. Українська мова – основа української культури, підвалина соборності нації. Українська літературна мова, за основу якої покладено говір південнокиївський та шевченківський, багата, гнучка фонетично, фразеологічно розвинена. Мова – душа нації. Провідником її має бути інтелігенція. Оволодіння основами голосоведення і вимови, виховання сценічної мови від першої озвученої літери до мистецтва слова-дії – альфа і омега загальної культури особистості.

Я знаю, що життя – це біль і радість, трагічна безвихідь і найніжніша іронія, і я приймаю це. Я баную за глибоким дитинством, в якому поняття добра і зла були невідомі, в якому легко віддаватися бажанню мріяти про неможливе, в якому просто перетиналися реальність й візуальна емоція. Єдине, з чим ніколи не можу змиритися – з байдужістю. Хочу виявляти витончені й радісні таємниці природи, яким далека суєтність людська, виявляти гармонію, яка має таємничий зв'язок з історичним минулим, що наче прозріває глибини століть. І в той же час, розуміти, що існує витончений, величний і вічний мистецький досвід тисячоліть.

Фестиваль «Марія» демонструє етику діалогу влади й театру: фінансування й невтручання у творчий процес. І цей шлях вважаю найпродуктивнішим у сучасному культурному процесі, якщо ми хочемо творчо засвоїти й осмислити власний історичний простір, якщо ми бажаємо вільно існувати в інтелектуальному мистецькому просторі.

Останніми словами заповіту Марія Заньковецької були: «Шлю своє останнє «простіть і прощайте!». Час плинний... Вічне в ньому і в просторі – наше відчуття минулого, наша пам'ять про минуле, наше розуміння минулого, наше емоційне ставлення до подій минулого та людей, які були духовними та інтелектуальними епіцентрами цих подій.

Мені хочеться всім творчим людям сказати: «Простіть і здрастуйте! Давайте зустрічатися енергетично, духовно, інтелектуально, хоч творимо ми по різні боки Землі новітнє, сучасне, істинне, але реформуємо думку, бачення, світосприйняття Людини». Бо «постулати розуму, з'єднуючись з почуттям, стають символами, тобто вікнами у Вічність».