

Ця розмова з народним артистом України, лауреатом Національної премії України ім. Т. Шевченка Богданом Козаком розпочалась п'ять років тому, а завершилась і доходить до читача тільки зараз. Очевидно, це стало можливим тому, що йдеться в ній про нестаріючі, одвічні в мистецтві теми та питання, відповіді на котрі дає кожен Майстер через свій власний життєвий, творчий, педагогічний досвід



ХЛОПЕЦЬ З ЛЬВІВСЬКОГО ПЕРЕДМІСТЯ

Кор.: Якщо подивитись на творчість актора як на феномен, вкорінений у прадавні джерела, то можна сказати, що його живлять три архетипи: священного вогню, священної офіри і майстерність жерця, котрий водночас є організатором цього ритуалу, провідником поміж богами і смертними. Все це поєднується в одній постаті АКТОРА, і глядач насправді приходиться дивитись на цю організовану, структуровану, тематизовану жертвоофіру. Це справді так відбувається і відчувається – по той бік рампи, з Вашої території?

Богдан Козак: Знак Бога – це трикутник, всередині якого Всевидаще Око. Три вершини трикутника, як одна цілість. Французький педагог Жак дель Сартр ділив тіло актора на три частини: голова – інтелект, грудна клітка – чуття, від пупка до стіп ніг – життєва тілесна енергія. Відповідно до цього поділу визначав знакову систему жестів. У християнстві: Бог-Дух, Бог-Отець, Бог-Син. Разом єдина неподільна Трійця. Тож Ваш поділ сутності дії актора на три частини має під собою глибоке духовне, релігійне підґрунтя. Без сумніву, творчість не лише актора, а й будь-якої людини – це надмір енергії, по суті вогонь, світло, те, що дається Духом. Бо творчість – це горіння, це не стільки фізична сила, що дає змогу підняти тягар, радше енергетика іншого характеру. Людина в момент творчості випромінює сильне енергетичне поле, котре огортає людину – актора. В акті творчості одухотворений актор світиться, як казав Єжи Гротов-

ський, люмінісцентує. Цей вогонь... може причарувати, завоювати, окрилити, принизити людину – так ми кажемо... І це те, що дано від батьків через генетичний код, спадковість. Під час творення у вашому тілі й думці може раптом ожити пра-пра-пращур, якого ми і навіть наші батьки ніколи не знали. Акт творчості – це вихід за межі можливого, звичного. З народженням людина отримує космічне знання, дане вищою субстанцією. В житті відчитує його не розумом, а інтуїцією, на основі кількох фактів раптово, як спалах, з'ясовує проблему. І в науці таке трапляється дуже часто. Інстинкт, інтуїція – вроджена здатність до відчитування, відчуження невідомого, незнаного для розуму. Це ми тільки кажемо, що використовуємо свій життєвий досвід чи історичний досвід, що діємо раціонально. Але в певних хвиликах нашого життя насправді діємо інстинктивно, на рівні підсвідомості, спонтанно. Спонтанно писав музику Моцарт, поезію Тарас Шевченко. Тільки згодом можемо проаналізувати, осмислити наш вчинок і дати йому раціональне визначення.

Щодо жертвовності актора – маєте рацію. Творчість актора – це і праця, і служіння. Недаремно у старому театрі казали: “я служу в театрі”, а не працюю... Якщо говорити про соціально-фізіологічний аспект, про родину, наприклад, то наші батьки офірували собою, щоб виховати нас, ми те саме чинимо щодо власних дітей. А в плані духовному, в твор-

чості – це, без сумніву, спалювання себе зсередини, випікання, досягнення якихось часто незбагнених і навіть ризикованих речей, це певне самообмеження, певна внутрішня етична дисципліна, про яку не дуже люблять говорити митці, але без якої не можна нічого досягнути. Ти думаєш про роль за тиждень до того дня, коли її гратимеш – але ж не будеш про це говорити вголос, якось ніяково. Але так нас вчили – наші вчителі, наші педагоги. А потім оцей-от інстинкт підказує, що треба робити. Можеш, наприклад, не читати Шевченка цілий рік, але ще задовго до концерту, внутрішньо, підсвідомо, десь дорогою в тобі вириває – треба повторити шевченків текст. І я починаю повторювати подумки, йдучи, засинаючи, блукати в ньому, починаю розгадувати звукоряд, повертатися до осмислення зорового образу. А ранком можу схопитись, взяти з полиці “Кобзар” і звірити усе за партитурою тексту і розділових знаків. Текст – це теж закодовані знаки. Текст автора – метатекст. Ну як це назвати? Я навіть не знаю, що це таке. Можеш не зробити цього сьогодні, а зробити обов’язково наступного дня. Але мусиш! Така внутрішня робота дуже цікава. Ну, і, звичайно, виходячи до глядача, ти спалюєш себе, тратиш енергію – з одного боку. А з іншого – через те, що ти витрачаєш, ти ж її і оновлюєш. Це постійний обмін енергією. Але там, усередині тебе, є такий невидимий, невідомий контролер, як казав Антонен Арто, – двійник, і ти відчуваєш – коли все добре, коли не було огріхів, а коли – невдоволення, щось забув, переставив. При цьому чітко усвідомлюєш причину – чому так сталося, що тобі заважає. Тут, мабуть, слід вести мову про умови для творчої праці актора. Дійсно, ідеальні умови, про які говорить Станіславський – повна тиша за лаштунками, щоб ніщо не відволікало актора від творчого процесу... Я відчув лише один раз таку увагу з боку адміністрації до творчості, до себе як актора, коли ми гастролювали у Польщі. Грالی ми тоді “Отелло” в театрі Нової Гути. Перед початком вистави загримований, в костюмі Яго я неодноразово, нервуючись, намагаюсь у коридорі додзвонитися до знайомих у Битомі. І тут до мене підійшла симпатична жінка, і сказала, що вона в театрі відповідає за працю акторів, попросила у мене номер телефона і пообіцяла залагодити, а я можу спокійно готуватися до виходу на сцену. Я був вражений. Коли ми читаємо, що за кордоном для того чи іншого відомого виконавця на гастролях за його вимогою навіть змінюють інтер’єр кімнати в готелі – ми сміємося. А насправді – це важливі речі. Ми ж звикли працювати в “польових” умовах. Отой комфорт, “чистоту” створюємо собі самі надзвичайно великими зусиллями – відмежовуючись від якихось незручних реалій, ситуацій, долаючи перешкоди. Відбувається немов би розщеплення особистості.

Я навіть, якщо чесно, і не уявляю сьогодні – коли б забрати всі ці перешкоди, то чи міг би я працювати. Ці перешкоди стимулюють, збуджують, розкручують... А за кордоном створюють такі умови, щоб ви могли максимум енергії витратити на творчість. Бо ви “дорого коштуєте”, на вас витрачають, але й завдяки вам заробляють великі гроші. Хоча для зірок естради у нас ці правила вже діють. Одного разу я не зміг пройти до однієї із “зірок” естради, що гастролювала у Львові – навіть за попередньою домовленістю, давши візитну картку – мене просто не пропустила охорона, бо в цей час “зірка” в антракті відпочивала чи перевдягалась. У театрі в розпорядку роботи є такі правила: під час вистави акторові не можна дзвонити, кликати до телефона, йому навіть не можна сказати, якщо щось трапилося поза театром – вдома, з родиною. Це для того, щоб він міг спокійно грати виставу, а не провалити її, бо це ж – колективна праця.



Богдан Козак – Дон Хуан у виставі “З коханням не жартують” П. Кальдерона. Режисер – С. Сміян, художник – В. Борисовець. Театр ім. М. Заньковецької, 1962 р.



Лариса Кадирова – Марія Заньковецька, Богдан Козак – Хлистов у виставі “Марія Заньковецька” (“Нескорене серце”) І. Рябоклячі. Режисер – О. Ріпко, художник – М. Кипріян. Театр ім. М. Заньковецької, 1972 р.

Щоправда, тепер у всіх акторів мобільні телефони. Хоча так чи інакше, гра – це жертва, самопожертва, це самообмеження. Інакше на вівтарі творчості вогонь не горить. Щоб цей вогонь горів, до нього треба весь час щось підкидати. Так би мовити, “дрова”. І ці “дрова” – самодисципліна, самообмеження – робити зарядку, бути в добрій фізичній кондиції, пам’ятати весь час, що ваш голос повинен звучати, що ви сьогодні не можете чогось такого собі дозволити, тому що завтра у вас спектакль. Ви мусите виспатись. І з віком, скажу вам, це доводиться робити ретельніше, дотримуватись правил усе старанніше і старанніше. Бо цього вогню – першого, імпульсивного – уже, мабуть, не вистачає. Його треба економити, берегти, для того, щоб здійснити жертву. Тому з віком треба ставитись до себе був вимогливіше. В молоді роки можна було тратити енергію набагато більше. Але вона доконечно мусить бути. В старшому віці вона змінюється, стає іншою за своїм характером, отримує

інше забарвлення. І це добре. Бо якщо ви в старшому віці робите щось як молодий – будете виглядати смішно. Про це дуже добре сказано в японському трактаті Дзеамі. Це стосується, мабуть, чоловіків менше, бо вони органічніше переходять на вікові ролі, а в жінок ця ситуація трагічніша, коли актриса у поважному віці хоче робити те, що робила в молодості. І важко їй перейти з ролей головних героїнь на вікові ролі. Так, дуже болючий процес, про який ми не говоримо, бо це – ніби наша внутрішня справа, наше закулісне життя. Але психологія творчості – складна річ. Я на своєму шляху бачив гарних, чудових молодих актрис, які не змогли органічно перейти вікову межу, не могли розпрощатися з тим, що напрацювали в молодості: пластика, голос, пристосування, певні реакції. Адже щось залишається на рівні напрацьованого – техніка. А відкинути і почати працювати з чистого аркуша не всім вдається. Це, очевидно, й проблема режисури, режисер може вас побачити в тій чи іншій ролі, і через неї розкрити в акторові нові якості, нові можливості.

Кор.: До прикладу, коли перша вікова роль знайшла Вас?

Б. К.: Мабуть, десь у двадцять п’ять років. Та ні, які двадцять п’ять! Я свою першу вікову роль зіграв у дипломній виставі в заньківчанській студії. Це було 1963 року, я грав Подорожнього у “Зимовому вечорі” Михайла Старицького. Мені було двадцять три роки, а моєму персонажеві – понад сорок п’ять – він повертався з каторги додому. І я пригадую, як зі мною працював мій викладач Доміян Іванович Козачковський, котрий ставив цю виставу. Ритми тіла, паузи, пластика, одяг – він дуже чітко пояснював, що допомагає досягнути бажаного, насамперед – ритмічна структура думки, як уміти стримати себе, щоб не вибухнути молодою енергією. Окрім гриму, який, звичайно, обов’язковий, і який можна, до речі, побачити на фотографіях – бо наші дипломні вистави були зафіксовані і на фотошпівку, і на телебаченні. Якось у розмові професор Володимир Антонович Овсійчук сказав мені, що не може забути тієї вистави, і порівнював її з гастрольною виставою “Зимового вечора” Київського театру Франка, віддаючи перевагу тій давній, нашій дипломній, роботі. Це, мабуть, тому, що Доміян Іванович Козачковський був прекрасний, курбасівської школи педагог, режисер, надзвичайно внутрішньо рухливий, динамічний актор. Це єдиний педагог, який змусив мене вивчити весь текст автора повністю (я полюбляв часто говорити текст автора в його ж стилі, але своїми словами) і дуже скрупульозно стежив за дотриманням оригіналу, вважав, що не можна переставляти слова. Він був надзвичайно вимогливий до костюма персонажа, до деталей реквізиту, і взагалі прихильником жорсткої дисципліни у творчості. А

це була чудова практика – це як висвячення. І коли ви хоча б один раз, самостійно зробили все чітко і добре, то обов'язково відчуєте у своїй грі довершеність, і тоді вже не схочете схибити з цієї дороги. Відчувши це один раз – схочете відчути знову. І ви йдете тією ж дорогою, бо такий спосіб існування колись вивів вас на правильний шлях. І ви це сприймаєте як оберіг, не губите. Я працюю понад п'ятдесят років у театрі, і цих засад завжди дотримуюсь, і студентам завжди говорив: одягайте на проби костюм, що відповідає епосі вашого персонажа, шукайте деталі, тому що костюм дає розв'язання пластики рук, руху тіла. У вечірній сукні та на високих обцасах жінка ходить інакше, ніж у джинсах та кросівках. Пластика виявляє внутрішній ритм. Це все пов'язане одне з одним – внутрішнє виявляється через зовнішнє, а зовнішнє впливає на внутрішнє. Як хатха-йога: ви виконуєте вправу і думаєте, і думка впливає на тіло, а тіло – на спосіб мислення. Це – обмін енергетикою. В театрі треба завжди про це пам'ятати. Не можна сьогодні бути не в формі, десь пиячити, а завтра прийти на репетицію і сподіватись на щось досконале. Ваша готовність до творчості називається професіоналізмом. Але це не механічна робота. У мене перший фах – слюсаря, і я знаю, що таке професійна робота з інструментом. У творчості – це інше, енергія іншого характеру. Її треба особливо оберігати. Не саме тіло, а власне енергію. І тоді тіло слухає вас. А коли ви її не маєте всередині, а робите просто рух, нехай і найкрасивіший – це нічого не дає. Бо навіть грати у футбол треба натхненно – а просто бігати і копати м'яч цілком недостатньо. Мене завжди цікавив у цьому сенсі балет. Я застав на львівській сцені прекрасних виконавців: Наталію Слободяну, Олега Поспелова. Які це були натхненні танцівники умовних, класичних, строгих балетів! Там все було відпрацьовано до найдрібнішого руху, як у еквілібриста, але й наповнене чимось таким, що ти не помічаєш техніки, а милуєшся переливами внутрішньої дії, станів їхніх героїв. І коли я бачив Поспелова, який йшов містом, по-балетному ставлячи ступні ніг, з рівною спиною, гордо піднявши голову, мені страшенно хотілось його копіювати, але я розумів, що це не моє, я актор драматичного театру. Ось зараз кажу вам про це і бачу, відчуваю тілом, як він йшов... Він так ходив в житті... Це був тренінг щомиті. Він продовжував репетицію і в житті. Нас теж так учили в театральній студії продовжувати тренінг у житті: тіла, дикції, голосу. Ми дивилися практично усі вистави в театрі опери і балету, усіх гастролерів.

Кор.: А як щодо стосунків “актор-режисер”? Чи доводилось відчувати себе жертвою режисерського рішення?

Б. К.: Я щасливий, коли режисер має цікаве рішення. Я радію, коли мені дають цікаве творче завдання,



Богдан Козак – Кларенс у виставі “Ричард III” В. Шекспіра. Режисер – С. Данченко, художник – М. Кипріян. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1974 р.

над яким треба думати. Актор завжди бачить виставу, кризь призму своєї ролі. А от режисер мислить усією виставою. Це інша професія – уміння комбінувати не тільки текст, а й певні ритми, сцени, шукати образний вияв. Коли ви це розумієте, тоді вам теж цікаво, і це – не жертва, а співпраця. І дуже добре, коли режисер з вами розмовляє щиро, відверто. У мене так склалось, що режисери довіряли мені як акторові, і ця довіра мене зобов'язувала до чесної праці. Якось я прийшов до Сергія Володимировича Данченка, щоб відмовитись від ролі Кларенса у “Ричарді III” – через перевантаженість, бо працював паралельно ще над кількома ролями: Моцартом в “Моцарті і Сальєрі” Олександра Пушкіна і в п'єсі “Планета Сперанта” Олексі Коломійця. Бігаючи з репетиції на репетицію, я не міг опанувати свою шекспірівську роль, вона не йшла – і я прийшов до кабінету, і сказав, що не можу подолати це завдання, роль не виходить. І у відповідь почув: “Я в тебе вірю. Іди, не мороч мені голову. Все буде добре. Іди і думай.” І так сталось... Приємно згадати, як під час обговорення вистави маститі критики з Москви поруч із роботою Богдана Ступки – Ричарда III аналізували і мою роль Кларенса.

Кор.: Але Ви відомі як актор, котрий дискутує, конфліктує з режисерами...

Б. К.: О, тут Ви не маєте рації. Можливо, колись у молодості я й міг би виявляти впертість... Розумієте, нас вчили в студії говорити правду і ніколи не стидатися визнати, що чогось не знаєш. Я зберіг для себе це правило до сьогодні. Якщо я чогось не розумію – я говорю про це відверто, навіть коли з мене кепкують молодші колеги-актори. Бо для себе я мушу все з'ясувати, щоб правильно діяти. І коли ми – чи на репетиціях, чи по телефону, усе з'ясуємо, тоді вже для мене не виникає питання “як?”. У молодості воно опинялося на першому місці. А тепер для мене важливо не “як?”, а “що?” – а “як?” вже походить від нього. Коли знаєш “що?” (а це “для чого?” і “чому?”), то “як?” виринає вже на рівні інстинкту, з підсвідомості, творячи відповідну форму. Перевертається така собі клепсида, пісковий годинник. Наче нічого не міняється, пісок той самий, пересипається, але мотивація інша. Міняється темп, ритм.

Я радше дискутую з партнерами, а не з режисерами. Прагну взаємообміну енергією, а не одностороннього зв'язку. Що людина найбільше пам'ятає в житті? Пам'ятає добро, пам'ятає образу, тобто певні емоційні стани, стреси. Для мене таким стресом було введення у виставу “Сині роси” Миколи Зарудного на роль Кагарлика. В кімнаті відбувалася репетиція. Вів її Олекса Миколайович Ріпка. Він не був моїм педагогом у студії, але постійно брав асистентом до своїх вистав, тобто був у театрі моїм наставником у виробленні певної театральності, яку він дуже добре відчував, і такої – ну, чи то організації праці, чи що – у нього все це було продумано задалегідь, вдома, і він чітко розводив, чітко знав, куди кому йти. Приходив на репетиції готовий, умів розподілити ролі у п'єсі так, що на 95% вгадані були індивідуальності акторів. В цьому вже був успіх його режисури. Він мав величезний педагогічний та режисерський талант: чуття, що кому грати. Я не пригадую, щоб у його виставах були якісь компроміси, щоб він призначив когось на роль – і програв. Отож, Олекса Миколайович поставив мене на Кагарлика у чергу з Федором Стригуном – а я, середнього зросту, на той час був худорлявий. А грати треба було, я б сказав, такого шолохівського Макара Нагульнова, стихійний, бунтівний характер – галіфе, чоботи, зірка в чолі, все буде, все знає, нічого насправді не знаючи, рубака-чоловік. Мені це не дуже вдавалося. Олекса Миколайович як режисер інколи, пояснюючи роль, міг вдаватися до порівнянь персонажів із тваринами. Наприклад, Богданові Коху він міг пояснити, що його персонаж – ніби пес, який кидається на когось, а його відганяють – так Олекса Миколайович пояснив структуру конфлікту, його внутрішню і зовнішню суть. У нього було розвинене образне, асоціативне мислення, і пов'язане саме із світом тварин. Можливо, тому, що актор – це і фізика,

і біологія? Насправді інколи необов'язково говорити якимсь високим стилем, він пояснював такою ось експресією живого – і його чудово розуміли актори, в цьому був певний резон. Пригадую, як у “Хазяїні” він зробив геніальну мізансцену – коли Ліхтаренко (Федір Стригун) свариться з Феногеном (Василь Яременко). І одному, й другому він придумав пристосування: в руках нагаї, які в певний момент, коли актори закладали руки за спину, виглядали хвостами, і виникав образ таких чортів, що ходять колом по сцені. Актори зрозуміли суть своїх персонажів: і був молодий чорт, меткий, сильний, і старий чорт. І фактично з нічого виникла надзвичайно образна, виразна сцена. Так от, повертаючись до “Синіх рос”. Тоді на репетиції, про яку я згадую, Олекса Миколайович вирішив і мені показати щось таке. А був він високою, огрядною людиною кілограмів під сто, у нього були широкі жести, вони виглядали в його виконанні дуже монументально. І я не втримався і вирішив заперечити як людина, навчена бути відвертою. Я сказав: “Олексо Миколайовичу, я перепрошую, але подивіться, Ви важите під сто кілограмів, а я шістдесят. І я не можу робити так, як Ви, у мене інша природа, темперамент інший”. Він подивився на мене, махнув рукою, сказав: “Грай як хочеш” і вийшов з кімнати, ображений. Зависла неприємна павза. Але актори розуміли, що мені ж треба грати, і довели репетицію зі мною до кінця. От такий шок у мене був. Коли ж зіграв роль – Олекса Миколайович підійшов до мене і сказав: “А знаєте, Ви добре зробили це по-своєму!” Я вже неодноразово згадував, що був свідком кількох випадків, коли Олекса Миколайович підходив до актора після вистави і вибачався за те, що доводив його на репетиціях до сліз. Він був людиною виняткової професійної коректності. Так траплялося, наприклад, з Ларисою Кадировою в “Марії Заньковецькій”. Режисер вимагав від актриси, щоб вона погладшала – Олекса Миколайович уявляв собі Заньковецьку трохи повнішою, монументальнішою, ближчою десь до Єрмолової. А Лариса була дуже худенька, інтелігентна, не така, одне слово, як бачилося режисерові. І він щоразу на репетиції питав: “Скільки Ви сьогодні важите?” Я радив їй відповідати: “Прибуло сто грамів”. І вона це робила неодноразово, з чого Олекса Миколайович дуже тішився. Але коли вона заграла прем'єру, Олекса Миколайович підійшов до неї і при всіх вибачився за те, що був надто прискіпливим. Сказав, що Лариса переконала його своєю грою, і що такий інтелігентний, витончений сценічний образ Заньковецької справді переконливіший, промовистий. Це – зразок високої етичної культури. Ми його за це дуже любили. Ми знали його долю, знали, що він не може отримати звання, бо в часі Другої світової війни працював на окупованій території... але ж це

був високопрофесійний режисер і неймовірно добра людина. Рідкісна риса. І великий трудівник театру. Любив широкі, образні, театральні мізансцени, і вимагав цього ще на репетиціях в кімнаті. А ми звикли грати правдиво, на рівні “я – ти”, не враховуючи, що це буде перенесено на велику сцену, і тому спочатку дуже конфліктували, бо нам здавалось, начебто порушується правда існування. А він вимагав уже перспективи, тому й у кімнаті від мене вимагав отої широти жесту. Але на сцені вже мій інстинкт актора спрацював, бо сцена, її простір вимагали існування в іншому вимірі, з іншою енергією. Я не міг збрехати в кімнаті і робити широкий жест, а на сцені він у мене сам собою пішов. Тому для актора дуже важливий момент – я це повторюю студентам – враховувати віддалі, глибину зали, територію, на якій граєш. Одне – грати на території Камерної сцени, де в залі триста глядачів, і зовсім інше – на тисячну аудиторію. Ви дієте інстинктивно – ви не можете говорити голосніше чи тихіше, ніж диктує ситуація простору і запропонованих обставин. Навіщо в кімнаті стріляти з гармати, якщо досить пустити стрілу з лука. І ви мусите цю зброю вибирати – на рівні органіки. Ми були так виховані. Оце відчуття простору, віддалі нам закладали.

Кор.: Для Вас особисто камерний простір відкрився доволі пізно...

Б. К.: Так, я зіграв на Камерній сцені уперше 1999 року – “Загадкові варіяції” Шмітта. Але хіба я не знімався перед тим у кіно, хіба не мав сценічних постав на львівському телебаченні, хіба не читав на радіо? Це теж “камерний досвід”. Його відчуття можна порівняти з музикальністю.

Кор.: Особливий просторовий слух...

Б. К.: Не знаю, може це щось вроджене, але й виховане, набуте також. Наприклад, у “Загадкових варіяціях” мені закидали, що працюю не так камерно, як мій партнер, Олег Стефан. Але ж роль, яку я грав – Абель Знорко – ексцентричніша за рахунок внутрішнього здиблення цього чоловіка, його виняткового соціального становища, що дозволяє йому гротескові виверти. В певні моменти я це знімаю і граю просто і тихо. Тобто це – кілька планів. І перебування в цих різних планах для цієї саме ролі було дуже потрібне. Це знов-таки – відчуття подачі фрази. Ми з Олегом грали цю виставу понад десять років, але кожна наступна вистава була іншою, не подібною до попередніх. Ми змінювали інколи навіть мізансцени, якісь пристосування, підходи. Все залежало від непередбачуваних тонких речей у собі і партнерові, дуже дивних, навіть не знаю... За ці майже п’ятнадцять років існування з партнером в одній виставі ви стаєте наче подружня пара: адже вдома ви тільки двері відчинили, а дружина вже знає, чи ви з колегами були, чи



Федір Стригун – Отелло, Богдан Козак – Яго у виставі “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – А. Бабенко, художник – М. Кипріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1985 р.

з роботи йдете, радість у вас чи прикрість. Так і з партнером. Все на рівні інстинкту. Хочу ще раз сказати, що цей інстинкт мусить бути розвиненим в актора на рівні тваринному. Недаремно Єжи Гротовський весь час підкреслював у своїх висловлюваннях, що актор мав би бути як леопард, як лань, діяти пробоем... Йдеться про спонтанну експресію та реакцію. А вона виникає в тому першому, енергетичному імпульсі. Якщо самим лише тілом робити рух – це буде ялово. Без енергетичного імпульсу, внутрішнього спалаху нічого не зробіте. Хочете – називайте це любов’ю, хочете – вогнем. Це певна енергетика, дана людині, як космічний закон. От і все. Наприклад, опера – музика. І співак має “відбутися” у ній своїм голосом, експресією. І коли це стається – є злиття. А коли оркестр звучить, а голос, хай навіть і гучний, та позбавлений експресії, внутрішньої мотивації, то ви відчуваєте в залі не злиття, а розбіжність.. Але коли актор співає

так само експресивно, як веде його музика, і його енергія вібрує разом із вібрато скрипки в оркестрі, то ви не думаете, що він співає – він просто вас бере і веде, і вам на думку не спаде, що актор співає на сцені. Це – щось з магії, з того чаклунства, про яке ви говорите.

Кор.: Чаклунство, майстерність жерця...

Б. К.: Бачите, коли багато читаєш Станіславського, його листування, то розумієш, що він говорить про те саме. Коли читаєте Мейерхольда, Курбаса, попри весь раціоналізм підходів, ви здогадуєтесь, що вони також розуміли і володіли цією силою. Степан Чарнецький згадує, як молодий Курбас 1913 року грав роль Дорошенка, і, фехтуючи на сцені під час бою, відтяв собі край пучки на пальці, в запалі навіть не помітив цього, вискочив за лаштунки, кинувся на шию режисерові, розридався істерично від емоційної напруги, – так він перейнявся роллю, сценічними обставинами. Яка ж у нього була збудлива нервова система! І я зовсім не дивуюсь, що коли заміжня актриса, відмовила Кур-

басові у коханні, то він вистрелив собі у груди, і куля застрягла близько серця. Чарнецький пише, що актор, лежачи поранений, промовив колегам: “Як же ви без мене гастролі дограєте?” Ми говоримо про єдність двох моментів: вогню і жертвності, але є й третя річ. Мені подобається теза Юліуша Остерви, видатного польського актора і режисера першої половини ХХ ст., котрий сказав: актор – це посередник поміж Вищою Силою і людьми. Так! Чому кажемо: Шевченко-пророк, чому кажемо, що картина, створена художником, випромінює енергетику і через століття, чому відчуваємо сакральну глибину слова Біблії? Тому що у смислі і звуковій вібрації слова закодована енергетика. Що це таке – через себе пропускати оцей вогонь, ставати одночасно жертвою і жерцем, і говорити те, про що треба сказати? Як Ви інтерпретуєте текст автора ХVІІІ століття, який перетворив дійсність у текст і заклав у нього свою ідею? Ви берете це його перетворення і перетворюєте сьогодні, тут і зараз, у живу дію, живу вібрацію слова – текст ХVІІІ



Любов Боровська – Геката, Ярослав Мука – Банко, Богдан Козак – Макбет у виставі “Макбет” В. Шекспіра. Режисер – А. Бабенко, художник – Л. Боярська. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1992 р.

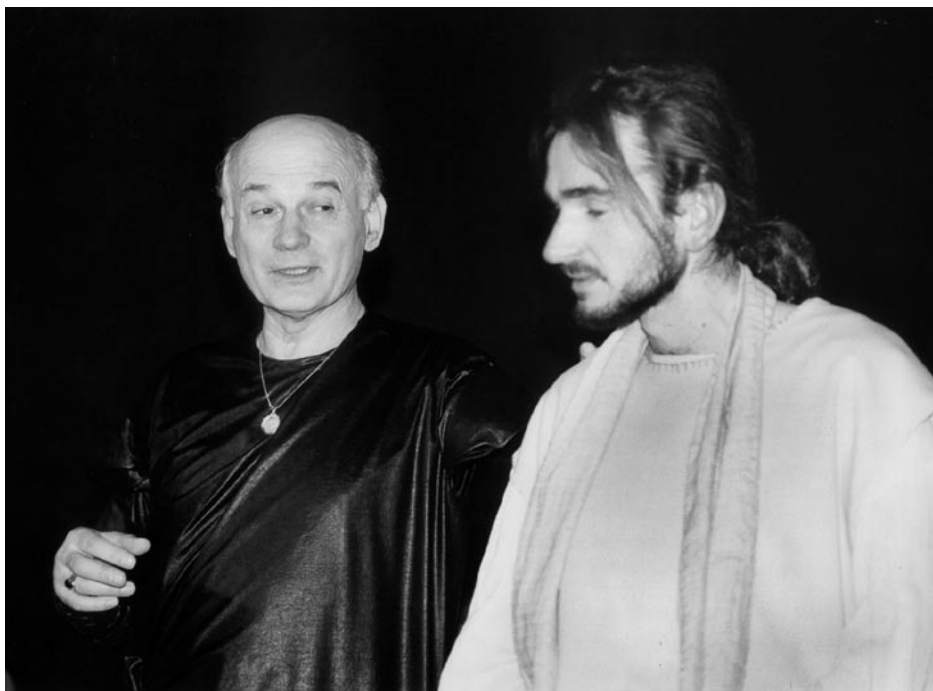
століття перетворює в текст ХХІ століття, у нову, притаманну вам енергетичну структуру слова, думки, ритму і посилає в зал глядачеві, сьогоднішній людині. Що це за таке коло дивне? Не знаю...

Кор.: А той контролер, той двійник, про якого говорять і Михайло Чехов, і Антонен Арто, той “другий” Богдан Козак, який спостерігає за тим, що робить на сцені його реальне “я” – він завжди існує, він завжди виникає? Чи відпочиває хоча б зрідка?

Б. К.: Завжди. Постійно. Присутній. Від першої миті виходу на сцену. Навіть коли дія проходить легко, то на наступному повороті у вас виникає проблемний момент. І це буває завжди. І знаєте чому? Значною мірою через оте переборювання труднощів, про яке ми вже говорили, через перепони, що заважають працювати, відкидають, нищать вашу зосередженість. Ви мусите переборювати постійний гамір за кулісами – коли в момент сценічної паузи чуєте чийсь розмови за лаштунками. Це вас “вибиває” вмиг: якась частина вашого тіла подразнена отим внутрішнім обуренням-спротивом, а інша продовжує працювати, існувати в ролі. Це – одночасне існування в кількох вимірах, яке дозволене акторові. І якщо ми, услід за Остервою, скажемо, що актор – посередник між Богом і людьми, то він існує не в лінійних трьох вимірах, навіть не в чотирьох: реальність ця надто багатовимірна. Ось був нещодавній мій Шевченківський концерт. Я вийшов, сказав перші слова – і відчув, що радист заголосно увімкнув звук, і тому я не можу моделювати фразу, і це мене змусило працювати дуже обережно, не форсуючи звук. А він просто забув стишити звук: перед тим був естрадний концерт, і динаміки ввімкнули для співу – на повну потужність. І все. Згодом таки зауважив і поступово почав зменшувати гучність звуку. Але ця ситуація так тримала мене в напрузі, що в деякі моменти з текстом виникли проблеми. І друга ситуація: наприклад – пустили на сцену дим. І він почав мене внутрішньо драгувати, бо через ту густу завісу я не бачив публіки, залу – нічого не бачив перед собою, окрім диму. Може, публіка завдяки світлу мене й бачила – а я ні.

Кор.: Публіка в залі почала кашляти, і теж “випала” із атмосфери, тону спілкування...

Б. К.: Так, бо це їдкий дим. А людина, яка створює атмосферу вистави, мусить дуже обережно, тонко з цим поводитись, дим мав ледь помітно повзти, стелитися сценою. А чому так все сталося? Бо відкриті були двері за лаштунками, і зробився протяг, дим розвернуло й понесло у зал. Тобто, знову ж – створення умов для праці акторові. Зрештою, ідеальних



Богдан Козак – Знорко, Олег Стефан – Ларсен у виставі “Загадкові варіації” Е. Шмітта. Режисер – В. Сікорський, художник – О. Оверчук. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1999 р.

умов, мабуть, ніколи немає. Але є один секрет, яким з Вами поділюсь: уміння перетворити роздратування на емоцію для праці на сцені. Це просто колосальна ситуація: народження емоції не з тексту, не з думки, а з іншої, “чорної” сили, яку ви використовуєте для позитиву гри. Зрідка, але воно існує. Це дивовижні речі, коли ви комбінуйте енергетичні поля через себе: раціонально, емоційно, жестово, пластично, коли починаєте впускати їх у себе. Така штука, наприклад: ви на сцені сідаєте в крісло і раптом відчуваєте, що одне бильце відламане. І пролітає думка: “Господи! Яке щастя, що я це відчув!” – і сідаєте вже не глибше, а лише на краєчок, не спираєтесь на бильце. Що це за комбінація відбувається, якщо говорити в категоріях інформаційного потоку? Адже це й ваші слова й думки, і водночас не ваші, а когось збоку – то ж це таке?

Кор.: З висоти свого досвіду і літ, признайтесь – цього всього взагалі можна навчитись, чи воно має бути присутнім в людини одразу?

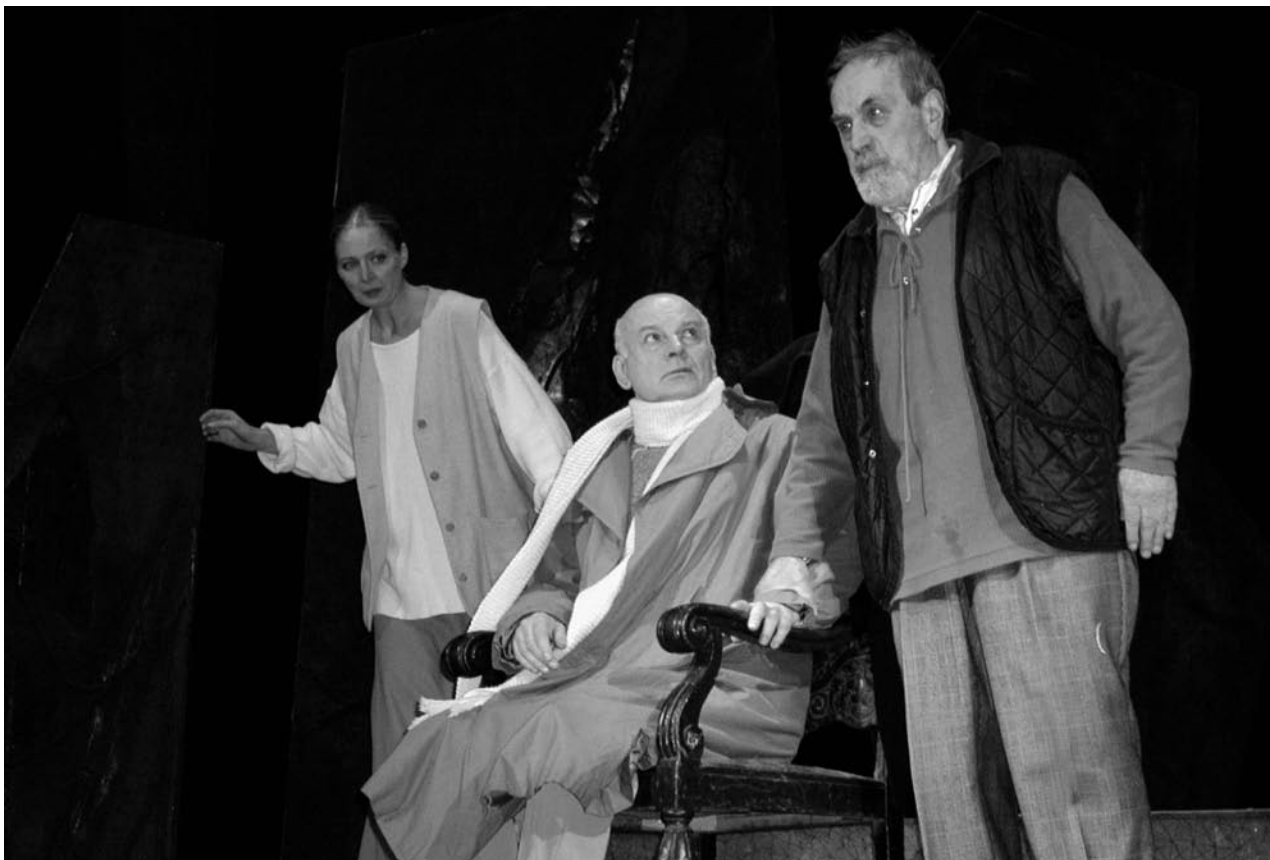
Б. К.: І так, і ні... Коли я був студентом і грав Дон Хуана у виставі “З коханням не жартують” Кальдерона, треба було говорити вірш, співати, танцювати, фехтувати, стрибати з балкона, освідчуватись у коханні. Цього вимагала драматургія. А я лише закінчив перший курс студії. І коли актриса театру Таїсія Перепеліцина у мене запитала: “Як ви це робите?” – я

не розумів, про що вона питає. Я не знав, як я це робив. Я просто це робив. Можливо тому, що давніше займався спортом, вокалом, грав в аматорських театрах, читав вірші, писав вірші. Може, це життя було клавійтурою якогось великого життєвого фортепіано, на яким я вчився грати з молодих років завдяки школі, друзям, знайомим, хлопцям з вулиці. А коли вийшов на сцену – виявилось, що я це можу робити, мій психофізичний апарат був готовий відтворити те, що потрібно. І було це анітрохи не страшніше, ніж на ходу заскочити в трамвай або зіскочити з нього, або перебігти дорогу перед машиною, або якісь інші такі речі, без яких хлопці не обходяться, бо хочуть показати свою відвагу. Чи взимку в школі пройтись уздовж засніженого карнизу на четвертому поверсі з вікна одного класу до іншого – я просто знав, що пройду, і все!

Кор.: Тобто ми повертаємось до нашого питання про надмір енергії – адже не всі хлопці так роблять...

Б. К.: Думаю, що намагаються всі. Проте не всі йдуть до кінця. Це знову, ж – так накреслено. Я простежую своє життя – в школі мене оточували вчителі, я брав участь у вечорах поезії, декламував, мав добру пам'ять, голос від природи. Це було вже якоюсь

ознакою. Мейерхольд каже, що ампула врешті-решт залежить від тембру голосу. Бо герой все-таки мусить мати голос відповідного тембру і сили. Мене тому так недавно зачепив іспит студентів-акторів, де я почув раптом не тембри, не мову, не голос, а таке собі жаб'яче квакання, побутове, локальну говірку, яка не дозволить грати Ромео чи Джульєтту в майбутньому. Бо на рівні побутової балачки у трагедіях Шекспіра нічого не зробиш. Це зовсім інший світ. І тому я багато читав поезії. А от алгебра, тригонометрія в школі були для мене величезною проблемою. Хоча геометрію дуже любив. А виявляється – це ж мізансцени, планування на сцені! Звідки я міг тоді знати – чому люблю креслити фігури, малювати? Звідки міг знати про мізансцени в майбутньому? А читання віршів, відчуття їхнього ритму ще в школі – теж виявилось корисним. Потім, коли я вийшов на сцену у виставі “З коханням не жартують” Кальдерона, я не мав проблем з декламуванням. Тому й не знав, як я це роблю – просто відчуваю внутрішній ритм вірша і висловлюю думку. Так само знадобилися заняття легкою атлетикою, волейболом. А вулиця! Хіба можна було бути маминим синком, коли йшлося про честь вулиці чи кварталу! Треба було вміти захистити себе. Якщо ти не реагував – то тобі перепадало на горіхи. Видат-



Любов Боровська – Маргаритка, Богдан Козак – Невідомий, Олександр Гринько – Батько у виставі “Маргаритка” А. Салакру. Режисер – Г. Воловецька, художник – М. Киріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2001 р.

ний польський актор Анжей Северин, що працював в “Комеді Франсез” свого часу, а тепер очолює один з варшавських театрів, хотів грати у виставі “Махабгарата” Пітера Брука. Він кілька разів розмовляв з Бруком-режисером, і врешті його взяли. Отож, він прийшов на першу репетицію – бій на мечях. Їх навчав японець. Северин весь час програвав, не встигав захиститись, і тільки десь аж на п’ятий день навчився уникати ударів. Тоді він і сказав: “Я нарешті відчув, що в мене є тіло!” Оце – відчуті тіло – цього дуже добре вчить вулиця, дитинство: уміти лазити по деревах, через паркани, навіть, перепрошую, красти з саду чужі яблука і вміти втекти. Після війни у робітничому районі Львова, де я мешкав, вулиця вчила мене швидкої реакції тілом. То хіба важко було потім залізти молодому акторові на високий балкон на сцені? Чи зістрибнути з нього? Я ж це з дитинства робив. Тому й не було проблеми. І потім доля посилала мені зустрічі з особливими людьми. Я пішов у самодіяльність – і там на мене звернула увагу чудесний концертмейстер Петербурзької консерваторії Марія Степанівна Ніколаєнко, опікувалася мною, навчала співати, добирала репертуар. Це було у клубі Держторгвілі. Там вчилися співу старші за мене. В мистецтві вік ролі не грає. Чи тобі п’ятнадцять, двадцять, чи сорок – якщо ти добре співаєш у свої п’ятнадцять, то до тебе з повагою ставитимуться усі. І вони до мене дуже добре ставились: художники Маргарита Старовойт, Слава Ургульський, мистецтвознавець Володимир Овсійчук. Ми залишились друзями на все життя. Потім, коли я став актором, то це переросло у дружбу на ґрунті професійного мистецтва. Їхній розум, інтелект, естетичної вартості твори малярства, архітектури, їхні бібліотеки були до моєї диспозиції – і я користувався. Недаремно ж покійні вже Еммануїл Мисько, як і Дмитро Крвавич, коли дивилися виставу, то дуже цінували пластичну виразність акторського виконання – жест, рух, ракурс. Це могло їм підказати розв’язання якоїсь скульптурної композиції, над якою вони працювали.

Кор.: Ви задля них старалися?

Б. К.: Ні, що Ви! Це просто пластичне відчуття, якщо ваше око натреноване в скульптурі, архітектурі – то це мимоволі виникає. Недаремно Мейєрхольд казав, що акторові треба більше придивлятися до скульптури, архітектури аніж до малярства, бо це – об’ємні витвори, і ви тоді відчуваєте ракурс. А ракурсами треба уміти грати на сцені. В три чверті, розворотах, поворотах, а не тільки анфас. І тут, коли стикаєтесь з актором, який володіє цим арсеналом широкої пластичної культури – вам легко грати. А з актором, який може говорити з вами тільки дивлячись у зал, і ви його не можете розвернути – отут біда. Про що ми говоримо? Про школу? Культуру? Та скільки б ми в цьому не перебували – це як плавання на шхуні

Колумба, аж поки не відкриєте Америку. А скільки цього плавання? Та воно постійне! І нема гарантії що ви з вашим велетенським досвідом добре заграєте роль, яку вам дав режисер. Ви будете все одно мучитися творчістю. І зараз мучуся, як отримую роль. І не знаю навіть приблизно, як заграю: усе – чистий аркуш паперу. Ми працювали над “Підступністю і коханням” Фрідріха Шиллера. На сцені не було жодного стільця, стола, тільки сітки різної висоти, що звисати додолу, і реквізит. Отут вам “що?” і “як?” Не було мінімальних засобів для того, щоб здійснити перетворення. Тільки можна говорити. А як? Через яке пристосування здійснити це перетворення? І ми зараз сидимо і думаємо. Узяв оповідання Гофмана – і шукаю. Може, щось перевернеться, станеться. І чекаю, ясна річ, підказки від режисера чи партнера. Тобто від того, хто стане лідером у цій роботі, хто бодай інтуїтивно вийде на якесь цікаве рішення. Тут теж є хитрість. Ось не виходить, не вдається. Заходь у зал і сиди, дивися. Так у “Піднятій цілині” Шолохова в роботі над роллю Рикаліна (за неї я отримав як за найкращу роль – нагороду на всеукраїнському огляді). Я сидів у залі і дивився, як працює на сцені Володимир Глухий. А він грав Щукаря, і як філолог мав дивовижне чуття на мову, на інтонацію. І я “відштовхнувся” від нього і зрозумів, як треба робити мого персонажа. І пішло! Таким лідером у, наприклад, “Човен хитається” був Богдан Ступка, котрий грав Дзуня. Він, по-перше, експресивний, займався пантомімою, у нього була надзвичайно виразна пластика. А вистава – памфлет. І він зумів це виконати на рівні пластичної подачі, тобто змістити реальний побутовий план у план пластичної, гострої форми – гротеск. І за ним пішов Олексій Ріпко, режисер. Він тоді почав придумувати оці мізансцени, такі дивні. Це дуже важливо – знайти лідера, який чує природу п’єси, вистави.

Кор.: А в “Отелло”, де ви грали Яго – там уже були ви?

Б. К.: Не знаю, принаймні я вже такими речами володів. В “Отелло” мені дуже допоміг костюм. Всі вже шили костюми, а я ще ні. Чогось чекав. Не знав чого. А потім зрозумів! Що оскільки це чорний колір, то попросив художника пустити по рукаву таку саму, як на підкладці, яскраво-червону стрічку. Коли розкривав камзол – відкривалась його кривава підкладка. І гама кольорова була – червоно-чорна, вона задавала драматизм, символізувала диявольське нутро Яго. Далі я зрозумів, що до цього має бути чорна сорочка із металевими гудзиками і підтяжки шкіряні до штанів. Коли знімав камзол, то залишався у чорній сорочці із шкіряними підтяжками – і це нав’язувало до образу офіцера-чорносотенця. От щось таке мені ввижалось військове. І це дало відповідний пластичний рисунок, підкреслену поставу.

Кор.: А ще відомо, що попри Вашу раціональність, Ви не любите все договорювати до кінця про власні ролі. Це – забобон, пересторога, таємниця?

Б. К.: Так, я ніколи не формулюю до кінця того, що роблю, зокрема, коли вистава, у якій я граю, ще є в репертуарі. Бо перетворення тої субстанції, яка перебуває у стані руху, на тканину вербального ряду умертвляє її. Я не можу потім її розчинити в собі і змусити діяти. Тому я не формулюю ніколи нічого точного про ті ролі, які граю. Коли вистава в минулому – це інша річ. Тобто сьогодні, зараз, я знаю, але – не кажу. Якщо раніше я писав: надзавдання, такі були студії над роллю, цілі зошити списував – то потім перестав це робити. Це почало існувати в мені як певна субстанція. Вчені кажуть, що в Космосі присутня чорна субстанція, в якій існують планети, комети, вона їх тримає, в ній вони існують. Що це? Немає назви. От приблизно і ця енергія проходить через вас і дозволяє тримати роль так само, як тримає велику планету. Якщо ви туди пробилися, то стає легко. А якщо ні – ви не можете відчувати її. А як її відчувати, зрозуміти? Не знаю. Це тільки довгий процес існування в цій професії дозволяє щось збагнути. А витокі – вони десь там, на початку, де пульсує джерело. А далі – або збудуєте криницю, або ні. Я б не зайнявся науковою діяльністю і не писав би розвідки про театр, якби з легкої руки Івана Олександровича Вакарчука не потрапив до університету на посаду завідувача кафедри театрознавства та акторської майстерності? Я б цього ніколи не робив. Я ніколи цього не прагнув робити. А тут треба! І приклад показувати, і звітувати про наукову діяльність. І виявляється, що ти можеш це робити, це цікаво і не дуже складно. Так колись я в розмові із дружиною Сергія Данченка, Валентиною Міліцею, сказав, що бачив виставу у Дрогобичі – “Жорж Данден” Мольєра, і вона мене вразила, і попросив, щоб хтось приїхав із Києва і написав рецензію. Вона відповіла: ми тобі довіряємо від журналу написати цю рецензію. А я узяв і ляпнув: так, можу написати. І забув. А тут дзвінок: де рецензія? Ми чекаємо! Я їду ще раз дивитись виставу і за тиждень, ночами, пишу першу у своєму житті рецензію, яка називалась “Нашій славі його бракувало”. Його – це Мольєра. І шукаю форму, сенс, адекватну оцінку роботи акторів, сценографії, перетворень – я ж не театральний критик, панове. Надрукували. Непогано вийшло. Якось із Леонідом Череватенком пішли до редакції альманаху “Україна”, і там була розмова, щось їм бракувало – і я сказав, що у Львові є стара аптека, якій 350 років, там експонати: аптечка космонавтів, декабристів (час же радянський), і вони мене вмовили, щоб я написав. Я з дурної голови погодився. Почав вивчати цю аптеку, шукати матеріяли про неї. Пригадую пана Вуйцика, прекрасного знавця Львова,

який скерував мене, поділився інформацією. І в мене був художній вступ, який не увійшов в статтю, але її опублікували. Я ж ніколи не збирався писати про аптеки. І так часто трапляються ситуації, які примушують вас робити щось нове. І можливо, ця перша рецензія, ця стаття про аптеку допомогли мені писати оці наукові штуки, чи портрети акторські. Чомусь воно було там – а завершується тут. І ти не знаєш, як і коли відгукнеться твоя якась давня праця. Це було потрібно там – для того, щоб зрозуміти тепер, що відбувається тут. Ми ж не знаємо, де початок часу, де кінець. Тому я не знаю, де сучасність, а де минуле. В чому більше реальності – в тому, минулому, чи в цьому – в якому ми зараз перебуваємо?

Кор.: До речі, про час. Чи не є актор заручником, жертвою часу? Адже вам доводилось грати, до прикладу, грати Леніна і так далі?

Б. К.: Актор не вибирає ролі. Це уже з віком, досвідом, до вас може підійти режисер і сказати, що хоче, аби ви заграли те чи те. Але таке трапляється дуже рідко. Зазвичай висить наказ, з якого довідуєтесь, що волею режисера ви граєте ось це: вартового з алебардою у третьому ряді. Виходу іншого немає: треба зробити добре. Так воно є. Але якщо ми говоримо про цю жертву – час, то маємо говорити про зміну вікового цензу у театрі. Ви не можете грати у п’ятдесят років того, що грали у двадцять. У двадцять можете грати, що у п’ятдесят, а навпаки – ні. Бо тут йдеться про матеріально-фізичне тіло. Можна загримуватись, змінити темп рухів, ритм мови, пластику – і щось буде. От як я колись грав роль Кості в “Гріху і покаянні” І. Карпенка-Карого – на початку юнака, а в останній дії – старого. Я дивлюся зараз фотографії і бачу: стоїть стара, стомлена життям людина (я в перуці, загримований нашим чудовим гримером Всеволодом Карлінім). А мені тоді було років двадцять п’ять, не більше. І виявляється, що не так страшно заграти стару людину у молодості. А от молодого у старшому віці – це вже важко. Наприклад, “Історія коня” – роль Князя Серпуховського, а текст іде всупереч моїй зовнішності – “жодного сивого волоска” і т. д. Коли вдягаєш лосини – то маєш відповідно поводитись. Рятуйте, що кожен день багато ходиш пішки, в Університеті набігаєшся сходами – хоч не хоч, а тренінг є. Але якби його не було – треба було б тоді його вигадати. Бо інакше зіграти просто неможливо. Але театр – умовна річ. І тому допускає щось подібне. Хоча це проблема, і з віком доводиться таке розуміти. В трактаті Дзеамі написано, що така-то енергія з віком переходить туди, а така-то – туди. Ти це читаєш, і розумієш, що стара гіллячка на картині дзеньського маляра має свою красу і сенс. Нею теж можна милуватися. Особливо коли у тебе перед очима були актори, котрі у вісімдесят, а то й під дев’яносто працювали на сцені, граючи вже

не головні, а другого плану ролі, епізоди, але грали з такою енергетичною насиченістю, з такою культурою дикції, мови, з таким розумінням характеру! Коли я у своїй пам'яті воскрешаю ролі Бориса Васильовича Романицького, Доміяна Івановича Козачковського, Василя Сергійовича Яременка, Надії Петрівни Доценко, Олександра Боніфатовича Гринька, я розумію, що мені є куди рости...

Я маю перед собою зразки і зовсім не журюся, бо Олександр Боніфатович у свої вісімдесят зі мною на сцені грав сліпу людину у "Маргаритці" Салакру, а мого персонажа сприймав як свого сина, що повернувся з плавання. Мені було трохи незручно, бо я був старший за віком, аніж його син. Але оскільки п'єса містична, то я подумав, що це – містика. Цей жебрак, який прийшов – він і не мусить бути подібним до його сина. А ще й коли ви з'являєтесь від удару музики і світла з темряви – то ви наче посланець звідкілясь, дарма скільки вам років і як ви виглядаєте. Вас так сприймають – таким, яким ви є. І я заспокоївся. Я зрозумів що прийшов навести лад у цій сім'ї. І мій персонаж це робить: він примирює невістку зі свекром, виганяє з дому коханця. І сам Старий усвідомлює, місію прибульця, і врешті розуміє, що це не його син. Все неоднозначно... Це й називається інтерпретацією п'єси, ролі. Бо коли глибше поринаєш у драматургію (французька драматургія має глибоку традицію, і в ній завжди була присутня оця неоднозначність, візьмімо Кокто, або навіть відомого сучасного драматурга Еріка Емануеля Шмітта) – то там завжди є оця загадковість, є елементи третього, верхнього рівня, є не тільки рівень земного, а ще й так би мовити надбудови – кілька поверхів вище, і ви їдете у цьому ліфті, який везе вас угору чи вниз. А коли ви цього не розумієте, то існуєте в одній площині, і все стає банально. У педагогіці дуже важливо навчити цього студентів. Коли навчиш – потім вони дзвонять, дякують. А я кажу: "Я ж нічого вас не вчив. Я просто не заважав." І тільки потім вони усвідомлюють, що їх поступово штовхали у той ліфт, який "возив їх між поверхами".

А засмучуватись від того, що ти щось не зробив, не здійснив свою мрію – не варто. Кожен актор, мабуть, мріє зіграти Гамлета. У мене був випадок у житті, коли режисер Оглоблін запропонував мені у Києві зіграти Гамлета, коли Івченко відійшов від театру. Можливо, якийсь актор і спокусився б. Але мені ж було за сорок. І я розумів, що час змінився, і в такому віці прийти в інший театр... Я вже знав, що таке театр зсередини. І я не піддався спокусі. Інколи акторові треба мати дуже холодний розум. Прагматичний до краю. Ненадовго, хоч на секунду. І я це зрозумів. І я не зробив цього кроку, не поїхав. Але ми залишились у дуже добрих стосунках. І я зовсім не шкодую. Я



*Богдан Козак – Сальєрі у виставі "Амадей" П. Шэффера.
Режисер – В. Сікорський, художник – М. Купріян.
Львівський академічний драматичний театр
ім. М. Заньковецької, 2006 р.*

бачив Гамлета у виконанні Олександра Гая, який і досі стоїть переді мною... Але мені випало зіграти багато інших цікавих ролей, і зокрема – в Шекспірі: Яго, Макбет, Полоній, Капулетті, що компенсувало втрату. І ці етапи оволодіння Шекспіром завжди були іспитами на професійну зрілість. Сили енергії, дикції, пластики, спілкування, певного рівня потуги. Театр мусить мати такі віхи – і покоління акторів мусять крізь неї проходити. Бо якщо висить картина на стіні і випромінює енергетику, то у Шекспіра слово – а там багато темних місць, і навіть у перекладі, ритмічна побудова – там поєднано маскарони Собору Паризької богоматері і водночас небеса, там темрява і водночас неймовірне світло. Існувати в напрузі цієї енергетики – надзвичайно важливо. Щасливі ті актори і ті театри, які роблять це.

Розмовляла Майя Гарбузюк