



Олена
КОВАЛЕНКО

ТЕАТРОЗНАВЧА ГЕРМЕНЕВТИКА, або СТИЛЬ У ТЕАТРІ

(Нотатки
з театрознавчого
підсвідомого)

"...кожний твір мистецтва має свій стиль..."

Пітер Брук

"...кожна окрема постановка - це ніщо інше як поодинокий постріл у невидиму ціль..."

Пітер Брук

Думаю, у багатьох з нас поняття стилю традиційно асоціюється з поняттям вишуканості, обраності. Наявність стилю означає перш за все естетичну виокремленість, довершеність твору. З цієї точки зору, дійсно, кожен вишуканий і досконалий художній твір має свій стиль.

Можливо, в культурі справді існують періоди, коли з різних причин відчуття стилю, стильності, підкреслена естетизація зображуваного стає нагальною потребою. Хрестоматійними є приклади мистецтва давньоєгипетського, або, умовно кажучи, сучасного східного (театр, танок, живопис). Протилежністю такому мистецтву прийнято вважати мистецтво реалістичне, тобто таке, за визначенням Барби, яке користується технікою "інкультурації" на відміну від мистецтва, що вибудовується за допомогою техніки "аккультурації". Власне тут же щодо театру застосовано поняття "стилізації поведінки актора"...

Загалом же проблема стилю у театрі є неартикульованою досі, й на це, звісно, є немало причин. Зокрема, очевидна поліфонічність театральної постановки руйнує наше пересічне уявлення про цілісність її стилю хоча б і через те, що відбір засобів виразності залежить від цілісності або нецілісності художньої свідомості митця. Крім того, виставу творять і актори, і художники, власне, група митців. І в цьому теж складнощі стильового її аналізу. Додамо до цього, що є режисери-диктатори, які заздалегідь вибудовують візуальний образ вистави і намагаються втілити його з максимальною точністю, і є інші, які, маючи загальне відчуття задуму, працюють спонтанно, всмоктуючи знахідки з репетиційного процесу, свідомо не обмежуючи пошуки акторів, композиторів, художників. І художня якість вистави від превалювання того чи іншого методу ведення репетицій залежить далеко не завжди.

Власне, тут ми маємо справу з дуже тонкою матерією, яка руйнується вже від того, що до неї застосовують вербальні засоби означення, не кажучи вже про недосконалий інструментарій. Можливо, справа й у тім, що існують різні форми театру. Для одних стиль є принциповою ознакою, а для інших...

Останнім часом молода київська режисура, здається, починає пропонувати нам саме *стильний театр*. Або назвемо це явище Режисурою Стилю.

Спробуємо поміркувати над принципами Режисури Стилю.

Перш за все, вона, здається, свідомо опікується точністю обраного історичного (зокрема, і літератур-

ного) стилю і знаходить в цьому найвищий естетичний і філософський зміст. Таке собі віддзеркалення антигегельянської позиції відмови бачити в історії будь-який зміст, щось на зразок відкриття Р.Веллека: "Немає прогресу, немає розвитку, немає історії мистецтва - є тільки історія письменників, інституцій, засобів" (1). А тепер Ефрос: "...актор не тільки повинен вміти відчувати, а й мати апарат, пристосований для передачі почуттів.

Я впевнений, що такого артиста можна виховати.

І насамперед вибором певного *художнього напрямку*" (курсив мій - О.К.) (2). Цитата з Ефроса, ясна річ, може бути сприйнята і як наукова метафора, але сенс її наведення тут полягає перш за все у визнанні свідомих аналітичних підходів до творення цілісного видовища, до відбору акторських технік і обов'язкового опанування ними...

Українське театрознавство і досі має клопіт з термінологією. Поняття художньої манери, школи, напрямку йому майже ні про що не говорять. Досі з дефініціями стилю, ритму працюють частіше музикознавці, ніж театрознавці, з поняттям жести і лінії - дослідники малярства і графіки, а не театру. З поняттям "символ" взагалі складні стосунки у пострадянській гуманітарній науці. А що таке талановитість, натхнення - ніби знають усі, але спробуймо витлумачити за допомогою театрознавчої термінології... (До речі, у Курбаса це є: "Тільки тоді, коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент усі частини одночасово мати у полі своєї уяви, - тоді у вас народжується напруженість, піднятість усіх ваших душевних сил, тоді з'являється той стан певної напруженості, яку колись називали натхненням, яке, як думали, приходить з неба" (3)).

Проблематичним виглядає сьогодні і поле театрознавчої методології, хоча рамки її поволі, але все ж поступово розсуваються. Є спроби проаналізувати історичні вияви з позиції функціонального аналізу, сучасний театральний процес з позицій аналізу соціально-психологічного, культурологічного, міждисциплінарного. Показовим є започаткування "нового академічного стилю" в осмисленні і рефлексуванні сучасного театального процесу. Але загальний рух театрознавчої думки посувається за законами інерції, попри поодинокі спроби інтуїтивних пошуків одвічних і новітніх законів театальної справи. В той же час, вакуумоподібна відсутність суто теоретичного рефлексування ніяк не

свідчить про відсутність потужних підспудних рухів у самій театральній практиці.

Мені імponує режисерська думка про те, що головне - зрозуміти час і виразити його через актора, попри питання школи, манери тощо. Втім, існує й інша. Молоді режисери заявляють про себе все голосніше, здається, свідомо обираючи стиль як відрубну, свідому й принципову єдність засобів виразності однієї окремо взятої вистави. На зміну інтуїтивному пошуку приходить пошук аналітично-концептуальний.

Стиль - це коли немає нічого зайвого, все "працює" лише на спільну художницьку ідею. А Художницька Ідея має бік естетичний і філософський, або спільний філософсько-естетичний рівень, або спільне філософсько-естетичне поле. І - бездоганний професіоналізм.

Дмитро Лазорко. В "Дні кохання..." - розчавлене яблуко на вицвілому килимі, фотоапарат, знятий з цвяшка на чорній стіні, як здобутий з небуття, зі свідомості, з пам'яті; рідкісно пронизливий телефонний дзвоник (думаю, багато хто знає, як довго може шукати режисер цей єдино можливий тембр, про ці пошуки писав не один практик театру...). І постійна напружена гра ризикових, самовідданих, якихось просто самоспалювальних гравців. Тут кожен рух виникає як заперечення попереднього. Тут кожне слово, заперечується дією. І нарешті. Саме тут виникає необхідність ввести до тканини вистави вишуканий авторський модерний танок кожного персонажа і всіх персонажів разом (хореограф Сергій Швидкий), як виламування в інший вимір, хоча це просто (!) образ вистави і кожного з героїв, *вивершений до символу*. І вся ця поліфонія - *естетично цілісна*. І це робить її *стильною*.

Дмитро Богомазов. У виставі "Трохи вина..." - це гра завжди двох проти одного, це постійна гра з життям, із ситуацією, з Долею. І це завжди поразка людини. Якщо виграєш життя - програєш долю, якщо виграєш ситуацію - програєш життя. Немає точки відліку й у фіналі все-одно буде цей траурний святковий торт. Принцип *неможливості об'єктивної системи життя*, висловлений Піранделло у власному есе "Юморизм", знаходить точний еквівалент у режисерській інтерпретації. І це є принциповим.

Стиль - це коли ніщо не заважає перейматися емоційною онтологією твору, коли все підпорядковано задуму і насамперед - Актори.

Це загальновідомо, що втілити задум вистави через акторів - найважче. Утримати на N-ній виставі

майже неможливо (не пам'ятаю, хто перший порівняв працю з акторами з малюнком на піску, який щовечора змиває хвиля...).

Через драматичних акторів важче вдвічі.

Праця з актором, а тим більше, створення ансамблю є найтонша і найпереконливіша з граней режисури, яка, до речі, в українському театрі останніх десятиліть дещо затьмарена іншими лискучими гранями: концептуальністю, трохи раніше - ідейністю твору, час від часу естетичнооновленим загальним звучанням вистави і окремими акторськими влученнями. Втім, якщо режисер опікується *кожним* актором не менш, ніж всім іншим, коли режисер доводить до завершення свій задум і робить *кожного* актора співтворцем його, і не тільки співтворцем, а свідомим апологетом, тоді ми починаємо говорити про те, що вистава є довершеною, у виставі "немає дірок". Вона суцільна. І в цьому потужність Режисури Стилю.

"День кохання..." Дмитра Лазорка - міцна професійна і потужна акторськими роботами вистава. Як це не парадоксально, але ми стаємо свідками абсолютної віри акторів в те, що вони роблять, - від інтонацій мінливого протистояння до вираження себе і свого героя через танок.

Виходить, акторський професіоналізм сьогодні починається з режисера? Думаю, це ще одна грань теми Стилю в театрі. Максимальний відсоток втілення задуму - в акторі.

В акторських роботах вистави Богомазова - більше легкості, акторського флірту. Дуєт Линецький-Цивінський - Білий і Чорний пустуни - неперевершений. І насамперед тому, що для акторів ясний кожен поворот думки, яку вони несуть. Кожен. Принаймні, саме таке враження лишається після перегляду вистави. З кону віє таким собі дружнім жартом на серйозні теми, а в залі панує атмосфера довіри: акторів - до глядача, режисера - до акторів, глядача - до авторів вистави.

Одним із тих, хто опікувався теоретично і ґрунтовно розробляв на практиці поняття СТИЛЮ в театрі, був... Лесь Курбас. Керуючи Молодим театром, він писав: "Признали і рішили, що стиль у формах мистецтва головне. Що з ним зв'язане все проче, що все проче від нього залежить, що він - умовіє для жесту, слова, тону, ритму. Що розуміння і відчуття цього дає точки опори для праці над средствами артистичного проявлення актора" (4). Поняття стилю було базовим в концепції "Молодого театру". "Єдність і чистота стилю спектаклю" стало гаслом дня. Діапазон стильових по-

шуків Курбаса в цей період загальновідомий: від комедії в стилі дель арте до античної трагедії, від романтичної мелодрами до експресіоністичної драми і драми символістської. У 1920 році у щоденнику він нотує: "Стиль - це значить бути в згоді з матеріалом".

Одним із засобів наближення до правильного стилю в 1920-ті роки Курбас висуває "теорію лінії", продовжуючи думку Дега про те, що він ніколи не малював жінок, чи театр, або коней, а малював ЛІНІЮ. Теорією лінії опікувався в цей час і Гордон Крег. Курбас пропонує "теорію лінії" в акторському мистецтві, тим самим революціонізуючи всю структурну, технологічну будову української вистави, спрямовуючи її у царину довічного руху. Для тих, хто й сьогодні займається пошуками філософського каменю на ймення "одиниця виміру вистави", слід задуматися над такою одиницею виміру, як ЛІНІЯ. Запрошую до геніальної ідеї, яка потребує свого відродження. Лінія акторського руху, лінія мізансцени, лінія інтонаційної будови вистави. Читаючи про це у Курбаса, мені подумалося, чи не спробувати проаналізувати кращі з робіт Богдана Ступки з точки зору пластично-інтонаційної лінії ролі, бо, здається, саме цей актор, свідомо чи підсвідомо, розуміє своє завдання у творенні вишуканої, точної, адекватної змістові лінії, лінії, яка завжди окреслює форму. Або дослідити "Сни за Кобзарем" за лінією режисерського бачення... Акції Гротовського "Акрополіс" та "Стійкий принц" навряд чи можна проаналізувати, не користуючись аналізом лінії голосоведення, але це вже, здається, про щось інше...

З роками темп пошуку "Березо-лем" будь-якого стилю уповільнюється. Курбас усе більше говорить про стиль часу і необхідність захопити його, зрозуміти... він уже інтуїтивно відчуває унеможливлення різностильових шукань: "Тенденція спрямовує мистецький процес до якоїсь невідомої стилістичної уніфікації..." Далі розмова про стилістичні шукання поволі втрачає сенс, оскільки ідеологічна уніфікація - то є *закінчення пошуків Стилю, як художнього явища...*

У 1970-ті про Стиль театру раптом заговорив Анатолій Ефрос, до речі, чи не єдиний із радянських театральних режисерів. У своїй книжці "Репетиція - любов моя". Саме там він робить непересічну спробу визначити стиль власного театру і робить це, здається, блискуче. Зокрема, він зазначає, що стиль його театру складається з:

- абсолютної реактивності акторської природи;

- елементів умовної постановки;
- боротьби з фальшю та брутальністю на сцені;
- відкритої полемічності;
- спрямованості до дитячої чистоти характерів (5).

Герменевтику можна назвати наукою всіх наук, особливо коли йдеться про мистецтво театру як таке і театрознавство як наукову дисципліну. Адже мистецтво театру, по суті, і є мистецтвом Тлумачення Текстів. Останнім часом - текстів не обов'язково вербальних і тим більше не обов'язково драматургічних, оскільки спеціальна література для театру часто просто не встигає за ним самим.

Тлумачення режисерського визначення Стилю - це теж герменевтика. Тільки вже театрознавча. Що означає "абсолютна реактивність акторської природи"? На інтуїтивному рівні ми розуміємо, про що йдеться. Але де мірило того абсолюту? Вітчизняне театрознавство напрощуд спокійно НЕ користується абсолютно точними засобами досліджень, щиро вважаючи їх зайвими. Можливо, воно вже опанувало онтологічні засоби дослідження? Ефрос в кінці книжки трохи прояснює свою думку на прикладі описання виконавських особливостей актриси Ольги Яковлевої, згадуючи її в одній із перших ролей, ще в іншому театрі: "В неї роль була швидка-швидка. Жвава-жвава. І моментальні реакції. Ніби жодного обдуманого місця. Все імпульсивно, але й розумно разом з тим, ось у чому справа" (6).

Іншою складовою стилю власного театру Ефрос пропонував виділити "елементи умовної постановки". Тут вже для театрознавчої герменевтики безмежне поле діяльності. Фіксованість цієї "умовності", точніше, визначення її міри - справа сьогодні абсолютно безнадійна. Можливо, дещо вдасться прискіпливому критикові, який бачив і встиг занотувати (тільки як - словами?); певною мірою телевізійним архівам, де зберезуться фрагменти записів вистави, а то й запис вистави в цілому, але ж збережеться далеко не все....

Детальний опис вистави, його реконструкція - це окреме відгалуження театрознавчої герменевтики, найбільш трудомістке, але воно лише наближає нас до оригіналу, оскільки будь-яка реконструкція все одно спирається на доволі суб'єктивний матеріал, навіть, якщо це будуть режисерські експлікації вистави. Здається, Антонен Арто пропонував записувати вистави на нотному стані, або за допомогою ієрогліфів. До того ж...

Лишаймося цілком свідомими специфіки театру як мистецтва. Про

це говорять всі, але ми звернемося до міркувань Лукіно Вісконті: "Театр же потребує колективної співучасті, - пише він. - Це ритуал, - скажімо так, - який відбувається перед глядачем, перед посвяченими на кожній виставі. І ніколи не повторюється з абсолютною точністю. Завершивши постановку будь-якої п'єси і будучи присутнім на кількох її показах, я завжди помічав, що у виставі з кожним вечором незмінно виникало щось нове. У певному сенсі можна сказати, що вистава на кожному показі дещо видозмінюється - залежно від того, яка публіка є у глядацькій залі... Саме в цьому, думаю я, справжній секрет життєспроможності театру" (7).

Але повернемося до Ефроса і театрознавчої герменевтики. "Дитяча чистота характерів", як і "боротьба з брутальністю" та "відкрита полемічність", - поняття більшою мірою публіцистичні, ніж теоретичні, хоча і тут інтуїтивно ми знову ж таки досить ясно усвідомлюємо, про що йдеться. Можливо, завдяки метафоричності визначень. І чим яскравіша метафоричність, тим гіркіше прибічникам сциєнтичних методів дослідження у вивченні явищ мистецтва аудіовізуального, оскільки інструментарій останніх перебуває на первісних стадіях виникнення. Я думаю, що ми впритул підійшли до проблеми Стильного Театру у наших глибоко схованих і дещо деформованих підсвідомих сподіваннях. Молода режисура резонує з ними відверто і якісно.

На яких же "стилях" пропонують зосередитись практики театру ХХ століття?

"Стиль театру". Ще наприкінці 1920-х Георгій Марков застосовував це поняття, розмірковуючи над особливостями творчого шляху московських театрів, Пітер Брук у книжці "Порожній простір" в розділі "Неживий театр", зокрема, зауважує: "Ми підходимо до животрепетної проблеми, яка доволі розпливчасто називається проблемою стилю. Кожен твір мистецтва має свій стиль, без цього він не існує; кожна епоха має свій стиль. В ту хвилину, коли ми намагаємося зафіксувати той чи інший стиль, ми прирікаємо себе на смерть" (8). Цілий жмуток метафор для посоромлення театрознавчої герменевтики! (Сподіваюсь, смертоносне "фіксування стилю" дотичне лише театральної практики, яка не виносить фіксувань, але не обмежує поля теоретичних фіксувань).

Щодо стилю епохи - сперечатися недоречно. Щодо стилю твору - ми про це вже говорили. Втім, Брук справді далекий від остаточних, тим

більше теоретично завершених формулювань. В розділі "Грубий театр" він вводить поняття "єдність стилю сцени", якої можна не дотримуватись, розщеплюючи її руйнуванням авторського тексту на догоду норовливій аудиторії. Саме у Шекспіра Брук констатує взагалі *відсутність стилю*, оскільки у творах драматурга поєднуються взаємовиключні речі.

Втім, можливо, йдеться передусім про стиль, який поєднує в собі високе й низьке, про високе говорить доступно і просто. Це робить носіїв того стилю універсалами, яких приймає світ незалежно від особливостей культурних традицій. Показати в частині ціле, в низькому високе, в простому складне. Ви вважаєте, що цю закономірність можна назвати будь-як, але не стилем? А якщо Шекспір запропонував нам цей стиль майже чотириста років тому? А ми досі його не розгледіли? Брук називає це "Грубий театр", хоча брутальність тут не визначальне поняття. Визначальним є поєднання високого і низького, простого і складного на тлі філософсько-естетичної єдності. Власне, саме в цьому розділі Брук звертається до аналізу драматургії Шекспіра і... Чехова, де поєднано тонку лірику з намішкою, трагедію з фарсом. У книжці, над якою працює зараз Сергій Данченко, є думка, що саме сьогодні поєднання трагедії і фарсу є найбільш актуальним. Трагічний фарс - це віддзеркалення нашого буття...

Попри тотальну нерозробленість театральної термінології, попри поодинокі спроби систематизації термінів можна припустити, що поняття історичного стилю як таке, що вимагає певної єдності засобів виразності, справді не було іманентно властивим театральному мистецтву середини ХХ століття і навіть останньої чверті. Але на рубежі століть до вітчизняного театру повертається стиль, поняття стилю і різноманітність його проявів. Навіть "останній великий стиль" - постмодернізм, хоча й розпадається на безліч варіацій, що ускладнює його вивчення, все ж тлумачиться як стиль. Він *не єдиний* в сучасному театральному просторі.

Якщо ж підсумувати пропозиції практиків щодо поняття Стилю в Театрі, напевно, теоретики повинні погодитись із найкоректнішими з них. Такими як:

1) "стиль історичний" (він же, напевно, "стиль епохи" та "стиль театрів світу") - це поняття усталене для всіх мистецтвознавчих дисциплін, а стосовно театру воно потребує цільового вивчення;

2) "стиль театру" (напевно, про

це ж ідеться і в понятті “стиль сцени”) - оскільки на цьому понятті на-полягають практики різних уподо-бань, художніх напрямків та під-ходів, воно напевне відбиває важ-ливе явище в стильовому прояві те-атрального мистецтва і теж просто потребує свого теоретичного дослі-дження;

3) “стиль індивідуальний”, режи-серський та сценографічний, адже говорити про стиль акторський... ну, напевно, можна, але розуміючи під цим вже стиль акторської школи, художнього напрямку, який відби-ває, знову-таки, режисерський ме-

тод опрацювання матеріалу, власне, метод режисерської герменевтики.

4) “стиль вистави” - як унікаль-ний та глибоко індивідуальний пе-ретин усіх вищеозначених стилів.

Існує ще один стиль, який виве-дено у багатьох енциклопедичних виданнях, але існування якого на-стільки тісно пов'язане з соціальни-ми суспільними проявами і потре-бує настільки послідовних цивілізо-ваних підходів “на засадах грома-дянських прав громадського суспіль-ства”, що для теоретиків театру він існує напівреально, майже як куль-турний міф. Йдеться про стиль на-

ціональний. Але це тема окремої розмови. Скажімо, в стилі “реггей”.

- 1) Грабович Г. До історії української літератури. - К.: Основи, 1997.
- 2) Ефрос А. Репетиція - любов моя. - М.: Искусство, 1975. С.24
- 3) Курбас Лесь. Березіль: Із творчої спадщини. - К.: Дніпро, 1988. С.57-58.
- 4) Там же, С.196.
- 5) Ефрос А., С.6.
- 6) Там же, С.240.
- 7) Фрагменти з книги “Двадцать лет работы в театре”. - В кн.: Висконти о Висконти. - М.: Радуга, 1990, С.387.
- 8) Брук П. Пустое пространство. - М.: Прогресс, 1976. С. 48.

Ще кілька хвилин тому у залі стояв страшенний вер-реск, а нині тут неспішно складаються декорації, великі панцирі черепах вкладаються в сумки, відкручуються вуха в Міккі Мауса. На сьогодні це ос-тання вистава і акторам можна розслабитися.

Поки колеги спаковують декорації, Стас Бушуєв, режи-сер-постановник театру, ви-пускник Дніпропетровського театрального училища, тіль-ки-но знявши з себе костюм Полковника Шредера, роз-повідає про сімох сміливців, що називають себе “Шоу “Мультизірки”. Почалося все три роки тому в Кременчуці при міському Палаці культури, де вони народилися як молодіжний театр “Хамеле-он”. Перед тим, як приїхати до Києва, довгий час гастролю-вали в Росії. Яскраві, веселі вистави-шоу краще знали у школах і дитсадках Волгогра-да, Курська і Воронежа, ніж у себе вдома.

Шоу скрізь сприймають за-хоплено - а в Києві вони ста-ли улюбленцями публіки. По-смикати за хвоста Скруджа Макдака, потримати за руку



Міккі Мауса чи просто дотор-кнутися до улюблених героїв мріють усі глядачі. Актори, не-мов живі герої Діснея, нез-мінно викликають неймо-вірний захват дитячої публіки. Така палка любов цілком зро-зуміла - тут яскраві величезні живі ляльки, музика, танці об'єднані в нескладний сю-жет. Вистави - такі собі мильні опери для дітей, у яких вони можуть взяти участь, розрядитися, покричати. Навіть сфотографуватися з улюбленими персонажами.

Нині “дах” шоу - Кремен-чуцький міський Будинок офіцерів, але вдома вони майже не бувають. Актори ще

соромляться гучного слова “гастролю”, але як інакше на-звати їхнє майже річне пере-бування у столиці. Тут до них поволі приходить слава, їх люблять знімати телевізій-ники, про них пишуть газети. І не дивно, що роботи виста-чає - по 3-4 вистави щоден-но. До того ж вони впали в око фірмі “TIFAL”: актори ча-стененько беруть участь у їхніх презентаціях. А у вільний від вистав час самі майструють ляльок. І ті виходять пречу-дові. Тим, кому вдалося по-бувати у Флориді, аж дивно стає: наші ляльки не гірші за діснейлендівських.

Ольга Соломко.

КІНО
ТЕАТР

Мистецька
хроніка

“ДІСНЕЙЛЕНД” З КРЕМЕНЧУКА

Тиждень індійського кіно

На початку листопада в кінотеатрі “Кінопанорама” пройшов тиждень індійського кіно, приурочений до 50-річчя незалежності Індії. Одна з найпо-тужніших кінематографій світу (на-приклад, за 1981 рік в країні випусти-ли 737 фільмів) останні десятиріччя об-минала Україну, хоча глядачі старших поколінь пам'ятають, якими популяр-ними в нас були індійські фільми в 1950 - 1960-х роках, а такі фільми як “Бродяга” та “Пан 420” з Раджом Ка-пуром знали і дорослі, й діти. В 70-х роках міжнародне визнання дістали фільми Сат'яджита Рея та Мрінала

Сена. На противагу Бомбейському ви-довищному кіно в Індії сформувалось кіно паралельне, для якого було прита-манне зближення з життям, недорогої зйомки на натурі з використанням не-професійних акторів.

У шанувальників індійського кіно Тиждень викликав великий інтерес. У програмі - фільми “Фаніама”, “Гіп-гіп ура! або Гол забито”, “Сім'я”, мелодра-ми “Зірка, яку закрили хмари” та “Ан-джалі”, а також “Роза” (супербойовик). А розпочався тиждень фільмом “Ганді” - монументальним полотном (три-валість майже чотири години) про жит-тя видатного унікального діяча не лише в масштабах Індії, а й у масштабах

світових. Його ім'я асоціюється з імена-ми діячів світової історії, які не на сло-вах, а на ділі опікувалися життям найу-богіших і заслужили всенародне виз-нання і любов. Куля терориста обірвала життя Ганді, сповістивши про розправу над ідеалізмом і безкорисливістю, над благородством і жертвністю. Але світло цих якостей так чи інакше живить люд-ство, інакше ненависть і нетерпимість давно б привели жителів планети до самознищення. Хтось міг побачити у цьому фільмі тільки натовпи статистів, але комусь відкрились істини, які спо-відував Ганді, - не на словах, а влас-ним життям.

Кореспондент “Кіно-Театру”.