



■ Леонід Осика, Костянтин Степанков. 1960-ті роки.
Фото з архіву Костянтина Степанкова, надане ним редакції 2000 р.

КОСТЬ СТЕПАНКОВ

ЯК УКРАЇНСЬКА ПРОБЛЕМА*

Лесь Танюк

Українське кіно знало багатьох гарних акторів.

Та було небагато особистостей, яких публіка любила без обожнювання і цінила не за ролі, а за те, що вони саме такі, як є, шукала зустрічей з ними й радилась як з людьми, до думки яких слід прислухатись. Іншими словами — цим акторам довіряли більше, ніж собі, дискутували саме з ними, а не з їхніми персонажами. Я назвав би тут Івана Миколайчука і Костя Степанкова.

Я не належав до його найближчого оточення, хоч ми були й добре знайомі; я жодного разу не перетнув порогу їхнього славного помешкання на Пушкінській (про цей «кіносалон» ходили легенди).

Мене завжди вабило біополе Костя Петровича. Як і всі ми тоді, я не пропускав жодної його кінопрем'єри, а перед тим — вистав з його участю; мені доводилося бачити його у найполярніших ситуаціях. Сьогодні я перекона-

ний: він прожив і вмер як людина-загадка. Митець найвищої напруги, він — попри всю свою ковпаківську й комісарську славу — був людиною напрочуд конфліктною у взаєминах із своєю добою. Саме на перетині його «нібито заангажованості» з цією конфліктністю вдачі й виникала популярність Степанкова.

Мені завжди було дискомфортно читати сентенції наших кінокритиків про так звану «безпроблемність українського кіно». Проблема — так повелося з радянських часів — шукали виключно у фільмі (не заглиблюючись у внутрішній світ автора). І це за умов, коли саме існування українського кіно було проблемою... Фільм чи роль підганялись під певні стандарти: невідповідність їм означала провал чи заборону (зняття з ролі, якщо фільм ще у роботі). Для мене імперія кіно — єдність принаймні чотирьох чинників: по-перше, сам митець, його життя, позиція і воля до форми; по-друге, власне фільм чи роль і як складові цього — естетичний рівень, технологія й майстерність;

* Друкується з незначними скороченнями.

по-третє, сприйняття твору елітою і широкою публікою; нарешті, четверте — сам суспільний лад з його рівнем демократії чи автократії, культури чи антикультури, який бере на себе обов'язок попереднє коригувати.

Якщо виходити з такої системи мислення, то незаперечно, що майже всі стрижневі постаті українського кіно є люди-проблеми.

Таким був і Кость Степанков, знакова постать українського кіномистецького ордену, метр і візир для одних і фактор draжливості для інших, наставник і вихователь, з одного боку, і невтомний експериментатор над власним «я» — з іншого.

Мар'ян Крушельницький, у якого я вчився, був людиною спостережливою і мав про кожного актора-франківця власну думку. Якось ми запитали його про акторське ампула Степанкова. Зауваживши, що він почувається у них в театрі білою вороною, Крушельницький сказав: «Босьяк. Інтелектуальний босьяк». І пояснив, що доля рано викинула Степанкова на самотійний шлях, а звідси — гарт і самість. Крім того, він не може бути ні в кого під началом: не уявляю собі його вимуштруваним солдатом. Ні, він хлопець дисциплінований, але це — самодисципліна. Феноменальне в ньому одне: хоч би що ви йому сказали, перша його реакція — навпаки! Інстинктивна реакція, рефлекс! Потім, подумавши, може погодитись, але перший порух душі — спротив. Мар'ян Михайлович пояснював це тим, що Степанков — сирітського крою, «дитбудинківський», через що нікому не довіряє. І при цьому — «потрапляюче сентиментальний»!

Старшим викладачем на нашому режисерському курсі був Анатолій Никифорович Скибенко, один з небагатьох друзів Степанкова по театру імені Франка — Кость Петрович називав його Скибоном. Так от, Скибон був обурений тим, що Степанкова довго тримали в чорному тілі — епізоди й масовка, хоч, на його думку, Степанков філігранно відточував кожен епізод і заслуговував більшого. Перегорну сторінку 1963 року. Нам з Аллою Гюрською вже скандально закрили комедію «Отак загинув Гуска» Миколи Куліша у Львові. Ми переїхали до Одеси, де я ставив в українському театрі «Правду й кривду» Стельмаха, яку теж потім швидко закрили.

Приятель поселив мене на своїй тимчасовій літній дачі на якійсь Станції — саме туди й завітав Кость Степанков. Ось запис з мого щоденника 16 вересня 1963 року: «Зустріч цілком несподівана — в Одесі, насправду, киян побачиш частіше, ніж у Києві. Весклярів і Степанков! Зйомки. Ну, й трохи розслабилися...

Кость Петрович почав з того, що чув в інституті погрози на мою адресу — «провалив у Львові диплом», «рано пташечка запела...» Про «пташечку» — це Михайло Михайлович Карасьов. Але «кошечка», звичайно, не він — усіх з пазурами я знаю.

З усіх наших викладачів Степанков на особливому рахунку — нетиповий, він навчався у Бучми, отже, вже легенда. Та суть тут не в характері: ні під кого не підлаштовується, через що має проблеми з Семеном Михайловичем Ткаченком».

Поясню: директор інституту Семен Ткаченко був запеклим сталіністом і борцем з українським буржуазним націоналізмом. Наскільки пам'ятаю, саме він на якийсь час відлучив Степанкова від викладацької роботи — після

того, як той не прислухався до думки «партії та керівництва» й таки одружився зі своєю студенткою — «зразковою комсомолкою Адою Роговцевою». Це був удар по святенництву компартійної етики: пам'ятаю веселе відлуння скандалу після капусника, де безстрашна Ада співала:

Полюбила Степанкова —

И не надо мне другого!

Цей «жахливий» випадок «проробляли» на всіх курсах, крім нашого: Крушельницький терпіти не міг Ткаченка. Зрештою, Крушельницькому вдалось домогтись, щоб Ткаченка зняли й замінили Чабаненком; саме за Чабаненка почався набір на кінофакультет — дітище Степанкова, Денисенка й Івченка.

Цитую свій щоденник далі:

«З останніх робіт він найцікавіший мені у «Фаусті» Левади — Чернець-філософ: жодної декламації, балакає — а у підтексті своє, ні від кого не залежне. Крушельницький дав йому Едгара в «Королі Лірі»; саме Круш наполіг — Оглоблін вважав, що Степанков буде «задрібний» і «с отрицательным обаянием».

Зовнішність у нього справді була лиховісно-піратська: чорний, як смола, вродливий красою єхидного єзуїта, тонкі риси обличчя, небалакучий, жестикуляція — різка. Доки не заговорить чи не усміхнеться — «мінусовий». Щось таке я знайшов потім в Афанасія Кочеткова в театрі Пушкіна й у Джека Ніколсона. Хоч у Степанкова все-таки була вища міра шляхетності.

Чернець у п'єсі Левади (плакатній) — постать плакатна. А Степанков грав його органічно. Як це йому вдавалось? Адже тексти були суцільними деклараціями.

Степанков створює такий собі «театр у театрі». Його Чернець ніби іронізує з того, що йому доводиться виголошувати, зумисне підкреслюючи, а не ховаючи прямолінійність Левадиної агітки. Між актором і роллю виникає певна дистанція: в цьому було щось від манери акторів «Берлінер-ансамблю», ми вже бачили театр Брехта й мали змогу порівнювати. Виникав образ страхітного циніка, свого роду демона, розіграного сучасним актором-інтелектуалом.

Скибенко запросив Степанкова як колегу-викладача на мою переддипломну виставу «Маклена Граса», ми грали її в Оперній студії. Трагікомедійну роль Зброжека грав Юра Крітенко, якого Степанков уже знав по кіно. Йому сподобалась Юркова робота, але зауваження його після вистави виявились такими стратегічними, що після цього «Маклена Граса» зазвучала інакше. Він порадив Крітенкові знайти кілька місць, в яких «відділити» себе, виконавця, від персонажа, дати публіці зрозуміти свою акторську позицію. Це було близько до естетики Куліша й до того, що радив нам стосовно «Маклени Граси» Крушельницький. Для мене, режисера-початківця, це була повчальна розмова: Степанков ніс нову театральну естетику, якої на той час ні франківці, ні актори театру імені Лесі Українки не бачили. Вже тоді було ясно, що це ерудована людина, що Степанков стежить за світовим театральним процесом, що це актор завтрашнього дня.

Ще один нюанс — стосовно ролі Ченця. Скибенко звернув мою увагу на те, що Степанков, людина етики й моралі, майже релігійний у своїй етиці — войовничий атеїст! Згодом з'ясувалося, що це пов'язано в нього з родинним переживанням. Продовжу цитату зі свого щоденника:

«Я пробував розпитати його, що там з театром Франка, куди воно котиться? Він сміється, каже, що йому за мене добряче дісталось на зборах після того, як він підтримав — один супроти всіх! — мою публікацію в «Київському комсомольці»: «Такого шквалу я давно не чекав! Я взагалі принципово не ходжу на такі речі, а тут вирішив послухати. Неможливо! Суцільна самохвальба!»

Сучасному читачеві важко зрозуміти, що Степанков, прилюдно виступивши проти погрому моєї статті «Думки про театр», в якій я піддав франківців критиці, вже цим поставив себе «поза законом» і міг вилетіти з театру.

Степанков не розповів мені (теж річ для нього характерна), що на тих зборах він сказав і дещо різкіше — запропонував трупі зняти з себе ім'я Франка, бо театр перейшов виключно на етнографічні рейки. А це вже був прямий виклик новому керівництву, яке щойно оголосило, що театр «видужав після доби Юри й Крушельницького і перейшов на передові сучасні позиції», і «партійні органи» це вже відзначили.

«Франківців очолив на той час Володимир Складенко, чоловік боязкий, хоч і з учнів Курбаса. Від його приходу Степанков не був у захваті (...).

Розпитую про Миколу Шейка (це продовження того ж запису за 16 вересня 1963 р. — *Авт.*) — відмовчується. Я так зрозумів — з репліки гострого на язик Весклярова, — Коля пішов у «хлопчики» до Олександра Євдокимовича і тепер у фаворі. Жаль, якщо це правда. Але Коля з Харкова, там уміють прикидатися. Мені про свій альянс з Корнійчуком Шейко говорив інакше — що це він впливає на класика, і той іде за ним у переробках...

Що робити з театром Франка? Публіка не йде! Може, відкриється той ваш, новий, якого франківці так бояться? Чи давайте робити щось на кіностудії, там хочуть відкрити театр кіноактора, хочуть власної школи...»

Перепрошую за надмір деталізації, але таким було коло його тодішніх тривог і проблем. Франківці перебували на зламі, зміна влади, нові потреби і нові обіцянки і той-таки потужний стопор — здебільшого гальмували справу власні парткоми й нездари, що не хотіли полишати насиджених крісел. А на кіностудії імені Довженка — реформи; до керівництва прийшли Святослав Іванов і Василь Цвіркунов, уже пропонував там своє Вінграновський, уже ходив по студії молодий «москаль» Ляля Осика — ще в асистентських штанцях, уже Денисенко почав знімати свого Шевченка («Сон»), уже почала збиватися сметанка навколо Параджанова, уже пахло екзотичними експедиціями майбутніх «Тіней...» Усе це звучало відповіддю на той виклик, що його кинув офіційній Україні Клуб Творчої Молоді з його поетами, художниками, джазистами, істориками, кібернетиками, літературними критиками — усім тим, що вже набирало назви «шістдесятництво». Про залюбленість Костя Степанкова в молоду українську поезію, зокрема в Ліну Костенко й Вінграновського, написано багато. Егеж, Степанков багато читав, сидів на російських журналах, де тоді нуртувала бунтівна думка, добре знався на всьому найцікавішому, що виходило друком українською. Команда, що гуртувалася навколо нього, черпала від нього й цю ерудицію, а не лише богемний фавор; насправді там не лише відпружувалися, а й набиралися уму-розуму.

На той час ми репетирували у Жовтневому палаці в Києві

«Ніж у сонці» Драча, «Матінку Кураж» Брехта і «Патетичну сонату» Куліша, це мав бути новий український театр під орудою Крушельницького й Петрицького; крім студентів, у пробах були зайняті й старші актори — Франько й Дальський, Ніна Лихо й вдова Остапа Вишні Варвара Маслюченко, Микола Яковченко й Павло Морозенко, Скибенко й Покотило. З Костем Степанковим прямої розмови про участь у студії не було, хоч Вескляров Степанкову нашу працю нахвалював. Вескляров переказував, що Степанков здалеку стежить за всім, що в нас робиться, і не вірить, що студія стане театром — не дозволять, доки є театр Франка, щоб народився у Києві його могильник. Отже, чого туди йти — йому чи Аді, — все одно закриють. (Так і сталося — закрили).

Характерна і згадка Степанкова про Театр кіноактора — Цвіркунов справді намірився його створити і вже призначив керівника — батька Алли Горської, Олександра Горського, колишнього директора Одеської студії. Цвіркунову хотілося акторської школи при кіностудії, щоб не їздити за акторами до Москви й Ленінграда, і Степанков став ентузіастом цієї ідеї. З якої потім вийшов великий пшик... (Зазначу: я з приємністю дізнався, що довженківці мають намір відновити Театр кіноактора і назвуть його іменем Костя Степанкова).

Але повернусь до нашої розмови. Мене дратувало, що вони постійно плачуться й пальцем об палець не вдарять, аби вирішити проблему глядача. Спасіння потопаючих — справа рук самих потопаючих:

«Та ви всі, франківці, якісь дохлі в ініціативі. Нема глядачів? Ви на периферії інтересів? Про вас мало знають? Та в Києві більш як 30 величезних заводів, купа інститутів. Зробіть десант на кожен завод, візьміть людей з іменами плюс кіношники, щоб обличчя були знайомі, — і вперед! Хай кожен завод з вашої подачі встановить у себе свято — День театру, і у вас відбою не буде від публіки! Ніхто цим не займається: афіші повісили, по радіо сказали, а там хоч і трава не росте. А тут — живі люди, карнавал! Та приїдьте на завод кіними верхи чи колоною старих «фордів» з кіностудії — вони все життя пам'ятатимуть! І дітям перекажуть!

Це вже — одриваю од серця, — з нашого підприємництва, я б так робив у нашому театрі. На вигадці, на хуліганстві. Пропаганда вистави у вигляді відкритого суду над нею. Мають бути дотепні театральні комівояжери, якщо вистава — товар...»

Я б не розповідав про це так детально, якби не прочитав через півроку в якійсь центральній газеті, що серед причин, які вивели франківців «на підйом», партбюро вважає створення групи (там і прізвище Степанкова), «яка, налагодивши творчі контакти з трудовими колективами Києва, ввела на заводах Свято Театру Франка. На цей день завод закуповує виставу, квитки роздають передовикам виробництва, а після вистави — розмова, зустріч з акторами...» Отже, Степанков марно скаржився на те, що не може впливати на життя в театрі, — впливав!

«Степанков — не для афіші, — закінчив я той запис у щоденнику. — Він — на глибині. Для франківців він із своїм характером і неспокойним талантом — не їхній...»

Справді так. Актори, які несли в собі проблему, у фаворитному для влади театрі ім. Франка не уживались. На відміну від Курбасового «Березоля», у франківців не

прийнято було «вилізати з власним «я». Якщо тобі зовсім эле, випий краще чарку в «Академбочці», тільки не переводь свій дискомфорт у проблему.

Степанков був з іншого тіста. Може, дещо прояснює інтерв'ю, що його дала Ада Роговцева «Фактам»: «Знаєш, у нас с Кость Петровичем был вечный спор, который мы так и не разрешили. Я считаю, что искусство — это отражение жизни, а он — что оно никакого отношения к жизни не имеет, потому что и является самой жизнью».

Ада Миколаївна дала тут від імені Степанкова блискучу формулу проблеми. Є актори, які функціонують виключно як канали передачі тієї чи іншої художньої інформації. Найчастіше це та акторська глина, з якої потім вольовий режисер витворює власний макет життя. А є актори, які несуть на сцену самих себе, актори-автори, для яких сам процес творення мистецтва і є, власне, життям. Життям, а не його імітацією.

Степанков не відтворював дійсності, як того вимагав від нього соцреалізм. Степанков не віддзеркалював, а конструював її — ліпив за власними правилами, виконував услід за Богом функцію істинного митця, який ліпить власних Адама і Єву — з власного ребра, творить власний всесвіт. Лише в такому разі художник проростає вічністю.

Пригадую іншу його думку. Він прийшов на мою київську «Диктатуру совісті» у Молодіжний театр разом з Павличком, Жулинським і, здається, Славком Брюховецьким. То був рік передагонії радянської влади. Після вистави відбулась у нас розмова. Я, котрий щойно поставив у Києві першу виставу, і він, народний артист СРСР, обтяжений визнанням і нагородами. Говорили не так про виставу, як про публіку в залі. Степанков звернув увагу: «На виставі — цілком інший контингент, я вперше бачу в Києві таких людей, які не пасивно слухають чи дивляться, а самі впливають на те, що діється на сцені! У Москві я відчував це на Таганці, в «Современнике» часів Єфремова, у Марка Захарова, але Київ у театральному сенсі місто провінційне, де ви набрали такого глядача?»

Так от, він торкнувся у тій розмові теми сучасного актора — в чому його відмінність від просто «чутливого організму для проживання й передачі». І пояснив, що для нього кожна людина, яку треба зіграти, — перш за все хвороба. Я не зразу зрозумів — невже предметом мистецтва не може бути здорова людина, без комплексів? Він терпляче перечекав мій «здоровий підхід» і продовжив: «Людина не може бути предметом перевтілення, якщо в ній нема драми. Якщо їй нічого не болить. Зіграти роль — значить вирішити цю драму. Ну, епізод — інша річ, там просто зарисовка, бліц-фото. Але серйозна робота! Я, входячи в роль, повинен відчути цей справжній біль, воно мусить заболіти мені, Степанкову! Якщо я потім зіграю це й звільню мій образ від болю, так би мовити, вилікую його, приведу до ясності, — я справився. Ще один горішок розкусив. Артист має сьогодні діяти, як Павлов чи Сеченов, — залізити в психіку, поставити діагноз!»

Я записав тоді його «доктрину» — він говорив так, ніби слухав лекції Крушельницького, ніби був вихований у системі образних перетворень Курбаса. Хоч, я переконаний, це було своє, не вичитане, спонтанно відкрите власною практикою. Тому він — Актор з великої літери, майстер людинознавства.

Повернусь до ще одного свого щоденникового запису

1963 року: «Остограмилися з Вескляровим. (...)Я не знав, що йому болить українська проблематика. Через це йому, каже, близький Віктор Іларіонович Івченко, через це вони зішлись із Степанковим.

Я заперечив: якщо Кость Петрович такий українець, чому він тоді в Інституті — більше російською? І чому він — Степанков?

І тут Вескляров розповів мені щось майже фантастичне. Що насправді він родом ніякий не Степанков, а Волощук, син репресованого Волощука, якого чи то розстріляли, чи заслали до Сибіру. А Степанкова — прізвище матері, яка рятувала дітей від батькової долі. Малий Костя не повірив матері, поїхав визволяти батька з Сибіру — звідси й безпритульність, і флотські замашки, і «приблатнюнка з кльошами» («Босьяк», за формулою Крушельницького?!). Батько його був священиком, і посадили його за зв'язок з бандерівцями. Пройшов через дитячий будинок. Він усе те носить у собі і ховається з цим, щоб не рознюхали, бо як уже записав таке в анкетах — тримайся лінії і напускай туману далі... Навіть Бучмі, який вивів його на театральну стежу й став для нього хрещеним батьком, він того не розповів — і тепер за це знаєш як переживає! Бучма й у театр його запросив. Але Бучма помер, і до Степанкова почали ставитись у театрі як до пасинка; народ шкурний і заздрісний. І взагалі це хлопець, який сам себе зробив і не дасть собі в кашу наплювати...

Амшлу? Соціальний герой. «Але фактично може грати все. Дуже кіногенічний. Правда, з розмовним моментом у нього буває зажим, нема досвіду простої мови — театральність, як от у мене...»

Отже, чоловік важкої долі. Чи не тому в ньому так відчувається «грунтовність» — «я» без акторської пихи?

Я сказав Аллі Горській, що хотів би бачити Степанкова в нас у Новому театрі. Алла сміється:

— О, це ще той фрукт! Кактус! Знаєте, пане Лесю, я б його намалювала! Мій батько вважає його за кращого актора в Україні! А Микола Вінграновський, коли я про Степанкова спитала, сказав, що він якийсь роблений, з притиском. «І забагато читає...»(?)

Ну, Микола не дуже в людях розбирається. Підозрюю, це від того, що вони схожі. Рефлексією. Тільки у Миколи це миттєвий вибух, а Степанков — Гамлет. Крушельницький нам колись розповідав, що справді хотів репетирувати з ним «Гамлета»...

Запис того ж дня: «Ада Роговцева — Марина в «Патетичній сонаті»? В принципі, не зовсім її робота. Але якщо Степанков — такий, чом би й ні?

З іншого боку, які там бандерівці, якщо він родом з Хмельницької області? Розстріляли — тому що священик».

Звичайно ж, я дав слово Весклярову, що жодна жива душа не дізнається від мене про таємницю Степанкова. Між іншим, феномен Весклярова у тому, що він зовні був дуже схожий на Бучму (навіть грав його у фільмі): чи не тому між ним і Степанковим склалися такі довірливі взаємини?»

Після розмови з Вескляровим я вже інакше поставився до репліки Крушельницького, що Степанков не любив священиків. Думаю, на понятті священицтва для Степанкова лежав власний, глибоко потаєний знак; звідси й особливо гостра реакція — а не «войовничий атеїзм». Ада Миколаївна в інтерв'ю розповідала, що у важкі передсмертні го-

дини запропонувала Костеві запросити священика — він відмовився. «Бо не потребував посередників у розмові з Богом...»

І це повністю відповідає образу Степанкова як людини, протилежної ритуалові, бо в усіх ритуалах нашої доби завжди був присмак нещирості. І перед смертю він лишався вірним своєму «я»...

Я не раз читав і чув, що Степанков був актор-майстровий, який ніколи не відмовлявся від того, що йому пропонують. Це не так. Попри всю складність нашого життя, він був людиною вибору і від багатьох пропозицій відмовлявся. Ми ж, по суті, не бачили (або майже не бачили) Степанкова у комерційних фільмах. Навіть коли йому стало дуже важко, в тому числі й фінансово (я вже про наші прагматичні часи), він, на відміну від деяких інших славетних колег, не пішов зніматися у рекламі, не здав позицій, не зрадив власній вірі...

Делікатно відмовився він від однієї моєї пропозиції — у ті шістдесяті. Лесь Курбас мріяв колись поставити драму Бюхнера «Войцек». Він почав над нею роботу, але змушений був припинити — натомість пішов «Народний Малахій». Я перечитав «Войцека» (...) й надумав запропонувати це Театрові Франка — з розрахунку на Костя Степанкова (переговори з дирекцією і можновладцями взяв на себе Скибенко, ідею підтримав Добровольський).

Я дав читати п'єсу Степанкову. За якийсь час він повернув її мені, пояснивши, що себе у цій ролі не бачить. «Розумієш, у цього хлопця думка обганяє вчинок, він реактивний. Краще зроби з п'єси кіносценарій і дай Войцека Вінграновському: абсолютно в десятку! Я люблю речі простіші, які можна пояснити. Войцекова хвороба не по моїй лінії. Та це й не для нашого театру. В ідеалі це роль для Орленева, Адельгейма, сьогодні, може, для Смоктуновського. Я б і Освальда в «Привидах» грати не взявся — не мій діагноз. Ферштейн?»

Для мене це теж штрих для розуміння феномену Степанкова. Він добре знав свій акторський рояль, чітко усвідомлював, що деякі ролі можуть бути написані в іншій інструментовці — для органа, для скрипки чи там для саксофона (інструмент, до речі, який Степанков дуже любив!). Він міг грати «не все підряд», а виключно «своє», від себе — коли міг ототожнювати себе з людиною, образ якої належало втілити на сцені. Йдеться ж саме про перевтілення, треба віддати цій вигаданій людині не лише власну душу, а й тіло (рос. «перевоплощение» — тут теж є складовою частиною «плоть»).

Був ще один момент, який долучає Степанкова до сонму великих акторів. Істинний геній акторського ремесла ніколи не виступає прокурором свого персонажа — тільки адвокатом. І навіть граючи лиходія чи вбивцю, намагається виправдати мотиви його лиходійства, особисто пережити з ним цю мотивацію: нехай жанр п'єси, автор і режисер знайдуть свої засоби для викриття персонажа: актор його лише виправдовує. Надзавдання актора й надзавдання вистави — речі не тотожні, і кожний людський (чи нелюдський!) вчинок актор повинен тлумачити з позиції Бога, який не знає гніву чи сатири, глибоко розуміє кожне живе створіння й намагається дати йому шанс повернутися в лоно Етики й Істини.

Тут — одна з причин успіху Степанкова. Навіть там, де він грає ніби цілком собі протилежне, він уникає проку-

рорської позиції, бо вона веде до сатири, фарсу або дидактики. У Степанкова цього ніколи не було.

Наведу майже символічний приклад — Степанков у ролі Михайла з «Камінного хреста» Леоніда Осики. Впіймали злодія, провина його незаперечна. І за неписаними законами гір його треба вбити. Однак перед тим має відбутися суд — не якийсь там повітовий, жандармський — свій, власний, у своїй хаті, з сусідами й селом, яке знає, що вирок має бути виконаний. У тому судовому «тріумвіраті» — Михайло. Справа нелегка, і перед тим, як виконати вирок, треба напитися: легше буде і суддям, і злодієві. З майже садистською наполегливістю Михайло стримує свого субтильного сусіда Дідуха, — той, розм'якшений горілкою, ладен пожаліти злодія. В очах у Михайла — самовдоволеного й упевненого в собі — зловтішні відблиски радості ката, який бачить перед собою жертву й може втамувати спрагу переможця. Такий чоловік мав би викликати у нас лише огиду — бо що є привабливого у пихатості, у фанатизмі дотримання букви закону, якщо перед тобою — жива людина. Злодія чудово грав Брондуков, він викликав у публіки симпатію. Свого часу ми хотіли на курсі Крушельницького інсценізувати Стефаніка, і мені випав саме «Злодій»; я зненавидів Михайла, бо саме з таких Михайлів потім народжуються фашисти, українські поліцаї й садистські слідчі НКВД... За таких людей українській нації, як і будь-якій іншій, має бути соромно...

Що ж робить з усім цим Кость Степанков? Так, він іде за авторським і режисерським сюжетом: напиваючись, його Михайло стає бундючним, наприндженим, навіть дріб'язковим в одній-двох репліках. Але разом з тим відбувається диво акторського перетворення. Поступово ми починаємо помічати в Михайлових очах пронизливу гуцульську тугу, спричинену його важким обов'язком відновити закон гір: на глибині свого фанфаронства Михайло протестує проти необхідності вбивства — силує себе на виконання. Хоч би яку внутрішню симпатію й інтерес відчував він до цього конкретного миршавенького злодія, закон має бути виконано. У Михайлові Степанкова промовляє щось глибше — самозахист гір (до москалів у нас в горах не крали, на дверях і клямках не було, не те що замків!), самозахист укладу: є над нами Бог, і Бог суворий, він карає Диявола, порушення традиції так чи інакше призведе до генетичного викривлення подальшого життя — тому злодій повинен умерти. Але перед смертю він має усвідомити справедливість власної долі, правду їхнього суворого гуцульського життя. У такий спосіб трагізм Михайла виводив «Камінний хрест» «на рівень Божих партитур». Дай сюди іншого актора, який не переобтяжував би роль власною проблемою, степанковське змагання Людини і Порядку вийшло б спрощеним. Степанкову болить несправедливість життя, і маємо шедевр.

Часи змінювались. Половина України переживала за Степанковим як за ідеальним Ковпаком, інша половина зловтішно почала знімати його з п'єдесталу, коли політична кон'юнктура змінилась і критики заднім числом ураз помудрішали. Але навіть найвідповідальніші з них не робили спроб глибше проаналізувати біохімію тих же степанковських «комісарів» та ін.

Закінчення в наступному номері.