



Богдан Струтинський Голова Національної спілки театральних діячів України, народний артист України

Про необхідність національної театральної премії довго говорили. Настільки довго, що деяким це вже здавалося примарною ідеєю. Але 2018 року за це взялася Національна спілка театральних діячів України – і справа було зроблено. Так з'явився Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА».

Те, що українському театру такий фестиваль був потрібним, засвідчило багато факторів – велика кількість заявників, зацікавленість глядачів, резонанс у ЗМІ, але найбільше те, з яким нетерпінням всі чекали оголошення початку «ГРИ-2019». Серед здобутків першого фестивалю-премії: відкриття цікавих колективів, усвідомлення, що в Україні є кілька потужних театральних центрів (Київ, Чернігів, Львів, Харків, Одеса, Івано-Франківськ, Миколаїв та інші), а відповідно – зародження театального туризму. Заявили про себе і незалежні колективи – 2 з них стали переможцями.

Проте є ще одне надбання фестивалю, не менш цінне, ніж усі перелічені. І це – альманах, який складається з відгуків десяти експертів про переглянуті вистави шорт-листа. Сьогодні, в умовах, коли ми втратили всі друковані фахові видання, що раніше підтримувалися державою, письмове експертне свідчення про існування тієї чи іншої вистави є на вагу золота. Тож, скільки б не минуло років, будь-який читач альманаху зможе скласти уявлення про український театр, яким він був у наш час, адже 27 вистав – це доволі показово. Теми, проблеми, режисерські стилі, провідні актори, художні рішення і... професійні театро- та музикознавці, театральні критики й журналісти. Ми зробили найцінніший подарунок для майбутніх істориків театру і продовжили життя вистав настільки, скільки буде існувати останній примірник альманаху.

Що ж до читача сьогоденного – театри отримують об'єктивну оцінку своїх робіт і, можливо, разом із тим дороговказ – куди рухатися далі, на чому зосередитися, які слабкі та сильні сторони вони мають. Глядачі – чудовий путівник виставами українських театрів.

Читайте, порівнюйте думки експертів (інколи вони абсолютно протилежні), складайте свою думку і дивіться вистави. Будьте в «ГРИ»!



Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА» («GRA» – «Great Real Art») заснований Національною спільнотою театральних діячів України.

Головна мета фестивалю-премії – об'єднати всі театри країни і презентувати їхні найкращі здобутки України та міжнародній спільноті, популяризувати національне театральне мистецтво в усіх його жанрах, стилях і формах, визначити провідні тенденції та стимулювати розвиток українського театального конкурентного середовища.

Фестиваль-премія «ГРА» проводиться на конкурсній основі один раз на рік за підсумками минулого календарного року і розрахований на участь професійних театральних колективів усіх без винятку форм власності (державні, комунальні, приватні тощо).

Подавати заявки для включення вистави у програму фестивалю-премії мають право професійні театральні колективи/заклади культури різної форми власності, статутна діяльність яких пов'язана з театральним мистецтвом. Подавати заявки можуть також громадські організації, статутна діяльність котрих пов'язана з театральним мистецтвом та які були зареєстровані не менше ніж за два роки до дати подання. Один заявник має право висунути на здобуття премії ЛИШЕ ОДНУ заявку.

Відбір учасників здійснюється у декілька етапів:

I етап – на основі поданих від театрів заявок експертною радою формується лонг-лист учасників.

II етап – після перегляду експертною радою наживо вистав з лонг-листа формується шорт-лист з 12 вистав.

III етап – показ вистав у місті Києві та визначення переможців міжнародним журі.

Театральний колектив, до репертуару якого входить вистава-переможець, нагороджується дипломом лауреата та грошовою винагородою на реалізацію нового творчого проекту.

Лауреати фестивалю-премії отримують відзнаку у шести самостійних номінаціях:

- за найкращу драматичну виставу;
- за найкращу виставу для дітей;
- за найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу;
- за найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу;
- за найкращу виставу камерної сцени (до 150 глядачів);
- за найкращу пошуково-експериментальну виставу (на перетині театральних/мистецьких жанрів).

Вистави лялькового/анімаційного формату можуть бути заявлені та відзначені у всіх номінаціях.

Право визначення, до якої з форм – великої чи камерної – віднести виставу-претендента, а також того, які вистави можуть брати участь у визначенні претендентів у номінації «За найкращу експериментально-пошукову виставу», належить експертній раді.

У кожній номінації може бути визначений тільки один переможець або жодного, якщо журі вирішує не обирати переможця у тій чи іншій номінації. Одна вистава може бути відзначена лише в одній із загальних номінацій.

До складу експертної ради входять фахівці, які:

- протягом 2-х років на момент входження до складу експертної ради мають публікації з актуальних питань театального мистецтва у друкованих ЗМІ та на інтернет-ресурсах фахового характеру;
- мають досвід роботи у журі/експертних радах театральних фестивалів/премії, у тому числі міжнародних;
- не перебувають у постійних трудових відносинах з певним театально-мистецьким закладом/колективом, який має право брати участь у конкурсному відборі, оскільки це спричиняє конфлікт інтересів.

Щорічна ротація складу експертної ради становить не менше 20% від загальної кількості особового складу.

Журі складається з авторитетних фахівців-практиків у царині театального мистецтва (режисерів, акторів, сценографів, балетмейстерів, композиторів, науковців та ін.) з України та закордону.

До складу журі не можуть входити члени експертної ради, а також творці, виконавці вистав і представники театрів, що беруть участь у конкурсній програмі.

У 2018 році розглядалися прем'єри, які вийшли у період з 1 січня до 31 грудня 2017 року.

Експертна рада І Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА»

Анна Липківська

Голова експертної ради, м. Київ

Театрознавець, театральний критик, педагог, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

Викладала у вищих навчальних закладах Києва та Львова.

Є автором понад 500 статей з актуальних мистецьких та суспільних проблем у фахових і загальних виданнях України, Польщі, Чехії, Білорусі та ін., дописів у колективних наукових працях «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття» й «Український театр ХХ століття: Антологія вистав», монографії «Світ у дзеркалі драми»; співавтор книги «Прості речі: вісім розмов з Адою Роговцевою».

Регулярно виступає на наукових конференціях, семінарах, круглих столах, дискусіях, на радіо та телебаченні.

Як член журі, голова журі та експерт брала участь у багатьох всеукраїнських і міжнародних театральних фестивалях.

Лауреат Премії НСТДУ в галузі театрознавства та театральної критики.



Сергій Васильєв

м. Київ

Заслужений діяч мистецтв України, театрознавець, театральний оглядач, доцент кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, завідувач відділу культурних стратегій, ініціатив та технологій Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Працював у виданнях «Культура і життя», «День», «Столичные новости», «ЧАС.UA», «ШО» «Коммерсант-Украина». Нині – культурний оглядач інтернет-сайту «Апостроф».

Ініціатор низки культурологічних проєктів, автор і засновник мистецької премії «Київський рахунок», куратор проєкту «Театр без театру». Автор ідеї та упорядник збірок «Нерви ланцюга» та «100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки», книг «25 Молодих історій» та «Мала енциклопедія Театру на Подолі» (у співавторстві з Віталієм Жежерою), збірки віршів «Дактилоскопия».

Лауреат премії «Київська пектораль», літературно-художньої премії імені Івана Котляревського, премії Співки театральних діячів України за театральну-критичні статті, премії «Книжка року», почесної відзнаки Міністерства культури України «За досягнення в розвитку культури і мистецтв».



Ганна Веселовська

м. Київ

Театрознавець, доктор мистецтвознавства, професор, керівник напряму експертно-аналітичної діяльності НСТДУ.

Автор монографій «Дванадцять вистав Леся Курбаса», «Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. Київський театральний модернізм», «Український театральний авангард», «Сучасне театральне мистецтво», «Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. Час і долі», «Театр Миколи Садовського. 1907–1920».

Автор понад 190 друкованих наукових праць у фахових збірниках і часописах українською, російською, словацькою, польською, німецькою та англійською мовами. Більше 120 статей надруковано в газетах «Дзеркало тижня», «День», «Столичные новости», «Киевский телеграф», «Наше слово» (Польща); журналах «Український театр», «Кіно-Театр», «Просценіум», «Театрально-концертний Київ», «Teatr» (Польща) та ін.

Лауреат премії імені Олеся Білецького Національної спілки письменників України в галузі літературно-мистецької критики.





Олег Вергеліс

м. Київ

Театральний критик, публіцист, редактор відділу культури газети «Дзеркало тижня». Керівник напряму інформаційного забезпечення та зв'язків з громадськістю НСТДУ.

Автор книг «Українська драма», «Театр, де розбиваються серця», «Квиток на вчорашню виставу» про вітчизняне сценічне мистецтво. До сфери професійної діяльності входять тележурналістика, редакторська та викладацька робота. Ведучий циклу телевізійних передач про український театр «НЕОсцена».

Куратор театральної програми фестивалю мистецтв «Кропивницький». Реалізує проект «Дзеркало Сцени» (театральна премія, яка визначає кращі інноваційні проекти та яскраві відкриття в царині сучасного театру). Заслужений журналіст України, доцент кафедри журналістики Інституту міжнародних відносин (НАУ), лауреат професійних премій за книги та численні публікації про вітчизняний театр. Лауреат Мистецької премії «Київ» імені Амвросія Бучми.



Майя Гарбузюк

м. Львів

Театрознавець, театральний оглядач, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка. Головний редактор театрознавчого часопису «Просценіум».

Автор понад 200 статей та інтерв'ю з питань історії, теорії і практики сучасного театру, десятків критичних відгуків. Член Національної спілки театральних діячів України, голова Театрознавчої комісії Наукового товариства імені Тараса Шевченка, член, експерт, голова журі театральних фестивалів.

Нагороджена Срібною медаллю Національної академії мистецтв України за значні наукові та творчі досягнення в галузі художньої культури, вагомий внесок у розвиток національного мистецтва.



Любов Морозова

м. Київ

Музикознавець, музичний критик, художній керівник Державного академічного естрадно-симфонічного оркестру України.

Куратор музичних програм, культурних форумів «Донкульт» (Київ, 2014; Львів, 2015), «ГаліціяКульт» (Харків, 2016), проекту «New Ukrainian Soundscapes» в рамках III та IV фестивалів ODESSA CLASSICS (Одеса, 2017, 2018). Куратор проекту цифрових концертів Берлінського філармонічного оркестру «Digital Concert Hall у просторі Pivka». Розробник і лектор курсу лекцій з нової музики «Гантелі для вух». Співорганізатор проекту «Культ чи культура – розвиток учасницьких практик у музеї» (Харків, Запоріжжя, 2016). Розробила і проводила цикл концертів сучасної музики «На кордоні родючої землі: Сталкери і комбайнери нової музики» в Харківській філармонії (Харків, 2017–2018). З 2019-го – художній керівник Державного академічного естрадно-симфонічного оркестру України.

Автор понад 900 статей у вітчизняній та іноземній періодиці (німецький MusikTexte, польський Glissando, російський Colta.ru) та музикознавчих досліджень. Постійний дописувач українських видань LB.UA, KORYDOR, «Фокус», «День». Ведуча авторської радіопрограми «Мі-дієз» про класичну музику XX століття на Громадському радіо та програми «МузLove з Любою Морозовою» на телеканалі «UA:Культура».



Людмила Олтаржевська

м. Київ

Журналіст, театрознавець, театральний критик.

Член Національної спілки журналістів та Національної спілки театральних діячів. Головний редактор журналу «Театрально-концертний Київ».

Автор сотень статей з театральної тематики. Друкувалася у газетах «Україна молода», «День», «Урядовий кур'єр», журналі «Український театр» та інших. Багаторічний експерт столичної театральної премії «Київська пектораль».

Яна Партола

м. Харків



Театрознавець, декан театрального факультету Харківського університету імені Івана Котляревського, кандидат мистецтвознавства, лауреат Гранд-премії Харківської обласної державної адміністрації та Харківської обласної ради в галузі «Театральне мистецтво» імені Леся Курбаса.

Працювала автором і ведучою телевізійних програм на Харківському обласному телебаченні, завідувачем музею Харківського академічного українського драматичного театру імені Тараса Шевченка, викладачем Харківської державної академії культури, доцентом кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Була членом журі численних всеукраїнських і міжнародних фестивалів, член експертної ради фестивалю недержавних театрів «Курбалесія».

Була керівником, координатором, куратором чи модератором проектів: «Український театр епохи перетворень: пряма мова», циклу лекцій-перформансів спільно з театром «Арабески», театральної програми «Артисти – дітям» для дітей-біженців із зони АТО й Криму, театральньо-освітнього проекту «Простір кордонів» (Харків), україно-польського проекту «UKROPOLis-2014» та інших.

Алла Підлужна

м. Київ



Театрознавець, театральний критик, журналіст.

Автор численних статей про театр і мистецтво, що друкувалися в українських газетах: «День», «Дзеркало тижня», «Культура і життя», «Україна молода», «Українське слово», «Слово просвіти», «Київські відомості», «Київський телеграф». Працювала у редакції радіотеатру Національної радіокомпанії України, редактором журналу «Театральньо-концертний Київ» та головним редактором журналу «Український театр».

Автор книжок про творчість відомих українських митців – «Щаслива самотність актриси», «Озирнутися в радість...», «Код Володимира Дахна», «Театральні казки», сценаріїв до телефільмів «Музика і живопис» та «Драматург – той, з кого починається театр».

Співпрацює з кількома міжнародними театральними фестивалями як член журі. Лауреат премії Національної спілки театральних діячів України в галузі театрознавства і театральної критики, XI Міжнародного конкурсу журналістів «Срібне перо» Національної спілки журналістів України в номінації «Журналістська майстерність», Мистецької премії «Київ» імені Амвросія Бучми.

Анна Ставиченко

м. Київ



Музикознавець, музичний критик, кандидат мистецтвознавства, автор просвітницьких проектів про музичний театр, ініціатор і куратор проекту «Оперний салон» у Національній опері України, член Міжнародного Вагнерівського товариства.

Як критик співпрацює з провідними європейськими оперними театрами та фестивалями, серед яких: Teatro alla Scala, Баварська державна опера, Віденська державна опера, Паризька національна опера, Берлінська державна опера, Гамбурзька державна опера, Зальцбургський фестиваль, фестиваль в Екс-ан-Провансі, Рурська триенале та інші. Співпрацює з виданнями: «Дзеркало тижня», «Український тиждень», «Музыкальная жизнь», L'Officiel Ukraine та ін.



Лонг-лист фестивалю-премії «ГРА-2018»

«За найкращу драматичну виставу»

1. Закарпатський обласний уторський драматичний театр (м. Берегове) – «РН+» О. Мельничука
за мотивами творів В. Пелевіна, Дж. Оруела, Р. Баха
Режисер – Олег Мельничук
Сценографія – Іболя Орос
Костюми – Дьордь Копинець
2. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка – «Розбитий глек» Г. фон Кляйста
Режисер-постановник – Роман Мархольта
Художник-сценограф, художник зі світла – Володимир Ковальчук
Художник костюмів – Наталія Рудюк
Хореограф – Ольга Семьошкіна
Відеоінженер – Олександр Рожков
Звукорежисери – Олексій Кітель, Олександр Кришталь
Композитор та аранжувальник – Олександр Кохановський
3. Сумський обласний академічний театр драми та музичної комедії ім. М. Щепкіна – «Лісова пісня» Лесі Українки
Режисер-постановник – Роман Козак
Сценограф – Алія Байтенова
Балетмейстер – Ольга Семьошкіна
Костюми – Алія Байтенова, Любов Медвідь
Хормейстер – Катерина Рохіна
4. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. Афанасьєва – «Уявний хворий» Мольєра
Режисер – Оксана Дмитрієва
Художник – Наталя Денисова
5. Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка – «Вій. Докудрама»
Н. Ворожит за мотивами М. Гоголя
Постановка та музичне оформлення – Андрій Бакіров
Художник – Ольга Горячева

«За найкращу виставу для дітей»

1. Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки» – «Коза-Дерева»
Автори: Роман Гребенюк, Олександр Поліщук
Режисер – Роман Гребенюк
Художник – Світлана Циваньонок
2. Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра – «Алі-Баба» В. Смедова
Постановка та сценічна редакція – Михайло Урицький
Художник-постановник – Микола Данько
Композитор – Володимир Бистряков
Пластичне рішення – Світлана Карлицька
3. Творча майстерня «Театр маріонеток» (м. Київ) – «Про Коника-Стрибунця та Великий стрибок»
за мотивами казок Д. Бісета
Режисер і художник – Михайло Яремчук
4. Чернігівський обласний театр ляльок ім. О. Довженка – «Ангелик, що загубив зірку» Н. Шейко-Медведевої
Режисер-постановник – Віталій Гольцов
Художник-сценограф – Олена Загребіна
Композитор – Антон Гаркуша
Хореограф – Артем Вінтовка
Ідеї малюнків і розпис декорацій – Нестор Семенченко

«За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу»

1. «Open Opera Ukraine» (м. Київ) – «Дідона та Еней» Г. Перселла
Режисер – Тамара Трунова
Диригент – Ілля Король
Хормейстер – Наталія Хмільєвська
Художник сцени – Максим Кунець
Художник костюмів – Христина Корабельникова
2. Дніпропетровський академічний театр опери та балету – «Любовний напій» Г. Доніцетті
Диригент-постановник – Назарій Яцків
Режисер-постановник – Жанна Чепела
Хормейстер-постановник – Валентин Пучков-Сорочинський
Художник-постановник – Олег Татарінов
Постановка танців – Олег Ніколаєв
3. Київський національний академічний театр оперети – «Ханума» за А. Цагарелі
Режисер-постановник – Іраклій Гогія
Диригент-постановник – Ігор Ярошенко
Балетмейстер-постановник – Гія Марганія
Хормейстер-постановник – Сергій Нестерук
Художник-постановник, художник костюмів – Маріка Кватчадзе
Асистент балетмейстера – Наталія Скуба
Диригенти – Сергій Дідок, Сергій Нестерук
4. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької – «Коли цвіте папороть»
Є. Станковича
Лібрето Олександра Стельмашенка
Диригент-постановник – Володимир Сіренко
Режисер-постановник – Василь Вовкун
Художник-постановник – Тадей Риндзак
Художник костюмів – Ганна Іпат'єва
Хормейстери – Василь Коваль, Ірина Коваль
Балетмейстери-постановники – Сергій Наєнко, Артем Шошин
Художник зі світла – Дмитро Ципердюк

5. Миколаївський академічний український театр драми та музичної комедії – «Біла ворона»
Ю. Рибчинського, Г. Татарченка
Режисер-постановник – Максим Голенко
Художник – Алла Локтіонова
Балетмейстер-постановник – Максим Булгаков
Диригент-постановник – Віктор Урес
Хормейстер-постановник – Людмила Головащенко

«За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу»

1. Криворізький академічний міський театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» –
«Спокушені спрагою» О. Бельського
Режисер-постановник – Олександр Бельський
Художник – Олександра Вернеєва
Музичне оформлення – Антоніна Бельська
2. Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки – «Любов» за мотивами драми
«Блакитна троянда» Лесі Українки
Режисер – Артем Вусик
Художнє оформлення – Денис Богомазов
Художник костюмів – Поліна Карпова
Світло, відеопроєкції – Денис Курилов
Звук – Остап Шупер
3. Мукачівський драматичний театр – «Deus ex machine»
Ідея, сценарій та постановка: Рудольф Ланьо, Яна Дешко, Тетяна Суховірська
Сценографія – Віра Шитік
Костюми – Тетяна Вороніна

«За найкращу виставу камерної сцени»

1. «Дикий театр» (м. Київ) – «Віталік» В. Ченського
Режисер – Максим Голенко
Художник – Олеся Головач
Дизайн – Олена Нікуліна
Продюсер – Ярослава Кравченко
2. Дніпровський драматичний молодіжний театр «Вірімо!» – «Однокласники» Т. Слободзянека
Постановка – Володимир Петренко
Сценографія – Марія Ткаченко
Костюми – Марія Паишкурова
3. Київський академічний театр «Золоті ворота» – «Тату, ти мене любив?» Д. Богославського
Режисера, сценічна редакція п'єси, простір вистави – Стас Жирков
Музична концепція – Дмитро Солодкий
Світлова концепція – Стас Жирков, Віталій Тимофєєв
4. Київський академічний театр на Печерську – «Онегін» за О. Пушкіним
Режисери – Ольга Ларіна, Денис Мартинов
Художник-постановник – Дмитро Костюминський
Відео – команда Vsk Vox (Ігор Інки, Юрій Ліфишиць, Олексій Тищенко)
5. Український малий драматичний театр (м. Київ) – «Холодна м'ята» за Г. Тютюнником
Режисер – Анна Огій
Сценографія – Богдан Поліщук
Хореографія – Алевтина Чернова

«За найкращу пошуково-експериментальну виставу»

1. Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр
ім. І. Франка – «Гамлет» В. Шекспіра
Режисер – Ростислав Держипільський
Композитори – Роман Григорів, Ілля Разумейко
Пластичне рішення – Ольга Семьошкіна
Художник костюмів – Леся Головач
2. Київський національний академічний театр оперети – «Під небом синім» Д. Елдріджа
Режисер-постановник, сценічна редакція – Тамара Трунова
Композитор, музичний керівник – Богдан Решетілов
Світлове оформлення – Руслан Долинчик
Звукорежисер – Віталій Симоненко
3. Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» – «Гамлет» В. Шекспіра
Режисер-постановник – Олексій Кравчук
Художники – Оксана Россол, Олександр Сергієнко
4. Львівський муніципальний театральний, художньо-дослідницький та освітній центр «Слово і голос» –
«Весілля» за народними піснями
Автор проекту, режисер – Наталія Половинка
Художник проекту – Сергій Савченко
Асистент режисера – Юлія Цвях
Художник зі світла – Богдан Дворник
Художник костюмів – Оксана Караванська
5. Одеський обласний театр ляльок – «Олеся. Містифікація» за О. Купріним
Інценівка – Іван Уривський
Режисер-постановник – Іван Уривський
Художник – Анастасія Пташкіна
Балетмейстер – Павло Івлюшкін



Ганна Веселовська

Доктор мистецтвознавства, голова театрознавчого напрямку роботи НСТДУ, член експертної ради фестивалю-премії «ГРА»

Час епітафій не настав

Припущення, здогадки... а інтуїція підказує, що театр існуватиме вічно, тобто рівно стільки, скільки житиме людство. Як і людству, йому загрожуватиме різне, але всі перестороги виявляться марними – час епітафій не настане. Спрага до самоствердження театрального мистецтва така, що вистави народжуватимуться, мов позашлюбні діти, коли на них менш за все очікують.

Неформальне зацікавлення у нашому рідному, вічно живому театрі дав відчуті ініційований і проведений Національною спілкою театральних діячів України Всеукраїнський фестиваль-премія «ГРА», що свій перший урожай збирав із вистав 2017 року. До остаточного фіналу, тобто показу спектаклів міжнародному журі, їх обирали експерти, які, на загал, і взяли на себе відповідальне рішення, кому й де бути. Їхні вердикти зібрані під однією обкладинкою – це і є альманах, який ви тримаєте у руках. Отже вперше в Україні (а може й у світі?) вийшла збірка театральних присудів – панегіричних, скептичних, іронічних, суворих, поміркованих, але точно не епітафій.

Від самого початку десять авторитетних театрознавців, музикознавців, журналістів й на думці не мали, що їхні дописи можуть скластися у спільне та ціле. Тексти писалися по-різному, винятково особистісно: як думки вголос, звіти, газетні рецензії, дидактичні нотатки. Зібрані ж разом вони утворили щось на кшталт колажного панно, приваблива строкатість якого виявилася вражаючою.

Матеріалізовані письмом думки збивалися зграями, які сперечалися одна з одною. Хтось когось повторював, підтримував або заперечував. Отож, погортавши альманах, ви отримаєте можливість потрапити на справжній пташиний базар інтелектуалів, які гогочуть із приводу театру.

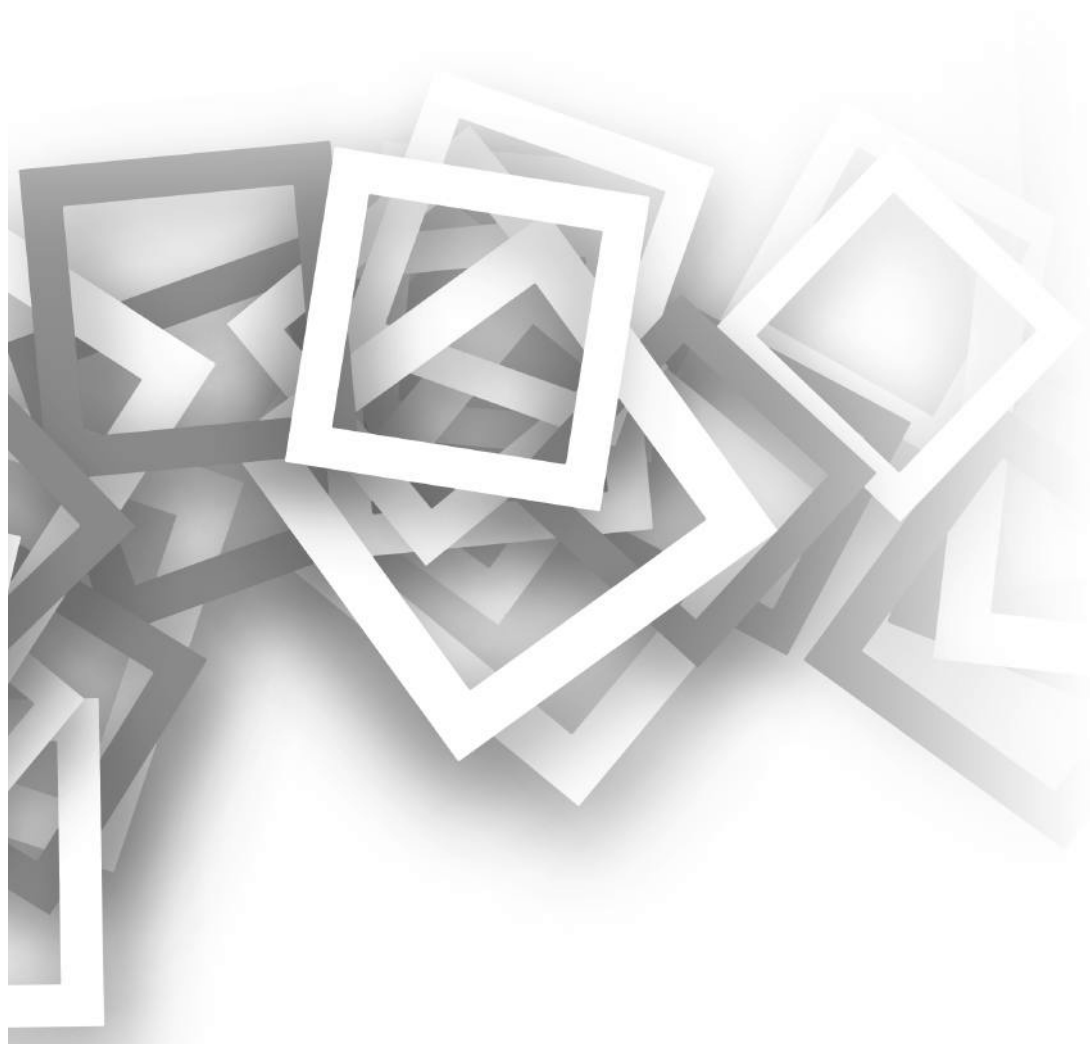
Приводів, тобто вистав у лонг-лісті, що їх переглядали експерти наживо і на які, власне, писалися висновки-вердикти, було двадцять сім. І незалежно від їхнього включення до шорт-листа, всі вони представлені в альманасі мінімум трьома-чотирма текстами. Як з'ясувалося, не так уже й складно розірвати коло професійного мовчання довкола театрів України, що, за відсутності повноцінної фахової преси чи газетних просторів для театральних рецензій, стало майже нормою нашого культурного життя. Про театр в альманасі заговорили виважено, аналітично, з поясненнями власних суджень, – як тоді, коли не було можливості миттєво відписатися двома-трьома емоційними реченнями у фейсбуку.

Загалом же в альманасу склалося шість – за кількістю номінацій – дискусійних майданчиків, де сперечалися про драматичні вистави великої і камерної сцен, вистави для дітей, пошуково-експериментальні, музичні та хореографічно-пластичні спектаклі. І поринати в ці розмисли цікаво, безвідносно того, хто потрапив до списку переможців, а хто ні. Адже, за винятком заключних фраз вердиктів – «рекомендую чи не рекомендую», – фрагменти текстів-суджень про той чи інший спектакль розкривають деталі й механізми творення театру сьогодні, нюанси виготовлення вистав, які для більшості є незбагненними.

І ще одна несподівана річ виринула зненацька, вже при упорядкуванні вердиктів, як годиться рутинною вервечкою один за одним в алфавітному порядку. Тексти, що писалися окремо, в міру об'єктивно, але з огляду на власний досвід, смак, уподобання, акторів-улюбленців і т.і., усі разом визначили контекстуальне проблемне поле вітчизняного театру. Чи варто говорити сьогодні зі сцени про політику, Майдан, суддівську реформу? Як розважати публіку, залежну від технологій і медіа? Як лікувати глядача від байдужості, соціального нігілізму й невігластва? До якої міри можна «паплюжити» класику і вживати обценну лексику?

Окреслене експертами проблемне поле, на їхню сумарну думку, є тим, чим мусить займатися сучасний український театр. У цих завданнях на завтра вони вбачають фахову відповідальність наших митців і гарантії майбутньої затребуваності театрального мистецтва, чий рейтинг серед інших культурних продуктів давно вже не зростає, але залишається стабільним для тих, хто відчуває потребу в щирому емоційному спілкуванні без посередництва.

Із двадцяти семи вистав лонг-листа менше половини – дванадцять потрапили до фінальної програми фестивалю-премії. Можливо, докладність опису, аналіз цих спектаклів викличе заздрість театрів-колег, для яких професійний коворкінг є проблемою. А всі інші читачі, навіть ті, хто забув дорогу до театру, завдяки альманаху мають нагоду зіграти в свою гру: покладаючись лише на тексти експертів, скласти власний рейтинг вистав фестивалю «GRA-2018».





За найкращу драматичну виставу



Закарпатський обласний угорський драматичний театр (м. Берегове). Вистава «RH+»

Сергій Васильєв:

Дивна річ: повість Віктора Пелевіна «Самітник і Шестипалий» (у виставі Олега Мельничука підсилена цитатами з Джорджа Оруелла та Річарда Баха) побачила світ 1990 року, ніби покладаючи одну з численних у той час гробових плит на могилу агонізуючої радянської епохи, і наприкінці 2010-х звучить цілком актуально. Раба, виявляється, суспільство з себе так і не витиснуло. Хоча навіть не по краплині треба було це робити, а, як давно зауважив поет Наум Коржавін, відрами. Тож із своєчасністю, як і ексклюзивністю (Пелевіна в Україні майже не ставили, а цей твір – точно), в угорському театрі з Берегова все гаразд. Меседж теж нівроку. Історія про птахокомбінат із його тоталітарним устроєм (зі спільним коритом і дармовою працею) та двома курчатами-директантами, справді, попри численні фарсові ситуації, читається як притча. Ця вистава – про абсурд уярмлення і солодкість свободи, прагнення літати, а не здобувати, наприклад, розкішніше оперення.

У задумі та його втіленні нібито й немає нічого оригінального, хіба що слід констатувати: це цілком європейська за фаховими стандартами вистава, відмінність якої від пересічної української сценічної продукції полягає навіть не в чіткій продуманій мінімалістичній формі, а природному для митця (і атрофованому у багатьох наших режисерів) прагненні досягнути виклики часу й дослідити людину в ньому, замислитися разом із глядачами про сенс нашого існування і, грубо кажучи, протиставити набитому шлункові пряму спину.

Здається, коли театрові є що сказати, всі засоби, якими він оперує, починають слугувати єдиній меті. Так, власне, відбувається і у «RH+» (навіть у назві вистави з гіркою іронією визначається суспільний режисерський фактор крові, яка незворотно циркулює у державному організмі). Постановники впевнено освоюють простір сцени, утворюючи дві локації дії (можна хіба що порадити їм інколи пришвидшувати перехід між епізодами – довгі паузи часом збивають ритм), а головне – знаходять правильну інтонацію оповіді, де сарказм поступається романтиці, а фарсовість – ліриці.

Режисер відмінно доносить задум, примушуючи, до речі, вслухатися в тексти героїв (особливо інакших у геть шлуноко-хтиво-матеріальному світі птахоферми Самітника та Шестипалого), актори ж чуйно передають жанрову природу вистави, де сплавляються гротеск і лірика, гострота сценічного шаржу і філософічна зосередженість.

Мої зауваження стосуються не так самої вистави, як загальноукраїнської театральної комунікації. На багато років Закарпатський обласний угорський драматичний театр (м. Берегове) ніби випав із контексту нашого театрального процесу. Він виступає на міжнародних фестивалях, гастролює в Європі, насамперед в Угорщині та угорськомовних регіонах Румунії і Сербії, але практично невідомий у рідній країні. А тим часом його мистецтво дуже якісне і тим, до речі, повчальне для багатьох українських театрів, що демонструють халтурні та безпроблемні вистави. Приклад цей вартий бодай оприлюднення.

Ганна Веселовська:

Угорський театр у місті Береговому географічно розташований у безпосередній близькості до західного державного кордону, тому, кому ж як не йому бути форпостом європеїзації сучасного українського театру. Природно, що його афіша істотно відрізняється від афіш більшості театрів України: там чимало творів ексклюзивних і маловідомих загалом. Про суто європейську орієнтацію колективу свідчить і вистава «RH+», чію текстову основу становлять твори Дж. Оруелла, В. Пелевіна, Р. Баха, – авторів, які мають чимало фанів.

Інсценізації їхніх творів уже з'являлися у театрах України («ДАХ», театр «Вільна сцена», Новий театр на Печерську, Вільний театр) і, зазвичай, ставали подіями театрального життя. Отже у зверненні до інтелектуальної прози ХХ століття режисер О. Мельничук не надто оригінальний. Ексклюзивність його підходу полягає в тому, що він їх уміло з'єднує, таким чином демонструючи безкінечні ходіння людства по колу: з точки А в точку В й назад.

Осердям сценарію із трьох перемішаних текстів є «Скотний двір» Дж. Оруелла, події у якому є таким собі тлом для Самітника і Шестипалого із повісті Пелевіна. Вони артикулюють головні меседжі вистави про свободу і забов'язання, доцільність і необхідність тощо. Мотиви ж із «Чайки на ім'я Джонатан Лівінгстон» відіграють символічну функцію. Таким чином, текстова тришаровість вистави – ніщо інше, як представлення режисера сучасного світу, що вбирає у себе нужденне повсякдення, інтелектуальне бомжування та езотеричні марення.

Режисер цієї вистави, як Самітник і Шестипалий із повісті Пелевіна, робить усе, аби довести глядачам: те, що нам здається найважливішим, – їжа, секс, соціальний статус – є насправді речами другорядними. Самітник і Шестипалий протиставляють себе соціуму й головним для них є політ, тобто піднесення над буденністю. Вони серйозні у намірах, хоча видаються кумедними та наївними. А світ прагматичних «бройлерів», які за будь-що намагаються зробити кар'єру, виглядає сагірично-лиховісно. Повагу викликає не лише режисерська сміливість проголосувати зі сцени те, що суспільство кон'юмерів чути не хоче, а також те, що О. Мельничук робить це іронічно, без зла, наче підморгує глядачам.

На сцені відтворено занедбане постіндустріальне середовище, де багато грубих функціональних речей і дуже мало краси. Оформлюючи у такий спосіб сценічний простір, режисер немов натякає нам, у якому малопривабливому рукотворному світі ми живемо. Жива природа тут винищена або приборкана і грубо експлуатується. Єдине, що може надати такому середовищу привабливості, – це різні прилаштування до польотів, над якими чаклують Шестипалий і Самітник. Художня цілісність вистави, що утворюється із малопривабливих

RH+



сценографічних фрагментів, реквізиту й костюмів, відтворює жахаючу картину сучасного світу, на яку брідко дивитися, хоча ми самі є її частиною.

Треба віддати належне акторам угорського театру, які відрізняються високотехнічною грою – їм підвладні миттєві переходи із жанру в жанр. Зокрема Шестипалий (Іболя Орос) і Самітник (А. Ференці) повсякчасно переключаються з фарсу на трагіротеск, із гротеску – на ліричну комедію. Не менш виразні й актори, так би мовити масовка – бройлери. Кожен виконавець яскраво індивідуалізує свого персонажа, наділяючи його характером.

Угорський театр із Берегова є унікальним творчим колективом, у якому високий рівень професійності та креативності, закладений його першим художнім керівником Аттілою Віднянським, попри всі обставини, зберігається й дотепер. Цей театр вартий уваги не тільки жителів Закарпаття, а всієї України (до речі, в Угорщині з гастролями він буває доволі часто). Завдяки Угорському театру розкрився і недооцінений у Києві талант режисера Олега Мельничука, який знайшов у цьому колективі чутливих до його ідей виконавців.

Вважаю, що вистава «RH+» є до певної міри унікальною і обов'язково має бути представлена у шорт-листі фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Роботу присвячено дослідженню колективної та індивідуальної свідомості людини, зв'язкам і впливам соціуму на особистий вибір, здатність опору одиниць наговпу, проблемі віри у власні сили. Вистава безпосередньо торкається нашого історичного та сучасного досвіду, пов'язаного із тоталітарною системою, і проблемам буття у ній індивідуума. Постановники розвивають важливий напрям критичного театру, що привчає глядача аналізувати, мислити, зіставляти.

Творцям вистави притаманна рідкісна здатність оповідати про нездійсненне й неможливе світло й чисто, що дозволяє дорослому глядачеві на певний час повернутися у стан дитини і подивитися на світ оновленим поглядом. Попри всю критичність, спектакль свідомо «лагідний» до глядача, його послання зрозумілі публіці різного ступеня підготованості. Парадоксально, але створена як історія соціально маргінальних осіб, вистава у підсумку гармонізує стосунки людини зі світом.

Літературну основу п'єси становлять твори видатних письменників, зі складних і філософських текстів котрих автор вистави Олег Мельничук створив завершену й цілісну композицію. У ній присутнє притаманне природі цих письменників парадоксальне, трагікомічне бачення світу та людини у ньому. Жанр «гра сновидінь» дозволяє режисеру бути абсолютно вільним у способах моделювання стосунків, логіки окремих образів, загальній структурі цілого. Адекватно знайдена природа існування актора, заснована на досвіді театру абсурду, дає можливість органічно поєднати філософічність із яскраво ігровим, клоунадним трактуванням ролей, створити атмосферу свята й тути, безнадії і наївної віри в людину водночас. Власне, у цій нібито наївності, первісності мови, упізнаваності образів і ситуацій, що наближають сценічну історію до притчі, театр знаходить свою особливу тональність.

Робота – цілісна у творчому вирішенні, співмірності задуму й реалізації. Усі компоненти логічно і органічно пов'язані та підсилюють одне одного. Музичне вирішення, сценографія, простір, костюми (сценографія – Іболя Орос, художник костюмів – Дьордь Копинець) допомагають створити атмосферу «світового цирку», до якого ми всі – глядачі й актори – приходимо зі своїми ілюзіями, надіями та сподіваннями.

Хоча заданий часопростір можна окреслити як загумінований, вистава сповнена краси у найбуденніших предметах, костюмах, матеріалах, надзвичайно ніжної і сильної, непідробної любові до «маленької людини». Власне, театральність тут безпосередньо пов'язана з особливою естетикою вбогості та буденності, що в рамках змодельованого світу раптом відкривають свій художній потенціал. При цьому варто зауважити, що сценографія могла б бути дещо акурагнішою й точнішою.

Актори органічні у складних творчих завданнях, дієві, переконливі, вигадливі, а найголовніше – внутрішньо вільні. Це значною мірою і дозволяє їм створювати виставу як власний текст про свободу духу й необмеженість віри у себе.

На особливу увагу заслуговує дует головних героїв, протагоністів вистави, – на тлі не однаково сильного складу виконавців.

Вистава однозначно заслуговує на увагу театральної громадськості. Будуть дуже доречними її покази у кількох містах України на театральних фестивалях.

Анна Липківська:

Дж. Оруелл, В. Пелевін, Р. Бах – культові автори другої половини ХХ – початку ХХІ століття, котрі навіть поодинокі є не такими частими гостями театральних сцен, а разом – і поготів. Із цієї точки зору було особливо цікаво, як поєднає їх режисер О. Мельничук, як він аранжує головні теми, закладені у їхніх творах (базовою тут є пелевінська повість «Самітник і Шестипалий»; додано мотиви «Скотного двору», «Чайки на ім'я Джонатан Лівінгстон» і деякі інші), а саме – наговпу та «не таких, як усі», свободи – і несвободи.

Почнемо з назви вистави. R та H – перші літери імен Самітника та Шестипалого в угорській транскрипції, відповідно «RH+» – Самітник, Шестипалий плюс усі інші (тобто – протиставлення, натяк на основний конфлікт). Ще одна варіація: RH+ – це аббревіатура позитивного резус-фактора крові, який має переважна більшість людей. Але тоді логічніше було б назвати виставу «RH-», – адже герої є маргіналами, вигнанцями в очах загалу.

Як би там не було, індивідуальності та сіра маса протиставлені у виставі чітко: Самітник і Шестипалий, котрі втекли від «соціуму», обговорюють онтологічні питання і розробляють спосіб перелетіти на волю через «Стіну

Світу». Тим часом «стадо курей» (дія відбувається на бройлерному комбінаті ім. Луначарського) за сигналом або тупо пиляє дошки, «виробляючи» та «здаючи» тирсу, або так само тупо жере свій однаковий харч (кукурудзяні палички) із ночов і мисок, закріплених на мотузках (як колись у радянських їдальнях – аби не поцупили).

Сенс існування «бройлерів» – прислужитися наглядчачам за більшу кількість «трудоднів» («палки», що їх малюють на дошці крейдою), виділитися з-поміж інших сексуальністю (дотепно вигадано використання металевих рукомийників, які персонажі приставляють до тіла, мов «протези», що збільшують їхні груди та фалоси) й, знову-таки, близькістю до тих, хто за ними наглядає. Але, незалежно від кількості «палок» і сексуальних «подвигів», на всіх їх чекає один і той самий фінал.

Двійко «альтернативників» і «маса» на кону практично не зустрічаються (хіба що у сцені, де Самітник представляє Шестипалого як гуру, збирає для нього секту adeptів і демонструє йому, які гасла найефективніше «заводять» натовп), вони існують паралельно. Можна навіть сказати, що понад «випрямленим» існуванням курей сюжетна лінія Самітника і Шестипалого розгортається, наче діаграма зі злетами й падіннями.

Лейтмотив вистави – пошук способу злетіти. У тексті інсценівки тема польоту з'являється лише у другій половині, але у виставі вона виникає з першої появи Самітника – він запускає поперед себе повітряну кульку, надуту, але не перев'язану, аби розрахувати її траєкторію. І далі, з маніакальною впертістю та з допомогою Шестипалого, він збирає із «підручних матеріалів» планер, катапульту, повітряного змія, надуває кульки, складає паперові літачки, намагається прив'язати до рук Шестипалого дошки – мовби Дедал крила Ікарові... Остання його спроба, як і всі попередні, стає марною, Шестипалий чекає на Самітника, притулившись до жолобу-годівниці, підвішеного до стелі на ланцюгах... Обидва втомлено вмощуються на ньому, але раптом – ледве помітний рух і годівниця обертається на гойдалку. Герої розхитують її, потім здійснюються на ноги, розхитують ще більше – і... летять! Фінал. Завіса.

Мені важко було б назвати іншу виставу, в якій наскрізний мотив/тема/ідея втілювалися б режисером так послідовно, образно, вигадливо й точно.

Середовище вистави – такий собі постіндустріальний, або (зважаючи на «профіль» установи, де відбувається дія) «постсілськогосподарськопереробний» пейзаж: металеві ночви, миски, піддони та годівниці, дерев'яні «козли», дошки та ящики, сміттевий бак, поліетиленові фіранки...

Одяг персонажів – суміш «підбору», який безхатченки могли б скомпонувати із знайденого на смітниках, та елементів старовинного вбрання (насамперед, це стосується головних уборів), що відсилають до картин Босха і Брейгеля (посилання на них фігурує і в програмці).

Коли з'являється п'р'я (воно вивалюється з шухляд або літає над сценою), коли щось пересуває-прибирає монтувальник, який має зловісний вигляд, бо вдягнений у комбінезон із респіратором, що використовуються при дезінфекції, стає зрозуміло: ще одну партію курей «утилізовано»...

Наприкінці вистави Самітник і Шестипалий лишаються геть самі (перепрошую за тавтологію) серед спорожнілих годівниць і ночов, із яких уже нема кому їсти. А ті, котрі завжди їли з них, навіть не здогадувалися, що справжнє призначення цих речей, виявляється, – у тому, аби дати людині не примітивний харч, а можливість польоту.

Актори угорського театру – вповні на рівні та в рамках режисерських завдань і заявленого жанру, що його можна визначити як трагіротеск (для Шестипалого та Самітника) і фарс (для всіх інших). Більш виразним (бракує особистісної харизми виконавця – чи він надто зайнятий насиченою фізичною дією?) міг би бути Самітник (А. Ференці). Але справжня окраса вистави – Іболя Орос у ролі Шестипалого (тут у цій чоловічій ролі – жінка, що додає нюансів його/її стосункам із Самітником). Вона – така собі угорська Джульєтта Мазіна: наївна, глибока, зворушлива, притаена, емпатійна, задумлива, відкрита, несмілива, дитинна, мудра... У ній – надзвичайна людська привабливість і весь той спектр, що містить у собі поняття трагікомедії як парадигми сценічного мислення.

Угорський театр із Закарпаття був доволі помітним на вітчизняній театральній мапі від свого заснування у 1993 році аж до початку 2000-х, коли його перший художній керівник А. Віднянський і ряд провідних акторів остаточно виїхали з України. Відтоді ми знали про цей театр лише те, що він існує та орієнтований здебільшого навіть не на відносно малочисельного місцевого глядача, а на Угорщину, де виступає регулярно.

Нині театр «проявився», подавши заявку на участь у фестивалі-премії «ГРА», чим автоматично задекларував свою приналежність до театрального простору України. І це його прагнення (пов'язане, передусім, із особистістю режисера О. Мельничука, котрий постійно працює і в Береговому, і в Києві) варто всіляко підтримувати, тим паче, що колектив пропонує справді якісний сценічний продукт. Мовне питання знімається за допомогою використання титрів (принаймні, виставу «RH+» нормально титровано українською), а політичний/соціальний/ідеологічний аспект повернення театру в орбіту України/Києва/НСТДУ важко переоцінити.

Образно та сучасно за сценічною лексикою, по-європейському за формою і форматом, із чіткою та послідовною режисерською думкою – ось як можна охарактеризувати виставу «RH+», котра, як на мене, має всі художні та й інші зазначені підстави, аби увійти до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Яна Паргола:

«Світ недосконалий» – істина настільки давня, наскільки ж і банальна. Проте розчарування і відчай від цього, бажання коли не змінити щось, то принаймні втекти в інший світ, знайти свою щасливу Утопію щоразу охоплюють усе нових диваків у різних соціумах, часах і світах. Такі диваки не здійснюють героїчних вчинків, не перевертають світ, не підіймають на боротьбу мільйони. Ні, вони – відлюдники і самітники, шукають шлях лише для себе. Вони не знають відповіді на болючі запитання, не відкривають істин. Але трапляється й так, що для когось можуть виявитися провідником і стати близьким по духу. Такі контексти закладені в сюжетній основі ранньої прози В. Пелевіна, яка стала підґрунтям для сценічної версії вистави «RH+» закарпатського театру.

Постмодерністську естетику літературного першоджерела закладено режисером Олегом Мельничуком і в структуру драматургічної композиції, де легко поєднуються різні мотиви творів В. Пелевіна із ремінісценціями творів Дж. Оруелла, Р. Баха, Є. Босха та П. Брейгеля, і в побудову ігрового простору та сценічної дії. Колажний принцип монтажу окремих епізодів підпорядкований логіці сну, як і надміру збільшене предметно-просторове тло вистави, запропоноване художником (Іболя Орас). Прозорі поліетиленові завіси дозволяють легко й швидко трансформувати відкритий простір сцени, розбивати його на окремі ігрові зони, наближати дію впритул до глядача чи навпаки розсувати межі сценічного майданчика. Гротескні образи, створені акторами, та бурлескний гумор довершують цілісність запропонованої режисером жанрової структури, яку він визначив як «гру сновидінь».

Між сценою і глядацькою залогою встановлені суто ігрові взаємовідносини і неможлива будь-яка однозначність. Особливо наочно це постає в епізоді своєрідної руйнації сценічної умовності, коли Самітник і Шестипалий вдивляються в ряди публіки і розмірковують над тим, для чого вона прийшла до театру, чого очікує від вистави.

Граючись, часом наївно і по-дитячому, актори говорять про сенс людського існування, шукають відповіді на запитання – що таке любов, свобода, життя, смерть... Серед ряду змістових нашарувань глядачеві надається можливість обрати свою версію із низки можливих інтерпретацій. У скороченні «РН+», яке для багатьох є позначкою резус-фактора групи крові, зашифровано й назву повісті уторською – «Самітник і Шестипалий» («Remete és Hatujj»). Натяк на те, що герої вистави – істоти однієї групи крові, а можливо театр і його глядачі також.

Рівень акторського виконання, режисерської і візуальної естетики, лексики театральної мови дозволяє поставити виставу «РН+» у перший ряд сучасного театрального процесу.

Алла Підлужна:

Звернення до таких авторів, як Оруелл, Пелевін, Бах, свідчить про серйозність мистецьких намірів режисера. Він компілює твори цих авторів у єдиний сюжет, беручи з різної літератури схожі ідеї і зміст конфлікту. Так, на сцені виникає своєрідна модель світу. Її представлено у вигляді птахоферми, де відгодовуються на забій кури. Останні живуть своїм звичним ситим життям, не здогадуючись, що на них чекає попереду. Їжа і робота – два стовпи, на яких тримається їхнє убоге існування. Добре попрацював – отримав більше їжі! Чудово, не треба нічим зайвим перейматися! Чим не картина людського суспільства! Та є особи, яким цього замало, вони прагнуть вийти за межі маленького ситого світику. Режисер будує на сцені простір курячої ферми з автоматизованими механістичними процесами, – натяк на прогрес, де персонажі виглядають гвинтиками величезної загадкової машини (метафора суспільства), дії якої досягнути їхніми курячими мізками просто неможливо.

Вистава являє собою низку образних метафор, фантазія режисера вражає переліком асоціативних знахідок. Винахідник – образ людини, здатної вийти за межі можливого. Його досліди режисер представляє у вигляді замірів польоту гумової кульки, винаходу скельця для спостереження за сонцем, і зовсім прозорий натяк – конструювання крил для польоту – доля Ікара.

Використовується яскрава ігрова форма у сценах ферми, актори надають своїм курячим персонажам людських рис, чоловічих і жіночих бажань та устремлінь. Акторський ансамбль, що грає пташину спільноту, робить це злагоджено й переконливо. Це смішно й страшно водночас, бо напрошуються загрозливі паралелі існування людей і тварин. У сцені забою курей, залитий червоним світлом, палахкотить образ апокаліпсиса для людства. Лунає голосна какофонія, світло мерехтить за пластиковою завісою, через яку видно смертельні дії людини з сокирою.

Вистава є цілісним завершеним твором, події якого виведено на рівень притчі і який спроможний звертатись до глядачів мовою глибоких психологічних переживань, емоційних хвилювань, філософських роздумів. Фінал завершує ланцюг промовистих сценічних метафор життєствердним образом можливості перемоги людини над собою, обставинами, життям. Ніби долаючи земне тяжіння, Винахідник і його послідовник, що вирвався з ферми, розгойдуються на залізній конструкції. Цей політ, ілюзія такого життєствердного і захопливого ширяння над буденністю, стає вищою емоційною точкою вистави. Саме так засобами сценічного мистецтва реалізується ідея перемоги сили розуму людини, сили її переконань, таланту.

Анна Ставиченко:

Вистава пропонує глядачеві пережити через театральну образність одразу кілька антиутопічних текстів, які останнім часом звучали особливо актуально. Сюжет «РН+» міксує «Жовту стрілу» Віктора Пелевіна, «Скотний двір» Джорджа Оруелла та «Чайку на ім'я Джонатан» Річарда Баха. Зіткана з кількох джерел, у яких дійсно є багато спільного, історія вийшла напрочуд цілісною і зосередженою на темах пошуку свободи, місця людини у світі, спроб вирватися з обставин.

Режисер Олег Мельничук створив трагікомічне полотно з кількох рівнів, які перетинаються наприкінці: головні герої, які планують втечу за межі реальності, та жителі ферми, котрі не здогадуються, що їхнє життя підпорядковані циклом фабрики смерті. Комічна лінія, пов'язана насамперед із фермою, рясніє влучними режисерськими знахідками, які тримають спектакль в активному тонусі. Цей ефект посилюється інтонаційною сферою музичного ряду, закріпленою за сценами на фермі. Філософські діалоги головних героїв у свою чергу не перетворюються на вимушені паузи в дії завдяки майстерно побудованим мізансценам і високопрофесійній акторській грі.

Сценографічні рішення при лаконічності засобів створюють візуальний ряд, який з легкістю можна уявити в добротній європейській постановці. Вистава демонструє професійне володіння театром сучасними прийомами виразності, уміння трупи працювати з актуальними текстами і тому має входити до найкращих в Україні.

Розбитий глек



Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Вистава «Розбитий глек»

Сергій Васильєв:

Актуальність цієї дивовижно вигаданої і сконструйованої вистави полягає, хоч як не дивно, в її підкресленому дистанційованні від будь-якої політичної чи соціальної злободенності. Здавалося б, комедія Генріха фон Кляйста про провідисвіта-суддю та його махінації і відверте нехтування законом просто викликає паралелі з сучасною українською, геть корумпованою юриспруденцією. Режисер, однак, уникає будь-яких безпосередніх алюзій і утримує акторів від створення шаржів на конкретних персон.

У цьому, власне, значною мірою полягає смислова оригінальність цього задуму. Постановка ніби (і насправді) створюється у світі, який законсервувався в брехні та нечистоплотності. Судді тут продажні за визначенням, і пафос будь-якого викриття «системи», «режиму», «суспільних звичаїв» зрештою втрачає сенс. Убезпечити від божевілья або моральної асфіксії (якщо не фізичного самогубства) здатний лише ескапізм, який у даному випадку набуває вигляду відвертої, несамовитої гри.

Художній каркас вистави зроблений міцно, причому всі його елементи дуже вдало гармонізовані. Автори створюють вишукану, хотілося б навіть сказати, аристократичну стилізацію під площадне видовище, навіть балаган. Пластика Ольги Семьошкіної диктує лялькову шарнірність, автоматизм рухів акторів, художник костюмів Наталія Рудюк лукаво підкреслює у фігурах виконавців силуети домашнього посуду, сценограф Володимир Ковальчук вибудовує конструкцію, що іронічно копіює ієрархічну схему суспільства, оркестр на сцені додатково очуднює дію, очищаючи її від зайвих політичних алюзій.

Маючи в розпорядженні групу чудових акторів, схильних, однак, у відповідності з укоріненою естетикою франківської трупи, емоційно репрезентувати у кожній новій роботі незмінні маски, режисер вдало експлуатує цю звичку, водночас намагаючись, умовно кажучи, надати виконавцям інші ампула. Цей маневр дозволяє Роману Мархолія разом із постановочною групою створювати своєрідний балет або, точніше, маріонеткову виставу, де задана форма ніби слугує нитями ляльководи. Дехто з акторів щиро приймає ці правила, хтось слідує їм майже неусвідомлено. Є й такі, що зісковзують на звичні рейки. Утім загалом можна говорити про цілісний ансамбль.

Легковажний і пустотливий «Розбитий глек» у Національному театрі імені Івана Франка насправді є дуже серйозним художнім висловленням. Причому в кількох аспектах. Скажімо, у культурологічному. Адже ця інтерпретація практично матеріалізує кредо самого автора, який за сто років до Гордона Крега сформулював ідею «надмаріонетки». У програмовому есеї «Про театр маріонеток» ще на початку XIX сторіччя Кляйст заявив про переваги ляльки над живим актором, парадоксально довівши, що маріонетки щиріші та сердечніші. Перетворюючи в цій виставі на маріонеток заслужених артистів, режисер – нехай і тимчасово – позбавляє їх набутих штампів.

Друге. Краса, мабуть, не врятує світ, але доки люди вигадуватимуть чарівні образи, як це відбувається у цій виставі, світ матиме бодай мінімальні шанси не «оскотинитися». Нарешті (це, на жаль, усвідомлює не так багато колег Романа Мархолія), наше особисте спасіння – продовжувати творити ці паралельні моделі світу, ніби тікаючи від його брудних лап і гострих пазурів.

Саме з цих причин ця вистава має входити до найкращих в Україні.

Олег Вергеліс:

Знаменита комедія Генріха фон Кляйста – першопрочитання відомого твору на сцені Національного театру імені Івана Франка. Оскільки це класика, то завжди є нагода говорити про актуальність і своєчасність, адже автор блискуче моделює вічну інтригу, пов'язану з Правосуддям. Парадоксальним чином презентує злочинця-суддю, який і має вести розслідування проти самого себе.

Режисер Роман Мархолія не вперше співпрацює із трупною франківців – до цього була робота над «Живим трупом» Льва Толстого. Спільно з художником Володимиром Ковальчуком Мархолія бачить історію Кляйста крізь призму сучасного вишуканого дизайнерського театру, карколомного маскараду, буфонної стихії, поміркованого інтелектуального гротеску.

Спектакль справляє доволі цілісне враження, є відчуття взаємодії та взаємопроникнення різних його компонентів – музики, пластики, сценографії.

Оскільки вистава була задумана як бенефіс Остапа Ступки у ролі Адама, то режисер і приділяє акторові особливу увагу, ніби розгортає перед ним сценічний простір. Однак це далеко не бенефісна постановка, адже є досить цікавий, гармонійний акторський ансамбль – Тетяна Міхіна, Анжеліка Савченко, Лесь Задніпровський.

Вистава «Розбитий глек» могла би розглядатися як одна з найкращих в Україні 2017 року, враховуючи і вдалу «реанімацію» класичної п'єси (яка колись йшла у львівській «Руській бесіді» ще 1905-го), і яскраву сценічну форму, і винахідливу режисуру та цікаві акторські роботи.

Ганна Веселовська:

«Розбитий глек» Кляйста, що, на думку фахівців, є найдосконалішим твором цього драматурга, – одна з найдотепніших сатиричних комедій кінця XIX століття. Автор писав про сучасну йому Пруссію, але через політичні перестороги переніс події до патріархальної Голландії. Сатиру Кляйста спрямовано на викриття всездозволеності патріархального судочинства та утисків селян владою. У п'єсі показано глибоку недовіру селян до всього, що йде від влади, переконаність людей у тому, що насильству нічого не можна протиставити, крім покори, хитрощів і хабарів. Відповідно, головна героїня не довіряє нікому, навіть матері.

Подібне ставлення до судочинства та влади є характерним і для сучасного українського суспільства. Тому в актуальності обраного тексту сумніватися не доводиться, його сатиричний меседж є важливим і для нас.

Ця постановка є першопрочитанням комедії на українській сцені, хоча відомо, що наприкінці XIX століття Іван Франко зробив її переклад, який згодом було втрачено. Новий переклад Юрія Андруховича вирізняється кількома особливостями, адже поєднує сучасну українську мову з численними канцеляристськими зворотами, що само по собі акцентує характер подій.

П'єса має гострий інтригуючий сюжет, і поступове розплутування клубка непорозумінь постійно підтримує глядацький інтерес. Однак віршований текст Кляйста спричинив певні складнощі для постановника, виконавців і глядачів. Режисер Роман Мархолія винайшов оригінальний спосіб їхнього подолання, запропонувавши акторам виголошувати слова особливо пафосно і манірно, що в свою чергу вказує на тотальне лицемірство у спілкуванні людей, їхнє небажання і невміння говорити щиро й відверто.

Підкреслена штучність поведінки людей стає загальним кодом вистави і зумовлює манеру поведінки персонажів у цілому й тип мізансцен. Зокрема, переважна більшість із них має фронтальний характер, а дійові особи показово жестикулюють, при цьому майже весь час залишаючись на місці, мов динамічні скульптури, що змінюють пози. Назагал виходить доволі колоритна іронічна картина.

Вистава відрізняється композиційною стрункністю і зрівноваженістю. Тут усе припасоване одне до одного так, щоб підкреслити головний меседж про лицемірство суспільства, у якому ми живемо. Монументальність сценографії – фрагмент сірої споруди, що нагадує офіційну установу, – підтримує штучний пафос поведінки персонажів. Водночас костюми і пластичне рішення вказують на іронічний режисерський погляд, оскільки окремі герої рухаються, імітуючи звірину пластику, і навіть мають прикмети певних тварин, наприклад, пишний лисячий хвіст. Загалом же костюми не мають історичного чи конкретно голландського колориту, а їхня різнобарвність та еkleктичність свідчать про позачасовість подій.

Зірковий акторський склад вистави міг стати реальною загрозою для втілення режисерського задуму. Але цього разу артисти, незалежно від звань і досвіду, підкорилися постановникові й слідували його вимозі грати наче на котурнах і водночас кумедно. Таким чином, у сценічному існуванні більшості виконавців, серед яких Остап Ступка, Тетяна Міхіна, Наталя Корпан та інші, виникає переконливий пародійний ефект. Спільний принцип гри дає можливість утворитися злагодженому акторському ансамблю, де кожний підігрує іншому, відчуває партнера і дає йому можливість розкритися у неочікуваному ракурсі.

Ця вистава істотно відрізняється від усіх інших у репертуарі Національного театру імені Івана Франка. Вона перебуває, так би мовити, поза традицією класичного українського театру, і це робить її не просто ексклюзивною, а такою, що прокладає шлях до опанування іншою театральною естетикою. Такому типові постановок притаманна інтелектуальність, символічність і узагальненість висловлювань, зосередженість на соціальних питаннях. Попри складний віршований текст Кляйста, завдяки промовистій візуальності, спектакль заворожує глядача, який сприймає цю театральну мову з інтересом і повагою. На мою думку, вистава гідна увійти до шорт-листа всеукраїнської премії «ГРА».

Анна Липківська:

«Розбитий глек» Генріха фон Кляйста – один із вершинних творів європейської драматургії доби Просвітництва. Це – комедія оригінальної будови, колізія якої, утім, вкорінена ще в античній трагедії: герой п'єси сільський суддя змушений, наче цар Едіп, вести розслідування проти самого себе (хіба що він знає про власний злочин, тож навмисне намагається замести сліди). У Кляйста цей сюжет має сатиричне забарвлення, а проблема корумпованості судочинства є гіперактуальною і нині.

Однак класична німецька драматургія загалом погано «приживається» на українських сценах (із сучасною – легше, але тут уже дається взнаки доба глобалізації). Тож «Розбитий глек» на кону Національного театру імені Івана Франка – першопрочитання п'єси на вітчизняних теренах – мав би не лише влучити в ціль завдяки проблематиці, а й подолати «труднощі перекладу» (частково уже скасовані новітнім варіантом Юрія Андруховича).

Оригінальність режисерського рішення Романа Мархолія полягає у тому, що він не йде найлегшим шляхом (за певної постановочної спритності тут можна було обійтися «осучасненням» у стилістиці «Вечірнього кварталу», «Дізель-шоу» тощо), натомість міксує різні стильово-естетичні пласти, оперуючи низкою сценічних «цитат-посилань». У підсумку виходить багатокомпонентний «коктейль», доступний для адекватного «зчитування» лише глядачам із достатнім рівнем гуманітарної освіти.

Тут поєднуються «оживлений» варіант площадного балаганного театру з ухилом у «ляльковість» (у персонажів вибілені обличчя, їхня пластика штучна, різко «фіксована», часто розгорнута фронтально, наче у 2D-проекції; голосоведіння є підкреслено декламаційним), відкритий прийом «концертності» (музиканти весь час на кону, персонажі геть по-брехтівському «виходять» із ролей для виконання «зонгів» німецькою; головний герой, знявши перуку і вийшовши на авансцену, стає «живим», а не «маскою»), несподівано містеріальний фінальний епізод (уже поза рамками п'єси), коли поворотне коло обертається, відкриваючи «зворотний бік світу», суддя Адам постає фактично в образі Сатани і ніби нависає згори над усім, а на сцені з'являється Божа Матір із дитям – жінка в білому з хлопчиком і глеком молока (цілим – sic!) у руках.

До того ж, у виставі наявне посилання на Івана Франка (першого перекладача твору українською та активного пропагандиста творчості Кляйста) – суддя Адам асоціюється із пройдисвітом лисом Микитою: персонаж Остапа Ступки носить лисячий хвіст. У свою чергу обсада (у чорному, чорних круглих окулярчиках, чорно-білих капелюшках, із червоними віялами, а також трагедійна Брігітта – Дмитро Чернов) відсилає нас до моди та кінематографа 1920–1930-х років...

Це поєднання алюзій і стилізацій, утім, в результаті постає доволі цілісним. Хіба що окремі «репризи» тексти в першому акті вистави, котрі за прямої подачі викликали б сміх у залі, не сприймаються як такі, бо звучать в атмосфері страхітливого гінйюля і глядач ще не встигає зорієнтуватися, як ставитися до нього. Але у другому акті жанрову «домовленість» між сценою і залом уже вповні досягнуто.

Чорна геометрична конструкція із драбинами, яка перекриває ліву половину сцени, червоні трон і візок, вибілені обличчя, діапазон кольору від яскраво рудого – через пісочний – до пряженого молока – ось антураж вистави. Один із важливих виражальних засобів – дим: по-різному випускаючи його з вейпа, малоговіркий персонаж Файт (Павло Москаль) виявляє своє ставлення до того, що відбувається; загадкові постаті, подібні до бійців спецназу, перед сакралізованим фіналом «очищують» сцену за допомогою димових «гармат»...

Спосіб існування акторів у виставі «Розбитий глек» є демонстративно «нефранківським». Проте виконавці зуміли, подолавши власні звички, спрацювати тут у стилістиці цілковитого «удавання», у чіткому графічному малюнку, та ще й підпустити дешицу тонкою іронією (особливо це стосується Олега Стальчука в ролі писаря Ліхта й Олександра Задніпровського у ролі судового радника Вальгера).

Спектакль первісно поставлено як бенефіс Остапа Ступки, але він є цілковито «режисерським», тож ювіляр працює в ансамблі, не намагаючись привернути до себе зайву увагу.

«Розбитий глек» – вистава європейського штибу та формату. Вона виглядала б доволі незвичною для театру імені Івана Франка, якби той же Роман Мархолія трьома роками раніше не поставив на його кону в подібному ключі «Живий труп» Льва Толстого. Але тоді не був досягнутий такий переконливий результат (можливо тому, що обраний твір мало корелювався з режисерським підходом та й узагалі із нинішнім моментом і глядацьким запитом), – швидше, відбулося «тренування» перед нинішнім влучним «пострілом».

Загальний висновок: режисер Роман Мархолія, котрий не пішов простим шляхом ілюстрування гострого за проблематикою та комедійного за характером драматургічного матеріалу, разом із театром ім. І. Франка створив сучасну інтелектуальну, надзвичайно стильну та витончену виставу, яка, на мое переконання, прикрашає та урізноманітнює вітчизняну сцену.

Людмила Олтаржевська:

Передісторія прем'єри «Розбитий глек» у Національному театрі імені Франка почалася... на бенкеті з нагоди іншої прем'єри франківців, «Живого трупа». Саме тоді Остап Ступка заговорив із режисером Романом Мархолія про свій п'ятдесятирічний ювілей, який мав відбутися за кілька років. Відзначати, як висловився Остап Богданович, «полтос» виставою за розтиражованою п'єсою когось із класиків – перспектива хоч і вдячна, але без інтриги і, мабуть, потрібного градусу зацікавленості. Отож, відсунувши хіти класиків на потім, Ступка та Мархолія зупинили вибір на комедії Генріха фон Кляйста «Розбитий глек» і запропонували українському глядачеві познайомитися з німецьким автором.

«Цю п'єсу свого часу перекладав ще Іван Франко, – розповідав Остап Ступка. – Її навіть ставила “Руська бесіда”, але та вистава “Розбитий збанок”, як свідчить історія, провалилася. З тих пір про “Розбитий глек” знали хіба що фахівці, широкому загалу вона невідома. Переклад Івана Франка не зберігся, нинішньому глядачеві ми покажемо виставу у перекладі Юрія Андруховича».

Як підкреслювали творці спектаклю, тут предостатньо паралелей із сучасними українськими реаліями. Суддів, за якими плаче лава підсудних, у нас вистачає. А тих, хто «я в той і в інший судити можу бік», тим паче. Сільський суддя Адам – саме з такої більшості. Одного разу до нього звернулася громадянка, аби той розібрався, хто ж розбив її глек. Здавалося б, справа проста і на неї можна махнути рукою. Але як навмисне саме цього дня приїжджає перевіряльник з округу і махнути рукою чи схитрувати в чийсь інтересах не вийде. Особливо коли ти сам причетний до тих черепків, якими ображено потрясає в повітрі обурена селянка. А надто – коли напередодні наснився сон про те, що ти і суддя, і підсудний водночас...

Повчальну історію про суддю-хитруна режисер «розмалював» контрастними кольорами, здобув елементарно абсурду, балагану (тут б'ють глеку в режимі онлайн), замість трибуни – віз, а посеред сцени – стрімка драбина в небо, – туди, до Всевишнього, якого не обведеш круг пальця, від його пильного ока не сховаєшся...

Цікаво, як реагуватимуть на виставу «Розбитий глек» представники нашого суддівського корпусу?

Під час перегляду «Розбитого глека» у глядачів складалося враження, що і художник костюмів, і хореограф, і автор сценографії, і композитор та аранжувальник намагалися зіграти у постановці першу скрипку... Звісно, тональність цього твердження дещо жартівлива, але факт залишається фактом: «Розбитий глек» – не лише цілісна вистава, а й барвіста, контрастна, багатогранна, де кожна грань прекрасно працює на спільну ідею.

Надзвичайно цікаво у цій виставі працюють Олексій Богданович, Олег Стальчук, Тетяна Міхіна та інші актори. Але особлива увага, звісно ж, була прикута до Остапа Ступки, героєві якого довелося добряче напружитися, аби принаймні спробувати вийти сухим із води. Епопея з перукою, яку брехливий суддя начебто загубив чи підпалив, чи у ній випадково окотилася кішка, заслуговує на окремий «плюсик» у створенні цього драматично-комедійного образу. А його пробіжки з підв'язаним лисячим хвостом – переконлива ілюстрація з життя вершителей правосуддя, яким іноді, прихопивши «наколядоване», доводиться замітати сліди.

І хоча фінальна арія судді Адама, який видерся на ходулі й убрався у червону мантию, звучить комічно і загрозливо водночас, надія на те, що ера таких охоронців права колись таки закінчиться, тут наочна: на сцену виходять дезінфектори...

«Нам потрібний був контрапункт до п'єси. І раптом ми збагнули, що Лис Микита у Франка – це практично той же образ пройдисвіта-судді, який є у Кляйста, – так анонсував спектакль Роман Мархолія. – І це не випадковий збіг. Тому в нас з'явився колаж – народної німецької комедії, але насправді в голландському побуті, й водночас це український театр – майданний, наївний, відкритий. Це поетична стилізація, яка грає традиціями світового театру, де українські і європейські корені сильно переплетені». Свої плани та ідеї щодо цього спектаклю Роман Мархолія реалізував повною мірою.

Алла Підлужна:

Комедія, написана понад 200 років тому, виявляється актуальною на сцені Театру імені Івана Франка завдяки режисерському погляду на невмирущість подій, про які йдеться, і незмінність людської природи попри час і географічні координати. Постановочна група – режисер, сценограф, композитор – працюють у дивовижній гармонії, і в їхньому викладенні вистава виходить таким собі Театральним актом правосуддя.

Сюжет про брехливого, хитрого й хтивого суддю, який уміє спритно заплутати справу, перетворюється на символічне дійство про насмішку над самою ідеєю правосуддя, над можливістю домогтися правди, досягти істини. Пародія на судовий розгляд дає значні можливості для яскравого жанрового втілення теми, демонстрації характерних рис колоритних образів персонажів. Тому жанр народної комедії з перевдяганням, красномовними сценами підтримується ознаками фарсу й водночас наявністю глибокої філософії і притчевості. Ідея вічного протистояння правди і брехні, що асоціативно перегукується з сучасним перебігом подій, робить виставу особливо актуальною і зрозумілою глядачам.

Візуальні картини вистави нагадують зразки середньовічного живопису. Це відчуття підтримується вишуканими костюмами, пластичним рядом, музичним наповненням. Елементами сценографії створено дві площини дії, які візуально протистоять одна одній і символізують владу і народ. Метафора державності – у вигляді монументального середньовічного палацу, а народу, натовпу, майдану – у вільному просторі правої частини сцени, де цей народ і збирається. Велика драбина, по якій пнуться вгору, аби ввести в оману простий люд, – символ гіпертрофованої брехні.

Інтрига розслідування, яке суддя повинен вести сам проти себе, свідчить про абсурдність системи. На думку спадає український суддя, котрий якимось переконливо розповідав про звичай «засівати» кабінети чиновників грошима. Про такі й подібні події у виставі йдеться із вишуканою іронією. Актори працюють у манері гіпертрофованих почуттів, персонажі діють динамічно й емоційно. У полі вистави виникають літературні алюзії на кшталт відомих «Ревізора», «Матінки Кураж», а головний персонаж – суддя Адам із причепленим до костюма лисячим хвостом – виразно нагадує Франкового Лиса Микиту. У характері цього персонажа Остап Ступка й буде лінію образу.

Метафору руйнування гармонії світу втілено у моменті розбиття сумнозвісного глека, навколо якого закручується головна інтрига. На справжню оду розбитому глеківі перетворюється карколомна за пластикою, мовою, емоціями, напором і динамікою сцена розповіді пані Марти (Тетяна Міхіна). Це окрема міні-вистава розпачу, звинувачення, хитрування, віртуозного красномовства, вишуканих картинних рухів. Актриса бездоганно проводить цю чи не найголовнішу сцену вистави.

Можна говорити про фантазійність і оригінальність режисерського задуму, втіленого масштабно, з використанням усіх важливих складових театального дійства. Постановник зумів у такому феєричному, асоціативному вигляді вистави подати образ крихкого й беззахисного світу, що зусиллями таких от суддів може бути зруйнованим і розбитим, як той простий горезвісний глек.

Сумський обласний академічний театр драми та музичної комедії імені Михайла Щепкіна. Вистава «Лісова пісня»

Сергій Васильєв:

Злободенність проблематики вистави підкреслено вже в її дивному жанровому визначенні – «антиапокаліптична феєрія». Згодом на сцені, де на початку, еротично звиваючись та весело зойкуючи, демонстрували чуттєвість і красу природи поганські хлопці з великими торсами та дівчата в ефемерних суконьках, з'явиться й Лукаш – представник людського племені, босий, але чомусь у партикулярному костюмі, білій сорочці з краваткою (одяг якраз для прогулянок і роботи в лісі; утім, можливо, він так убрався, готуючись до оголошеного за рік весілля?). Далі побачимо ще похмурих безіменних персонажів у захисних комбінезонах із чорними мішками для збирання відходів, вірогідно, навіть радіоактивних. А дехто на сцені одягнеться у напіввійськово-офісні строї. Відлашну ж Мавку взагалі огорнуть у целофанову плівку. Тобто автори зазіхають на якусь «екологічну драму», виставу-пересторогу.

Нічого оригінального в такій інтерпретації, звісно, немає: на дихотомії природності та людської практичності будується більшість вистав за п'єсою Лесі Українки. Сучасний її стандарт встановила постановка Андрія Приходька у Львівському театрі імені Леся Курбаса, і режисер сумської вистави Роман Козак із цією версією добре обізнаний. Тут не йдеться про якісь буквальні запозичення, використовується апробована схема розчинення драматичних епізодів в густому бульйоні обрядового мелосу й танців.

Постановочна група провела насправді величезну роботу. Співавторами вистави поряд із режисером по праву мають бути названі хореограф Ольга Семьошкіна та хормейстер Катерина Рохіна. Їхня праця видається геть самодостатньою, цілком придатною для втілення будь-якого іншого матеріалу. Скажімо, святкового концерту або етнографічного дійства. Власне й сам театр явно намагається – тенденція на нашій сцені стала і невикорінна – поєднати серйозність із розважальністю, урівноважити трагічні переживання героїв любимими серцю та вуху публіки піснями й пластичними етюдами і сюїтами.

Однак, попри певну монотонність дії, надмірні інтермедії та, радше, старання, аніж одкровення акторів, вистава в цілому справляє непогане враження. У ній немає явних смакових похибок, чимало цікавих мізансцен і пластичних рішень.

Загалом «Лісова пісня» у Сумському театрі імені Михайла Щепкіна репрезентує дуже поширений у сучасному українському театрі тип еkleктичного видовища, де обов'язковим елементом є народна пісня та імітація поганських ритуалів. У ряду таких вистав ця посідає цілком гідне місце.

Олег Вергеліс:

Постапокаліптичність у наш апокаліптичний час не можна ігнорувати, оскільки за цим «пост», мабуть, приховується натяк на рай земний – прийдешній, до якого, дасть Бог, і ми доживемо. Тому – терміново в Суми, на «пост»: подивитися що ж сталося в чарівному лісі Лесі Українки вже після апокаліпсиса.

Молодий постановник вистави Роман Козак не так давно перебрався у південно-східні Суми із західного Львова. І, на мій погляд, у його бажанні звернутися саме до великої п'єси міститься прихована полеміка (і прихований захват) стосовно знаменитої львівської вистави «Лісова пісня», поставленої шість років тому в театрі імені Леся Курбаса режисером Андрієм Приходьком.

Це – без перебільшення знакова постановка нашого нового театрального часу. Містична вистава-передчуття, вистава-попередження, що начебто напроорочила на основі тексту Лесі й нинішні люмпенські війни, і крайній стадії людського здичавіння, а ще – окреслила межі любові та зради на території Батьківщини.

(Нинішній період творчих пошуків талановитого Андрія Приходька на київській національній сцені – явне свідчення того, що п'єса Лесі неначе вишила з нього колись продуктивну художню енергію, залишивши його самого у темному лісі наодинці з усіма – класиками і сучасниками, привидами і людьми.)

Полемізувати з культовою львівською виставою будь-якому молодому талантові важко, але почесно. На те й молодість. Тим більше, що сучасний театр – винятково мистецтво інтерпретації, а не лобового сканування літературних матриць.

У цьому плані можна благосно запліщити очі на побічні втрати виробництва в чудовій театральній провінції, якщо є бодай спроба (!) й артикульоване бажання (!) оригінальної авторської сценічної інтерпретації на полі міфопоетики Лесі Українки. А поле це – широке, роздольне. Практично неоране.

Яку нитку потягни з Лесиною чарівного міфологічного клубка, туди вона й поведе «лісника» – режисера або критика. І якщо забігати наперед, визначаючи художні особливості сумської «Лісової пісні», то багатонаселена й модно-ошатна вистава – швидше декларація про наміри (створити в провінції актуальний театр на основі класичної п'єси), ніж вичерпна реалізація цих самих авторських намірів. Для їхнього втілення у поміч молодому режисерові – не тільки сили небесні (Леся та її феєричний світ), а й сили земні – талановиті люди з Сум і Києва, які брали участь у постапокаліптичному проекті.

Художник вистави Алія Байтенова (Меженіна) розглядає міфопоетику Лесі крізь призму символічного старого дуба, витканого з білих канатів-кісок, що сягає коріннями підземелля сцени, а кроною – піднебесся колосників. У череві дуба, в його хисткому гнізді й народжується дивна любов двох прибульців – Лукаша і Мавки.

Лукаш (Юрій Оноприйко) зовні – модний студент-відмінник, захоплений натураліст, який ніби приземлився у випалений ліс з іншої планети. Тобто цей хлопчик – знак майбутнього. Мавка (Діана Каландарішвілі), навпаки, – знак загадкового минулого, яке за піротехнічними димами приховує справжню сутність цієї дівчин-

Лісова пісня



ки. Не тільки лісової царівни чи в'янучої красуні, а й у чомусь античної героїні, на кшталт Антігони, Електри, Федри.

Режисерський концепт у цьому сенсі – блискуче креативний. Дві вічності – минуле й майбутнє (в образах дітей) – зустрічаються у лісі Часу: закохуються, страждають, гинуть. У другій дії, коли дуб із кісок уже пустили під сокиру, сцена нагадує апокаліптичний будмайданчик. На землі вочевидь затіяли якийсь загадковий ремонт. Живим душам, бідним людям, ніжним дітям немає місця у цьому земному пеклі. Тому в фіналі Мавка й вирушає до голосистих душ покійників, – швидше за все, вона стане солісткою Хору.

Молода актриса Діана Каландарішвілі, яку театр відкопав у Харкові, на мій смак, чітко вписується у стандарти античної героїні. Низький виразний тембр (кожне слово зрозуміле, а це – рідкість у молодих артистів). У дівчинці Мавці передбачається віковична втома, антична пристрасність.

Сама актриса пропонує осмислену графічність сценічної фактури героїні. Однак робити різкий крок у простір відвертої трагедії вона, зважаючи на все, не ризикує. Неначе молодий режисер побоюється якихось можливих подальших наслідків.

Таким чином, за апокаліпсис у цій виставі відповідає художник, за катарсис – хор (оскільки постановник правильно укомплектував постапокаліптичне полотно важливим елементом давньогрецького театру – тим самим хором). У «Лісовій пісні» це не просто хор, а голоси душ покійників, що електризує атмосферу лісової драми, всього залу глядачів.

Хористи в білому, розмістившись у глибині сцени, емоційно домінують у музично-драматичній композиції. Висота й чистота голосів, їхній пронизливий сповідальний трагізм (у чудово підібраних режисером народних піснях) – це справжнє чаклунське й постапокаліптичне наповнення класичного сюжету. Те, що обрамовує й прошиває сценічний текст українською піснею, – як віковичним боєм, напуттям і попередженням.

Ставка на синкретизм – сильний хор, стильна хореографія Ольги Семьошкіної, візуальна актуальна міфотворчість художника Алії Меженіної, – безперечно, потребує від постановника не тільки навичок удалого мізансценування. Важливі складові видовищного сценічного полотна саме й передбачають особливу майстерність режисера – у плані організації нового внутрішнього життя на полі міфопоетики Лесі.

Із внутрішнім життям – проблеми. Постапокаліпсис ілюструється, але не народжується з подробиць і обставин самої дії.

Сценічний маскарад із хору, балету, потерчат, інопланетян (у протигазах) дещо буквально відображає емоції героїв і вічного лісу. Викликаючи в критика потребу ще й у режисерських метафорах, притомній інтонаційній партитурі (яка тут трохи архаїчна й слабко поєднується із заданою актуальною формою).

Тут усе-таки не візуальний театр із його автономною самоцінністю й концептуальною універсальністю. Це, швидше, український постнаївний театр. Як боязкість деміурга деконструювати літературну основу. Як несміливість інтерпретатора рішуче переосмислити знакові коди великого тексту.

Лісові інопланетні брати або дядько Лев і Лісовик (в одній особі), підкреслено мілітаризовані Мати й Килина, багато інших – оптичний обман, за яким усе-таки мало «нової» лісової пісні – заявленої, але не виконаної на розрив аорти.

Усе це не скасовує незаперечних переваг постановки. Передовсім це потенціал трупи, готової до експерименту й ризику, сміливих випробувань у нових сценічних форматах. Явно на висоті виробничий арсенал театру, здатний утримувати пристойний технологічний рівень упродовж двох годин.

І (знову повторюся) – хор як найкраща художня ланка у сценічному сюжеті. Часом хотілося, щоб його було більше й співав він якомога довше. Аби лісові пісні, виконані на повний голос, довели у п'єсі Лесі те, що поки за молодості літ не домовлено іншими: неспокійними, обдарованими, захопленими, щирими. Але вище голову: Леся – випробування. молодість – шлях. («Пісні східних слов'ян». Рецензія на виставу. ZN,UA від 27 жовтня 2017 р. – Ред.)

Тож чому саме ця вистава має/не має входити до найкращих в Україні? «Лісова пісня» режисера Романа Козака має шанси і сильні художні сторони, аби вважатися однією з найкращих, – експеримент, пошуковість, намагання перечитати шедевр Лесі Українки крізь постапокаліптичну призму.

Ганна Веселовська:

Проблематично говорити про своєчасність або актуальність постановки філософської драми Лесі Українки «Лісова пісня». Це текст із вічними питаннями, які не виникають і не зникають час від часу й так само просто не розв'язуються. Водночас це текст із шкільної програми й на нього завжди буде попит. Найімовірніше постановочна група сумського театру звернулася до цього твору, аби говорити про вічне мовою класики, добре знайомою школярам, і при цьому розставляти сучасні акценти.

Режисерові спектаклю Романові Козаку не можна відмовити в оригінальному тлумаченні тексту Лесі Українки. Його задум має масштабність, він екстраполює сюжет на багатовікову історію України і її сучасний стан, та не обмежується лише сюжетною лінією. «Втрата гармонії між людиною і природою обертається катастрофічними наслідками, – декларує постановник. – Це призводить до конфлікту стихії та людського его. Бажання людини обдурити природу у своїй гонитві за титулом “вінець творіння” руйнує зв'язок із природою. Людина знищує себе. Дядько Лев і є Лісовиком. Це посланець з інших часів, він прийшов до нас від предків. Він і бере на себе місію відновити гармонію між людиною та природою за допомогою двох начал – природного (Мавка) і людського (Лукаш). Мавка віддана Лукашеві, але зраджує себе, перетворюючи свій світ – на світ людський».

Отже, як свідчить ця декларація, режисер мав на меті дещо «вдосконалити» текст Лесі Українки, об'єднавши постаті Дядька Лева і Лісовика, а також поклавши провину за те, що сталося, на Мавку, яка відмовилась від власної природи. Саме цей момент і є спірним, на нашу думку, оскільки у Лесі Українки ані світ людей, ані світ природи не є однозначно хорошим чи поганим. Обидва однаковою мірою сповнені негативу і позитиву, що очевидно завдяки складній системі персонажів і їхній взаємозалежості.

Враховуючи масштабність постановки (а це не тільки велика акторська масовка, а ще й оркестр і хор на сцені), досягти гармонійного поєднання усіх елементів було дуже складно. Почасти здається, що режисер цього і не прагнув, а навпаки обрав шлях контрастів і протистоянь. Як зазначає він сам, «хор і струнний квартет стають поводитирями в цій історії, – у музиці звучатимуть голоси наших забутих предків. Це голоси з того світу, звідки й походить Дядько Лев, куди всі повертаються після смерті». Ці поводитирі з минулого, одягнені у білі фольклорні строї, виглядають урочисто, як біблійні праведники.

Лісовий світ – це також позивний меседж через природні натуральні фактури (рядно, мотузки, макраме з лив, напівоголене тіло). А от світ людей – це брутальний шкіряний одяг, уніформа офісних костюмів. На думку режисера, ці два ворожих світи не сполучаються, а протистоять, вони можуть тільки нищити один одного, тому вистава – це суцільне мерехтіння контрастів чорного й білого, світлого й темного, живого й штучного.

При перегляді спектаклю виникає відчуття дуже точно сформульованих акторських завдань для головних героїв – Мавки і Лукаша. Мавка у виконанні Діани Каландарішвілі – цілісна потужна особистість, яка не боїться нічого, навіть змін у лісовому житті. Лукаш (Юрій Онопрійко) навпаки постає слабким і залежним, що, згідно з режисерським задумом, спричинено його безпосередньою приналежністю до цивілізації. Здається, виконавці цілком упоралися із поставленими завданнями, але досконалість акторської гри Діани Каландарішвілі ставить під питання концепцію Мавки-зрадниці.

Наразі хочеться відзначити величезний потенціал цієї вистави, яка по суті є хореографічно-музичним дійством, де мова пластики (балетмейстер Ольга Семьошкіна) і акустичний ряд є значно об'ємнішими та вичерпнішими, ніж суперечлива канва драматичної дії. Завершеності загальному образу вистави додає також сценографія (Алія Байтенова) та знакові костюми (Алія Байтенова, Любов Медвідь).

Отож спектакль справляє неоднозначне враження: за химерною, образно складною оболонкою криється дзвінка порожнеча короткої публіцистичної фрази про швидку загибель людської цивілізації. Попри успішність окремих акторських робіт і величезний музично-хореографічний потенціал, вистава «Лісова пісня» Сумського театру імені Михайла Щепкіна не має бути включена до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Анна Липківська:

«Лісова пісня» Лесі Українки – традиційно важке випробування для режисера і театру: тут не варто чекати ані провалу (бо Лесин текст так чи інакше «втягне» завжди), ані фурору (адже його так жодного разу й не сталося за сто років сценічних утілень). З іншого боку, це так само традиційний тест – на креативність, вправність, потужність ресурсу, який доступний для застосування тим чи іншим театром на певному етапі його творчого життя. Адже треба розв'язати купу завдань із синтезування драматичних, музичних, пластичних елементів, вирішити образ кожного персонажа та кожну локацію, включно з «найінфермальнішими».

До того ж, перед молодим режисером Романом Козаком стояли додаткові завдання: театр перебуває у процесі перезавантаження, «наздоганяє» сьогодення, тож кожне його звернення до класики (особливо – української, оброслої максимальною кількістю штампів) має свідчити про серйозність і невідворотність цього шляху.

«Лісова пісня» Романа Козака у певному сенсі продовжує лінію, розпочату у сумському театрі постановкою Антона Меженіна «Хто винен?» (за «Безталанною» І. Карпенка-Карого), – обидві є виключно, провокативно осучасненими, позбавленими традиційних атрибутів (передусім у візуальному ряді, створеному в обох випадках художником Алією Байтеновою).

У даному разі на кону розгортається протистояння «лісу», що є уособленням прадавніх поганських традицій, та «міста/цивілізації» – механістичної, бездушної (для цього навіть скориговано текст – у фразі Дядька Лева «Відьми живуть по селах» замість «сіл» лунає «...в містах»).

Лісовий світ, де все просто й природно (натуральні фактури – рядно, мотузки, макраме з лив, напівоголене тіло), зазнає «повзучої» окупації. Коли з'являється Лукаш (в офісному сірому костюмі зі шкіряними вставками, з тонкою краваткою, у шкіряних рукавичках), його ще можна «перевербувати» (у спілкуванні з Мавкою він поступово позбувається елементів одягу і стає подібним до лісових мешканців). Але потроху, з появою спочатку матері Лукаша (з манерами наглядча у концтаборі), потім Килини (в обох «уніформа» та сама, що й у нього), а разом з ними – «офісного планктону», таких собі механізованих дзанні у респіраторах, лісового світу меншає: плетена квітка-чаша зникає, сцену заповнюють металеві двоповерхові нари, все затягується поліетиленом, «сірі» ізолюють «лісових»...

При цьому весь час на кону перебуває хор у білому (живе багатоголосся автентичних і давніх релігійних співів теж конфліктує з «електронною» фонограмою). Коли до хору приєднуються спочатку померлий Дядько Лев, потім зарубана «сірими» русалка, стає зрозуміло: це – душі, котрі перебувають поряд із живими і є своєрідним морально-естетичним камертоном.

Утім у такому режисерському рішенні існує цілий ряд проблем. По-перше, воно само по собі є надто механістичним, умоглядним, заявлений прийом не розвивається, зміни відбуваються лише кількісні, формальні. По-друге, в останній частині вистави режисер «проскакує» важливі змістові моменти. Чому відпустив Мавку Той, що в скалі сидить (тут він представлений лише голосом)? Як Лукаш перетворився на вовкулака? Фінальні ж події узагалі «зажовуються» й «проковтуються».

Зрештою, у кінцівці постановник раптово знімає основне протистояння живого – механістичного, природи – цивілізації, яке він проводив крізь всю виставу: і «лісові», і «сірі» перевдягаються у біле й стають «душами». Цілковите замирення виглядає геть нелогічним і ніяк не випливає з попереднього розвитку подій.

Цілісність у даному разі – теж під питанням. Виглядає так, що в одній виставі тут наче декілька вистав: хор існує ніби «над» і окремо (так само й те саме він міг би співати у будь-якій іншій постановці, бо не прив'язаний власне до «Лісової пісні», навпаки, християнські піснеспіви погано корелюються із «поганською» домінантою лісу та лісових створінь), художник проводить візуальні трансформації на своїй території (це взагалі єдине, що

змінюється на кону), балетмейстер Ольга Семьошкіна розгортає «природний контемп» на початку, для «затравки», та ще пару разів (так само без чіткої прив'язки до основної дії). Режисер, у свою чергу, здається, не дуже знає, що робити з акторами у зонах суто драматичного спілкування, тому багато що в цих епізодах відбувається статично, фронтально, надто декларативно.

Хореографічний та особливо музичний (а поряд із хором на кону тут ще й живий оркестр) потенціал сумського театру наразі переважає над драматичним. Є також велика проблема з мовою – ніби й працюють весь час українською, але вона часто звучить неприродно. Відзначити тут можна хіба Діану Каландарішвілі (її Мавка – така собі чуттєва дикунка, навіть звірятко). Незмінно харизматичним є Сергій Медін (Дядько Лев, він же Водяник), але щодо нього мовне питання постає найгостріше.

Вистава «Лісова пісня» дуже важлива для Сумського театру імені Михайла Щепкіна: це – ще один великий крок подалі від інерційного напівсонного існування, через яке колектив на кілька десятиліть фактично зник із мистецької мапи України. Але чи є таким самим його значення і для вітчизняного театру загалом? Очевидно, що ні.

«Лісова пісня», особливо з огляду на те, що був залучений такий потужний ресурс і ставлення до матеріалу з боку всіх авторів вистави було настільки серйозним і креативним, є дуже цінним і корисним досвідом для сумчан. Проте – укотре констатуємо: це не провал, але і не тріумф для українського театру. Леся знову поманила, але не здалася на милість переможця.

Людмила Олтаржевська:

Якщо кинути оком на афішу Сумського театру імені Михайла Щепкіна, можна зафіксувати цікавий факт: тут наявні дві вистави за творчістю Лесі Українки й обидві поставив режисер Роман Козак. Молодий львівський митець, на відміну від колег, які перебувають у перманентних перегонах за модними драматургами, епатажними темами, неймовірними сюжетами, зізнається: космос Лесі Українки такий неосяжний, що дослідження творчості її попередників, сучасників і послідовників можна сміливо залишати на потім.

Людина природи і людина, забетонована в сучасних реаліях, де найголовніше – закони, встановлені тими, хто очолює рейтинги (сімейний, офісний, соціальний)... Так сьогодні побачив «Лісову пісню» Лесі Українки Роман Козак. Відкривається завіса – і глядач опиняється серед декорацій і костюмів, які чітко асоціюються з язичництвом, де головними є сили землі та істоти, які не просто живуть за законами природи – вони для них є визначальними. Сюжет прямує далі й перед нами – напівроботи, позбавлені емоцій і запрограмовані лише на результат. Драма Мавки та Лукаша трансформується у драму нинішніх мешканців планети Земля, які за тимчасовими наголосами та формами розучилися бачити головне...

Перше слово у виставі Роман Козак надає хору та балету (балетмейстер – Ольга Семьошкіна, хормейстер – Катерина Рохіна). Наголошуючи на тому, що ця драма – не приватна, а загальнонародна, яка отримала розвиток паралельно з еволюцією людства, режисер запрошує глядачів дослідити цей феномен і пояснити, принаймні самим собі, чому так сталося. Варто відзначити роботу художників Алії Байтенової та Любові Медвідь, які одягли героїв у принципово різні строї – автентичні туалети й таку собі уніформу сучасної людини, офісну робу темних кольорів із чітким кроєм.

Центральна композиція із канатів, що являє собою канонічний дуб, оберіг і прихисток прадавнього людства, протягом вистави розпадається на окремі мотузки, а ближче до фіналу взагалі зникає – сцену полонять елементи, що відсилають глядачів до офісно-вокзальної естетики. На контрасті працює і хореограф Ольга Семьошкіна – витончена, немовби пастельна пластика героїв у першій дії різко дисонує з беземоційними, наче запрограмованими рухами акторів у другій частині вистави.

Кохання Мавки і Лукаша було приречене на поразку – ймовірно саме ця думка особливо непокоїла режисера під час роботи над виставою. Саме тому сучасний образ Лукаша (Юрій Оноприйко), такого собі ботаніка-заучки і, як з'ясується згодом, ще й безхарактерного мамійчика, зіставляється із тендітною, наївною, ширною Мавкою (Діана Каландарішвілі). Дві історії, які апріорі заперечують одна одну.

Наголошу: «Лісова пісня» від сумчан – це насамперед прекрасний приклад того, що класика без штампів можлива. У контексті сучасної театральної моди, яка, на жаль, часто пропагує зовсім інші принципи прочитання класичних творів, уже за це спектакль заслуговує на присутність у фіналі фестивалю.

Яна Партола:

Утілюючи драму-феєрію Лесі Українки, театр запропонував жанрове визначення «антиапокаліптична феєрія». Намагаючись підпорядкувати всі компоненти вистави саме цій особливості, режисер Роман Козак і художник Алія Байтенова створили на сцені ідилічно-гармонійний світ існування всього живого (людей, рослин, фантастичних істот, доброго та злого). Прадавні співи, м'які природні кольори і тепле світло, загострена тілесність хореографічного малюнка доповнюють загальну атмосферу. І в центрі цього фентезійно-утопічного всесвіту – величний «сивий» дуб як древо роду із білими вітами-косами й плодами-ліхтарями. У цій атмосфері розпочинається історія кохання Мавки й Лукаша, яка у версії театру стає притчею про втрачений (а точніше, знищений власними руками) рай.

У другій дії антиапокаліптичні мотиви набувають усе більшого постапокаліптичного звучання. Знищено не лише старий дуб, а з ним і все навколо, зруйновані родинні зв'язки, людські взаємовідносини, зраджено кохання. Про гармонійне існування, бережне, шанобливе ставлення до світу природи годі й казати. Сценічний простір подібний на будівельний майданчик у зоні техногенної катастрофи, де не залишилось нічого живого – лише риштування і чорний поліетилен, який, неначе злаякісна пухлина, огортає усе навколо, а зрештою поглине й зражену та скривджену Мавку.

Дисгармонія між світом природи і «техногенними мутантами», представлені у вигляді напівроботів у протигазах і костюмах-футлярах тьмяних сіро-зелених кольорів, щоправда виглядає дещо штучною і порушує загальноестетичне художньо-образне вирішення вистави. Символи техногенної катастрофи подані загалом доволі схематично та стереотипно, і тут режисерська вигадливість у засобах сценічної виразності поступається світу міфологічних істот. Можливо саме через це відчуття загальної невірної катастрофи, суцільної руйнації не таке гостре. Знівельований і мотив помсти природи людям, який ледве зазначений у виставі в образах Лісовика, Куця, Злиднів та інших.

Розташовані на задньому плані, наче на крилосах, хор та оркестр присутні під час усієї дії, немов духи пращурів, які оберігають цю землю і не дають їй остаточно зруйнувати. Саме до цього «хору духів» долучається після смерті й Дядько Лев, і вже з цієї висоти намагається уберегти Мавку, забирає сюди і її, а згодом і Лукаша.

У фіналі режисер намагається залишити надію і світлий настрій, проте зміна костюма-футляра Лукаша на білу льняну сорочку водночас виступає символом поховального савана. І гармонія, яка знову встановлюється на сцені у світлих патріархальних тонах і нотах, звучить радше тугою за недосяжним раєм, який єдино можливий не на землі й не за нашого життя...

Створені акторами образи підпорядковані загальному візуально-пластичному малюнкові режисерського вирішення вистави, в якому домінують загальні, «хорові» сцени. Сценічний ансамбль і виконавська майстерність засвідчують рівень трупи, досвід старшого покоління і потенціал молоді. «Лісова пісня» сумського театру визначає пошуки шляхів поєднання синтетичної природи традицій українського музично-драматичного театру із мовою сучасного мистецтва.



Харківський державний академічний театр ляльок імені Віктора Афанасьєва. Вистава «Уявний хворий»

Сергій Васильєв:

«Талант – єдина новина, яка завжди нова». Тож появу кожної талановитої вистави можна вважати своєчасною несподіванкою. «Уявний хворий», що на тлі сучасної медичної реформи та кризи родини навмисно і демонстративно ігнорує гіпотетичну актуальність тексту, саме до таких і належить. Спершу він узагалі здається пустощами, безтурботною, веселою грою з класичною комедією, бульбашками фантазії навколо неї. Згодом, коли у виставі раптом виявляться гіркі, а часом і трагічні нотки, усвідомлюєш, що все показане на сцені – не лише свято стилізації (у простір сцени художник Наталія Денисова, схоже, спробувала вмістити все рококо) й театральності. А отже нібито відірвана від нинішніх часів історія у багатьох нескінченних варіаціях досі повторюється майже не в кожному домі.

Але насамперед – це гра. Мотивами, масками, образами. Шалена та калейдоскопічна. Гра переможна, бо вигадливість постановників – невичерпна, а актори демонструють силу, як чемпіони на показових виступах. І цей викличний характер гри, до речі, не заважає поряд із відверто бурлескними сценічними рішеннями (наприклад, професійні атрибути лікарів і нотаріуса, що буквально проростають у їхні тіла, створюючи своєрідних гомункулусів, бездушних людей-функцій) заявляти про себе ліриці (ставлення доньок до Аргона) та навіть психологічним мереживам.

У художньому сенсі це – напрочуд гармонійна вистава, де універсальна сценічна конструкція із величезним ліжком Аргона посередині, мов сонцем, навколо якого кружляють планети-персонажі, регулярно вистрілює якимись сюрпризами, що провокують нові ігрові імпульси. Специфіка театру ляльок також добре слугує постановникам, допомагаючи, скажімо, гіпертрофовано подавати предмети реквізиту, зокрема, клістири.

Тут є справжній виконавський ансамбль, де, як у опері, хори змінюються ефектними, відшліфованими дуетами, тріо та квартетами. Знову-таки в нагоді акторам стає досвід лялькарів, що потребує точності реакцій і жестів, а також дій із предметом. Повторю, ця вистава – поза політичними та естетичними деклараціями. Чистий гімн майстерності, художньому смаку та гармонії.

Власне, до сказаного нічого не хочеться додавати. Маємо театр, режисера Оксану Дмитрієву, художника Наталію Денисову та акторів найвищого класу, цілком конкурентоспроможних у «європейському контексті». А також виставу, котру сміливо можна віднести до найкращих в Україні.

Олег Вергеліс:

На матеріалі популярної мольєрівської комедії «Уявно хворий» (1673) режисер Оксана Дмитрієва творить чарівний декоративний фарс із актором-бенефіціантом у ролі Аргана (В'ячеслав Гіндін). Хоча художнє лідерство в цій постановці – не за сумлінними харківськими лицедіями, а за художником – Наталією Денисовою. Усе найкраще, що є в декоративному фарсі, – від художника.

Власне, «найкраще» в самій виставі триває кілька хвилин. На старті сюжету. Коли лікарняне ліжко-полігон заливає сине світло сну-кошмару. І в цьому ж сні мольєрівському Аргану являються дивовижні виродки-качкодзьоби, що зійшли з картин непримиренного до мирної реальності Босха.

Маленька босхіана у виставі Дмитрієвої слугує прологом до мольєрівського фарсу. І, мабуть, є тим цінним «зерном», яке у виставі, на жаль, не проростає й не плодоносить.

Скажемо так: тема гротескного інфернального Жаху, заявлена босхіанським сном, миттєво гасне, а подальший рух вистави – ілюстративна горизонталь, винахідливо оздоблена милими режисерськими витівками. Ну й, відповідно, насичена делікатними кривляннями обдарованих харківських артистів.

Однак, повторює, у «Хворому» перемагає винятково художник, що загалував фарсову історію відтінками-візерунками маленького домашнього театру-пекла, в якому головний «актор», Арган, – не так мольєрівський персонаж, як вольєрівський.

В'ячеслав Гіндін і подає свого Аргана не як хворого (уявного чи справжнього), а як вольєрівського «простодушного». Таке собі перестаріле дитя природи, що сприймає різні авантюри домочадців як милі ігри дорослих дітей.

Якщо ляльки в такому ось «ляльковому театрі» залишаються тільки в страшних снах, а в центрі історії – простодушний вольєрівський тип, то не вгамуюся, поки не приклею цій виставі якусь етикетку концепції.

Уявімо таке. Арган, згідно з режисерським малюнком, справді людина жива, хвора і доволі наївна. А гротескна згряя людсьок, яка оточує немічного (родичі, лікарі), – трудовий колектив механічних ляльок.

Припускаю, саме тут – натяк на природу паркетної ляльки, але без поводири. І тут, у дмитрієвському Мольєрі, – недеklarований «маріонетковий театр», але без ляльководи.

У того чи іншого мольєрівського персонажа вселяється дух бісових ляльок. І вже сама людина (актор) перетворюється на подобу іграшки в людський зріст із механічним заводом. Деякі актори й імітують саме таке – «людсько-лялькове».

І в такому рішенні, певна річ, не може бути характерів, хоч у Мольєра саме «комедія характерів». Натомість тут передбачаються лише високі стосунки – донора і реципієнта. Коли донор – Мольєр, а реципієнти – «людино-ляльки». (Стаття «Змова ляльок». ZN,UA від 7–13 жовтня 2017 р. – Ред.)

Вважаю, що вистава Оксани Дмитрієвої має входити до рейтингу найкращих в Україні. Це – авторський театр, який режисер творить на основі великої класики, унікальне явище на театральній мапі держави.



УЯВНИЙ ХВОРИЙ



Ганна Веселовська:

Як і переважна більшість творів класики, мольєрівський «Уявно хворий», втілений режисеркою Оксаною Дмитрієвою у Харківському театрі ляльок, належить до вічних п'єс, які завжди цікавитимуть глядачів. Між тим, в основі сюжету лежить банальний побутовий фарс, що відверто висміює людські примхи і недоліки характерів. Відповідно до цього, актуальними меседжами стають репліки, що звучать з уст персонажів Мольєра. Вони є свідченнями повсякденних проблем у людських стосунках, які не вирішуються через упертість натури, примхливий характер, небажання домовлятися, йти на поступки тощо.

Режисерська концепція Оксани Дмитрієвої повною мірою є очевидною завдяки оригінальній сценографії її постійної співавторки художниці Наталії Денисової. Практично весь кін заповнює величезне ліжко-подіум, на якому постійно перебуває Арган і куди час від часу навідуються інші персонажі. Декоративний дріт, що оперізує ліжко-подіум, перетворює цю конструкцію на подібну інженерної моделі. Таким чином, сценічна споруда виглядає побутовою реплікою устрою французького суспільства XVII століття часів Короля-Сонця, довкола якого все оберталося.

Поза тим, критичний погляд на такий устрій, всевладність однієї особи у режисерки є констатуючим, оскільки вистава не має прогностичних рис. Спектакль, на жаль, не пропонує визнання фатальності наслідків негідної поведінки навіть однієї особи, яка бентежила Мольєра і, зрештою, виявилася в подіях Великої буржуазної французької революції.

Режисерка Оксана Дмитрієва та художниця Наталія Денисова – мисткині, які відзначаються вишуканим смаком, відчуттям художнього стилю, тому їхнім виставам зазвичай притаманна художня повноцінність і естетична довершеність. «Уявний хворий» не став винятком. Це вистава, у якій усе вивірено до міліметра і припасовано якнайкраще. Не менш точним тут є і пластичне рішення, що стає додатковою фарбою-характеристикою дійових осіб.

Часто-густо актори, з якими працює Оксана Дмитрієва, не мають достатнього досвіду роботи у живому плані, тоді як режисер їм пропонує перекваліфікуватися із акторів театру ляльок на акторів драматичного театру. Цей фактор немало зменшує виконавський рівень, оскільки далеко не всі актори можуть впоратися із технічно складними режисерськими завданнями.

До прикладу, виконавця головної ролі Аргана В'ячеслава Гіндіна не залишає звичка до лялькового існування. І, переборюючи природу актора-лялькаря, він намагається подати свого персонажа природно і невимушено, тоді як Арган – це типаж, але не повсякденний, а винятковий.

Водночас не можна відмовити акторам харківського театру у вправності існувати в просторі буквально захарашеному декораціями і предметами. Їхня спритність та акуратність викликають захоплення, вони виконують ролі, балансуючи у просторі, як акробати на мотузці.

Як на мене, в цілому вистава залишає дещо суперечливе враження саме через надмірну і вичерпну констатацію загальнозрозумілого, того, що лежить на поверхні. Адже свій сарказм від усвідомлення непоправності втрати людиною справжнього духа, перетворення її на раба своїх тілесних і душевних вад, Мольєр розчиняв у величезній кількості дотепних заплутаних інтригуючих сюжетів і багатослів'ї персонажів. Сучасному ж інтерпретатору цих текстів варто було б цей сарказм перевести у концептуальний план, не перетворюючи деградацію людини зі справжньої хвороби на уявну.

Входження цієї вистави до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА» для мене є під питанням. Адже насолода від форми не може замінити інтелектуальної втіхи.

Анна Липківська:

Якось некоректно міркувати про своєчасність і вмотивованість появи в афіші Харківського театру ляльок (та й будь-якого іншого театру) твору Мольєра – цей автор є невід'ємною складовою того «джентльменського набору», що до нього має на тому чи іншому етапі творчого розвитку звернутися кожний режисер і колектив.

Проте у даному разі Мольєр з'явився у репертуарі після Чехова («Вишневий сад») і перед Шекспіром («Гамлет»), тож ми все одно не уникнемо питання: чим є цей матеріал для режисера Оксани Дмитрієвої, безкомпромисно налаштованої лише на «вершинні» тексти? Перепочинком – чи приводом так само проартикулювати через нього важливі меседжі (обов'язкові, апріорні для Чехова та Шекспіра)?

Сценічна домінанта в «Уявно хворому» – дещо нахилена в бік глядачів велике ліжко, де постійно перебуває Арган (періодично його там «відвідують» інші персонажі).

Дві реальності змінюють одна одну на сцені: повсякденна (переважно звичайні люди, природне освітлення) та реальність сну, де у синьому світлі з усіх, здається, шпарин виповзають і тягнуться до Аргана, розмахуючи клістирами, монстри із велетенськими дзьобами й круглими «проваллями» очей (маски акторів однозначно відсилають до персонажів картин Босха). Проте у яких стосунках перебувають ці реальності – окрім простого пояснення («це – жахливі сні Аргана») – залишається нерозвиненим/нерозробленим (хоча б тому, що вдень герой чомусь постійно вимагає для себе саме того, чого боїться уві сні). Хіба що у «денному» просторі одного разу матеріалізуються нічні кошмари – у вигляді життєрадісного лікаря (у здоровезних круглих окулярах та із засушеним алігатором – неодмінним атрибутом старовинних аптек – на завитій перуці часів Людовіка), котрий, оздоблений величезними пилками, ножами та кліщами, завзято «лікує» пацієнта, лялькового двійника Аргана, відриваючи йому кінцівки одна за одною.

Маски зі сну, жакливо перебільшене медичне знаряддя, велетенські клізми та окуляри «лікарів», сцена з театральної вистави, на якій познайомилися Анжеліка й Клеант (тут використано макет театральної «коробки» та пласкі фігурки, наче у музичній скриньці), – ось ті локальні прояви власне театру ляльок/предметів, які, безперечно, оживлюють, урізноманітнюють виставу в цілому.

Однак є проблема, котра існує у більшості вистав Оксани Дмитрієвої – хронотоп: у них часто все «спрямлено», темпоритмову динаміку «згладжено». У результаті на сцені постійно щось рухається, візуально змінюється, усі входять-виходять із дверей (двійко їх стоять окремо, по обидва боки ліжка), ховаються за ними та визирають із-за них, кружляють сценою тощо – тобто зовні все доволі жваво, але в сенсі дійового ряду якісних змін не відбувається (до того ж, і загальна «картинка» лишається статичною протягом усієї вистави).

Для Оксани Дмитрієвої властива концепція такого театру, де у ролі ляльок виступають, насамперед, персонажі-актори. В «Уявно хворому» цей ефект підсилюється тим, що костюми акторів і предметний світ вистави уніфіковані у фактурах і кольоровій гамі (білий, бежевий, розбілений коричневий, розбілений сірий), причому костюми однотонні, криноліни й широкі камзоли «сплащені», наче у 2D, і це (враховуючи переважно фронтальні мізансцени) робить картинку більш двовимірною, ніж тривимірною, – ніби вся вистава «вийшла» з того малакета театральної «коробки», який фігурував у сцені знайомства Клеанта з Анжелікою.

Трупа Харківського театру ляльок (а надто Тетяна Тумасянц) ідеально натренована на режисерський стиль Оксани Дмитрієвої. Актори виразні, пластичні, свідомі того, що роблять на сцені. Проте іманентно «лялькова» природа їхніх персонажів не дає виконавцям змоги проявити щось інше – вони існують у доволі обмеженому «коридорі можливостей».

Особливо це позначається на героєві В'ячеслава Гіндіна (в принципі – тонкого, гнучкого, різнопланового актора): Арган може бути вирішений у найширшому діапазоні, від клоунади до трагедії, але тут він застряг десь посередині, тож нерозбірливість його мотивацій (чи вірить, що дійсно є хворий, чи лише прикидається, а якщо прикидається, то з якою метою? Ніби прагне любові й уваги – але чому тоді так легко здався у фіналі, по суті не отримавши бажаного? І т. ін.) тягне за собою нерозбірливість меседжу вистави в цілому.

Цей аспект не стосується безпосередньо спектаклю, але я мушу його зауважити: «Уявно хворий» іде російською (хоча є вповні прийнятний класичний переклад І. Стешенко), як і 13 із 14-ти вистав театру для дорослого глядача та 20 із 23-х – для найменшого (причому щодо 2-х із 4-х україномовних вистав певності немає: в анотаціях лише назва дана українською, решта тексту – російською). Також немає і української версії сайту театру. Що за цим стоїть – просте нерозуміння нагальності проблеми, принципова позиція керівництва/колективу, пріоритетність суто творчих міркувань над «політикою», інерційність існування театру, котре (у цьому, а не в естетичному відношенні, звичайно) не відповідає сучасним реаліям, генетична пиха «першої столиці» та «найкращого театру ляльок» – з'ясовувати тут не час і не місце. Але, на мій погляд, таке становище є неприйнятним з огляду на розвиток культурних/соціальних процесів в Україні, чинником яких є кожний театр, а надто театр, який багато працює для дітей.

Отже, як завжди в Оксани Дмитрієвої і Наталії Денисової – стильно, вигадливо, фантазійно. Але чим наповнена ця форма, за якою змістовою лінією, окрім суто фабульної, маємо ми стежити? Зазвичай буває навпаки: мотивів і змістів таке розмаїття, що з них важко вичленувати основний (із вистав лонг-листа фестивалю премії, представлених у цій же номінації, такою є, наприклад, «Розбитий глек»). Тут же – симпатично, культурно, але – про що? Навіщо? Задля чого? У мене немає відповідей на ці запитання. Судячи з вистави, немає їх і у театру, окрім зазначеного на початку постулату: в афіші неодмінно мусить бути Мольєр...

Любов Морозова:

Звернення до такої хрестоматійної класики, як комедії-балети Жана Батиста Мольєра, потребує від режисера її суттєвого переосмислення і реактуалізації. Що, окрім включення до шкільної програми, поєднає драматурга XVII століття із нинішнім глядачем? Чи здатен наш сучасник розпізнати коди й символи епохи, до якої він не належить? Чи, можливо, навпаки – текст перетворився на культурний міф, його герої – вічні архетипи, а тому впродовж століть на нього лишень нашарувалися нові смисли?

На щастя, багатоплановий текст Мольєра дає величезний простір для інтерпретацій. Театральний жанр, у якому поєднуються діалог, танець, пантоміма, інструментальна й вокальна музика, ідеально вписується у сучасний культурний контекст із його запитом на мультижанровість.

Що ж пропонує Харківський театр ляльок, котрий має широкий інструментарій для втілення такого тексту, який потребує постійної модуляції з одного плану в інший? У постановці «Уявного хворого» режисерка Оксана Дмитрієва відкидає пантомімічний балет, звертається до аудіозапису, а не до акустичних інструментів і вокалу, зводячи багаторівневий жанр до гротескно-комічного, де основний прийом – посилення абсурдності подій за рахунок фантазмагоричних масок, скоромовок і реготу зі сцени.

Не можна сказати, що це не спрацьовує, але замість багатоплановості і класицистської витонченості отримуємо певну редукцію. Режисерка послідовно втілює обов'язкові для класицизму три єдності: місця, часу та дії. Аж так послідовно, що величезне ліжко Аргана в центрі нахиленої у бік глядачів сцени, сталевий каркас навколо нього і кілька дерев'яних дверей залишаються постійними декораціями від початку до кінця подій.

У цих умовах динамізація відбувається за рахунок постійного метушіння на сцені: весь час хтось рухається, визирає з дверей, пританцьовує (балетом як таким це, звісно, назвати не можна). На допомогу регулярно приходять фантазмагорія – дзьобаті монстри зі снів Аргана, які наче зійшли з картин Михайла Шемякіна і тягнуться до героя величезними клістирами. Аби уникнути пауз, повторюються три музичні теми: мінімалістична тема фантазмагоричного сну, інфантильна – музичної шкатулки та комічний вальс у дусі музики до мультфільму «Зима у Простоквашиному». Вони, звісно, більше пов'язують нас із радянською музикою 1970-х – початку 1980-х років, аніж з епохою Мольєра.

Усе, що відбувається на сцені, нагадує вертеп, і завдяки єдиній кольоровій гамі одягу у відтінках від бежевого до світло-коричневого персонажі схожі на картонних ляльок. Ідея перетворення живих людей на картонні фігурки, зрозуміла річ, доцільна і профільна для лялькового театру, але, якщо вже цей принцип заявлений, хочеться, аби він послідовно витримувався до кінця. Натомість перегляд вистави залишає відчуття, що у грі

акторів змагаються радянський реалізм з інфантильністю дитячого лялькового театру. Величезний акторський потенціал В'ячеслава Гіндіна у ролі Аргана нівелюється тим, що режисура не дає йому повноцінно реалізувати себе ані як реалістичного персонажа з широким діапазоном переживань, ані як характерного актора-ляльку.

Мольєр – прекрасний привід залучити до лялькового театру дорослу публіку. Оскільки харків'яни дійсно пишаються своїм ляльковим театром, ця вистава – справжній подарунок для них. Утім хотілось би бачити виставу міжнародного рівня і головне – сучасну. Залучивши до постановки студентів музичного вишу, який знаходиться просто-таки навпроти театру, балет (він у Харкові представлений як класикою, так і контемпорарі-напрямком), реконструювавши спектакль, яким він міг би бути у XVII столітті, або, навпаки, модернізувавши, постановники тим самим відповіли би на виклики сьогодення, коли театр як завчений текст у декораціях уже не є актуальним. На жаль, переваги Харківського лялькового театру при його багатій історії сприяють і «консервації часу», що зупинився в епісі СРСР.

Людмила Олтаржевська:

Вистави Оксани Дмитрієвої справедливо називають унікальним явищем у сучасній театральній культурі. Авторка близько півсотні постановок у різних містах України з кожним новим спектаклем демонструє нові форми і змісти лялькового театру. Вистави Оксани Дмитрієвої брали участь у понад 50-х всеукраїнських і міжнародних фестивалях, де не раз були відзначені нагородами, тож до кожної нової її роботи гарантований підвищений інтерес публіки. «Уявний хворий» Жана Батиста Мольєра – остання прем'єра в її рідному театрі, який Дмитрієва очолює уже більше десяти років. Вистава стала продовженням циклу постановок за творами світової літературної класики.

Людина справжня і та, якою вона хоче постати перед іншими, що для неї вимушене – брехня чи щирість? Комедія Мольєра – мов битва характерів, протистояння двох «я» в одній тілесній оболонці. Раунд за раундом Дмитрієва виводить на сцену-ринг, окреслену металевим колом, героїв на чолі з найголовнішим комедіантом Арганом. Ляльки на сцені відсутні взагалі, замість цього неодмінного атрибута лялькового театру – лише окремі фрагменти, маски тощо.

Спектакль починається сном-жахом головного героя, у якому його страхи нахабно водять хороводи навколо ліжка, а завершується все переможно-єднальною спільною сценою. А між ними – тривалий, кумедний, часом задовгий (коли очевидні речі повторюються знову і знову) та недостатньо переконливий шлях Аргана та його рідних до порозуміння.

Художник Наталія Денисова – багаторічний творчий партнер Оксани Дмитрієвої. Денисова вважає, що художник має акомпанувати режисерській концепції. У цій постановці її робота – це акомпанемент найвищого рівня, добре продуманий, зібраний у єдиний візуальний образ, до того ж, надзвичайно функціональний. Ліжка посеред сцени, обрамлене металевими трубами, – епіцентр подій: це і ринг, і прихисток закомплексованої людини, і місце її уявної сили... Рівенько виставлені на задньому плані банки з лікувальними настоянками, комічні клізми в руках героїв, елегантні маски і... метафоричні рахівниця й скелет – усі деталі сценографії, як великогабаритні, так і дрібніші, слугують розкриттю ідеї вистави.

Спектакль – бенефіс актора В'ячеслава Гіндіна. Виконавець головної ролі утримує увагу глядачів, як і належить за сюжетом, тоді як голоси інших героїв подеколи зливаються у колективне «ми». Таким чином удавана хвороба Аргона розглядається мов під мікроскопом.

Вистава «Умовний хворий», попри «юний вік», уже встигла побувати на різних фестивалях і навіть перемогти у кількох номінаціях I Міжнародного форуму PUPPET.UR. І якби шорт-лист «ГРИ» мав більше позицій, – я би також рекомендувала її до фіналу. Зрештою, доросла класика у ляльковому театрі – явище апіорі цікаве.

Яна Партола:

Герої мольєрівської комедії у прочитанні Оксани Дмитрієвої постають на сцені у раблезіанському звучанні. Особливості фарсової стихії підкреслюються всіма об'єктами сценічної анімації. Ігровий простір насичений гротескними образами та предметами – маски, клістири гіпертрофованих розмірів, аптечні колби, скелет та інше медико-аптечне причандалля. А в іншій частині – двері, стільці, хмарки, лялькова скринька, рахівниця тощо. І в центрі всього – ліжка хворого Аргана, оточене круглою конструкцією-орбітою. Це – центр галактики, навколо якого обертається все і всі в цьому будинку. Водночас це клітка-ізолятор, до якої хворий сам себе добровільно ув'язнив. Дія відбувається у кількох площинах одночасно, рухається горизонтально й вертикально, по колу і діагоналях. Режисер і художник (Наталія Денисова) вільно грають масштабами та об'ємами, породжуючи численні нашарування екзистенційних змістів.

Сюрреалістичні сни Аргана посіли місце мольєрівських інтермедій, у яких його мучать монстри в масках доктора-смерті, а в ключовому моменті влаштовують процедуру промивки його мізків у відкритій черепній коробці. В'ячеслав Гіндін створює образ примхливого дивака, який начебто стурбований власним здоров'ям. Але весь час не полишає відчуття, що він лише грає, удає з себе хворого. Ніби хоче подивитися – до якої межі рідні дозволять йому дійти у своєму безглузді, наскільки вистачить їхнього терпіння. Ця людина вигадала свої псевдохвороби через брак істинної любові або неспроможність розгледіти істинну любов ближніх і відчутти смак до життя. Його гру підтримують домашні.

Саме мотив гри зрештою породжує думку про справжню приховану хворобу, на яку страждають всі герої. Єдина, хто здатна тверезо мислити, приймати рішення, а головне діяти – служниця Туанета (Тетяна Тумасянц). Проте і вона при першій-ліпшій нагоді не проти власти у дитинство й узяти участь у дитячих забавках хазяїв. Інфантильність – ось та реальна епідемія, від якої прагне застерегти незріле суспільство театр.

Гра та прийом театру в театрі стають визначальними для способу акторського існування. Актори залюбки підтримують ігрову модель, запропоновану режисером, із тонким відчуттям жанру невимушено імпровізують, допускаючи невинні відсебенки. Але за всім цим відчутна жорстка, чітко структурована режисерська конструкція,

яка не дозволяє порушити стилістичну єдність. Усе виважено до дрібниць, до поруху мізничця і повороту голови. За удаваною легкістю приховано цілий механізм, складові якого взаємодіють чітко й злагоджено. І те, що глядач бачить на сцені, – тільки вершина айсберга.

Алла Підлужна:

Звернувшись до знаменитого твору Мольєра, режисер найкращим чином використовує мораль комедії: людина – іграшка в руках природи, своїх страхів, химер і, зокрема, лікарів. Так з'являється ідея використати живих акторів у вигляді сценічних ляльок. Її втіленню допомагає образ сценографії. Глядач бачить ніби збільшену копію сцени лялькового театру. Конструкція великого ліжка посередині розрахована для драматичної дії, але загальний вигляд нагадує будову стилізованої вертепної скрині лялькового театру з різними рівнями, де середній – основне місце дії. Також створенню відчуття людей-ляльок допомагає велика кількість різноманітних вигадливих і промовистих своєю характерністю костюмів у єдиній кольоровій гамі.

Фантазія режисера і сценографа вражає. На основі яскравої комедії положень відтворено картину химерної фантазмагорії життя, сенс якого – лицемірство й брехня. Ігрова природа театру використовується на повну. У манері акторської гри наявна палітра пластики, рухів, міміки, інтонацій мовлення й тембру голосу ляльок. Персонажі метушаться, вигадливо рухаються несподіваними траєкторіями, являють дива пластичної клоунади, ведуть віртуозні діалоги, танцюють, стрибають, динамічно й карколомно пересуваються конструкціями декорацій, миттєво змінюють розташування, зчиняючи веселу емоційну веремію.

Акторський ансамбль діє наче злагоджений механізм музичної шкатулки, фігурки з'являються кожна у свій момент і чітко виконують певне завдання, – довершена акторська еквілібристика! Виразним іронічним символом порятунку від усіляких хвороб стає клізма, яку шарлатани-лікарі прописують хворому в будь-яких випадках. Кола рятівних клізм, наче дитячі гумові кульки, переміщуються у повітрі... Цей спосіб очищення організму – насмішка над методами роботи лікарів в усі часи! Окрім гіпертрофованих клізм, використовуються різні цікаві предмети лялькової атрибутики – великі стилізовані маски, черепи, музичні інструменти, хмаринки тощо.

Сюжетом про бажання людини втекти від дійсності, сірих буднів, бігти за ілюзорним, ховатися від реальності бодай у хворобі, режисер поєднує життя і театр. За вищим рахунком, показавши на сцені, що може статися з навіженою людиною, вона пропонує шукати і знаходити розраду лише у мистецтві, у театрі. Тут фантазія точно допоможе позбавитися усіх химер і обманів, театр «прочистить» мізки краще за будь-яку клізму!

Анна Ставиченко:

Завдяки цій постановці репертуар Харківського театру ляльок поповнився класичною комедією, що для багатьох театрів світу давно стала своєрідною перевіркою на наявність комедійного дару як у режисера, так і у команди виконавців. Вистава Оксани Дмитрієвої цей іспит, безперечно, пройшла, представивши хрестоматійну комедію Мольєра в усій повноті її гумору, за яким є місце і галереї людських вад, і страху самотності, і щирому людському теплу.

Епіцентром дії, як і життя Аргана, є ліжко хворого, на якому, навколо якого та через яке відбуваються всі події на сцені. У «прелюдії», розіграній перед початком основної дії, це ліжко зі сплячим Арганом оточене нічними чудовиськами в à la босхівських пташиних масках-клювах. Нав'язливі стани головного героя отримують візуальне втілення і натякають на те, що «страшні» хвороби Аргана є лише плодами його тривожної уяви. Такий «серйозний» уповільнений вступ вдало відтіняє легкість і швидкий темп дії, що притаманні сценічному втіленню мольєрівського тексту.

Успішність спектаклю великою мірою забезпечена блискучою роботою Наталії Денисової. Художниця розробила оригінальну стилістику костюмів, що своєю підкресленою і при цьому витонченою бутафорністю нагадує про рідну для театру лялькову естетику, що лише жартівливими гіпертрофованими деталями відсилає до конкретного історичного періоду, а в цілому ж має риси естетизованої універсальності.

Вистава є зразком грамотної роботи з комедійним матеріалом і створення на сцені власної стилістики. Вона повинна увійти до переліку найкращих українських вистав.



Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка. Вистава «Вій. Докудрама»

Сергій Васильєв:

«Вій» Андрія Бакірова за драмою Наталії Ворожбит у Чернігівському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка здається одним із найближчих і найпроникливіших художніх висловлювань про стан свідомості та звичаї нашого народу на сучасній українській сцені.

Вже сама авторка немилосердно описує всі ментальні перешкоди на шляху українців до «європейської інтеграції». Архаїчний, забобонний, недовірливий, агресивний світ якогось умоглядного, але водночас надзвичайно конкретного села в хтонічній глушині (і при цьому в самому серці України), власне, протиставлено модерним уявленням і поглядам «цивілізованого» гостя. Зустріч ця згубна – жах, насильство і смерть не забаряться. Драма сповнена сарказму, що часом набуває мало не фейлетонної інтонації. Спокусливо й трактувати цей текст як трешевий трилер, макабричну сатиру, що, до речі, зазвичай і трапляється.

Андрій Бакіров, однак, знайшов до твору інший ключ, зумів подивитися на нього з несподіваного ракурсу. Він ніби притлумив гнів і єхидство авторки, не сперечаючися з її концепцією, виявив до героїв, сказати б, більше співчуття, подарував їм, можливо, утопічну надію на майбутнє у проклятому місці, законсервованому в трухлявих забобонах і фобіях. У виставі при цьому багато винахідливих суто постановочних вирішень, емних метафор на кшталт дірявого відра, що у фіналі виявляється повним води, емоційно заразливих епізодів.

Певною мірою «Вій. Докудрама» можна віднести до авторського театру. Режисер так цупко й майстерно освоює сценічну конструкцію художника Ольги Горячевої, що розумієш: у процесі створення макету декорації він брав безпосередню участь. Також треба відзначити музичне вирішення вистави, де ненав'язливо, але вперто протиставлено тужливі плачі, сумні українські пісні та генделівську «Lascia ch'io pianga» – рінгтон мобільника Лукаса. Втім слід констатувати, що після енергійної прелюдії (сцена у замському автобусі) і перших епізодів дихання вистави збивається, і видовище в подальшому нерідко скочується у досить замшілі форми традиційного українського театру. Небезпека цього анахронізму, між іншим, криється у самій п'єсі, яка часом, повторюся, збивається на фейлетонні інтонації та анекдотичний тон. Смілива, оригінальна ідея автора й театру відмовитися від гоголівських нічних жахів у церкві обертається, на жаль, тавтологією сцен масових розмов селян із Лукасом, де глядачі надто швидко, на мій погляд, розуміють, що персонажі, по суті, і є ці самі демони та потвори. Звичайно, хиби й просідання вистави компенсуються її могутнім фіналом.

У виставі, загалом дуже сучасній за рівнем проблематики і форми, нерідко трапляються рецидиви гри навмання, нестримним горлом і рухами, такою собі імітацією автентики. Деякі штампи та невинувато стандартні прийоми помічаються і в режисера.

Підбиваючи підсумки, зазначу, що чернігівський «Вій. Докудрама», попри деякі огріхи, є дуже продуманою, художньо зрілою виставою і, безперечно, помітною подією в сучасному театрі України.

Олег Вергеліс:

Після помітного успіху київської вистави Максима Голєнка «Вій: 2:0» (у «Дикому театрі» – *Ред.*) звернення до тексту Наталії Ворожбит режисера Андрія Бакірова може для когось і видаватися ризикованим. Утім, чернігівська версія п'єси виявилася оригінальною та своєрідною. Насамперед це авторський погляд режисера – крізь пільму життя – у саме серце віри, людяності. Його намагання крізь темряву все ж таки відчутти Бога, власне кажучи, врятувати цей світ якщо не красою, то самою тихою сповіддю на території, яка навіть іноземцям видається дикою.

Андрій Бакіров творить виставу не сентиментальну, не карколомну, не публіцистичну. Оригінальність його художнього задуму – в об'єктивному, мудрому, дещо відстороненому сприйнятті розчакнутого світу, де є і відчуття потойбічності, і гримаси буденності. Акторські роботи, художнє рішення Ольги Горячевої і режисура Бакірова витворюють доволі химерний багатоголосий світ, у якому могли би жити і Гоголь, і Ворожбит, і більша частина населення Чернігова й інших обласних міст.

За цю виставу режисер Андрій Бакіров отримав звання лауреата Національної театральної премії імені Леся Курбаса, тож постановка гідна розглядатися як одна з найкращих в Україні 2017 року.

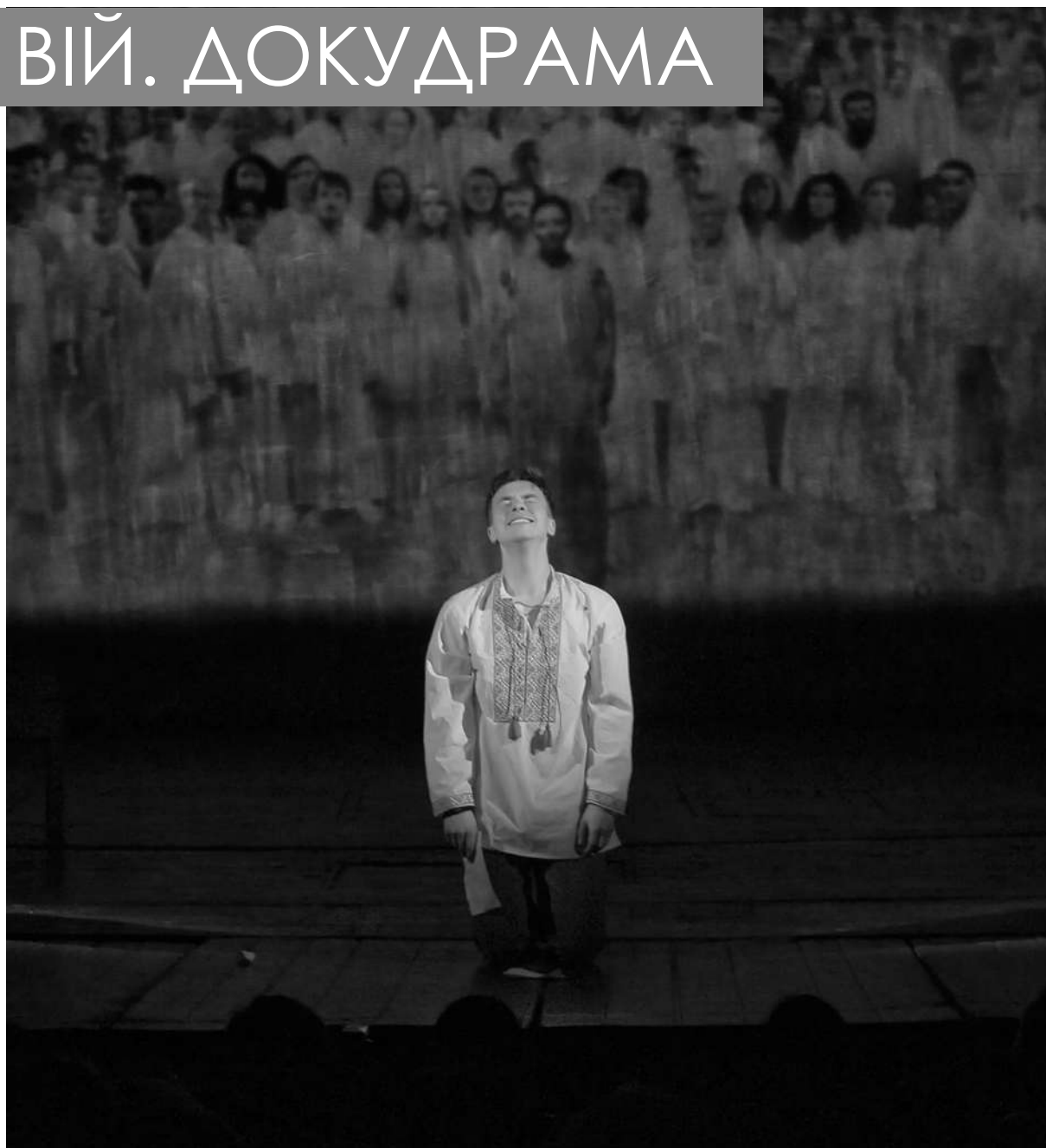
Ганна Веселовська:

«Вій» у постановці Андрія Бакірова – вистава, де режисер наполягає на тому, що осмислення території смерті для сучасної України не менш важливе, ніж розуміння проблем живих. Авторкою тексту є Наталя Ворожбит, для якої тема історичної пам'яті – це те, що формує сучасне і майбутнє України. У канву «Вія» Гоголя вона вплітає оповідь про Голодомор, репресії, війну на Сході України – відчужену реальність, пов'язану з мільйонами жертв, від якої не можуть звільнитися українці. Такий драматургічно-режисерський меседж не може не виклимати повагу і є беззаперечно актуальним.

Вистава виразно й гармонійно поєднує традиції українського класичного театру з його поміркованістю, увагою до побуту, музично-драматичною канвою, із гострою сучасною театральною мовою, де не бояться міцних висловлювань, епатажу та провокацій. Перші риси забезпечують епічність і масштабність постановки, другі



ВІЙ. ДОКУДРАМА



роблять виставу цікавою для молодшої генерації, що не надто шанує театр саме через його стерильність. Режисерові вдалося зрівноважити традицію та сучасність, і це висуває «Вій» чернігівського театру у ряд виняткових, оригінальних робіт.

Художня цілісність вистави є однією з її вирішальних переваг. Світ, у якому ми живемо, тут представлено без поділу на сьогоднішнє і потойбіччя. На сцені явлено космос українця з усіма страхами, передчуттями, сподіваннями, надіями і повсякденням. Тому містичне і реальне тут органічно переплітаються, гармонійно співіснують, і нікого не дивує те, що мертві раз по раз з'являються поруч із живими.

Така картина світу виникає завдяки й тому, що сценографічне рішення, – конструкція, не позбавлена монументальності, – є моделлю світу, в якому ми живемо, а всі інші сценічні компоненти врастають у структуру, деталізуючи і оживляючи її. Так у виставі органічно виникає спів або танець, природно змінюються настрої від сміху до відчаю, зашкалюють емоції.

Реалії українських обласних театрів засвідчують, що їм надто важко мати повноцінну трупу із достойними виконавцями на всі без винятку ролі. От і у «Вій» чернігівчан очевидною є нерівність акторського складу, присутність на сцені артистів, для яких запропоновані ролі є надто складними. Цілком очевидно, що окремим виконавцям просто не вистачає досвіду аби існувати в такому багатоплановому спектаклі. Адже вистава – це більшою мірою колективна творчість, де у загальній масі розчиняються індивідуальності, ніж середовище яскравих непересічних ролей.

Спектакль містить чимало емоційних моментів. Зокрема, це стосується фіналу. Саме ця частина є найбільш інноваційною за рішенням. На екрані з'являється обличчя мертвої Панночки, біля труни якої повинен цілу ніч чатувати заїжджий француз. Загибла дівчина, що слухає сповідь француза, котрий читає їй молитви по скайпу, є уособленням накопиченого і не пережитого українцями горя, яке не дає їм повноцінно існувати та реалізуватися сьогодні. Вона – символ людей, що не здатні опанувати своє трагічне минуле, а тому знову і знову падають у відчай. Рятівною тут може бути тільки молитва.

У фіналі хлопець у вишитій сорочці молиться за всіх колись постраждалих, а за його спиною на екрані все зростає натовп із людей минулих поколінь. Він згадує війни, Голодомор, репресії, переселення народів. Обличчя на екрані з кожною миттю більшає, вони зменшуються і віддаляються від нас. Виникає дистанція між живими і мертвими, які взаємозалежні та пов'язані пам'яттю поколінь.

Вважаю виставу «Вій» Чернігівського обласного театру імені Тараса Шевченка такою, що заслуговує бути представленою у фінальному шорт-листі фестивалю-премії «ГРА». Незаперечно можна говорити про важливість для сучасної України ретрансльованих у ній сенсів, про гармонійність сценічної форми, що увібрала традиції і новаторство, про емоційний посыл добра, закладений режисером.

Анна Липківська:

«Вій» Наталії Ворожбит – одна з найкращих сучасних вітчизняних п'єс, рімейк однойменної повісті Миколи Гоголя. До появи чернігівської версії вона стала відома публіці завдяки кільком сценічним утіленням. Першопрочитання відбулося у ЦСМ «Дах», але гучного розголосу цей матеріал набув завдяки постановці Максима Голенка, згодом узятій до репертуару новонародженого «Дикого театру»: саме вона створила п'єсі репутацію твору трешового та ненормативного.

Тож звернення поважного, іманентно дещо консервативного обласного театру до цього твору спершу виглядало ризикованим, але побоювання не справдилися. Режисер Андрій Бакіров, максимально очистивши мовлення персонажів від ненормативу, зазирнув «під обгортку» провокативного тексту і побачив там не так навіть «докудраму» (як зазначено у програмці), як притчу – про шлях і спокуту.

Виставу створено у мішаному жанрі: побутовий шар втілено у стилі «жлоб-арту» у його сентиментально-сільській варіації, до цього додано дещицю містики («розтроднення» Соньки на стару, молоду та «середню», блискавичні появи панночки Оксани на місці Дреньки або просто серед людей у спалахах блискавиці) та символічності (образ діда Явтуха, сліпого козака, справжнього Вія, який наче зійшов із графічних відтисків Якутовича; сцена ритуалізованого вимішування-витагування-переплетення тіста трьома Соньками, вбраними в біле, – наче Мойрами, що плетуть загальну долю).

Змістова квінтесенція вистави – заключна сцена. Це остання ніч, коли Лукас (турист із Франції, котрий опинився у класичній історії на місці Хоми Брута) вчитує по Оксані, цілковито у дусі часу, скайпом (тут Бакіров вибрав один із кількох створених авторкою фіналів).

У віртуальному просторі Оксана жива (її обличчя з «плаваючими», мінливими рисами виводиться на весь задник-екран), як і всі, кого вже нема серед нас, але чий відеоролик або сторінки у соцмережах можуть зберігатися вічно. Старовинна козацька молитва – про «мертвих, живих і ненароджених», про громаду, її очільників і військо, про убієнних та заморених голодом – ніби прочиняє невидиму браму, і от уже навколо Оксани, наче з туману, проступають постаті всіх персонажів, а за їхніми плечима – нові й нові шеренги, мільйони безіменних душ, завислих між світами.

Іронія історії: випадкова людина відпускає на волю, з мороку й небуття цілий народ. І тоді неначе сонячне світло заповнює сцену й Оксана – жива, пританцьовує у розкішному вінку, усі радісні та веселі, бризки води розлітаються у променях світла, і падає, зникає моторошна завіса-задник між реальним і містичним, минулим і сьогоднішнім.

Історія двох молодиків-іноземців, котрі потрапляють до вітчизняної глибинки і стають свідками-учасниками подій класичного гоголівського сюжету, що розгортається у сучасних реаліях, експонується тут у якомусь міфологічному просторі. Порожня сцена, задник із рядна, а за ним – щось на кшталт того, що у творах Макса Фрая зветься «зворотним боком Темної Сторони світу»: риштування, наче заросле павутинням, деревина, мотузки, лабіринт драбин (художник Ольга Горячева)... Мешканці цього світу – галасливі,

питущі, завзяті – вбрані у сільський «вінтаж» а ля 1970-ті. Нещасний француз Лукас перебуває у площинах, що з ними не перетинаються, – дарма намагається у будь-який спосіб ліквідувати цю цивілізаційну прірву «діаспорянин» Даміан-Дем'ян.

Тут усе непевно – географічні координати, обличчя, імена, час, події... Чи справді Лукас убив «панночку» – Оксану, з якою познайомився через інтернет і на чие весілля приїхав, утікаючи від власних душевних переживань? Зробили це інші, цілком реальні руки або якась інфернальна, незбагненна сила? Як пройшли перші дві ночі вичитування-відспівування Оксани Лукасом і чи були вони взагалі? Що побачив він «там», ставши ніби спокійнішим, але чомусь прагнучим утекти світ за очі перед третьою ніччю? Про це ми дізнаємося лише на словах – таких само нерозбірливих і настрашених, як і моторошні оповідки про «котлетки з хлопчика», «Гаврилову руку» чи «трьох чорнобильських сомів», що їх одвіку переповідають у цих Богом забутих місцях.

Андрій Бакіров – майстер масових сцен. У «Вій» мешканці села Зелений Кут являють собою цілісну «субстанцію» – і водночас кожен у ній впадає в око, несхожий на інших, веде свою партію, нехай і безсловесну. Бакіров так само – майстер ансамблю: основні виконавці точно реалізують режисерські завдання.

Камертоном же для всієї вистави є Любов Колесникова у ролі старої баби Соньки (тобто Софії – Мудрості), м'якої і бешкетливої, лагідної, хоч до рани прикладай, гострої на слівце, дбайливої і кумедної, із затаєним боєм за тим особистим, що було й сплигло, та очевидно оснащеної якимось потаємним знанням, про яке не кажуть уголос. Вийшов той самий архетип, що й баба Прися у Павла Ар'є – не так Великої Матері (за класичними дефініціями), як Великої Баби, Пра-баби, Пра-матері. Чоловіча «пара» до цього архетипу – сліпий Старий Козак, Воїн-охоронець (у В. Судака тут буквально кілька слів, але вони стають значущими й вагомими не так завдяки змістові, як тому, хто і як їх вимовляє).

Андрій Бакіров ледь не у кожній виставі останніх років використовує відеопроєкції/відеоарт. Але це той випадок, коли сучасні технічні засоби застосовуються не просто тому, що це актуально й навіть модно: вони дозволяють прочинити замкнений простір вистави у ширші «світи». Так, фінальна метафора «Вія» виводить локальний сюжет на рівень узагальнень щодо шляхів народу, роздумів про історичну пам'ять, колективну спокуту тощо.

Безперечно, Андрій Бакіров сьогодні є одним із «топових» вітчизняних режисерів – просто не «розпіарених», як деякі інші. Його вміння створити акторський ансамбль, об'єднати колектив спільною ідеєю уже кілька років утримує очолюваний ним Чернігівський театр імені Тараса Шевченка в «зоні особливої уваги» критиків, глядачів, організаторів фестивалів в Україні та за кордоном.

«Вій» за Наталею Ворожбит є так само енергійно-«драйвовим», як і попередні постановки Бакірова («Комедія помилок», «Різдвяна ніч»), але містить складніші жанрові поєднання. Фінальний же «інсайт» виводить його на рівень таких філософських узагальнень, які годі шукати у більшості вітчизняних вистав, навіть цілком заслужено представлених у лонг-листі фестивалю-премії «ГРА».

На моє переконання, «Вій» Андрія Бакірова та «Гамлет» Ростислава Держипільського – це обличчя сучасного українського театру, або, інакше, – два потужних його крила.

Людмила Олтаржевська:

П'єса Наталки Ворожбит «Вій. Докудрама» – одна з найцікавіших у сучасній українській драматургії.

Як нескладно здогадатися вже з самої назви, історія пані Ворожбит перегукується з хрестоматійним «Вієм» Миколи Гоголя, що належить до циклу повістей «Миргород», написаних 1835 року. Але оригінальний сюжет викладений в авторській інтерпретації настільки вдало, органічно, дотепно, з новими структурними розгалуженнями і парадоксальними поворотами, що звичне «за мотивами» у цьому випадку звучало б несправедливо.

Свою версію історії двох французів, які за волею долі опинилися в українському селі, Андрій Бакіров запропонував уже після того, як із власними інтерпретаціями цього сюжету широкий загал познайомили режисери Макс Голенко, Олена Самойленко... «Вій» Бакірова, безумовно, додав нових фарб загалом доволі успішній театральній історії п'єси.

Село-планета-Всесвіт – так вибудував вертикаль спектаклю Андрій Бакіров. Режисер доводить, що шлях до пізнання найскладніших істин пролягає через повсякденні речі. Сумні сторінки життєпису-феєрверку змінюються оптимістичними, містика іде поряд із технічним прогресом, а в деякі моменти вони навіть доповнюють одне одного; заздрість через те, що сусідка поставила собі на зуби мости, бо має велику пенсію, яка, втім, була недовгою, адже борщ можна сьорбати і без зубів...

І вже після того, як усі обжилися на цьому клаптику української землі, поспівчували бабі Соньці, котра загубила гусей, і порадили за неї, коли вона купила гусенят і везла їх додому в коробці з написом «Рошен», приходиться усвідомлення того, що це село – частинка планети, космосу, Всесвіту... І гріхи у всіх спільні. І спокутувати їх потрібно разом.

...Вийшовши на якийсь Богом забутий зупинці, французи бачать перед собою... підвішене на палиці відро без дна – таким набирають воду з криниці. Саме з цього моменту починаються неймовірні пригоди Лукаса та Даміана в Україні, які завершуються трагічно і щасливо водночас, а відро в результаті душевних зусиль усіх героїв цієї історії стане придатним для того, аби напоїти життєдайною водою ще багато-багато поколінь... Відро тут – надзвичайно виразна метафорична деталь, навколо якої влучно об'єдналися інші складові спектаклю.

При надзвичайній злагодженості акторського ансамблю у цій виставі просто неможливо не відзначити роботу заслуженої артистки України Любові Колесникової. Враження від її першого виходу приблизно такі: «ліва» сільська бабця випадково забрела на сцену, якимось дивом обійшовши пильного чергового на службовому вході театру. Підперезана пуховою хусткою, зойкаючи, кречучи, кульгаючи, вона так переконливо кличе гусей, що у думках багатьох глядачів миттєво зринули образи інших бабусь, які так само шукали своїх пернатих за часів їхнього дитинства.

Далі місія Любові Колесникової у цій виставі набуває значно масштабніших обрисів – це саме її героїня місить отой сакральний хліб, озвучує страшну історію періоду Голодомору і проводить у далеку путь Луку... З тим, щоб він знову повернувся в реалії простого українського села, світу, космосу...

Загальний висновок: цікаво, змістовно, стильно, це справді сильна робота, яка заслуговує на те, щоби бути презентованою у фінальній частині фестивалю «ГРА».

Алла Підлужна:

Драматург Наталія Ворожбит спробувала у п'єсі наблизити мотиви повісті Миколи Гоголя до сучасності й переосмислити класичний сюжет із позицій реальних подій сьогоденної України. Вийшов такий собі «Гоголь у квадраті». В інтерпретації Андрія Бакірова, який створює авторську виставу, п'єса постає картиною фантазмагоричної української дійсності, де реальність сягає висот абсурду.

Занурення у незрозумілу й лякаючу обстановку української глибинки у двох молодих французів – головних героїв – відбувається одразу. Переповнений автобус, рух якого з виразною пластикою й колоритними діалогами «створюють» актори, це перший пункт знайомства з країною. Основним образом сценографії стає чорна порожня сцена. Вона – як символ просторів цієї території, на ній по ходу дії виникають зруйновані, занедбані житла, в яких неохайно, незатишно, брудно. Зринає паралель із біленькими чепурненькими хатками, котрі колись характеризували квітучу Україну. Що ж тепер сталося з нею?

Здивування від зовнішньої обстановки, що вражає французів, підтримується розгубленістю від знайомства з дивними українськими людьми, які ведуть себе незрозуміло: лаються, відчайдушно п'ють горілку і заставляють пити їх! У такому п'яному чаду куди вже приймати якісь правильні рішення й щось зрозуміти!

Вистава вражає динамізмом дії, відчуття неправдоподібності, містичності, непередбачуваності подій досягається швидкою зміною картин, грою світла й затемнень, загадковістю спілкування персонажів. Вимальовується перше емоційне гоголівське коло, Європа в образі молодих французів бачить сучасну Україну такою і жахається від того, що і як тут відбувається.

Спектакль вирізняється щільною метафоричною насиченістю. Проглядається багато смислів, художніх пластів, масштабних образних контекстів. У безпросвітності гріха, безнадії та безвір'ї народу все ж існує пам'ять про традиції. Сцена готування хлібу перетворюється на певний ритуал ворожіння, граційно підносяться у повітря фонтанчики з борошна, у актрис вигадлива пластика, вони граються з тістом – тим благодатним матеріалом, із якого можна виліпити новий світ, нову реальність.

Усе відбувається у повільному ритмі, з двозначною лагідною вимовою, у відповідній атмосфері утаємниченості із загадковими звуковим рядом й музичним глом. Задня завіса відгороджує від світу відьму, яка виступає у трьох проявлених жіночих сутностях. Виразна алюзія про трьох шекспірівських відьом, що віщують долю! Від них слід захиститися, так виникає друге рятівне гоголівське коло. Метафора різних світів мистецтва, західного й українського, що представляють твори різних цивілізацій та існують за різними художніми законами.

Представлено чудовий акторський ансамбль, де кожен яскравий персонаж спрацьовує на загальний перебіг вистави, роблячи картину довершеною. В акторських інтерпретаціях витримано баланс реалістичного психологічного існування і мови сучасного театру.

Спектакль вражає цілісністю задуму, оригінальністю трактування драматургії, емоційним забарвленням режисерської ідеї, ясністю глобального режисерського меседжу. Іронія над можливостями сучасних новітніх технологій виникає у фінальній сцені спілкування француза з померлою Оксаною за допомогою скайпу. Мистецтво театру всесильне, комунікації можливі й із потойбіччям.

От і третє рятівне гоголівське коло. Воно – у спільній молитві за всіх померлих, за всіх, хто живе і жив на нашій землі. Кожне невміле слово звернення до Бога француза, одягненого у вишиванку, проявляє постаті українців на екрані. З їхньої спільноти, що масштабно множить, утвориться контур мапи України. До цих людей, які поклали життя за державу, вистава звертає молитву, упокоює їхні душі, і береже пам'ять! На цій фантастично-щемливій ноті емоцій і думки спектакль сягає висот катарсису!

Любов Морозова:

Архетипова для української культури фабула «Вія», отримавши нове прочитання драматургині Наталії Ворожбит, зацікавила одразу кілька театрів. Найцікавіше втілення належить Чернігівському обласному музично-драматичному театру імені Тараса Шевченка, бо це той випадок, коли «театр з традиціями» береться за сучасну п'єсу і поєднує в ній досвід і експеримент таким чином, який не доступний приватному театру і є нічним жахом для більшості великих державних сцен.

Сучасний погляд на спадщину Гоголя – це фольклор сьогодення, який перетворює двох героїв-французів на міфологічних персонажів. Весь антураж богом забутого українського села – це те саме українське бароко, яке не вивірюється зі шпарин культурної пам'яті. Сакральні питання, які ставлять перед собою прибульці, – це вже навіть не Гоголь, а Скворода. Чому ми так живемо? Що залишаємо після себе у спадок? Чи вміємо каятися, пробачати і просити пробачення для власної душі й своєї нації?

Сюжет, за яким двоє французів приїждять в Україну на гостини до «інтернет-знайомої» Оксани, поступово перетворюється на треш-хорор, у якому навіть звичні елементи сільського життя постають як привіт із потойбіччя. Утім розв'язка виявляється зовсім несподіваною: через треш та іронію – до несвяткового патріотизму і душевного очищення.

Андрій Бакіров ставить п'єсу з усією можливою об'єктивністю, роблячи фантазмагорію частиною реально-го світу. За рахунок упізнаваних сільських деталей – забобонів, перекручених прислів'їв, незрозумілих обрядів – цей світ виглядає надзвичайно правдиво. Граючи на цій ілюзії великого реалістичного стилю, режисер вписує

сучасного «Вія» у список «шедеврів класики», зчитуючи його як палімпсест. Таким чином прикмети сучасності у ньому накладаються на атрибути кількасотрічної історії української літератури.

Художник Ольга Горячева насичує сцену різними елементами побуту, продовжуючи грати в «реалістичну» історію. Костюми, реквізити, декорації – це те, що робить виставу насиченою невідповідними деталями (властивість усіх видатних мистецьких творів).

Одна з найцікавіших персонажок – звісно, Любов Колесникова у ролі старої баби Соньки, перевтілитися у яку, за її словами, допомогли спогади про рідну матір. Це та акторська гра, яка знаходить швидку дорогу до серця чесністю образу та надзвичайною привабливістю, харизмою.

У виставі практично немає слабких місць. Підкупує загальне відчуття справжності усього, що відбувається. Дмитро Літашов і Сергій Пунтус у ролях французьких студентів Даміана і Лукаса, Ірина Лозовська у ролі Панночки герої – усі є нашими сучасниками і водночас ніби міфологічними персонажами. Різноманітні складові вистави працюють на її загальну концепцію, і в цьому безумовна заслуга режисера.

Містика у виставі орієнтована не на уособлення зла, а на пожертву. Пожертва заради близьких і коханих, заради країни в цілому – ось головна ідея вистави, послідовно втілена на всіх рівнях.

Отже, вистава «Вій. Докудрама» є одним із небагатьох експериментів на великій сцені державного театру й водночас – дуже вдалою постановкою. Чесність та іронічність задуму несумісні з ура-патріотизмом, і саме тому вистава справляє не лише сильне естетичне враження, а й етичний вплив. Це відверта розповідь про сучасну Україну, прекрасну і трешову у своїй незламній бароковості.





За найкращу виставу для дітей



КОЗА-ДЕРЕЗА



Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки». Вистава «Коза-Дереза»

Сергій Васильєв:

Мабуть, головний позитивний аспект цього дійства – включення до репертуару Дніпровського міського театру ляльок «Театр актора і ляльки» вистави українською мовою. Для істотно зросійщеного міста це справді вчинок. Тим більше, що свою патріотичну позицію театр демонструє уже навіть в інтродукції, де актор-ведучий, навіть іще не привітавшись із глядачами, з ентузіазмом дякує Богові за те, що «народився в Україні».

Щоправда, в пролозі з'ясується: навіть більше за батьківщину автори та виконавці вистави люблять замішлі традиції українського театру, – актор зображає такого собі радісного імбецила, азартно гасає по сцені з виряченими очима і незмінною посмішкою, безбожно верещить, постійно регоче і кокетує з публікою. Усе це відбувається в такій само неоригінальній декорації – з колом, колесами, увішаними різнобарвними стрічками, і силою-силенною реквізиту, що патріотично підкреслює багатство української природи й народних ремесел.

Самі ляльки персонажів, зокрема, головної героїні, хоча й прості за механізацією, добре портретують і характеризують своїх володарів. Часом у виставі дотепно використовуються зовсім елементарні м'які іграшки (порося на ярмарку, скажімо).

Звісно, все це, особливо якщо зважити на мізерність художніх завдань, виглядає цілком благопристойно. Узагальнені фольклорні образи в декорації і костюмах виконавців диктують таку ж усереднену, алогічну гру. В принципі, дія у цій «Козі-Дерезі» рухається не так смислом, як механічною метушнею та запалом акторів.

Актори почувають себе на сценічному майданчику справжніми господарями. Без суворої режисерської вузди вони щасливо пускаються на всі заставки – кривляються, фонтанують надмірними емоціями, витискують з глядачів сміх без міри.

Звичайно, «Коза-Дереза» є зразком типової вистави, що їх нещадно продукують для малят української театри ляльок. І постановник, і виконавці в ній, по суті, оперують штампами, хоча, ніде правди діти, роблять це мало не з самозабуттям.

Виставу важко віднести до найкращих в Україні, але вона має шанси стати такою, зважаючи на фактичну відсутність конкуренції у цій номінації «ГРИ».

Ганна Веселовська:

У зверненні Дніпровського театру ляльок до казки «Коза-Дереза» немає нічого ексклюзивного та надзвичайного. Завдяки яскравим характерним типажам ця українська народна казка є доволі популярною, а тому її інсценізації здійснюються постійно.

До постановки «Кози-Дерези» свого часу вдався навіть Лесь Курбас. Узимку 1919 року в київському Молодому театрі він поставив дитячу оперу «Коза-Дереза» Миколи Лисенка. Про цю виставу практично не збереглося свідчень, але відомо, що одним із чинників звернення до фольклорного твору, як і у випадку з постановкою вертепу, було бажання використати ігрову природу народної казки.

Інсценізація Романа Гребенюка, яка стала основою для вистави Дніпровського театру ляльок, значною мірою розвиває ідею казки-гри, що й дає можливість говорити про більш серйозні речі в житті сучасного українського соціуму, звертатися і до дітей, і до дорослих одночасно. Автор інсценізації, він же і режисер, вирішив скористатися звичаєм про щось оповідати в товаристві, частувати гостей казками, «так, щоб і дітям цікаво було, і дорослі в гостях не нудьгували, та ще й науку гарну мали», аби зробити виставу про сучасну Україну, в якій дуже потужними є стереотипи і звичаєве право часто-густо переважає над законом.

Оригінальність режисерського задуму вкорінена в оригінальності інсценізації Романа Гребенюка, який «нарощує» на доволі примітивний сюжет чимало міні-сюжетиків, що розкривають позитивні та негативні риси українського менталітету. У цьому нашаруванні чимало іронії і сарказму, через різні ігрові ситуації режисер-постановник показує, що сучасні українці все ще залежні від прадавніх звичок і ніяк не можуть стати справжньою модерною нацією. Ми водночас гостинні й скупі, працелюбні й ліниві, правдолюбні й брехливі. Ці риси переплітаються в нас і не дають можливості суспільству якісно розвиватися, воно наче весь час в'язне у тисячолітніх чорноземах.

Художня цілісність вистави багато в чому зумовлена її сценографічним рішенням, яскравими стилізованими костюмами і музичним супроводом. При цьому в сценографії немає нічого новаторського – звичайні модулі, що часто-густо використовуються для пересічних дитячих вистав, експлуатуються мало не щодня на різних майданчиках. Вони прикрашаються деталями фольклорно-сувенірного типу, що також вказує на іронічно-поблажливе ставлення до побутування у сьогоденні українських традицій. Колоритність костюмів, танцювальні вставки, музичні номери – усе це підсилює сувенирний характер вистави, до якого сам режисер-постановник ставиться іронічно. Загалом він наче дражниться з глядачем: ось вам сувенир, який ви так любляєте, а ось вам його штучність і кітчевість.

Перед виконавцями вистави стояло досить складне завдання, а саме – паралельне існування у кількох ігрових планах, як із ляльками, так і без них. У виставі діють казкові персонажі – Дід, Баба, Коза, які перебувають у двох ігрових планах – живому й ляльковому (Оповідач казки і актори час від часу відсторонюються від образів та продовжують жити на сцені як пересічні сучасні українці).

Переходи від одного ігрового плану до іншого не в усіх акторів є органічними і пластичними. Особливо це стосується виконавиці ролі Кози, яка надто захоплюється цим образом і подає його однозначно, прямолінійно. Їй не вистачає іронічності в грі та делікатності для відсторонення, що шкодить загальному сприйняттю спектаклю.

У цілому постановка дотепна, в міру іронічна й весела. У ній багато влучних спостережень за природою українців і натяків на особливості їхніх характерів. Водночас образна система спектаклю вкрай проста – вона сувенірна. Певна, що ця сувенірність на межі кітчевості – свідомий хід авторів: аби ті, хто не заглиблюються в іронічні алюзії щодо описаних Остапом Вишнею «чухраїнців», просто сприйняли її візуально.

Вважаю, що вистава «Коза-Дереза» Дніпровського театру ляльок є оригінальним арт-продуктом. Вона далека від стандартної версії відомої казки, швидше, навпаки – демонструє можливість сучасних варіацій на основі фольклорного твору. Тому я включила її до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Вистава є складовою свідомого переходу Дніпровського театру ляльок на постановки українською мовою для найменшого глядача. У цьому сенсі звернення колективу до української класики у власній переробці (текст – Роман Гребенюк, музика – Олександр Поліщук) цілком умотивоване. Узявши за основу добре знаний матеріал, постановники змогли запропонувати його цікаве візуальне вирішення та яскраві акторські роботи, поєднані у гармонійний ансамбль.

Розіграна у стилі ярмаркового видовища з відчутною часткою імпровізаційності та живого контакту із залом, вистава водночас вирізняється високою постановочною, виконавською, інтонаційною культурою, точністю й коректністю спілкування із глядачем.

У сценографії вдало знайдено фактуру – теплу, в'язану, мовби з козячої вовни (художник – Світлана Циваньонюк). Із цього «вовняного» зерна народжується цілісний зоровий образ спектаклю, монохромний сепієвий колір присутній на планшетах, у колористичному вирішенні ляльок, зокрема, головного персонажа – Кози. Йому «акомпанують» барвисті, але не надто строкаті додаткові декоративні елементи сценічного простору, що формують упізнаваний для маленької дитини «український світ».

Важливою для естетичної, жанрової цілісності вистави та мистецького розвитку глядачів є витримана театральна умовність: поєднання живого й лялькового планів, позначення місця дії написами тощо. Увага глядача міцно утримується надзвичайно динамічним темпом і чітко вибудованим ритмом спектаклю. При наявності яскравої головної героїні у майстерному акторському виконанні уся система персонажів сумірно та гармонійно виструнчена.

Постановку насичено музикою, стилізованою під народну, причому частину номерів актори виконують живо, у супроводі «мінусової» фонограми. Спосіб існування акторів на сцені – відверто ігровий, живий, щирий, теплий.

Звісно, слід сказати й про певні стереотипи, застосовані у виставі для репрезентації української культури як традиційно крикливої, ярмаркової, грубуватої. Не найкращої якості і віршовані тексти, що містять доволі примітивне римування та спрощене, де-не-де на рівні масової культури, «осучаснення» фольклору.

Варто побажати колективу при збереженні інтересу до українського репертуару шукати вишуканіші, добірніші тексти й постановочні засоби, аби залишати за собою право називатись «авторським театром».

Загальний висновок: ця вистава може входити до переліку найкращих в Україні, оскільки презентує приклади живої, професійної роботи театру для найменших глядачів.

Анна Липківська:

«Коза-Дереза» – з того «набору» вітчизняного фольклору, який має у дитинстві засвоїти кожний, бо це закладає фундамент національної ідентифікації, містить у собі засадничі моральні імперативи. Тож у даному разі не може йтися про актуальність та ексклюзивність – лише про те, наскільки «свіжий» продукт пропонується дітям ХХІ століття, – адже й класичні казки, аби викликати захоплення, а не відразу, мають подаватися відповідним чином. Не обов'язково «осучаснено» зовні, але в інтонації і способах комунікації, однаково прийнятних і для сцени, і для залу.

Режисер Роман Гребенюк (він же виконавець ряду ролей, казкар і своєрідний розпорядник дійства) не став звертатися до класичної опери Миколи Лисенка, натомість разом з автором музики Олександром Поліщуком скомпонував музичний ряд на основі мотивів народної музики та вітчизняної «підфольклореної» попси, а з художником Світланою Циваньонюк – створив на кону світ, який підпадає під штамповані визначення «барвистий», «яскравий», навіть «пістрявий»: рядно, плетиво, елементи «макrame», валяння, вишивки.

Четверо акторів зображують мешканців казкового села – і відкритим прийомом розігрують нібито для приїжджених гостей казку про козу. На початку вистави це виглядає доволі примітивно, але по мірі розгортання сюжету дія вирівнюється за рахунок насичення ігровими моментами, дотепно вигаданими та втіленими (конкуренція виконавців між собою за «виграшні» ролі, нюанси у стосунках персонажів – наприклад, Діда й Кози у протистоянні Бабі, мешканців лісу між собою, а також поява нових ляльок, – тут спрацьовує ефект очікування: як буде цього разу вирішений той чи інший класичний персонаж?).

Усе це скидається на вітчизняний варіант театру Кабукі: канва – незмінна, творча свобода можлива лише у нюансуванні.

На сцені ми бачимо таку собі театралізовану версію крамниці українських сувенірів. Виграшним є поєднання натуральних фактур і м'яких, «несинтетичних» кольорів. Ляльки не завжди досконалі, але можна відзначити «дублюючу» ляльку Кози, котра поглаждала від «недоїдання», та вирішення ляльки Рака (валяна, одна кінцівка – мовби рука Супермена, друга – м'яка клешня, що вдягається на руку актора).

Мелодії, які лунають у виставі, впізнавані, «стандартні» – ніби з музичних передач якогось обласного радіо. Хіба що поява актора з транзистором викликає сумнів: чи всі нинішні діти знають, що воно таке?

Загалом акторський склад вистави відповідає поставленим завданням. Очевидна проблема з мовою – українська у виконавців явно «не випрацювана». Подеколи актори намагаються «дограти» за ляльок, а не діяти «через» них, але це – вада ледве не всіх сучасних спектаклів, де первісно передбачений пріоритет анімації, а не живого плану.

За словами директора театру, вистава стала справжнім проривом: мовляв, у російськомовному Дніпрі цей матеріал і його подача – цілковитий ексклюзив для глядачів.

Така постановка питання видається дивною: невже Дніпро – настільки «зацементовано»-зросійщене місто, що безневинна й стандартна за форматом українська класика є для нього безпрецедентною? Швидше, проблема – в інертності самого театру: важко в це повірити, але «Коза» – насправді перша вистава українською у його репертуарі. На якій планеті перебував театр усі роки української незалежності (а надто після 2014 року)?

Утім ця тема наразі виходить за рамки предмету нашого розгляду, але її потрібно було проартикулювати. Повернімося ж до постановки.

Подібну виставу можна було побачити на кону і 10, і 20 років тому. Проте нічого поганого немає в класиці, вирішеній драйвово, ігровим шляхом, як і в тих моральних висновках, котрі вона впроваджує.

Яна Партола:

Вистава театру цілком відповідає заявленому жанру – український лубок. Художнє оформлення відтворює атмосферу ярмарку, воно функціональне і символічне, легкозмінні елементи декорації швидко трансформують простір у нове місце дії. Строката кольорова гама візуального вирішення спектаклю нагадує клаптикову ковдру в етнічному стилі, природні матеріали костюмів, ляльок та інших об'єктів анімації створюють гармонійний ігровий простір.

Текст драматургічної основи пересипаний народними приказками, прислів'ями та жартами. Зі сцени лине енергія свята, позитиву. Доповнюють атмосферу народного гуляння музичний супровід, що складається з фольклорних мелодій (щоправда, хотілося б живого виконання, а не під фонограму, тим паче камерний формат вистави це цілком дозволяє), і танці. Проте головним засобом сценічної виразності є лялька.

Балаганна виконавська манера спілкування з глядачем, імпровізаційність створюють святковий настрій. Використання планшетних ляльок у відкритому прийомі дозволяє акторам коментувати дії і вчинки персонажів, а також вносити в сюжет додаткові сенси, відтворювати гумористичні ситуації. Актори взаємодіють у злагодженому ансамблі, віртуозно змінюють образи, виконуючи кілька різних ролей, а часом міняючись один з одним ляльками.

Стрімкий розвиток дії, її внутрішня динаміка не дають засумувати, водночас вистава не перевантажена зайвими засобами виразності й дає можливість сконцентруватися на основній думці та винести з казки закладену в ній «науку».

Гармонійне співвідношення усіх компонентів вистави, художня естетика і смак, загальна сценічна культура якнайліпше підходять для сприйняття сценічного дійства дитячою аудиторією. Стихія народного гумору до вподоби як дітям, так і їхнім батькам.

Алла Підлужна:

Оригінальність режисерсько-сценографічного задуму вистави полягає в тому, що на нібито знайомому матеріалі відомої казки і у традиційній манері її втілення виникає, у певному сенсі, щось нове, свіже, творче, небанальне. Таке відчуття одразу налаштовує маленького глядача на позитивне сприйняття, бо наявні щирість і відкритість сценічного звернення до нього. Здіймається завеса і глядач потрапляє у Казкове місто, де відбуватимуться різні дива.

Можна засвідчити художню цілісність вистави, в якій центральну роль відіграє сценографія. На сцені – вив'язаний нитками дивовижний світ. Дитина здатна впізнати речі, присутні майже у кожному домі, різні дрібниці побуту створюють відчуття справжності українського світу. Тут і вив'язаний вовняний тин з глечиками, кольорові килимки, сільські хатки, простір, завітчаний різнокольоровими стрічками, що символізують дівочі вінки.

Сценограф використовує образ кола. Його логічно і точно витримано в усіх деталях – стилізованих квітах-соняхах, колесах, обертах стилізованих вітряків, колах вінків, сонця... Такий собі коловорот буття, від якого стає весело і радісно. Коли все починає крутитися, діяти, зчиняється веселий гармидер!

Усе продумано до дрібниць. Основна дія відбувається на центральному круглому подіумі, нібито подвір'ї Баби й Діда, де опинилася хитра Коза. Невеликий простір сцени використовується винахідливо й дотепно. Казковий майданчик оживає завдяки яскравим персонажам у віртуозному виконанні акторського ансамблю. Тут справді можна казати про ансамбль, бо всі виконавці поперемінно грають усіх героїв і роблять це зі смаком, значною долею іронії, вишукано й талановито.

Слід відзначити вигляд і зовнішню ідею кожної ляльки. Відомі персонажі вироблені з фантазією, з оригінальними рисами характеру, вони м'які й теплі, наче улюблені дитячі іграшки. Функціональні, симпатичні, милі ляльки, кожна якнайкраще відповідає своєму образу. Цікаві за різноманітністю інтерпретації образу Кози.

Гармонійність вистави підтримують і належні стилю народної казки музичне оформлення, пластична складова, втілена у вигляді народних танців. Також треба зазначити відповідність голосів акторів своїм пер-

сонажам і загалом, спільну голосову партитуру. Робота акторського ансамблю є свідченням високої культури виконання.

Цією виставою колектив переконує, що традиційний театр ляльок може бути не «нафталінним», а «свіжим», із вигадкою, з тонким відчуттям часу і сучасних потреб дитячої аудиторії. Таким, що здатен зацікавити, утримати увагу дітей і закохати їх у мистецтво театру.

Анна Ставиченко:

Казка, без якої неможливо собі уявити дитячий репертуар, закономірно посідає важливе місце на афіші лялькового театру. Роман Гребенюк і Світлана Циваньонок перетворюють знайомий сюжет на феєрію комічних ситуацій, яких завдяки фантазії постановників стає ще більше, ніж в основній історії: ось герої дізнаються про ярмарок завдяки іграшковому радіоприймачу, а ось акторові доводиться «грати» Онучку, тому що руки партнерки по сцені вже зайняті. Актори використовують усі свої таланти: грають самі, керують ляльками, співають і танцюють.

Спектакль живий і дійсно веселий, здатний захопити дитячу аудиторію, увагу якої потрібно тримати час-тим переключенням подій. Він має входити до ряду найкращих українських вистав.



Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра. Вистава «Алі-Баба»

Ганна Веселовська:

П'єса Веніаміна Смехова, написана у 1970-ті роки, з точки зору політики інтернаціоналізму з'явилася на теренах колишнього СРСР дуже і дуже вчасно. У ті часи Радянський Союз укріплював дружбу одразу з кількома арабськими країнами і східна тематика, крім екзотики, у репертуарі театру виконувала ще й політико-просвітницьку функцію. У такому контексті популярність Алі-Баби стала безпрецедентною: вийшла низка вистав для дітей на основі недитячих казок Шехеразоди і телефільм.

У сучасній Україні, враховуючи динамічні процеси глобалізації, теж є stále зацікавлення східною тематикою. Приміром, на перегляді вистави «Алі-Баба» у залі київського театру були присутні кілька жінок у хіджабах з маленькими дітьми. Незаперечно й те, що кількість таких глядачів із роками зростатиме. Отже, можливо постановники розраховували, що «Алі-Баба», крім звичного глядача, привабить і такий особливий контингент.

Вистава поставлена досвідченим режисером Михайлом Урицьким, який у співпраці з художником Миколою Даньком і композитором Володимиром Бистряковим зробили щось на кшталт мюзиклу в театрі ляльок. На наше переконання, жодної інноваційності ця постановочна група собі за мету не ставила, а намагалася здивувати глядача візуально-акустичним прийомом, що відповідали б поширеним уявленням про культуру Сходу. Як свідчать автори вистави, вони надихалися перською мініатюрою XVI–XVII століть, відповідно до чого обиралася гама кольорів: брунатно-синій, фіолетовий, зеленкуватий. Але якщо візуальна картинка дійсно відсилає до орієнтальних мотивів, то музичний ряд – це повторення вживаних мотивів радянської естради, що не мають нічого спільного ні з давньою, ні з сучасною східною культурою.

Як уже зазначалося, «Алі-Баба» – це фактично мюзикл, прийоми якого – надто складні для повноцінної реалізації у театрі ляльок. Принциповим моментом, що не дав можливості здійснитися цій виставі саме як театральному комплексу, є розбіжність між відстороненим поглядом на події режисера та художника й емоційно-естрадным – у композитора. Адже у спектаклі діють переважно пласкі ляльки (жінки братів Зейнаб і Фатіма – пласкі зростові ляльки), багато прийомів театру тіней, є «колективні ляльки» (народ, зграя розбійників) і пласкі глеки, таці з фруктами, чаші тощо. Тож світ, який створюють ляльки та предмети, – картинний, оповідний. Постановники явно уникали в такий спосіб антропологічності, що очевидно також завдяки мізансценуванню – руху ляльок, їхньому зникненню, подібному до розчинення. Натомість варіант музики Володимира Бистрякова потребує звучання саме живого голосу, що, на наш погляд, стилістично невірно, оскільки східна музична культура передовсім інструментальна.

Виконавський рівень цієї вистави є доволі високим, що і дозволяє її оцінювати загалом позитивно. Технічно – це доволі складна вистава для акторів. Шість виконавців постійно рухаються, танцюють, водять ляльок, при цьому вправно координують дії, відчувають плече партнера тощо. Кількість поставлених акторам завдань є величезною і, як на мене, цілком логічним є запитання: «Невже це тільки для того, аби було просто красиво?»

Крім вищезазначеного, істотним недоліком вистави є відсутність дидактичного моменту. Гонитва за оригінальною формою, яка, ніде правди діти, беззаперечно дивує і зацікавлює малюків, призвела до втрати смислів, мудрих думок, що транслюються східною казкою. Наразі всі персонажі виглядають якимись приблизними: ані Алі-Баба не тягне на справжнього героя, ані його брати – на справжніх злодіїв. Якщо поцікавитися у дітей після вистави «про що ця казка?», вони навряд чи зможуть відповісти щось конкретне.

Професійність режисерського підходу, винахідливість сценографії і різноманітність ляльок, а також високий фаховий рівень акторського виконання, попри всі зауваження, дають мені підстави рекомендувати цю виставу до включення у шорт-лист фестивалю-премії «ГРА».

Сергій Васильєв:

Банальне мотивування цієї постановки – поповнення репертуару театру версією відомої арабської казки, на яку приводитимуть дітей батьки, котрі дивилися (або колись слухали на платівці фірми «Мелодія») її в своєму дитинстві. Принагідно режисер і художник розв'язують також якісь особисті творчі завдання, обираючи для постановки силуетні ляльки й тантамарески, які досить рідко використовуються в сучасному українському театрі ляльок.

Власне, в обраному типі ляльок й полягає відносна оригінальність вистави. Причому, здається, пріоритет постановники віддають власним творчим і ремісничим інтересам. Режисер Михайло Урицький, очевидно, зазіхає на драматичну сцену, тож реалізує свої амбіції у видовищі, де танці з піснями, пластичні етюди та «східні» статуарні композиції, що мають нагадувати старовинні перські мініатюри, набагато переважають не лише епізоди з ляльками, а й суто сюжетні лінії. Художник Микола Данько, створивши чудову колористичну гаму, ефектно грає з масштабами, варіюючи пласкі невеликі й ростові ляльки, а також фактично позбавляючи об'єму і переводячи у площину декорацію, що, зокрема, дозволяє внести у технологічний діапазон ще й елементи тіньового театру.

Нарешті, свій «кусень м'яса», і чималий, отримує композитор, віднедавна завідувач музичної частини Київського театру ляльок на лівому березі Дніпра Володимир Бистряков, який фактично творить власний мюзикл, проігнорувавши зонги Сергія Нікітіна та Віктора Берковського, що звучали в оригінальній версії інсценізації Веніаміна Смехова. Його лібрето, звісно, у перекладі українською мовою, ледь підрихтоване, з усіма шаблонними уявленнями цього автора про Близький Схід.

Алі-Баба



Приблизності такого вигаданого, штампованого Близького Сходу, до речі, починають драгувати чи не з перших хвилин вистави, де бадьорі актори співають, що «Персія – персики, зелений чай», явно плутаючи меридіани: адже в Ірані п'ють кисломолочні напої і фруктові чаї, зелений – привілей Середньої Азії і Китаю. Це, звісно, дрібниця, але симптоматична. «Алі-Баба» Михайла Урицького/Миколи Данька – це не «паломництво в країну Сходу» (скористаюсь назвою роману Германа Гессе) і навіть не занурення в «морфологію чарівної казки», як, можливо, сказав би Володимир Пропп. Ні, це якісний, але цілком рутинний, конвеєрний продукт, що їх безперечно тиражує український театр ляльок.

Звичайно «східна абстрактність» позначається й на виконавцях. Вони працюють із широю віддачею, надзвичайно емоційні та рухливі. І ніби вдячні, що можна розгорнути на всю повноту свої притлумлені пластичні й співочі таланти. Лялька у цій ситуації, природно, залишається пасербицею. Її, власне, й оживити майже неможливо, тож краще використовувати як костюм або хіджаб.

Мабуть, до найкращих вистав України «Алі-Бабу» Київського театру ляльок на лівому березі Дніпра не варто було б зараховувати, та через дефіцит конкурентів у конкурсі – доведеться.

Анна Липківська:

Класичні казки – зокрема, про Алі-Бабу та сорок розбійників – ми сприймаємо, так би мовити, на автопілоті, апріорі, не вдумуючись. Але якщо поглянути на цю історію крізь призму так само класичного постулату «Сказка ложь...» (і далі за текстом), то виявиться, що базові меседжі там доволі сумнівні. У даному разі розбійники вкрали коштовності в людей (нехай і в небідних), Алі-Баба та його брат Касим, у свою чергу, вкрали у розбійників. Алі-Баба – позитивний персонаж, бо роздав усе городянам (і вони це, треба думати, проїли швидко), Касим – негативний, бо все забрав собі. Про те, що красти погано В ПРИНЦИПІ, там не йдеться. Алі-Баба не заробив, а вкрав – але це добре, бо роздав. «Восток», звісно, «дело тонкое», але не певна, що такі речі треба вкладати в голову дітям.

Тим більше, що виставу базовано на п'єсі Веніаміна Смахова 1970-х років, яка була, по суті, «приколом» для веселої творчої компанії і первісно призначалася для дорослих («Это был итог моих разгильдяйских капустников и пародия на скучнейшую “Шехеразаду”», – казав автор). Пісні з цієї казки (музика Сергія Нікітіна та Віктора Берковського) набули популярності також і серед дітей (завдяки виходу платівки та, згодом, телефільму, який у 1983-му відзняли просто для того, аби закрити «дірку» в плані «Ленфільму»). Але нині, через 35 років, аудиторія вікової категорії 4+ (так зазначено на афіші) тим більше навряд чи адекватно сприйме цей матеріал і зможе зробити з нього позитивні висновки.

Тож, на мою думку, щодо цієї вистави має йтися навіть не про те, ЯК це зроблено. Питання стоїть інакше: НАВІЩО і з якою метою?

Доволі якісний переклад діалогів і пісень на українську здійснив Володимир Підцерковний. «Класичну» музику Нікітіна-Берковського було замінено на варіант Володимира Бистрякова. Чи це цілковито нова музика, чи та, яка звучала у виставі Театру Естради 1987-го року? Це можна з'ясувати лише після історичного дослідження. Але так чи інакше, музика за стилістикою та інтонаційним ладом «відсилає» до тих самих 1970–1980-х років.

Тут виникає ще одна проблема – суто жанрова: музично-драматургічна основа «тягне» на мюзикл у ляльковому театрі (тим більше, у виставі для дітей) – це додаткові складнощі: як «проартикулювати» події, «розчинені» у тексті пісень, аби не втратити сюжет?

Режисер Михайло Урицький – за всієї незаперечної фахової вправності, не раз доведеної в інших постановках, – не зміг уповні розв'язати цю проблему: фабула «тоне» у входах-виходах-співах (до того ж, звучить «плюсова» фонограма, а звукова апаратура й акустика в театрі дають, м'яко кажучи, неідеальне звучання), а насамкінець події взагалі обриваються на півслові (що сталося з розбійником, який обманом пробрався у дім Алі-Баби? Чим узагалі все скінчилося? Неясно, всі просто виходять і співають фінальну пісню), і жодного висновку зі сцени не лунає.

Михайло Урицький багато років плідно працює з Миколою Даньком. Для «Алі-Баби» вони обрали кольорову гаму, що відсилає до східної місячної ночі: білий колір стін та арки, синій, фіолетовий, трохи зеленого й червоного – у костюмах. Автори вистави, за їхніми свідченнями, надихалися перською мініатюрою XVI–XVII століть, тож і декорації, і ляльки – плоскі, рухаються тільки у «2D-проекції». При цьому Алі-Баба, Касим, Хасан є заввишки максимум півметра і зображені в сидячому положенні, наче біля дастархана; «колективні ляльки» (народ, згряя розбійників) – так само, але вкупі, натовпом. Натомість дружини братів Зейнаб і Фатіма – так само плоскі, але зростові ляльки, вищі за акторок. Тож маленькі чоловіки сидять-п'ють-їдять (а коли рухаються, то стають ще меншими, бо їхні мандрівки до таємничої печери візуально вирішені як театр тіней з мікрофігурками), а жінки рухаються, у порівнянні ж із чоловіками вони взагалі велетенські. Тут мимоволі виникає гендерний аспект, який теж лежить далеко за межами вікової категорії «4+».

Технічно вистава доволі складна: шість виконавців безупинно танцюють, рухаються, змінюють антураж сцен + водять ляльок. Особливих зауважень до акторів немає, – швидше, знову-таки запитання до режисера й художника: є кілька епізодів, коли актори буквально кидають своїх ляльок (приміром, сцена, коли Хасан намагається залишити дім Алі-Баби, а той з дружиною прагнуть йому перешкодити) і переходять повністю у живий план. Але чим це мотивовано? Схоже, лише тим, що ляльки самі по собі плоскі й рухливість їхня обмежена – тобто суто формальними, а не змістовими причинами.

З одного боку, «розмитість» фабули у виставі не дає можливості донести до маленьких глядачів чіткі моральні меседжі, що, в принципі, є обов'язковим у виставах для дітей. З іншого ж, певне, навіть добре, що до останніх не доходить проста й очевидна думка: красти можна, головне лише не попастися й вчасно поділитися.

У візуальному відношенні вистава фантазійна, оригінальна, її не сплутаєш з жодною іншою. Натомість музика звучить архаїчно, а загальний посил постановки взагалі не прочитується. Може, й на краще.

Людмила Олтаржевська:

Дитячий мюзикл «Алі-Баба» режисер Михайло Урицький поставив у співавторстві з художником Миколою Даньком. На рахунок цього творчого тандему вже чимало успішних спектаклів, які перемагали на престижних міжнародних фестивалях. За словами Михайла Урицького, йому імпонує робота з цим художником, який завжди придумує таке рішення, у якому можна реалізувати власні творчі задуми.

Вистава «Алі-Баба» продовжила програму «Казки народів світу», започатковану в цьому театрі кілька років тому. Повчальні історії про родинні та загальнолюдські цінності, до яких належить і «Алі-Баба», завжди були й залишатимуться актуальними, і особливо – для аудиторії саме цього театру.

Східні казки – видовищні, яскраві, мелодійні. Дотримуючись оригінального сюжету, режисер, утім, дозволив собі внести невеличкі смислові корективи. На протигагу традиційним уявленням про місце жінки на Сході, тут командують парадом саме дружини братів Алі-Баби та Касима. Ляльки-жінки тут більші за розміром, вони рухливі, з виразними обличчями, ляльки-чоловіки помітно менші, стриманіші у рухах, часом просто вайлувати.

Естетика культури сходу чітко проглядається як у візуальному оформленні вистави, так і в її музичному (композитор Володимир Бистряков) та пластичному (хореограф Світлана Карлицька) наповненні. Тут багато вокальних номерів, серед яких, до слова, є і справжні шлягери. Загалом цілісна, гармонійна, логічно «зверстана» вистава. Хоч і не без традиційних для нинішнього театру «затягнутостей».

Найголовніше завдання актора-лялькаря – бути посередником між лялькою і глядачем, діяти на сцені через ляльку – у цій виставі його учасники не лише виконали, але й перевиконали, дублюючи своїх персонажів за допомогою костюмів, гриму, пластики, – особливо у виконанні Марії Сенько та Вікторії Завгородньої (дружин братів).

Отже, вистава цікава, до якої, утім, є суттєве зауваження. Обмеження за віком 4+ явно не відповідає побачаному. Досить розлогий сюжет казки, який у спектаклі відтворений детально, без особливих купюр, відверто втомлював наймолодших. Тому рекомендувати її потрібно старшим дітям.

На мою думку, серед інших вистав-фіналістів «Алі-Баба» ризикує загубитися.

Алла Підлужна:

У виставі вдало поєднано різні техніки лялькового мистецтва з живим планом. Жанр мюзиклу задає яскраву форму з вокальним виконанням і пластичним вирішенням у стилі східної культури. Вигадливо й фантазійно побудовано сценічний простір. Пересувні фрагменти декорацій, на яких зображено світ Персії з характерними силуетами мінаретів, зміною конфігурацій створюють динамізм дії, легко позначають наступне місце оповіді. Зі смаком використовується стилізація декорації.

Невипадково загальним кольором вистави, костюмів, освітлення обрано синій – цей дивовижний колір сапфірових коштовностей належить східному світові, й така асоціація якнайкраще налаштовує на східну казку, потрібну атмосферу, пробуджує фантазію. Цікаво вигадано художником-постановником співвідношення висоти декорацій із зростом акторів. Такий візуальний ефект контрасту чудово працює: створюється відчуття, що артисти, наче могутні Гулівери, вправляються у маленькому місті, оживляють його мешканців і виглядають всемогутніми магами.

Традиційну лялькову ширму стилізовано під стіл-подіум, на якому відбувається основна дія і з'являються персонажі – плоскі ляльки на шарнірах, усіякий реквізит. Режисер вдало поєднує і використовує рухливі колоритні великі ростові ляльки, що вигадливо й дотепно управляються акторами, задіює елементи тіньового театру, з допомогою якого якнайкраще можна вирішити показ мандрівки Алі-Баби, сцен печери зі скарбами. Для візуального ефекту дива, що являється після чарівного «сім-сім, відкрийся!», використовуються світлові й звукові ефекти.

Режисерові вдається створити загадковий світ казки, представити яскраві характери персонажів, домогтися цілісності вистави за рахунок гармонійного поєднання музично-вокальної складової, пластичної конфігурації мізансцен, взаємодії актора і ляльки. Довершена сценографія об'єднує усі складові в єдине ціле, завдяки чому створюється органічне й завершене сценічне дійство. У сценографії відчувається присмак іронії – зображення 40 розбійників, їхнього одноокого отамана на грайливому коні, сцени частування, поїздка Алі-Баби на вілючку. Завдяки цьому створюється атмосфера легкості, святковості, чарівної можливості дива.

Слід сказати про злагоджений акторський ансамбль. Актори на високому вокальному рівні тримають жанр мюзиклу, виразно й органічно працюють пластично, в душі своїх персонажів рухаються, розмовляють, взаємодіють, віртуозно вправляються із ляльками. Вистава емоційна, яскрава, створює позитивний настрій, ще й здатна проголосити ненав'язливу і тонку мораль про те, на що здатні дружба і любов.



Театр маріонеток (м. Київ). Вистава «Про Коника-Стрибунця та Великий стрибок»

Сергій Васильєв:

Правду кажучи, важко застосувати критерії актуальності, умотивованості, ексклюзивності до вистави «Про Коника-Стрибунця та Великий стрибок». Хіба що покепкувати: у спектаклі Театру маріонеток використано планшетно-тростьові ляльки. Що ж до асоціацій із авантюрним Великим Стрибок, який наприкінці 1950-х коштував Китаю приблизно 40 млн померлих від голоду, то це видовище явно не передбачає якісь історичні паралелі. Власне, і для дітей, і для їхніх батьків атрофія історичної пам'яті – природний стан свідомості.

Про оригінальність цього видовища теж складно говорити. Подібні персонажі, котрі нагадують абстрактних, як із дитячої книжки позаминулого сторіччя, англійців, не раз гостювали на сценах українських театрів – у незмінних циліндрах, ексцентричних сукнях і з чайними чашками в руці з манірно відставленим мізинчиком. До речі, і у виставах Михайла Яремчука вони давно квартирують.

Безумовно, ця вистава, яку хочеться назвати милою абищицею, має, так би мовити, авторське клеймо. Не випадково Михайло Яремчук виступає у ній і драматургом, і режисером, і художником. Цього митця завжди відзначав високий смак, не зраджує він йому і нині: на сцені все гладенько, вишукано та в міру дотепно.

Оскільки спектакль явно розрахований на сімейний перегляд, то для батьків, які зазвичай нудьгують під час дитячих вистав, передбачені своєрідні бонуси – натяк на любовну історію між героями (маловиразний, між іншим) та класна добірка американських музичних хітів кінця 1950-х. Та й дія, п'яту частину якої займає ніяк не пов'язана із сюжетом куценської казки прелюдія, не дає публіці втомитися. Хоча, здається, смисл її відрізняється від заявленої театром дидактичної поради, умовно кажучи, «поспішати повільно». Скоріше, у підсумку глядач має миролюбно визнати, що треба посадити собі на шию агресивного нахабу, котрий завжди встигне відібрати в тебе книжки та морозиво.

Режисер, здається, не ставить перед акторами надто складних завдань. Функціонально ж свої партії вони виконують старанно, навіть із задоволенням. Насправді ж, їхня гра поверхова, і цим конгруентна такому ж неглибокому, майже ескізному задумові. У ньому, повторюся, немає жодної іншої мети, аби півгодини якось розважити публіку. Хоча, підкреслю, розвага ця не вульгарна. Радше безмістовна.

За великим рахунком, до чого тут п'єдестали та ієрархії? Гарна вистава для зовсім маленьких глядачів, не обтяжена метафоричними шарадами і товстошкірими сенсами. Навіть із невикористаним потенціалом. Якщо елементарне культурне видовище вважати серйозним художнім досягненням, нехай значиться серед найкращих вистав України.

Олег Вергеліс:

Виставу за мотивами казок Дональда Біссета загалом адресовано найменшим глядачам. Цю постановку грають переважно на виставковій території (проспект академіка Глушкова, 1), тривалість – близько 40 хвилин.

Враховуючи певну аудиторію цієї вистави, Театр маріонеток і прагне знайти з нею спільну мову – образну, зрозумілу, власне, дитячу. Подеколи це вдається.

На емоційному рівні маленькі глядачі сприймають історію про Коника та Равлика з цікавістю, як це і має бути. Про якусь художню специфіку вистави, мабуть, говорити не варто, вона – у загальному контексті розважальних дитячих постановок «для найменших».

Вистава може розглядатися серед привабливих постановок – для своєї аудиторії (2+), поміж найкращих вистав України вона би розглядатися не могла.

Ганна Веселовська:

Постановка казок Дональда Біссета у Київському театрі маріонеток в інсценізації головного режисера театру Михайла Яремчука є надзвичайно позитивним явищем, враховуючи, що українські театри для дітей весь час ходять по колу серед одних й тих самих авторів і творів. Михайло Яремчук відкрив українському глядачеві ще одного дотепного оповідача, у чиїх творах панує суто англійський гумор і діють незвичні герої.

Наскільки мені відомо, у репертуарі Київського театру маріонеток є декілька вистав за казками Дональда Біссета. Відповідно, на київському кону маємо щось на зразок серіалу про «стару добру Англію». Те, що це саме Англія, сплутати неможливо: персонажі мають стереотипні зовнішні ознаки англійців: пелерини із тканини-шотландки, звичка пити чай о п'ятій і надміру ввічлива та снобістська поведінка.

Та й сюжет цілком англійський: амбітний коник-стрибунець Денді милується собою і власними велетенськими стрибками, а равлик Олівія, котра може тільки пересуватися по землі, страждає за ним. Але упізнавана прикметність і позбавляє режисерське рішення бажаної оригінальності: все це вже десь було, чи в казці Алана Мілна про Вінні Пуха, чи Льюїса Керролла про Алісу.

Говорити про художню цілісність доводиться з обережністю, оскільки спектакль має прикмети вистави для домашнього вжитку. Вона начебто розрахована не на показ на столичній сцені, а для перегляду в чийсь оселі у невимушеній, дружній, вільній атмосфері.



Про Коника-Стрибунця та Великий стрибок



Дійсно, дім-театр – це один із постулатів існування колективу, колись створеного Михайлом Яремчуком. Але, як на мене, відбулася трансформація із театру-дому в домашній театр, що далеко не одне й те саме.

У виставі про Коника-Стрибунця усе по-домашньому припасовано одне до одного: прив'язано мотузочкою, приколоте булавочкою, приклеєне скотчем так, аби протрималося короткий час. Відповідно і цілісність є умоглядною: наче все ціле, а доторкнись – і розлетиться, мов картковий будиночок. Переконана, що це відчуття навмисне спровоковане художнім рішенням самого ж Михайла Яремчука, який унаочнює своє суб'єктивне відчуття хиткості і незахищеності світу. Проте, на жаль, ця сентенція жодним чином не розвивається у дії як настанова трепетного ставлення до життя, а панує як погляд утомленого митця на світоустрій.

У виставі діють оригінальні зворушливі ляльки (Денді в двох варіантах та Олівія) й багато предметів, що оживають: квіти, патефон та ін. Між тим, технічне водіння цих ляльок – теж як у домашньому театрі, ніби спеціально примітивне.

Відсутнє очікуване тонке керування маріонетковими ляльками, і загалом ляльки в руках акторів – це те, чим граються, а не те, що грає. У виставі також багато живого плану. І, як не дивно, саме в живому плані актори виглядали переконливішими, розкутішими, дотепнішими.

Керівник театру маріонеток Михайло Яремчук – знаний лялькар, який має величезний творчий досвід і заслужену мистецьку славу в Україні та за її межами. Цілком очевидно, що його театр зараз перебуває у процесі трансформації. А вистава про Коника-Стрибунця демонструє намагання керівництва театру збити його камерно-мобільним і відійти від формату складних багатопланових спектаклів.

На мій погляд, постановка Київського театру маріонеток «Про Коника-Стрибунця та Великий стрибок» саме через «домашність» не може бути включена до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Виставу поставлено у традиційній для режисера Михайла Яремчука стилістиці вишуканого, інтелектуального, медитативного й повчального видовища для маленьких глядачів. Обрано мотиви творів одного з улюблених авторів режисера-постановника – Дональда Біссета, відтак створено сюжет надзвичайної простоти, із мінімумом зовнішніх подій і максимумом простору й часу для театральної гри.

Театр Михайла Яремчука і в цій виставі залишається сценою, де маленький глядач зустрічається із добірною театральною мовою, естетикою гри, перетворень, м'яких, людських, інтелігентних стосунків і мудрих сюжетів. Власне, історія про коника-стрибунця, самозакоханого хвалька – одна з таких.

Сюжетна схема вкрай проста й оповідає про пригоди самовпевненого стрибунця та равлика Олівії, яка йому симпатизує. «У житті завжди є місце для допомоги ближньому! Мрії збуваються, якщо терпляче чекати! Слід не втрачати власної гідності, незалежно від того, як далеко ти можеш стрибнути або доповзти!» – стверджує вистава, коли у фіналі повільний равлик рятує коника й вони разом сідають чаювати у її хатинці.

У м'якості предметного світу вистави криються ніжність, лагідність інтонацій розмови театру з глядачем. Образний світ, розгорнутий на невеликій сцені, містить головні «цитати» казкового Біссетового світу: книги, ріжок Місяця, зірки, грамофон, а також дивакуватих героїв – добрих клоунів, клоунес, гномів, надзвичайно милих, «вихованих» та аристократичних.

Важливо, що саме книга залишається у центрі уваги режисера, – вона виникає і на початку, і в середині вистави, повертаючи у картину світу сучасного глядача цей невід'ємний атрибут людської культури й цивілізації. Хоча у виставі текст залишається другорядним чинником відносно театральної гри, і це також важливо для формування у найменшого глядача уявлення про театр як місце особливої – невербальної – художньої мови.

Вистава несуетна, некриклива, в ній багато зупинок, «перепочинку» між епізодами, внутрішнього спокою, аристократичної гідності. Головний герой історії – Коник-Стрибунець – гіперактивний. Однак спосіб ведення ляльки доволі одноманітний і простий, реакції та інтонації однотипні. У той же час Равлик набагато вишуканіший і вибагливіший у сценічній поведінці (як у живому, так і ляльковому планах).

Музичне вирішення, складене з відомої музичної кінокласики, надзвичайно дотепне та допомагає створити атмосферу свята, казки, радості, гумору.

Естетичні принади вистави, однак, помітно перевищують її змістове наповнення. Попри зосередженість на тому, як, а не що відбувається на сцені, сама історія містить надто розріджену кількість подій, що надає виставі в'ялуватого, подеколи одноманітного ритму.

На нашу думку, є виразна диспропорція між розлогою вступною інтермедією і надто швидким фіналом, у якому маленький глядач не встигає розгледіти головної – кульмінаційної події: зустрічі двох друзів і спільного щастя чаювання/буття.

Вистава заслуговує увійти до переліку найкращих для дітей, оскільки є прикладом вишуканого й мінімалістичного, ігрового й дидактичного театру для найменших глядачів.

Анна Липківська:

Вітчизняна афіша вистав для дітей найчастіше містить стереотипний набір творів, який не зазнав істотних змін ще з радянських часів. Тож появу такої репертуарної «цікавинки», як казки Дональда Біссета (в даному разі, оброблені головним режисером Театру маріонеток Михайлом Яремчуком), слід особливо поцінувати: в них – тонкий, суто англійський гумор, часом незвичні герої, атмосфера «старої доброї

Англії», здорова консервативність; вони оригінальні, провокують фантазію режисера, художника, акторів, глядачів.

В основі сюжету – казка «Коник-Стрибунець і Равлик»: надамбінний коник-стрибунець Денді милується собою і своїми велетенськими стрибками, равлик Олівія, котра може тільки пересуватися по землі, причому вкрай повільно, потай страждає за ним. Та всі її спроби привернути його увагу марні: самозакоханість Денді не знає меж.

Очевидно, що така історія, покладена в основу вистави для дітей, має завершуватися чітким моральним висновком: пиха повинна бути покарана, а благородство душі – винагороджене.

У автора так і відбувається (надвечір Денді намагається потрапити додому, але повсякчас промахується – перестрибує через власний будиночок, бо розучився стрибати на невелику відстань). Однак через стислий обсяг самого тексту – це не такою мірою артикульовано, як потрібно для сцени («Дякую тобі, Олівіє, – сказав він. – Тепер я й сам бачу, що великі стрибки – це ще не найголовніше в світі!» – «Цілком вірно! – відповіла Олівія. – Маленькі стрибки теж потрібні. Бувай здоровий, Денді! До побачення!»).

До того ж, у першоджерелі немає закоханості Олівії у Денді, а це той мотив, який загострює конфлікт (гордій, котрий не бачить нікого навколо себе, – і мовчазне страждання, яке не має виходу, «мачізм» – та віктимна поведінка; гендерний аспект можна розвивати далі) і тим більше має бути розв’язаний у фіналі.

У виставі ж на перший план виходять композиційні проблеми. Дуже довгим (третина усього часу) відносно подальших подій є «в'їзд» у сюжет – вступна частина, де двоє персонажів у циліндрах (такі, що ніби зійшли зі сторінок ілюстрацій до творів Льюїса Керролла) заважають клоунові-домовичку розкласти драбину, розвантажувати візочок, розвішувати Місяць, зірки тощо – аж до того моменту, коли серед вийнятих із коробки книжок знайдуть ту, з якої почнуть читати казку. Натомість фінал виглядає обірваним: Олівія та врятований нею Денді заходять до будиночка Олівії і починають пити чай. У ситуації, коли персонажів на сцені немає, а глядач просто стежить за вікном будиночка – чайником, із якого наливають чай, чашками, блюдечками, слухає репліки, котрі звучать «за кадром», змазуються, – виходить, що фінальної крапки немає.

Якщо ж не подано чіткий висновок, то його заступають інші міркування, котрі впливають із подій самі по собі та навряд чи передбачені авторами. У нашому випадку виходить, що Денді за свою пиху та зверхнє ставлення до Олівії (протягом вистави він повсякчас переходить їй дорогу завдяки своїй спритності, а потім ще й знущається з неї через її природну неквапливість) поплатився тим, що, не потрапивши додому, просто опинився у гостях, де тепло і затишно. Олівія ж і надалі обожнюватиме Денді й усе йому пробачатиме.

Чи такі думки варто транслювати дітям? Тут, швидше, презентуються хибні моделі поведінки та «закладаються» програми: залежності на ґрунті низької самооцінки – для майбутніх жінок, зверхності, маніпулювання чужими почуттями заради власної вигоди, неповаги до жінки – для майбутніх чоловіків. Хіба що такі висновки нівелюються нерозбірливістю змістових підсумків.

Атмосферу англійської казки втілює у виставі той самий Михайло Яремчук, але вже не як режисер, а художник. І це – головний актив постановки. «Живі», симпатичні, зворушливі є ляльки Денді (обидва варіанти, які різняться технічно) та Олівія. Багато фантазійного – наприклад, зелена «земна» куля, на поверхні якої кріпляться і равлик, і квіти, і патефон, або ж миша, котра «гризе» місяць – скибку сиру... Кольорова гама – м'яка, тепла (приглушені відтінки коричневого, жовтого, зеленого, теракотового, рожевого), нічого кричущого, «синтетичного», все ніби з плюшу й твіду, дуже комфортне для ока.

Актори добре вправляються із ляльками та предметами. Вони забагато метушаться по сцені «просто так», позафункціонально – очевидно, аби зробити виставу динамічнішою. Проте це докір не їм, а балетмейстеру з режисером.

Михайло Яремчук у властивій йому режисерській манері намагається зробити виставу цікавою як для малюків, так і для батьків. Він вводить у тканину оповіді легкі жарти, зрозумілі лише дорослим (згадку про Ілона Маска, наприклад), і вигадує для персонажів перекручену мову, якою вони спілкуються поза текстом власне оповіді («Тхо ам е?» – приміром, запитує домовичок). Щоправда, дітей це заплутує, а батьки у такому швидкому темпі теж не розбирають усе повністю. Однак загальний стиль вистави, судячи з реакції публіки, дорослим подобається не менше, якщо не більше, ніж дітям.

Отже, візуальний бік, загальна атмосфера, ляльки – те, що у «Коніку-Стрибунцеві» можна насамперед відзначити. Усе це є таким, яким і має бути у спектаклі для дітей (і ширше – для всієї родини). Але змістова та композиційна незавершеність вистави фактично зводять її принади нанівець.

Алла Підлужна:

Київський театр маріонеток – особливий. У пам'яті залишилися його знакові вистави, що переконливо доводили всеосяжність можливостей цього жанру мистецтва. Від постановки, запропонованої Фестивалю «ГРА», залишилось враження, що вона здійснена якимось нашвидкуруч, із підручних засобів, без особливого опрацювання драматургії, розгорнутого і фантазійного сюжету, чіткого визначення глядацької аудиторії, навіть натяку на оригінальність. Нібито робився виїзний варіант спектаклю для роботи у дитсадках.

Відчувається несумірність частин вистави, яка вигадана у формі гри Клоуна з великими предметами-частинами декорації, – занадто довга експлікація, під час якої здається, що актор навмисно тягне сценічний час, нічого не відбувається, дія примітивно одноманітна. Згодом – невелика за часом основна частина, в якій теж нічого особливого не відбувається, лише повтор однієї і тієї ж мізансцени про великі стрибки Коника. І фінал – щасливе розв'язання Коникової проблеми зі стрибками – теж не відрізняється ексклюзивністю вирішення. Мораль казки сценічно артикульована досить невиразно.

У виставі дві дійові особи – ляльки Коник і Равлик. Вони виготовлені з м'яких матеріалів, використовуються акторами відкритим прийомом як виносні й не працюють як маріонетки. Акторське виконання (технічне і драматична гра в живому плані) – на непоганому рівні, але артистам не вдається уникнути повторів дії, тому що, за великим рахунком, грати нема чого і вправлятися із вимушеністю ситуації важко. І фантазії у роботі з лялькою особливої немає.

Проблематика сюжету теж викликає запитання. Равлик Олівія проявляє кохання до Коника, всіляко допомагає йому, зрештою навіть везе його на собі, аби він зміг потрапити додому. Глядацька аудиторія «3+» не дуже здатна розібратися у любовних переживаннях Равлика, хоча може захопитися красивою, з фантазією вигаданою, лялькою.

Мені видається, що ця вистава не стала художнім відкриттям. Можливо, дається взнаки непросте існування колективу в останні роки: відсутність власного приміщення, потреба заробляти кошти, творчий песимізм, що виникає у боротьбі з обставинами.

Сподіваюся, що той значний потенціал, який є у цього театру, проявиться повною мірою у майбутніх виставах.





АНГЕЛИК, ЩО ЗАГУБИВ ЗІРКУ



Чернігівський обласний театр ляльок імені Олександра Довженка. Вистава «Ангелик, що загубив зірку»

Сергій Васильєв:

Формально «Ангелик, що загубив зірку» Чернігівського театру ляльок, звичайно, має меседж, сказати б, на всі часи: у кожного своя зірка (доля), мрія, та безкорисливість вища за прагматизм. Насправді ці ідеї присутні у виставі ненав'язливо і, хочеться вірити, потрапляють до свідомості маленьких глядачів контрабандно, обхідним шляхом, без дидактичного напуття, як це, зазвичай, трапляється у солідних і нещирих театрах. Тут, натомість, усе щиросердно й простодушно, і саме ця інтонація найбільше полонить. Попри позірну простоту, це, на мій погляд, дуже витончена, а в чомусь навіть новаторська річ. Не буду категорично стверджувати, що постановники свідомо вигадували її в стилі «арт-брюту», наївного мистецтва, але деякі ознаки свідчать про невипадковість такого рішення.

У програмці режисер Віталій Гольцов позначений ще й як автор сценічної версії п'єси, і відчувається, що він капітально «переорав» текст драматурга Неллі Шейко-Медведевої. Власне, використав його як стимул і трамплін для гри, де самі по собі сюжетні перипетії не мають принципового значення. У цьому приховується якийсь чарівний секрет цієї вистави, котра грається не просто для дітей, а ніби дорослими дітьми.

Звісно, можна говорити про щасливий збіг обставин – так-так, зірки, що дивовижним чином стали, осяявши цю роботу, але й треба констатувати, що і її творці нівроку попрацювали. Насамперед варто відзначити сценографа та художника костюмів Олену Загребіну. Цей арт-брут, де у розписах декорацій використано, до речі, малюнки 9-річного хлопчика Нестора Семенченка (носії цього стилю – саме діти й душевнохворі, котрі часто ховаються у хворобу від дорослості), безперечно, її заслуга, як і ангел, що являється сучасній малечі космонавтом у скафандрі з срібними крильцями. Як і строкати – чи то клоунські, чи то хіпстерські (а як їх розрізнити?!) строї героїв. Окремий комплімент композиторові Антону Гаркуші за його космічний лейтмотив і вдале використання живих інструментів – кастаньєт, маракасів, перкусійного трикутника та вульгарної гармошки.

Існування у жанрі буфонади диктує акторам сценічне середовище та костюми, а режисерське вирішення виправдовує циркову надмірність поведінки виконавців. Але це не просто імітація клоунади та музичної ексцентрики. На відміну від десятків вистав для дітей, де дорослі дяді й тьоті удають із себе дітей, в «Ангелику...» актори в доброму розумінні слова впадають у дитинство. Невипадково, здається, у залі під час вистави не чути жодного вереску, ниття, перешіптування, до якого ми звикли у театрі ляльок. І ця тиша – справжня нагорода театрові, де діти, нарешті, впізнають і осягають себе.

«Ангелик, що загубив зірку» Чернігівського театру ляльок – дуже достойне, чудово вигадане і майстерно зігране видовище, безперечно, гідне належати до числа найкращих вистав України.

Ганна Веселовська:

Казка Неллі Шейко-Медведевої про Ангелика, який загубив зірку, – доволі лаконічна за змістом та є мінімалістичним і стилістично дуже сучасним твором, генетично пов'язаним із сюрреалізмом. Тут немає звичних для казок звіряток, а є якісь дивні хлопчаки, бабуся та її не менш дивний онук. Актуальність постановки саме цього твору – зонайменше в тому, що тут діють персонажі з нашого сьогодення, нехай навіть трохи гіпертрофовані.

Оригінальність режисерського задуму полягає в тому, що театральний майданчик використовується саме як простір для сюрреалістичної гри, а не показу повчального сюжету. Сюрреалістичність проявляється насамперед у трактуванні персонажів. Приміром, Ангелик – це лялька хлопчик-космонавт, якого водить янголоподібна дівчина. А роль Бабусі виконує у фарсовому ключі актор середнього віку Ігор Маджуга. Тобто у режисерському рішенні немає прямолінійних асоціацій, вони швидше парадоксальні, ніж очікувані.

Очевидно, про жодну художню цілісність мова не могла йти, якби не сценографія художниці Олени Загребіної, базована на малюнках 9-річного хлопчика Нестора Семенченка. На сцені знаходиться щось схоже на шафу і кілька ширм, із яких видобуваються різні предмети для гри, вони ж час від часу стають сховком для персонажів. Ці декорації ущерть вкриті малюнками специфічної кольорової гами: бордовий, кобальтовий, блідо-рожевий, срібний. Прикметно, що тут зовсім немає зеленого, бо вистава, просякнута урбанізмом, – про дітей, які вирости на асфальті.

До такого пародійного сценічного оформлення дуже пасують костюми, в яких є чимало прикмет суто дитячого одягу: комбінезон, короткуваті штани, латки, яскрава кольорова гама. А також це нагадує вбрання міських безхатченків, які одягають на себе все, що є. Підсилює цей сюрреалістичний настрій вистави музичний супровід (композитор Антон Гаркуша), провідним інструментом у якому є дитяче брязкальце. Отже, мотив бавлення з повсякденними предметами і важливими речами у цій виставі проводиться багатьма засобами.

У спектаклі діє повноцінний акторський ансамбль. Чотири виконавці не просто відчувають один одного, а й підігрують, міняються ролями. Попри назву, тут немає акценту на головній дійовій особі – Ангелику. Виставу поставлено так, що один актор через свого персонажа висвітлює іншого.

«Ангелик, який загубив зірку» – вистава нестандартна, така, що наче випадає із низки звичних для дітей. Але в цьому й полягає її принадність. Вона оповідає ігровою бешкетливою мовою, яка може роздратувати деяких батьків і вчителів, про дитячо-дорослі стосунки, наше суспільство, де, метафорично кажучи, зірку можна сховати в каструлю.

Своєрідність «Ангелика, який загубив зірку» та його сюрреалістичний оптимізм спонукає мене включити цю виставу до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Вистава пропонує сучасну інтерпретацію традиційних уявлень про світ янголів, створюючи конфліктне середовище поміж світами світлих думок і добра (Ангелик) та нашої суєтної буденності (Бабуся, нечемний онук, поліціант та ін.). Водночас і в щоденному світі постановники вбачають особливу красу, подаючи його засобами яскравої театралізації, відриваючи від натуралізму, побуту, ілюзорності, демонструючи дітям можливості театру-гри, театру-буфонади. У розкутій фантазії художника (участь у розписах декорацій брав дев'ятирічний хлопчик) і сценографа (Олена Загребіна), котрі створили надзвичайно креативний, стильний простір і костюми, полягає велика естетична цінність цього спектаклю.

Задум режисера Віталія Гольцова відійти від звичного, повчально-моралізаторського підходу до «янгольської» теми у бік її осучаснення та посилення ігрової, імпровізаційної природи, надзвичайно цікавий і важливий для виховання юного глядача. Найбільше він реалізований у візуальній складовій спектаклю та акторських роботах.

Тим часом не подолано певну схематичність драматичного тексту, подієвий ряд вибудовано винятково на зовнішній дії, що дещо спрощує сенси вистави. За ігровою розкутістю, ярмарково-балаганною атмосферою дійства нівелюються украй важливі питання: що саме відбувається із персонажами? як вони змінюються? яким є їхнє ставлення до предмета конфлікту – зірки? чому вони чинять так, а не інакше?

Вистава цікава тим, що поруч із дидактичною метою, переслідує суто мистецьку, художню – змодельовати світ, котрий максимально віддаляється від правдоподібності, збагативши його часто ірреальними, парадоксальними, по-дитячому щирими й наївними образами й візуальними темами. Це привчає дітей до неілюзійної мови театру та по-новому розкриває його креативний потенціал.

Точність акторського ансамблю, усвідомлення і виконання поставлених режисером завдань, здатність «тривати» в образах-масках є також однією із беззаперечних переваг вистави. Майстерність виконавців у роботі в живому плані й із лялькою, їхня сценічна привабливість, динаміка та завзятість сценічного існування – усе це становить мистецькі переваги роботи.

Спектакль, поза сумнівом, непересічний, зокрема залученням до роботи юного художника, плідністю такої співпраці, виразною атмосферою, акторськими роботами, дивовижною «дитинністю» погляду на світ. І хоч їй, на нашу думку, дещо бракує зібраності, детальнішого опрацювання образів-тем, тоншого нюансування, тим не менше вона заслуговує увійти до кола найкращих дитячих вистав фестивалю.

Анна Липківська:

Якою має бути драматургія для дітей, особливо молодшого віку? Очевидно, фантазійною, ігровою і з чітким (не обов'язково й навіть не бажано артикульованим лобово) моральним спрямуванням, – аби закладати базові ціннісні установки.

Казка Неллі Шейко-Медведевої про Ангелика, який загубив зірку, вповні відповідає цим вимогам: там є і символічний, і реальний шар сюжету, є переслідування, пошук, логічний хепі-енд і простір для фантазії постановників.

Якою має бути вистава для дітей? Одвічне питання. Театр для дітей робиться дорослими і великою мірою є лотереєю: вгадали – не вгадали? Особливо гостро ця проблема стоїть сьогодні, коли діти мають доступ до сучасних технологій, легко опановують такі віртуальні світи, що «підкупити» їх примітивом і бутафорією учорашнього дня не вдасться. Єдине, що лишається універсальним, – ігровий принцип.

Відносно вистави «Ангелик, що загубив зірку» (втім, це характерно загалом для театру ляльок), важко відокремити одна від одної роботу режисера Віталія Гольцова та художника Олени Загребіної. Очевидно, що саме візуальне рішення стало найпершою запорукою успіху чернігівської вистави.

Зоровий образ, запропонований сценографом, спирається на малюнки 9-річного (на момент початку роботи) Нестора Семенченка. Саме вони, «доведені» сріблом і «кислотними» кольорами, розміщені на універсальній конструкції на кшталт шафи з дверцятами, яка на сцені зображує і ширму, і квартиру Бабухи-Ухи, і всі інші локації.

Яскраво, з купою «фенечок» та упізнаваних деталей (кеди, комбінезони з різнокольоровою аплікацією, водняний пістолет, мобільник, скейтборд) подані й персонажі, а надто Бабуха-Уха, такий собі растамен у темних окулярах і циліндрі (а на ньому – люстерка, маленькі фігурки тварин, плетені косички)... Те, що жіночу гострохарактерну роль грає чоловік, є додатковим чинником комізму, втіленням того ж таки тотального ігрового принципу. Загалом же всі вони – наче великі ожилі ляльки, які вирвалися на волю і весело дуркують.

Відповідно, символічний шар вистави, представлений Ангеликом (тростьова лялька), дотепно вирішеним як космонавт у скафандрі з крильцями (скафандр нехай і «старомодний», але однозначно ближчий дітям, аніж традиційні янгольські шати). Обличчя Ангелика підсвічене з середини шолома, він підзвучений дещо медитативною «космічною» музикою, його голос оброблений так, ніби лунає дуже здалека.

У фіналі, коли ті, хто схилили, покаялися, а зірка повернулася до Ангелика на небо, усі персонажі вдягають такі ж підсвічені зсередини шоломи космонавтів і «літають» у синьому світлі на тлі фосфоруючої декорації разом із зірками, яких тримають на тростинах. Важко сказати, чому це викликає таке захоплення (майже катарсис) і у дорослого глядача, – очевидно, вивільняється якимось давнє неусвідомлене бажання, щось «недогране» та «недомріяне» у дитинстві.

У виставі багато динаміки, і навіть «вставні», не передбачені текстом моменти, теж є суто ігровими (як «дво-бій» Міліціонера та Грабіжника, вирішений як дуель між маракасами й кастаньетами під музику з «Кармен»).

За традицією, персонажі бігають по залу, звертаються до глядачів із запитаннями. Судячи з коментарів і відповідей дітей, які сиділи поряд, вони адекватно сприймають те, що бачать, і роблять саме ті висновки, які й планували постановники.

По суті, ляльковий план у виставі представлений лише Ангеликом (Марина Лахно), зірками й змією (у сцені в зоопарку), решта грається наживо, що є цілком логічним для цієї історії. Молоді актори Антон Шеремок та Роман Маджуга із задоволенням бігають-бавляться-мінються ролями, а Ігор Маджуга, очевидно, є «старожитом», у бекграунді якого – безліч найрізноманітніших казкових персонажів, тож він робить усе із так само молодим завзяттям, але виглядає вправнішим, точнішим, різноманітнішим (та й завдання в нього складніші).

Перед початком вистави співробітниця театру (педагог чи завліт) звертається до аудиторії із короткою вступною промовою про янголів і про те, що ми ніколи не знаємо, хто насправді є янголом – бо він може «жити» всередині безпритульної тваринки чи старезної бабусі. Цей пролог напрочуд важливий і в аспекті налаштування маленьких глядачів на виставу, і сам по собі, як моральна настанова, зроблена ненав'язливо, але доречно.

Вважаю, що не декларативно, а креативно, в ігровій формі впроваджувати важливі ціннісні настанови – саме те, що має робити театр у виставах для дітей. Чернігівський театр ляльок імені Олександра Довженка продемонстрував саме такі підходи – і досягнув мети (не втративши при цьому своєї «лялькової» природи), що варто поставити за приклад іншим.

Алла Підлужна:

Вистава грається у вже звичному для театру ляльок живому плані. Звісно, опанувати драматургічний матеріал акторам зручніше методами драматичної гри, але найголовніше, про що не треба забувати, – те, що в театрі ляльок головна дійова особа – лялька.

Прорахунок цієї вистави – відверто слабка драматургія. У п'єсі – вельми надуманий сюжет, невиразно побудовано конфлікт, тому мораль про те, що станеться з людиною, яка вкраде і привласнить чужу зірку, – губиться серед невмотивованої акторської метушні й галасу, якими підміняється динамізм сценічної дії. Хоча була можливість поставити притчу про те, яким чином можна зробити з дитини справжню людину з високими та непохитними ідеалами. Проте режисер пішов, скоріше, по зовнішній лінії проблематики. Поєднання земного і космічного простору на сцені вирішується досить однозначно, десь тут на землі існують якісь люди – троє персонажів, – а небом пролітає Янгол. Образ Янгола має вдалий іронічний підтекст, лялька цього персонажа – космонавт у скафандрі.

Режисерський прийом пошуку персонажами й переховування один від одного зірки повторюється, усі мізансцени побудовані як метушливе кружляння навколо центральної ширми-шафи. Його одноманітність робить виставу передбачуваною, позбавляє її можливого фантазійного польоту.

Не зовсім зрозуміло, чому роль Бабці грає чоловік, логіка такого призначення для мене відсутня. Аби було смішніше? Можливо, тому актор переграє, плюсує голос, кривляється, йде лише по зовнішньому плану, пере-креслюючи можливий психологізм.

Акторське виконання вирізняється одноманітністю й повторюваністю пристосувань, артисти награють, багато бігають по сцені й просто кричать. Образ Янгола вирішено теж доволі статично, у певні моменти він з'являється і просто «пролітає» навколо центральної декорації. Суперечливим виглядає і музичне оформлення вистави.

Щодо сценографічного оформлення: у чорному кабінеті сцени – шафи, площини, куби, розфарбовані цікавими малюнками й візерунками з багатою кольоровою гамою, на кшталт зразків наївного мистецтва. Палітра строката, весела, нагадує фантазійний світ дитячих начерків. Таке вирішення пасує для оформлення вистави для дітей. У подібному стилі оформлено й костюми персонажів, на них нашіто різнокольорові клаптики тканини з малюнками. Окремо такі костюми були би доречними, але вони губляться і зливаються із райдужною гамою запропонованої декорації. Це порушує загальну естетичність сценографічного образу.

Про оригінальність режисерського задуму не йдеться: це звичайна репертуарна вистава, яка має право бути в афіші театру.





За найкращу виставу камерної сцени



«Дикий театр» (м. Київ).

Вистава «Віталік»

Сергій Васильєв:

«Віталік» у «Дикому театрі», попри його ефектну театральну форму, вигадану режисером Максимом Голенком, усе-таки насамперед цікавий як певний психологічний і соціологічний дослід. На основі (чи не автобіографічного?) тексту-монологу Віталія Ченського режисер аналізує своєрідного героя нашого часу, надзвичайно типову особу: з одного боку, соціально зашугану, геть релятивістську, з іншого – по-своєму тверезу, в чомусь навіть бунтівну, хоча загалом детерміновану власним тривожно-агресивним лібідом.

Аби максимально докладно дослідити цей поширений у суспільстві тип, вибачте оксюморон, колективістського індивідуаліста, режисер застосовує вельми дотепний прийом: розділяє на дві самостійні частини удавано (скоріше, лише у власних уявленнях) цілісного героя, матеріалізуючи дві частини його душі, дві півкулі мозку, вивертаючи навиворіт внутрішні суперечності цього інфантильного суб'єкта аж до конфлікту в ньому фемінного та маскулітного. Причому цей двобій/діалог між слабким об'єктом схигнутої істоти у весільній сукні й брутальним, недовірливим до політики, але націленим на трахання з усім, що рухається і навіть просто лежить (на кшталт подушки), мачо в «тренінгах» і майці упаковано в яскраву ігрову, на межі фарсу, форму.

Слід підкреслити, що, зосередивши дію на дуже вузькому майданчику, режисер нафантазував чимало оригінальних мізансцен, пластичних зсувів і переходів, змін диспозицій героїв. Дуже доречно і вдало використано у виставі анімацію та живу музику.

Актори Олексій Доричевський і Андрій Кронглевський виступають як справжні одноступі режисера. Перетворюючи їх на гаєрів, ексцентричну клоунську пару, Максим Голенко, звісно, частково полегшує їм завдання, легалізуючи комікування, певне утрирування і надлишковість жесту й голосу. Та в рамках заданих масок виконавці почувуються більш ніж упевнено.

Вистава «Віталік» є непересічним прикладом роботи з сучасним текстом, здатності трансформувати надто літературний матеріал в ефектну сценічну форму, також вона порушує істотні соціальні питання, фокусуючи увагу суспільства на герої, що, власне, є типовим посттоталітарним витвором, людиною натовпу з імплантованою ілюзією свободи.

Усе вище сказане, гадаю, пояснює причини успіху вистави, яку справедливо вважають однією із найпомітніших подій останнього театального сезону.

Олег Вергеліс:

В основі вистави Максима Голенка – текст Віталія Ченського. Назва п'єси – «Улісс». Утім це далеко не копіювання і не наслідування класика, а доволі провокативна, контраверсійна, соціально брутальна драматургічна і сценічна історія про нашого сорокарічного сучасника. Таким міг би бути Віталік або Славик або інший герой нашого часу з когорти тих, хто з'явився у столиці з Маріуполя чи інших міст та намагається знайти саме в центрі не тільки гроші, а й сенс життя, кохання.

Певним чином це вистава-пародія, вистава-глузування над вікопомною темою «маленької людини» у великому світі. До того ж така людина ніби розщеплюється у виставі на дві складові. Є зовнішній брутальний образ Віталіка, у цій іпостасі Андрій Кронглевський. А є Віталік інший – жіночний, манірний, «дітріхоподібний» – Олексій Доричевський.

Вистава є для столиці (і не тільки) таким собі зразком соціально-гротескного театру, доволі знайомого у нашому житті. Майстерність режисера та акторів – на найвищому рівні.

Враховуючи провокативність, гостроту й контраверсійність як тексту, так і сценічної версії, вистава має розглядатися серед найцікавіших постановок теперішнього часу.

Ганна Веселовська:

Вистава «Віталік» – «Улісс» за твором сучасного українського драматурга Віталія Ченського (режисер Максим Голенко) – це пародійний показ пригод хлопця із провінційного Маріуполя (Донеччина) у столичному Києві. Окрім прагматичної мети зробити кар'єру і заробляти гроші, Віталік має й благородну ціль: він прагне самоідентифікуватися, зрозуміти, ким є він і чим насправді є його мала батьківщина Донбас.

Такий підтекст, закладений драматургом і режисером у виставі, є вельми важливим сьогодні для України, де повсякчасно поширюються маніпулятивні ідеї про окремішність Донбасу, його приналежність не так до української, як до російської держави. І хоча в монологах Віталіка чимало образ на столицю, він так чи інакше співвідносить себе з сучасною Україною. Його дратують пострадянські цінності, якими продовжують тішитися чимало жителів його рідного міста і, власне, це його спонукає стати киянином.

Режисерський задум і сценічне втілення вистави мають чимало прикмет інноваційності, й це вирізняє її з-поміж низки інших. По-перше, йдеться про дуже вмотивоване і поліфункціональне використання відео, яке українські режисери експлуатують зазвичай в ілюстративному плані. У спектаклі відеопроєкція має концептуальний характер: вона представляє переважно відсторонену від героя чужу реальність. Приміром, територія смерті (мова про початок розстрілів на Майдані) – це відеоплан. Майдан, де лунають постріли, що відтворю-

ВІТАЛІК



ються тільки звуком і спалахами на екрані, означається як інша смертельна дійсність через природний переляк Віталіка, який боїться узяти до рук зброю.

На початку вистави, коли Віталік хоче зрозуміти, хто він є і, починаючи мандрівку Улісса, розмірковує на історичні теми, за його спиною спливають зображення помпезних пам'яток давніх цивілізацій. Коли він опиняється у Києві, на екрані з'являються картини великого засміченого хаотичного міста. Відео відчужує навіть частини тіла Віталіка – нога, яку він пошкодив під час гри в футбол, окремо впливає на екрані. Далі ця картинка заплітається колючим дротом – це ще одна незрозуміла й чужа Віталікові реальність колишнього президента України з кримінальним минулим Віктора Януковича, родом із Донбасу. У фіналі спектаклю Віталік знов перетворюється на Улісса: комп'ютерна графіка передає, як він щосили гребе віртуальними веслами у віртуальному морі, що переконливо демонструє марність його зусиль досягти мети.

За великим рахунком, якщо не зважати на відеопроекцію, ця вистава зроблена мінімалістичними засобами. На примітивній сцені без куліс і завіси, позаду якої розташовано поганої якості екран, знаходиться звичайне залізне ліжко-трансформер, що використовується у різних сценічних ситуаціях. Водночас цей елемент сценорафії має диференційовані семантичні наповнення і є узагальнюючим знаком людини, яка шукає свій дім, спить у чужих квартирах і ліжках.

Сам по собі блукаючий хлопець і все, що його оточує, є протиставленням задоволеному гламурному світові. Таким чином із примітивних меблів, брудного одягу, несвіжої білизни, неякісного відео складається загальний антиестетичний образ вистави. Причому він дуже цілісний, йому не можна закинути штучність, надуманість. У даному випадку театр точно відтворює реальність спіднього життя сучасного Києва як у побутовому, так і в політичному планах. Бруд підземних переходів і тротуарів змішується з брудом політиканів, котрі вміло маніпулюють людьми.

У виставі беруть участь двоє акторів – Андрій Кронглевський та Олексій Доричевський, кожен із яких уособлює певну іпостась автора тексту, власне Віталія Ченського. Про виконання ролей обома акторами можна говорити винятково схвально. Вони створюють глибоко індивідуальні сценічні образи, за якими упізнається типаж із покоління 2010-х. Це молоді українці, невизначені для самих себе, які агресивно відкидають усе нав'язане їм батьками, школою, істеблішментом. Відтворюючи на сцені поведінку такого типажа, Олексій Доричевський врахував усе: манірність пластики й міміки, відразу до гламуру і залежність від нього, знервованість, істеричність висловлювань і реальну беззахисність перед майбутнім.

«Віталік» – вистава, у якій чимало такого, що існує в суспільстві на маргінесі й що суспільство повсякчасно приховує. Це схоже на гнійники на тілі: їх не видно під одягом, але вони є, болять і заважають нормально жити. Тож режисер Максим Голенко, який не раз наважувався на сміливі кроки в театрі, й не лише в плані естетики, а також етики, цього разу спонукає глядача переоцінити багато сталих суспільних норм, що вже віджили. «Віталік» – це передовсім етичний виклик суспільству, що не хоче визнавати рутинних проблем повсякдення, де багато бруду та маніпуляцій.

Вистава, на мою думку, є одним із найпотужніших театральних викликів 2017 року. Вона безумовно заслуговує, аби увійти до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА». Однак треба зважати й на те, що український глядач не зовсім готовий до такої міри відвертості у театрі.

Анна Липківська:

Тісу Віталія Ченського «Улісс», яка стала основою вистави «Віталік», можна назвати гостросучасною за способом висловлювання та автобіографічно-документальною за характером: вона скомпонована з власних постів драматурга у мережі Фейсбук періоду 2013–2016 років, пізніших авторських рефлексій на них і коментарів його дописувачів. Текст складається з 15-ти «пісень»; основна авторська метафора – отожднення ліричного героя (самого себе, але «відстороненого» й відрефлектованого) з Уліссом-Одісеєм, а власного життєвого шляху – із довгезною мандрівкою останнього у пошуках Батьківщини. Авторську іронію щодо цієї аналогії театр лише примножує: сценічний витвір фігурує на афіші не як «Улісс», а як «Віталік», до того ж обрання саме такої назви було «протестоване» у форматі дискусії на ФБ-сторінці театру.

Життєва подорож сучасного Одісея складається з переїзду із Маріуполя до Києва, вештання винайманими квартирами, романів – тривалих і не дуже, сексуальних фантазій, постійних дослухань до власного здоров'я, журналістської роботи – і, по дотичній, вітчизняного соціально-політичного контексту останніх років. При цьому Віталік не є ані патріотом, ані «антипатріотом», ані активістом, ані свідомим громадянином, ані, тим більше, героєм.

Тож у центрі уваги – класична «маленька людина», яка потрапляє у вир історії, сама не бажаючи цього, ба навіть «знижуючи» сенс цієї історії через суцільну іронію і пручаючись до останнього: «Єдиний спосіб дії, доступний мені, полягав у тому, аби не дивитися. Мені здавалося, що коли я не дивитимуся на це, нічого поганого не станеться». Та герой усе ж подивився в очі своїй Горгоні (хоча вона – з іншого міфу) – розстрілові й похорону Небесної Сотні – і зрозумів: «Наставали часи мучеників та героїв. Але це були якісь інші герої, з чужого міфу, і моєму Улісові місця серед них не було...»

Вистава «Віталік» – це своєрідний майстер-клас від режисера щодо методології сценічного втілення моноп'єси. Ми бачимо багато моновистав, є навіть цілі фестивалі цього формату, де все зводиться до нескінченного монологу, хоча зрозуміло, що підхід до будь-якої моноп'єси передбачає, так чи інакше, діалогічну форму. І грамотні режисери, коли навіть актор на сцені сам, підставляють йому «співрозмовника» – або предмет, або уявних персонажів, або актуалізують інтерактив із глядачем...

У даному разі Максим Голенко чітко розділив ліричного героя на двох акторів-персонажів, і кожному з них дав свою лінію. Причому ці двоє не конфліктують, як можна було б передбачити: вони по черзі «виринають» на «поверхню долі» героя, відіграючи або пасивну, або активну роль. Тобто первісно недраматичний текст дописів у Facebook з коментарями до них перекодовано у цілковито драматичну структуру.

Відповідно, на кону маємо дві іпостасі героя – цинічно-брутальну (Андрій Кронглевський – неголений, у «сімейних» трусах та майці-«алкоголічці» із зображенням олімпійського Мішки) й жіночно-тендітну (Олексій Доричевський, який переважну частину сценічного часу проводить у весільній сукні, проте грає і не трансвестита, і не жінку, а пародію на жіноче як таке – вразливість, істеричність, примхливість, що їх герой намагається «зачавити» у самому собі). Доричевський виступає також від імені інших персонажів, тож потік індивідуальних рефлексій набуває ігрового втілення, переростає у спілкування, подеколи вельми конфліктне.

Діалог героя із самим собою та його власним життям обрамлений монохромною – з окремими кольоровими плямами – анімацією на заднику (відеохудожник – Олена Овраменко).

Чорно-білий стиль зберігається і в одязі героя/героїв – так, у фіналі персонаж Доричевського перевдягається у таку саму майку із Мішкою, тільки – у «негативному» відображенні.

Домінантою ж сценічного простору стають білі двері (художник – Олеся Головач, дизайн – Олена Нікуліна) – за ними ховаються, із-за них визирають, у них стукають, під ними засинають, їх намагаються виламати у момент душевного сум'яття... Усі охочі можуть продовжити культурно-історичний асоціативний ряд, породжений цими дверима, до нескінченності.

Жанр вистави можна визначити як бурлеск, котрий передбачає «низький стиль по відношенню до найпіднесенішого, або ж пишномовство на найнижчу тему» (П. Паві). Але по мірі наближення до теми Небесної Сотні та війни цей бурлеск якось «розчиняється» у тканині сценічного дійства. Максим Голенко – майстер таких емоційних «зрізок» (згадаймо фінал його «Вія 2.0», коли всі персонажі-фріки перетворюються на білих птахів і відриваються від грішної землі). У нашому випадку фінал теж знаковий: герой хоч і не знайшов Батьківщину, але у «пісні п'ятнадцятій, останній» дверей уже немає, і двоєдиний персонаж гребе веслами, перетворивши на човен «підручні матеріали»... Він – живий, тож мандрівка триває.

Вистава відкриває передусім Андрія Кронглевського як драматичного актора. Те, що грає Олексій Доричевський, є більше карнавальною маскою, а у Кронглевського – ширший діапазон: від такого собі начебто брутального «мачо», яким герой хоче видаватися, до тих страхів і комплексів, які все одно є всередині нього.

Вистава належить до невмирущої «класики жанру» – теми «маленької людини» між жорнами історії, котра тут і зараз аранжована саме в такому персонажеві. Він нібито і хоче брати у чомусь участь, але не відчуває у собі ані бажання, ані потенціалу для цього, й сам страждає, вибачається – мовляв, я розумію, що маю бути соціально активним, що це має мене зачіпати, але чомусь не зачіпає... Може, у нас справді йде формування політичної нації та цивілізаційний шлях загалом обрано правильний, якщо герої, котрі мають хоча б завдатки сумління, ніяковіють від того, що не можуть розділити прагнень громади?

Ця дуже проста історія, яка починається на ліжку у найманій квартирі та закінчується у кабінеті сексопатолога, не зводиться до внутрішніх проблем – від психологічних до медичних, а виводить на інші, ширші обрії, і це заслуга як автора, так і режисера, акторів, відеохудожників та й у цілому «Дикого театру», котрий відвоював собі нішу в нашому мистецькому просторі та активно її обживає.

У свою чергу, глядач упізнає тут реалії власного життя, добре знайомі географію і дати й ідентифікує героя – якщо і не з самим собою, то з тими, хто їде поряд у маршрутці, сидить у кав'ярні, лишає коменти у соцмережі...

«Віталік» – одна з найбільш щирих, пронизливих, винахідливих, «ненормативних», епатажних і відвертих вистав сучасної проблематики на сьогоднішньому українському кону.

Людмила Олтаржевська:

Висновок про виставу «Віталік» хочеться почати так: вони знайшли одне одного – новодрамівець Віталій Ченський і найголовніший хуліган української сцени режисер Максим Голенко. Перший написав історію «без табу», другий її зреалізував на сцені у квадраті, а то й у кубі. Якщо ви запитаете, що цікавого може бути в біографії звичайного хлопчини з Маріуполя, який переїхав до Києва й у свої сорок може дозволити собі хіба що винаймати кімнату десь на Теремках, а про якусь реальну кар'єру вже навіть і не мріє, – це міні-копія новітньої історії України. У ній падінь, трешу, бруду, помилок, зневіри значно більше, ніж перемог, позитиву і приводів для того, щоб, озирнувшись назад, сказати: який же класний шлях ми вже пройшли й скільки прекрасного попереду!

Прийнявши до роботи модель «маленька людина в контексті історії», Макс Голенко втілює її у форматі пісень. Ця форма часом перегукується з античними піснями, часом набуває винятково сучасних рис (так-так, і завдяки лайці, якої тут із надлишком, також), але завдяки п'ятнадцяти пісням глядач має змогу познайомитися не лише з Віталіком, цим Мартіном Іденом із Приазов'я, як він сам себе називав, зізнаючись, що так і не зміг впустити в себе революцію, але також і з його персональними скелетами у шафі. Режисер таки досяг бажаного: навіть після численних подробиць із життя колишнього слухача курсу «Шлях до успіху» у фіналі його хочеться, швидше, виправдати, ніж засудити.

Головний і чи не єдиний елемент сценографії «Віталіка» – мобільні двері (художник – Олеся Головач, дизайнер – Олена Нікуліна), які зачиняються і відчиняються, трансформуються у ліжко або ж стають щитом (чик-чирик, я в будиночку). Стукайте і вам відчинять? На прикладі Віталіка ця теорія спрацьовувала не завжди, або ж спрацьовувала не зовсім так, як сподівався наш герой.

Віталіка грають два актори – Андрій Кронглевський та Олексій Доричевський. Попри всю простоту, переконують нас режисер, Віталік – особистість значно складніша, ніж видається. Два актори – це і два «Я» одного персонажа (один – прямолінійний, грубий, неотесаний мужлан у сімейних трусах, інший – манірний, інтелігентний, більш стриманий). А водночас – це герої і його внутрішній голос, причому Андрій та Олексій упродовж вистави у цих іпостасях висупають по черзі, критикуючи й обвинувачуючи один одного. Або ж – герої і скептик зі сторони, дошкульні коментарі якого часто мають ефект червоної ганчірки для бика. Зрештою, у фіналі вони обидва виходять в однакових майках з олімпійським ведмедиком, тільки один – у чорній, а інший – у білій.

Максим Голенко разом з акторами оформили цікавий матеріал у феєричне сценічне дійство, яке не лише збирає аншлаги в Києві, а й має фестивалеву практику та продовжує успішну історію на сценах українських міст. Гостра тема, актуальний герой, смілива подача – таких вистав маємо значно менше, ніж хотілося б.

Алла Підлужна:

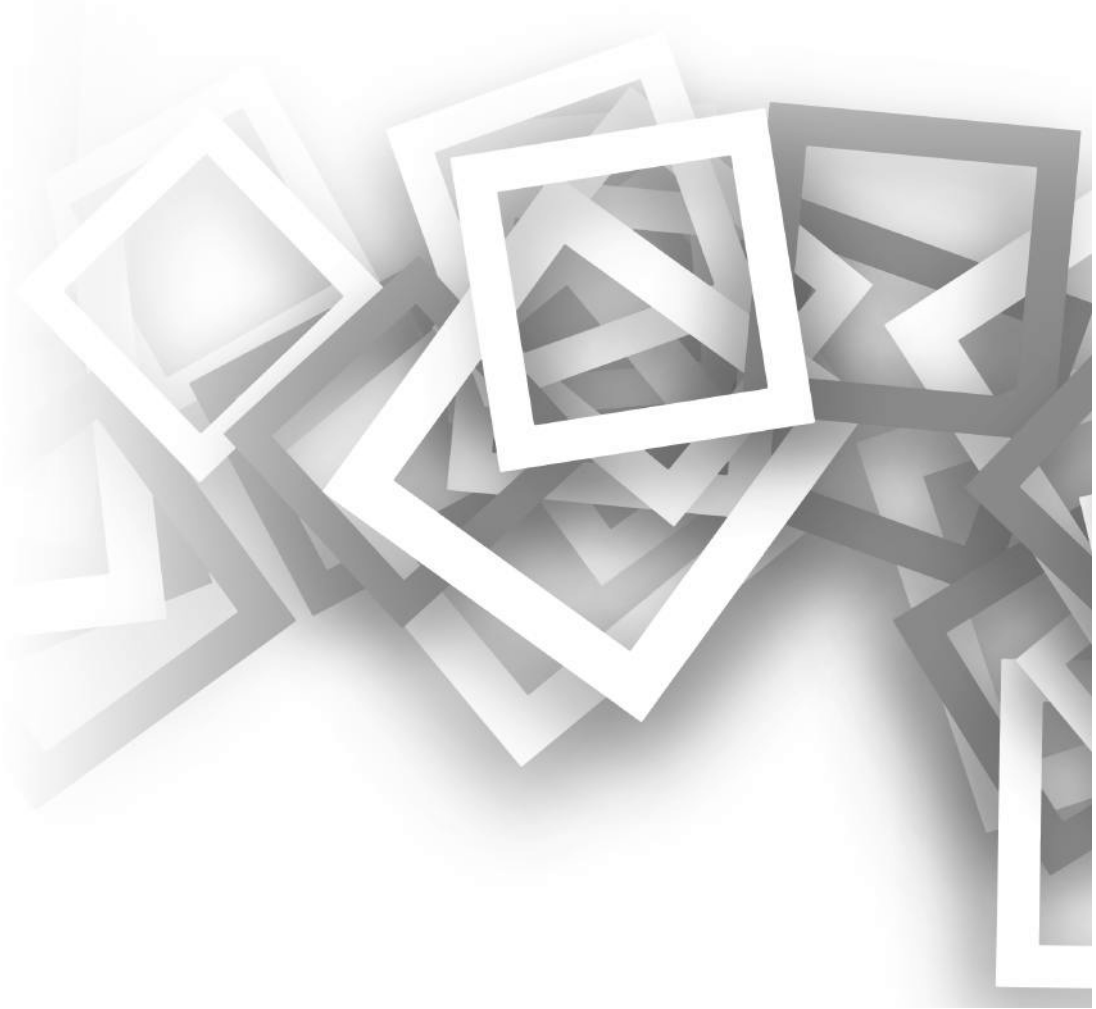
Сценічна продукція «Дикого театру» вирізняється своєрідною проблематикою художніх меседжів. У виставах порушуються теми гранично відверті, брутальні, із невживаними раніше цинічними підтекстами, обов'язковим використанням нецензурної лексики. Звісно, існування вистав подібного типу і відповідного драматургічного наповнення обумовлюється потребами часу. Знаходиться глядацька аудиторія, що з готовністю відгукується на теми «нижче поясу» і залюбки дивиться на проблеми саме з такого ракурсу. Це зрозуміло, адже опанувати інтелектуальне поле значно важче, ніж посміятися над статевими проблемами сценічних персонажів.

У виставі вигадливо вирішено простір: трансформація декорації, зміна місць дії завдяки лише одній деталі – дверям. Використання відео вже стало чи не обов'язковим елементом сучасного спектаклю. Тут воно – не так дійова особа, як тло, на котрому відбуваються події. Постановник «поклав» сучасну історію про молодика Віталіка на розповідь про мандрівку міфічного героя античності Одісея, звівши історичні та часові пласти до єдиного знаменника.

Роздвоєння особистості – це психологічна хвороба, втім, такий стан зручно використовувати для розгляду певного героя. Віталік і його друга сутність, чомусь у жіночому вбранні (натяк на приховану нетрадиційну орієнтацію героя?), можуть вести діалоги, сперечатись, протидіяти, просто діяти, і це дає значні можливості для фантазії постановника і виконавців. Сенсом взаємного спілкування стає стьоб, брутальна відвертість, безсоромність. Ну, так, коли людина розмовляє сама з собою і може говорити про все.

Сценічні події максимально наближені до життя, що вирує за стінами театру, ця мова зрозуміла натовпу. З тією ж брутальністю, із якою Віталік говорить про свої інтимні сеанси в уролога, розмірковує він і про суспільне життя сучасної України, наводячи своєрідний погляд на події обох Майданів.

Акторська реалізація – на високому виконавському рівні. Артисти бездоганно роблять свого персонажа об'ємним і переконливим, вони добре відчувають один одного, ритм, динаміку взаємодії, здатні продемонструвати правдивий образ сучасника, що стає типовим. Та від формування саме такого глядацького погляду і сценічного зображення саме такої моделі нашого життя – жорстокої і безпросвітної – стає по-справньому страшно!





ОДНОКЛАСНИКИ



Дніпровський драматичний молодіжний театр «Вірино!» Вистава «Однокласники»

Сергій Васильєв:

Появу на українській сцені п'єси Тадеуша Слободзянека «Наш клас» варто розглядати як дуже позитивне явище. Цей твір і на батьківщині драматурга в Польщі викликав запеклі дискусії та звинувачення автора в «непатріотизмі», «упередженості», «викривленні історичної правди». Утім, майже документальна за стилем оповідь про «локальний геноцид євреїв» у містечку Єдвабне в роки гітлерівської окупації не лише апелює до каяття та спокутування гріхів, а на конкретному прикладі показує, як приховані в кожній людині вади при належній обробці й культивуванні дають рясні криваві врожаї.

У виставі Дніпровського театру «Вірино!» немає жодних прямих паралелей з українськими історичними травмами, хоча й про них час нарешті наважитися говорити вголос. Але не менш важливим є й аналіз причин ксенофобії, яка поступово поглиблюється та поширюється у світі, в українському суспільстві зокрема.

Однак сенс вистави не обмежується позірною актуальністю. Так, тут наочно показано як політичні реактиви викривлюють і вулканізують свідомість. Звісно, якби на чолі держав не опинялися самозакохані моральні пігмеї, набагато моральнішим було б і суспільство, де вони царюють. Але тут і виникає питання власного вибору особистості. Люди ж, як свідчить вистава, насправді дуже кволі. Кожен сліпо йде своєю дорогою, часто навіть не заїкаючись і не здогадуючись про те, що має (відносну) свободу волі. Про це колись песимістично сказав Шекспір у «Макбеті»: «Життя – це історія, розказана ідіотом, сповнена шуму і люті, але позбавлена будь-якого сенсу». Ці слова могли б, на мій погляд, слугувати епіграфом до дніпровських «Однокласників».

Сама п'єса, побудована на монологічно-описовому принципі, де персонажі фактично ілюструють свої спогади, диктує, мабуть, аскетичне режисерське вирішення, зосередженість на характерах, а не сценічних ефектах і кундштюках. Утім у свідомо порожньому та камерному просторі режисер Володимир Петренко примудряється вигадувати цікаві мізансцени. Він має гарного соратника в особі художника Марії Ткаченко. Сценографічне рішення – лаконічне й метафоричне водночас. Зі шкільних стільців дотепно вибудовуються конструкції, що дозволяють глядачеві точно уявляти місце дії аж до кладовища у фіналі, де ці стільці, перекинувшись, перетворюються на могильні плити. Єдиним істотним недоліком вистави є, на мій погляд, її надто прямолінійне та поверхове музичне оформлення.

Безсумнівна заслуга режисера – створення прекрасного, чутливого й розумного акторського ансамблю. Граючи на початку маленьких дітей, артисти уникають сюсюкання. Узагалі в тому, як вони подають характери, немає жодного інфантилізму. Дуже тонко передають вони й вікові «перемикання», де дозована емоція чітко відокремлюється від коментаря. Слід відзначити й постійне включення акторів у дію. Вони красномовні в паузах, реагують навіть тоді, коли на них не фокусуються режисерська й глядацька увага.

Гадаю, що ця вистава серед кількох інших претендентів на премію «ГРА» скасовує поняття провінціалізму в театрах поза межами столиці. Це суворо організована, відповідально виконана робота, що несе важливі суспільні меседжі.

За серйозністю проблематики й витонченістю художньої форми спектакль «Однокласники», на мій погляд, належить до найкращих в Україні.

Ганна Веселовська:

П'єса Слободзянека «Наш клас», на мій погляд, є справді необхідною для українського глядача сьогодні. Адже в ній ідеться про болючі питання міжнародної ворожнечі, геноциду. Існує думка, що людство поділяється на «до» і «після Аушвіца», тобто після того, що сталося там, у концтаборах смерті, людство не повинно розпалювати воєн. Але ні, люди, як і раніше, продовжують нищити одне одного.

Уже в сучасній Україні ми бачимо, що історія рухається по спіралі й усе повертається на кола свої. Відповідно, як на мене, вистава театру «Вірино!» – не так про події у Польщі, як про ненависть, що загалом проростає у людях і знищує їх морально.

Текст Слободзянека написаний як оповідь-свідчення багатьох осіб. Звичайно, автор користувався документальними фактами, але за великим рахунком цю історію придумано для того, аби стурбувати нашу колективну пам'ять і совість. Відповідно, такий текст потребує особливої сценічної подачі, яка б його зі сповіді перетворила на драму. Щоб досягти цього, режисер Володимир Петренко використав форму навчального класу, а це цілком логічно, виходячи зі змісту п'єси.

Форма простору-класу стала основою вистави. Її геометризм є ключовим в організації мізансцен тощо: глядач бачить свого роду учнівський плац, на якому розігруються події історії. Ця форма підтримується також окремими побутовими деталями, як-то вішаки, дошка, стільці. Картинка виникає влучна і лаконічна, хоча почасти прямолінійна.

Театр «Вірино!» завжди вирізнявся злагожденістю сценічної роботи. Його особливістю є щось глибинніше за звичайну ансамблевість чи зіграність. Актори тут існують наче єдине тіло, що точно відповідає ідеї класу – дитячої спільноти.

На початку вистави клас як цілісність є незаперечною удачею вистави. Але ж діти дорослішають, у кожного з них виявляється характер, вимальовується індивідуальність, виникає власна історія. І в такому випадку потрібне вже не колективне тіло, а органічне співіснування різних характерів.

Як на мене, у виставі відсутній перехід від дитячого органічного колективного існування до індивідуальних образів. Є сцени, в яких переважає публіцистичність: чим ближче до фіналу, тим більше спектакль уподібнюється до мітинга і втрачаються інтонації сповідальності, важливі для автора.

У виставі Володимира Петренка є моменти влучного використання предметного світу: портфелів, шкільних м'ячів, стільців. Усе це промовисто працює на загальний образ класу, із якого ми вийшли. Але в окремих випадках використання таких сценічних деталей стає механістичним, форма панує над змістом, губиться емоційний момент, необхідний глядачеві.

Отже, поруч зі сценами, вирішеними влучно й промовисто з мінімумом засобів, так, що виникає ілюзія затиснутості у просторі назавжди зачиненого класу, чи міста, є, на жаль, сцени емоційно порожні. У них механістичність подачі тексту домінує, а гра з предметами, наприклад із портфелями, що починалася цікаво, стає самодостатньою. Форма поглинає зміст.

Далеко не всі виконавці ролей змогли вийти з «колективного тіла» і стати на шлях індивідуалізації образів. Серед тих, чиє виконання по-справжньому захоплює, – Надія Петренко у ролі Зоськи. Її історія подається яскраво і темпераментно, у поворотах її долі присутня об'ємність. Більшість інших персонажів нагадує клішовані картонні фігури.

Момент людяності при створенні таких образів втрачається, ці постаті викликають тільки подив і відразу. Однак Слободзянек наполягає на тому, що у кожного з них є своя правда, і що би не робили ці люди, які б злочини не коїли, вони повинні викликати не лише гнів, а й співчуття. Жалість і спокута – те, чого не вистачає, на мій погляд виставі. У ній чимало констатації фактів злочинів і замало гіркоти.

Як зазначалося, вистава Володимира Петренка не так про події у Польщі, як про міжнаціональну ворожечу загалом. Тому в його інтерпретації має місце нехтування історичними деталями, а також привнесено чужорідні художні елементи, котрі резонують як несмак. Приміром, на дошці з'являється напис «1935 рік», який у сьогоденнішнього українського глядача не викликає жодних асоціацій. Для поляків це ключовий історичний момент – смерть маршала Пілсудського. (На цьому акцентує автор п'єси.) У такому випадку глядачеві потрібна якась підказка, натяк, інакше він просто не розуміє що відбувається в житті країни.

Чужорідним є, на мою думку, музичний супровід: звучать дитячі пісеньки з популярних радянських мультфільмів, близькі та знайомі людям попередніх поколінь. Їхню недоречність не можна виправдати змістом, мовляв, це пісні про дружбу, – адже вони із геть іншого культурного контексту, який жодним чином не сполучається з художнім світом п'єси «Наш клас». Таких грубих моментів зшивання різних культурних шарів у виставі достатньо. Особливо це стосується останніх сцен, де і акторське виконання, і загальне режисерське рішення потребує більш тонких психологічних підходів.

Вистава театру «Вірино!» «Однокласники» є цікавою сценічною роботою, актуальною і своєчасною. Разом із тим, її формальні прийоми домінують над змістовими та емоційними, і це перетворює її на банальне публіцистичне, поверхове та однозначне дійство. Це змушує мене не включати спектакль до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Знакова п'єса сучасного польського драматурга Тадеуша Слободзянека належить до резонансних творів і в Польщі, і загалом у Європі, оскільки передбачає роботу з історичними травмами суспільства, типовими для європейського простору ХХ–ХХІ століть. Вибір саме цієї п'єси для репертуару молодіжного театру у прифронтовому/пострадянському/українському Дніпрі вкрай важливий та актуальний. Врешті, це лише одне з перших прочитань цього драматичного твору на українській сцені.

Історія є одним із ключових героїв цієї вистави: дати, що виникають на шкільній дошці, – не якісь абстрактні абзаци з підручника, це реальні долі живих людей, об'єднаних одним – воєнним – поколінням. І саме ці дати визначають спосіб існування й пристосування персонажів до подій, учасниками/авторами/жертвами яких вони стають. Ці історичні дати викликають паралізуючий всіх і вся страх – смерті, втрати близьких, дому, що й штовхає кожного на ті чи інші вчинки. Театр демонструє, як людяність знищується під тиском ненависті, як вона здатна поширюватись, запалювати, засліплювати, затягувати на територію смерті. Тому вистава не тільки про історію, а й про те, як за будь-яких обставин зуміти лишитися собою. Саме цьому присвячено роботу «Віримців».

Складну за структурою драматургію режисер Володимир Петренко втілює на сцені мінімалістично. Цілковита умовність театрального простору, непобутовість, неілюстративність, аскетичність як мистецький принцип, дозволяють сконцентрувати увагу лише на акторах і долях їхніх персонажів. Поеднання психологізму з моментами відсторонення, відвертої театральної гри – з публіцистичними, відкритими інтонаціями забезпечують динаміку дії та визначають її естетичні й технологічні координати. З цієї точки зору спектакль цілком вписується у загальну естетичну платформу театру. Для молодих артистів, котрі виконують ролі однокласників, цей матеріал є надзвичайно близьким, вони «привласнили» його і цілком свідомі того, про що говорять, із чим звертаються до глядача.

Засобами крайнього художнього аскетизму та внутрішньої акторської сили вдається досягти незвичайного як для такого твору ефекту: насамперед інтелектуального, епічного, а не емоційного впливу на аудиторію. Розвиток дії підкреслено напруженим ритмом, що утримується упродовж всієї вистави. Робота вражає ансамблевістю, що, можна сказати, стає не лише естетичною чи технологічною, а й етичною, змістовою категорією спектаклю.

Принцип постійної присутності на сцені всіх виконавців дозволяє створити світ, у якому ніщо не минає безслідно, де вчинки героїв так чи інакше розкриваються і не мають шансу зостатися непоміченими. Актори ніколи не залишаються поза дією – чи то активною, чи споглядалною: перебуваючи «в ролі», виходячи з

неї, знову повертаючись до свого персонажа. У цьому, здається, й полягає кредо самого театру: його активна присутність у сьогоденні та бажання осмислювати, рефлексувати з приводу найгостріших тем.

Спектакль надзвичайно цілісний, мов суцільний кристал. У його мужності, суворості й болю відлунують напружені ритми й відчуття сьогодення, що здатні об'єднати сцену й зал.

Російський переклад, на жаль, не надто точний, що не дозволяє відобразити через вербальний ряд певні культурні та історичні особливості, закладені у драмі.

Серед невдалих, на нашу думку, рішень, є використання лейтмотиву із радянської піонерської пісні, що є надто прямим, «лобовим» способом актуалізації п'єси польського автора.

Вистава заслуговує на те, аби увійти до переліку найкращих в Україні, оскільки є прикладом вдумливого, серйозного, художньо цілісного прочитання сучасної європейської драматургії.

Анна Липківська:

П'єса Тадеуша Слободзянека «Однокласники. Історія на XIV уроків» – матеріал гострий, навіть провокативний. Написана у 2008 році на основі документальних свідчень, вона торкається одного з найтравматичніших для національної свідомості поляків епізодів Другої світової війни – знищення півтори тисячі євреїв у містечку Єдвабне на межі радянської і німецької окупацій влітку 1941-го. Драматург простежує долі десяти однокласників – поляків і євреїв, так чи інакше причетних до цієї трагедії (у ролі чи то катів, чи то жертв, чи то спостерігачів, які все одно не змогли лишитися цілковито осторонь), починаючи від 1920-х років аж до смерті кожного з них у різний час та з різних причин.

З точки зору глобального, всеохоплюючого гуманізму п'єса є вічно актуальною, але тут існує етична пастка: потенційна критика твору та позиції автора виглядає аморальною апріорі, адже вона начебто нівелює трагедію реальних людей. Проте якщо бодай на хвилину винести за дужки моральний аспект, неможливо не помітити, що драматург у бажанні (щирою чи кон'юнктурному? – Бог йому суддя) спокутувати історичний гріх своєї нації скочується до чорно-білої картини світу. Так, поляки подані монстрами (у кращому разі – тупими мовчазними співучасниками), євреї – суцільними жертвами. Факт співпраці останніх із радянською окупаційною владою (цілковито «симетричний» співпраці поляків із німцями, хіба що менш кривавий за наслідками), повз який пройти було неможливо, автор «проскочує» ніби між іншим, поспіхом, побіжно, не акцентуючи його.

Це взагалі дуже делікатний і болісний момент: подібні події десятиліттями, якщо не століттями, стоять між народами (так само, як так звана «Волинська різанина» або ж операція «Вісла» – між українцями й поляками) та заважають їхньому порозумінню уже на геть інакшому, новому історичному етапі. Їхнє висвітлення у мистецькому творі – заняття ризиковане, невдячне й не завжди доречне.

Тож, на мою думку, на вітчизняній сцені п'єса Слободзянека, котра містить у собі безапеляційні меседжі і є насправду далекою, навіть чужою для вітчизняної історії, має право на існування лише тоді, коли сюжет буде виведено на рівень універсалії і наближено до глядачів у залі.

Режисер Володимир Петренко частково розв'язав це завдання – він позбавив сюжет історично-етнічних реалій (окрім зазначених у тексті) і розгорнув його у просторі та антуражі шкільного класу, котрий (так само, як і доволі нейтральні костюми персонажів) міг бути таким і у 1930-ті, і у 1940-ві, і у 1950-ті, і у 1960–1970-ті роки як у Польщі, так і у Радянському Союзі. До останнього (тобто до часів дитинства постановника) відсилає написана у 1976 році та надзвичайно популярна в СРСР радісно-безпроблемна дитяча пісенька «Дружба крепкая не сломается...» Бориса Савельєва – Михайла Пляцковського, яка стає лейтмотивом вистави (лунає у різному виконанні, зокрема, її жалісно, мовби на похороні, співають хором актори). Утім через свою глибоку «радянськість» ця музична тема (за характером та особливо текстом) відсилає до зовсім іншого контексту, і не лише нічого не додає з точки зору змісту, а заплутує ще більше (як і народна пісня «Летіла зозуля», що теж раптом звучить у трагічний момент сюжету, котрий з Україною жодним чином не корелюється).

Режисерські виставу вирішено відкритим прийомом. «Четверта стіна» відсутня, багато діалогів ведеться фронтально, через зал, усі виконавці постійно перебувають на сцені. Враховуючи, що текст п'єси значною мірою оповідний (особливо у другій частині, де персонажі згадують певні епізоди, а не переживають їх тут і зараз), це часто скидається на доволі пафосну, на «підкрученому» нерві декламацію, або, швидше, на плакат, патріотичний «ранок», ніж на реквієм.

У спектаклі використовуються лише ті предмети, котрі могли б бути наявні у шкільному класі: дитячі пальта, маленькі різнокольорові портфельчики, як у молодших класах (забиття на смерть одного з персонажів здійснюється/позначається якраз за допомогою портфелів). Дати (від 1927 до 2000) пишуть крейдою на дошці. На вішалці (такій, як у шкільній роздягальні) – баскетбольний м'яч в авосьці. Скакалка стає знаряддям катування, а велосипедний насос – імітації згвалтування. Лунають шкільні дзвоники. Для відтворення картини підпалу стодоли з людьми виривають аркуші зі шкільних зошитів... У фіналі актори виймають фотографії своїх персонажів із загального фото й прикріплюють на перевернуті стільці, як на надгробки.

Однак, окрім мотивів «класу» та «дитинства», жодних інших режисер не впроваджує.

Пафос, старанність, акцентована вимова тексту, скорбота й ледве стримувані сльози – спосіб існування акторів у матеріалі. У результаті все виглядає доволі одноманітно та монотонно. Взагалі-то хто є люди на сцені – персонажі? актори, котрі розповідають історії своїх героїв? За відкритості прийому (який передбачає «брехтівське» відчуження) взаємовідносини між актором і його персонажем не визначені. Особливо це дається взнаки, коли герой гине, а виконавець лишається на сцені й реагує на все вже збоку, проте – так само пафосно, зі скорботним виразом обличчя.

Чи здатні ці виконавці на тонше нюансування, складну динаміку тривання в ролі – невідомо, бо такі завдання перед ними не ставилися.

Вистава, на мою думку, є симулякром – гостроти, актуальності, глибини, гуманізму... Зрештою – не способом опосередковано сказати про наші власні проблеми, а засобом втечі від них. Відтак усе лишається на рівні стосунків поляків та євреїв (навіщо нам узагалі лізти в них? у своїх би справах розібратися...) і ностальгії за радянським дитинством, де дружба була дружбою, усі дивилися одне й те саме кіно, мультики тощо.

Спектакль такою мірою нагадує численні сценічні втілення подібної за проблематикою повісті Бориса Васильєва «...А завтра була війна» наприкінці 1980-х, у часи так званої перебудови, що якби не імена героїв, виникав би повний ефект присутності на по-комсомольському «сміливо-викривальній» виставі 30-літньої давнини, естетики якої не торкнулися жодні пізніші віяння (тим більше, що вистава йде російською, причому сценмова, як то кажуть, «лишає бажати...»). Але це, очевидно, не навмисна стилізація ще й під театр часів молодості постановника – просто такою є обрана ним форма.

Однак пересічний глядач не розбирається у цих тонкощах, а просто плаче над трагічною долею героїв, бо текст написаний настільки «нижче пояса», що чинити опір власним сльозам украй важко. Проте сльози висихають, а запитання залишаються.

Любов Морозова:

Тема п'єси Тадеуша Слободзянека складна, болюча і хвилююча, але найголовніше – у ній важко обійтися без прямих або опосередкованих звинувачень. Одна справа – журналістська етика, до якої можна вдатися стосовно подій сьогодення, надавши слово обом сторонам конфлікту. Інша – архіви Другої світової війни у світлі факту злочину геноциду, та ще й у форматі художнього твору. Між тим, що б там не казав автор про художнє узагальнення і об'єктивізацію, цей твір не можна розглядати поза політичною площиною. І тут на шаровується ще один, моральний пласт: чи може і чи має право український театр, відірваний від розуміння польсько-єврейських взаємин 1941 року, говорити про них мовою п'єси Слободзянека? Чи не буде при цьому непростимою редукції та викривлення суті єврейської трагедії, а тим більше – прямого обвинувачування польської нації та відвертої ксенофобії? Адже історію, розказану про десятьох, коли вона вражає, легко перенести на всю націю одразу.

Режисер-постановник Володимир Петренко фактично розповідає історію про родичів – адже однокласники в маленькому містечку так чи інакше переплітаються долями, вулицями та родинами. Від року до року режисер простежує ці зміни, зберігаючи єдність місця – усі події або безпосередньо відбуваються в класі, або розгортаються в оповідях героїв знову ж таки у класній кімнаті.

Абсолютно очевидно виглядає спроба пом'якшити політичне звучання сюжету за рахунок звернення до власного минулого. За задумкою сценографа Марії Ткаченко, школа на сцені дуже схожа на звичайну радянську, ранці та меблі – так само. Марія Пашкурова вдягає на героїв досить узагальнені костюми болотяно-коричневих кольорів. Та ще й пісенька про дружбу звучить із радянського мультфільму «Тимка и Димка»: це «Настоящий друг» на музику Бориса Савельєва та слова Михайла Пляцковського.

Пісенька про дружбу скоріше бентежить, аніж дає розраду. Як сама п'єса, так і її постановочна версія – це суцільне напруження і біль, посеред якого немає часу навіть перехопити повітря. Усі емоції знаходяться в одному діапазоні – від «непозбувної бентеги» до тотального жаху, що примушує глядача або вдатися до захисного відсторонення, або реагувати на все подібно до споживання пропагандистських матеріалів на російському телебаченні – емоційно та без логічного обмірковування.

Актори вже від самого початку, коли ще нічого не передрікає смертей, зрад і згвалтувань, встають на котурни своїх майбутніх страждань. І тут справа як у непропрацьованості образів самими акторами, так і в позиції режисера. Є відчуття побоювання постановників хоча б якимось чином занизити пафос трагедії, і це призводить до повного знеособлення героїв, котрі промовляють свої тексти з однаковими інтонаціями та одноманітною мімікою.

Вистава є певним паразитуванням на трагічних темах, про які не можна говорити з посмішкою. Це той варіант, коли трагізм теми Голокосту примушує сприймати п'єсу серйозно і вдумливо, але при цьому самі образи – шаблонні й неживі. Насправді поставити «Однокласники» без зайвого пафосу дуже важко, тому тут основоположне питання – доцільність звернення до цієї п'єси (між іншим, досить популярної у різних країнах) загалом.

Людмила Олтаржевська:

Важка, складна, незручна, гнітюча п'єса Тадеуша Слободзянека «Наш клас» прогнозовано належить до таких, які на театральні афіші потрапляють досить рідко. Треба бути великим відчайдухом, аби покласти цей надемоційний текст до свого творчого портфеля. Керівник дніпровського театру «Вірино!» Володимир Петренко наважився і прочинив двері класу, де колись навчалися, закохувалися один в одного й вірили у прекрасне майбутнє єврейські та польські дітлахи. На прикладі однокласників, які після шкільної дружби стали непримиренними ворогами, автор розповідає трагічну історію цих двох народів...

«Однокласники» – це чотирнадцять уроків, які у постановці означені роками. Перша дата – 1 вересня 1927 року, далі 1937, 1940... Фінішує історія наприкінці минулого століття, коли земне життя більшості героїв уже завершилося. Протягом усього цього часу автори вистави досліджують проблему вибору між добром і злом, уміння чути інших і бути милосердним... Одна з героїнь зізнається, що коли б вона знала яке життя на неї чекає, то пішла би на спалення разом з євреями, – і ця фраза має кілька фіксацій у постановці. Невивчені уроки, не відмолені гріхи, не схилені у каятті голови залишають по собі трагічний шлейф, від якого людство потерпає й сьогодні, – таким є вердикт режисера-постановника.

Дошка, портфелі на гачках, шкільні парти, представлення героїв, які наклеюють на спільне фото свої дитячі портрети, і відома з радянських часів пісенька «Дружба крепкая не сломается...» – шкільна тематика досить виразно виглядає у першій частині й час від часу виринає протягом вистави. Оперуючи лише цією атрибутикою, режисер намагається відтворити на сцені й трагічні події сюжету, часто йому цих предметів відверто не вистачає. Так само за принципом мінімалізму спрацювала і художник костюмів, яка одягла героїв у темне повсякденне вбрання і лише деякими елементами – більш фривольна, ніж у інших, сукня, як і належить дівчині не надто строгих правил, застігнутий верхній гудзик на сорочці, який учорашнього школяра перетворює на умовного фюрера, – окреслила як саме змінилися учорашні однокласники.

Зосередившись на характерах своїх героїв, деякі актори, на мою думку, недостатньо зафіксували отой переломний момент, який змінив їхнє ставлення одне до одного. Зміни відбулися за принципом снігової кулі, це зрозуміло. Натомість причини первинної ненависті, наслідками якої стали і звалтування, і вбивства, і конвоювання учорашніх друзів на страту, не були чітко окреслені для глядачів. У самовіддачі акторам театру «Віримо!», звісно, не відмовиш. Але шалена енергетика все ж таки має бути продубльована достатньою аргументацією.

«Однокласники» стали переможцями регіонального фестивалю прем'єр сезону «Січеславна-2017» у номінаціях «Кращий драматичний спектакль» і «Краща жіноча роль другого плану». У фіналі нашого фестивалю-конкурсу наразі я цієї вистави не бачу, натомість вірю, що театр має потенціал для того, аби бути присутнім у списку фіналістів в одному з наступних фіналістів «ГРИ».

Алла Підлужна:

Вистава за п'єсою, що має документальну основу, певно, продиктувала режисерові форму постановки про події, які пережили у передвоєнні, воєнні та післявоєнні роки учні одного класу польської школи. Дія розгортається повільно. Дійові особи – однокласники розпочинають розповідь, тримаючи в руках кожен свою фотографію у першому класі. Вони закріплюють ці фотографії на загальному фото, це початок їхнього спільного шкільного життя – щасливий і безхмарний.

Зазвучить музичний лейтмотив – дитяча пісенька про те, що «друг в беде не бросит, лишнего не спросит, вот что значит настоящий, верный друг!» Вона, ця нехитра пісенька, стане гірко-іронічною квінтесенцією самого поняття шкільної дружби, адже колишні однокласники згодом стануть убивцями одне одного.

Вибравши форму вистави в стилі «театр.doc», режисер Володимир Петренко вибудовує її у вигляді вербального полілогу дійових осіб. Сценографія ілюструє дію, створює світ школи зрозумілими образами – шкільна роздягальня, дзвоник, стільці від парт, дошка, де крейдою фіксується хронологія років. Простір сцени наповнюється монологами, діалогами, спільними розмовами однокласників, вони динамічно створюють об'єм і рух оповіді.

Актори театру вміють робити особливе – словами рухати дію. Так, на сцені нібито нічого не відбувається, хіба що переставляння стільців у різних конфігураціях, а дія не стоїть на місці! Дивовижна особливість цього колективу! Манера театру уявлення у виставі конкурує з манерою театру переживання. У цьому творчому змаганні викрешуються емоції, психологізм, вища органіка.

Хоча події драми відбуваються у Польщі, постановник прагне зробити узагальнення і вивести проблему на загальнолюдський вимір, – такі події були в історії різних народів, жорстокість ставала нормою і люди втрачали людську подобу. Метафора такого перетворення наявна у виставі. Без надмірного крику, навіть надто спокійно, персонажі розповідають як вони ставали звірами, сподіваючись на виправдання. Від такого режисерського ходу, що виключає зайву почуттєву афектацію, глядачеві по мірі осягнення того, що відбувається, стає ще страшніше.

Візуальні метафори промовисті, на початку ще дружні однокласники стоять на кількох стільцях, міцно обійнявшись і підтримуючи один одного. Вони, як єдиний організм, дружний і надійний. Згодом кожен займе свій стілець і відокремитися. А смерть когось із них знаменуватиметься падінням стільця. У фіналі – на підлозі перевернуті стільці, що нагадують надгробки, дія пройшла своє коло до завершення... Знімки зі спільного фото, що нагадувало про щасливий початок, знайдуть інше місце: кожен однокласник розмістить своє зображення на власному надгробку. І звучатиме весела пісенька про вірних і справжніх друзів!



Онегін



Київський академічний театр на Печерську.

Вистава «Онегін»

Сергій Васильєв:

Жанр своєї роботи творці вистави «Онегін» визначили як «романтична неокласика» – і в цьому формулюванні наявні як стримана патетика, так і значна частка іронії. Власне, певна новизна спектаклю й полягає в апробуванні сучасних способів прочитання класичних текстів, обтяжених численними трактуваннями, зашкарбленими хрестоматійними уявленнями та, будьмо відверті, часто просто чужим нинішньому глядачеві самим стилем авторського мислення та мови.

У Київському театрі на Печерську застосували нестандартні форми комунікації з аудиторією. Йдеться, між іншим, не про формальне залучення публіки до дії, такого інтерактивну зараз хоч греблю гаги (втім слід зауважити, що безпосередній діалог із глядачами актори в «Онегіні» налагоджують чудово – дружньо, ненастирливо, невимушено). Суттєво якраз те, як у виставі маніпулюють з літературним матеріалом, як часом свідомо профанують роман у віршах Пушкіна, доповнюючи його творами інших поетів, а то й просто чарівливими відсебеньками або відвертою прозою життя, як, наприклад, в епізоді читання Ольгою банальних міщанських привітань Тетяні на день народження.

Саме в такому відчищуванні тексту від патини й полягає оригінальність задуму спектаклю. Старий твір, ніби спрощуючись, натомість «одомашнюється», привласнюється сучасними виконавцями, не втрачаючи при тому ваги своєї проблематики.

Важливо додати, що класичний (або «неокласичний», якщо так подобається театрові) спосіб донесення слова та й цілком логічне викладення сюжету початку XIX сторіччя упаковані в архімодерну, явно технологічної ери форму. Насамперед варто відзначити доречність і винахідливість відео. Деякі епізоди, скажімо, пересиченості порожнім світським життям і втоми від механічної розкоші з гурманством і балериною-коханкою Євгенія, просто експоновані на екрані.

Тло побутової історії часом набуває сюрреалістичного вигляду. Цьому відчуженню сприяє і музична партитура, де тужливий стогін віолончелі змінюється холодним електронним саундом. Режисери вистави Ольга Ларіна та Денис Мартинов разом зі сценографом Дмитром Костюминським прекрасно освоюють простір, фактично використовуючи лише довгий стіл і кілька стільців. Але вони слугують не лише для інтер'єрних сцен, а можуть, завдяки апелюванню до уяви глядача, перетворитися, наприклад, на алею саду в маєтку Ларіних.

Окремо треба сказати й про акторів, спосіб їхнього існування на сцені. Це навмисне стримана, акуратна, але дуже тонка гра. Персонаж стає для виконавця наче маріонеткою, сказати точніше, тантамарескою. Він буквально притиснутий до актора, але не оволодіває ним. Актор постійно тримає дистанцію між собою та героєм, однак вона мінімальна, ніби створена для добродушного, співчутливого коментаря.

Безперечно, «Онегін» за всієї своєї позірної демократичності й простоти – вистава дуже витончена, пастельна і химерична за сценічною лексикою. Але вона дає приклад того, як можна втілювати на сцені класичну літературу, не топчучи та не топлячи її. І залишатися сучасним, реабілітуючи антикварні почуття. Це забезпечує цій роботі місце серед найкращих вистав України.

Олег Вергеліс:

Великий пушкінський роман перенесено в обмежений простір Театру на Печерську, а за режисуру в цьому проекті відповідають актори – Денис Мартинов, Ольга Ларіна. Певним чином це і визначає настрої спектаклю, його сценічний стиль – підкреслена манірність, акторський самовияв, зайва сентиментальність, відсутність хоча би «метамодерної» іронії, адже онегінську тему сприймаєш вже у третьому тисячолітті.

Попри все, у виставі є сильна акторська робота – Руслан Сокольник у ролі Онегіна, який існує ніби в своїх особистих сценічних ритмах, дещо поза цією акторською виставою.

Спектакль, звісно, може розглядатися як пошуковий акторський експеримент на основі російської класики XIX століття, але, очевидно, не є серед найкращих українських постановок минулого року.

Ганна Веселовська:

Своєчасність та актуальність звернення до роману у віршах Олександра Пушкіна «Євгеній Онегін» постановочної групи Театру на Печерську особисто для мене є найбільшою проблемою цієї вистави. Винятковість художнього рівня цього тексту є незаперечною, але ж його проблематика, безпосередньо пов'язана з життям російської аристократії першої половини XIX століття, надто відчужена від реалій сучасної України.

Ще одна річ, яка значно ускладнює сприйняття цього твору – це те, що він є, за влучним визначенням, «енциклопедією російського життя». На відміну від інших класичних текстів, пушкінський «Євгеній Онегін» доволі конкретно відтворює обставини життя тогочасного російського дворянства. Автор торкається і подробиць побуту (як сваталися, що подавали на стіл), і політичних течій (тавро фармазона на Онегіні) – тобто всього того, що сучасній людині практично невідомо, що їй треба пояснювати. Виникає питання: «Для чого?»

Вочевидь постановники вистави, а це авторський колектив із кількох осіб (Ольга Ларіна, Денис Мартинов, Руслан Сокольник, Дмитро Костюминський), були цілком свідомі того, що «енциклопедія російського життя» першої половини XIX століття сьогодні мало кого цікавить в Україні. Вони обирали цей текст, на мою думку, тому, що він їм просто дуже подобається, і тому, що він є приводом говорити про людські стосунки як про ма-

гію, з огляду на їхню непередбачуваність і неконтрольованість. До такого переконання спонукали передчуття, спогади, марення, сни героїв, котрі на правду їх ведуть по життю, а не прагматичні вчинки. Онегін, Ленський, Тетяна, Ольга – діти чуттєвої епохи Романтизму, часу, коли передрікання важили набагато більше за достовірну інформацію.

Пропоноване осмислення роману Пушкіна – доволі оригінальне, зважаючи на той намул реалізму, що ліг на текст упродовж позаминулого століття, хоча тлумачення Романтизму як доби надмірних почуттів і сподівань є цілком усталеним в естетиці. Справді ж інноваційним у цій виставі став спосіб показу чуттєвості, інколи іронічний, інколи ні, що здійснюється не так звичними акторськими засобами, як через комп'ютерні технології і їхню взаємодію з акторами.

Художня цілісність вистави «Онегін» у Театрі на Печерську виникає з упевненості постановників у тому, що форма, тип подачі тексту, представлення персонажів – це і є, зрештою, зміст. Манірністю, загадковістю поведінки, а не вимовленими словами дійові особи транслиують свої справжні наміри. У цьому є щось тваринне, оскільки тварина виражає настрій гарчанням, скавчанням, нападом тощо. Ключовим тут є візуальний ряд спектаклю, підготовлений Дмитром Костюминським.

Фантазмагоричні відеозображення відтворюють внутрішні межові стани героїв і фактично вказують глядачеві на силу емоцій, на жахи підсвідомості й бажань. Один із найпоказовіших моментів у цьому сенсі – сон Тетяни, який зазвичай банально переказують. У Театрі на Печерську вербальне перекривається візуальним, що, за всієї абстрактності, сприймається гостріше, ніж відомий текст.

Акторська майстерність у цій виставі викликає захоплення і насолоду. Враховуючи специфічність сценічного простору театру й постійне спілкування артистів із глядачем, виконавців можна порівняти з рибами в акваріумі, настільки невимушено вони обпливають небезпечні місця. Це риби різних видів, але існують вони в абсолютній гармонії – винятковому ансамблі. Про акторів, які грають у цій виставі, хочеться сказати, що вони мають чуття не тільки ліктя, а й вуха.

Окрім тонкості у відчутті простору та ансамблю, виконавцям притаманна виняткова стильність поведінки. Це виявляється в тому як вони носять одяг, як жінки повертають голову, як чоловіки подають руку. Завдяки цій стильності у виставі є щось від якісного історичного кінематографа, в якому деталі відіграють стрижневі функції створення атмосфери.

Насиченість візуальним рядом робить спектакль не лише ефектно переконливим, а ще й зручним для акторів. Це позбавляє їх необхідності фальшиво представляти почуття та ірреальність. Вони наче розчиняються у віртуальному просторі, поглинаються химерними зображеннями, їхня залежність від чогось магчного стає цілком очевидною, бо віртуальна реальність маніпулює живими людьми, як іграшками. Персонажі втрачають суб'єктність, тілесність і розчиняються у відео. Цей момент є ключовим сполучником вистави з сьогоденням.

Розчинення у віртуальній реальності – це прикмета нашого часу, а не XIX століття. Витлумачивши занурення у магію чуттів як відхід у віртуальну реальність, автори вистави таким чином провели паралелі між романтизмом і постмодернізмом.

Спектакль «Онегін» Театру на Печерську є одним із найвишуканіших і водночас високоінтелектуальних на українському кону 2017 року. Рівень акторської гри у ньому свідчить про появу модерної виконавської манери в Україні, більш природної, ніж традиційна акторська школа. Вважаю за потрібне включити виставу до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Анна Липківська:

Звернення театру до пушкінського «Євгенія Онегіна» в сучасній Україні по суті може мати під собою лише дві підстави. Або це певного роду демонстрація прихильності до російської класики, до тієї традиції, яка наразі руйнується, але має ще багато охоронців (як то кажуть, «со всеми вытекающими...»), або ж режисер/актори вбачають у цьому матеріалі можливість застосувати, навпаки, підхід нетрадиційний.

Щодо авторів вистави «Онегін» у Театрі на Печерську, беззаперечною є друга мотивація. Тим більше, що тут немає режисера та виконавців у стандартному «розподілі повноважень», а є тандем Ольга Ларіна – Денис Мартинов, які уже давно, чи поодиночі та з іншими партнерами (у «ПреКрасному» й «Пристрастях за “Ідіотом”»), чи укупі (в останніх роботах «Любов» і, власне, «Онегін», де до них приєднався Руслан Сокольник), створюють сценічні композиції з активним залученням професійного відеоарту й на базі авторської музики Дениса Мартинова.

Брати Стругацькі, Достоевський, Платон, Пушкін, тексти власних пісень – усе це підлягає сценічному від-рефлектовуванню, «вчуттєвленню», тестуванню, «обкатуванню» сучасними й надзвичайно креативними молодими людьми із «несучасною» та якоюсь «нетутешньо» серйозною заглибленістю у творчість.

Основний постановочний хід полягає в тому, що вистава не ілюструє пушкінський текст (він у ній взагалі поданий фрагментами, причому з перестановками), не просто переводить його у діалогічну форму навіть там, де він монологічний, а перетворює на інтертекст – «з виносками та посиланнями».

«Історію кохання Тетяни та Онегіна, яке могло б реалізуватися, але не реалізувалося, причому вони самі не розуміють, чому так сталося», Ольга Ларіна та Руслан Сокольник грають не як Пушкіна, а, швидше, як Чехова. Їхня розмова після її листа («Когда бы быть отцом, супругом...») стилістично й змістовно надзвичайно подібна до квінтесенції чеховської поезики – «освідчення Лопухіна та Варі, якого не відбулося».

Тільки от якщо персонажі Чехова марнували життя у трясині побути, то герої цього «Онегіна» гайнують його у «посиланнях», відволіканнях, цитуванні чужого, «закриваннях» себе від інших. «Ігри інтровертів» – так можна було б сказати про них. Тут все існує ніби в режимі «виносок» з основного тексту: іронічні дискусії про вина та архітектурні стилі, кіновставки, як у соцмережах, де вони часто відкриваються самі по собі, перш ніж це вирішить зробити користувач... Так, розмову Тетяни з нянею знято, мовби в серіалі, коли до плану одного

персонажа надалі підмонтовується план його візаві, – тут у кадрі сама няня, голос Тетяни лише чути. Історія Онегіна подібна до комедійного безсловесного ролика для YouTube на тему «Як людина переситилася життям», причому останнє представлено продуктовими делікатесами, винами та звабними частинами жіночого тіла.

Вульгаризація мрій Тетяни про шлюб з Онегіним (Ольга роздає запрошення на церемонію його укладання, перевіряючи «сценарій» на глядачах), складання чутливого романсу, яким Дуня (та сама, що «шепчут: «Дуня, примечай!»») має привабити потенційного нареченого (причому глядачі мають вирішити, яка рима краща – «холодеєт» чи «обжигает»), – усе це, зрештою, віддаляє героїв від їхнього власного життя, котре вони (напевне, окрім Тетяни) проживають ніби за інерцією, як щось неважливе й несправжнє. Тільки от поймаючи папірчик із віршами Ленського, котрий летить у нього з руки Онегіна, стає тією справжньою кулею, що вбиває його. І нічого вже не виправити.

Простір вистави – чорний кабінет, стіни якого стають поверхнею для відеоанімації (графічні малюнки – здебільшого синім і білим). Посередині – довжелезний стіл: це і «подіум», на якому розгортаються найважливіші епізоди, і «аркуш» для листа Тетяни, і дуельна «доріжка» для Ленського та Онегіна. Костюми – благородних сірих відтінків, стилізовані під пушкінську добу, та червона й смарагдова сукні Тетяни.

Усе – не кричуще, стримане, спрямоване на те, щоб найвиразніше подати актора й текст і створити відповідну атмосферу (як у жахливому сні Тетяни, де вона бачить Ольгу у фаті поряд із Євгенієм, і якісь смути, неначе на осцилографі, хвилями проходять по стінах і фігурах).

Музику Дениса Мартинова в «Онегіні» (на відміну від пісенного світу вистави «Любити») можна назвати, радше, медитативною, тяглою, тужною, такою, що «вимотує душу» (електрогітара та віолончель – ідеальне для цього сполучення).

Актори живуть у матеріалі у ненав'язливому та іронічному стилі, взагалі характерному для Театру на Печерську. Але тут є яскравий контраст – ніжна, пристрасна, глибока, «притаєна» Тетяна (Ольга Ларіна) і рішуча, безцеремонна, навіть вульгарна Ольга (із Світлою Смирноюю, не такою різкою у проявах героїні, ця протилежність не набувала такого абсолютного виявлення, як із Юлією Першутюю), котра вся – у плітках, рецептах, анекдотах і ворожіннях, запозичених з Інтернету, та заграванні з глядачами (особливо чоловічої статі). Ленський (Денис Мартинов) і Онегін (Руслан Сокольник) – не такі полярні характери й темпераменти, хіба що Мартинов видається ліричнішим, м'якшим, а Сокольник – більш закритим, насмішкватим, провокативним.

Самостійна акторська творчість, яка так вітається керівником Театру на Печерську Олександром Крижановським, у цьому випадку дає позитивні результати і для артистів, і для художньої палітри театру в цілому. Шлях від «ПреКрасного» та «Пристрастей за “Ідіотом”» до «Онегіна» демонструє безперечну динаміку зростання, ускладнення завдань, формування власного неповторного стилю Дениса Мартинова – Ольги Ларіної і тих, із ким вони працюють постійно (насамперед це художник Дмитро Костюминський, відеокманда Bkx Vox, віолончелістка Жанна Марчинська, актор Руслан Сокольник).

Денис Мартинов і Ольга Ларіна – цілком дорослі, сформовані митці. Але вони чужі тусовкам і самопіяру й тому перебувають ніби на маргінесах, осторонь від мейнстріму – просто займаються творчістю. Між тим ця творчість продукує такі зразки, як «Онегін», – незвичні, ні на що не схожі, тонкі, чуттєві, складні за структурою, гранично сучасні за засобами виразності та цілковито авторські.

Любов Морозова:

Пушкінського «Онегіна» важко назвати актуальним для сучасного українського культурного процесу. Більше того – хоч Пушкін у цьому і не винен, він є своєрідним символом російської культури як такої. На відміну, звісно, від однойменної опери Чайковського, яка преспокійно йде ледь не в кожному українському оперному театрі, бо для музики – інші закони, хоча текст, який лежить в основі, – той самий, пушкінський.

Словом, звернення до пушкінського «Онегіна» поза межами оперного співу сьогодні – справа невдячна. Те, що Театр на Печерську вирішив узятися за цей твір, жодним чином не можна списати на інерцію, адже в постановочний склад увійшла лише молодь. Привід інший, і він досить цікавий: артисти Ольга Ларіна і Денис Мартинов вирішили переосмислити цей текст і як актори, і як режисери. Окрім того, Мартинов виступив ще й як композитор і виконавець на гітарі (Ленський – сучасний бард), а Ольга Ларіна зіграла Ларіну, але не свою повну тезку, а її сестру Тетяну.

Текст Пушкіна виявляється для постановників лише канвою для того, аби побудувати власну розповідь. Безліч вставок і доповнень так зміщують акценти, що перетворюють «Онегіна» геть на іншу історію. Ольга, яка ніби зійшла зі сторінок Instagram, є сучасним поєднанням банальностей і милоти. Тетяна – не інтровертована дівчинка з книжкою, а яскрава майстриня, яка перетворює на мистецтво все, чого торкається. Чоловічі образи так само набагато складніші, аніж в оригіналі. Їхні оболонки наче використані для того, щоб зануритися у самих себе.

Можна сказати, що «Онегін» – історія про самих акторів, які беруть участь у постановці. Окрім перелічених, це ще й Руслан Сокольник і Юлія Першута. Кімната, у якій вони перебувають, – це фактично внутрішній простір, який «містить» у собі стан душі кожного з персонажів у відповідний момент. Відеопроекції, які з'являються на стінах, ніби продовжують висловлене і невисловлене героями.

Музичний супровід базується на репетитивній техніці. Разом із віолончелісткою Жанною Марчинською Денис Мартинов створює свого роду пасакалію, на яку нашаровуються репліки, що нагадує бароковий принцип композиції. Це надає розповіді зв'язності та стилісованої глибини.

Приємне поєднання іронії і правдивої відкритості, відсутність надмірної екзальтації, чесність і простота – все це надзвичайно підкуповує. Від постановки загалом лишається відчуття навіть не перевтілення, а розкриття себе через мистецький акт. Актори імпровізують, вступають у діалог із публікою – і все це виглядає ненав'язливо, скоріше, дозволяє встановити довіру і камерність.

Тож у підсумку маємо вдалу роботу артистів-режисерів. Ідучи від акторської складової, постановники насичують п'єсу імпровізацією і не переобтяжують смислами. Це легка і загалом світла історія, яка вивільняє та розкріпає виконавців.

Людмила Олтаржевська:

Режисери-постановники спектаклю «Онегін» – акторське подружжя Ольга Ларіна й Денис Мартинов. І хоча до вистав, зрежисованих акторами, театральна спільнота має особливе, часто не надто схвальне ставлення, – мовляв, кожен повинен займатися своєю справою, – іноді саме з-під акторського пера виходять цікаві рішення.

І Ларіна, і Мартинов уже мали режисерський досвід, у тому числі й спільний. Власне, вони ж у цій виставі разом виходять на сцену і як актори.

Роман у віршах Олександра Пушкіна Ольга та Денис суттєво підкоригували, наповнивши його прозовими діалогами. Це оновлення пішло на користь сценічній інтерпретації відомого літературного твору саме у камерному просторі.

Аби ще більше наблизити героїв Пушкіна до глядача, – хоча в театральній залі відстань між акторами і публікою мінімальна, – автори спектаклю щедро здобрили його інтерактивом. Аудиторію не лише запрошують до розмови, а й частують чаєм тощо.

Відомі зі шкільних часів герої Пушкіна часом сприймаються як сусіди, а тому показовою особливістю постановки є її особлива інтимна аура, трепетна тональність, атмосфера, яка дуже пасує розмовам про кохання.

Спектакль можна порівняти із музично-візуальним мереживом. Події на сцені органічно ілюструє-доповнює-відтіняє як музика, що звучить наживо і в запису, так і відеопроєкційний ряд, який «розмальовував» простір геометричними фігурами, стрімкими лініями, зображеннями тварин, спеціально відзнятими епізодами із життя героїв... Костюми Лідії Луценко відсилають до епохи Пушкіна. А в цілому картинка дуже точно відповідає визначенню «романтична неокласика» – саме так сформулювали автори власний погляд на цей твір.

Наділивши героїв дещо навіть протилежними рисами – романтик Ленський, щира щебетушка Ольга, загадкова Тетяна, прагматичний, а разом із тим шляхетний Онегін, – постановники підвели їх до універсального вердикту: кохання, навіть якщо воно не завжди взаємне чи виснажливе, – неодмінний атрибут людського щастя. Квартет у складі Ольги Ларіної, Дениса Мартинова, Світлани Смирнкової і Руслана Сокольника на сцені працює, мов злагоджений механізм. Особливо хочеться відзначити те, як делікатно актори передають один одному естафету першості у залежності від мізансцени.

Зазначимо, що говорити про кохання у театрі, виводячи цю тему на найвищі душевні, філософські вершини, – це завжди виграшно з точки зору актуальності і затребуваності. «Онегін» у цьому сенсі виглядає достойним варіантом, але вистава, як на мене, поступається, насамперед, за складністю форми подачі матеріалу іншим із лонг-листа фестивалю.

Київський академічний театр «Золоті ворота».

Вистава «Тату, ти мене любив?»

Сергій Васильєв:

Важко говорити про актуальність вистави, що претендує на висвітлення так званих вічних питань – родини, родинних зв'язків, вини перед близькими, хиткості пам'яті про рідних, які пішли, тощо. Навіть якщо всі ці питання містять, так би мовити, певні соціальні аспекти і ставлять їх сучасні автор і режисер. Але саме прагнення говорити й розмірковувати на такі теми, безперечно, варте підтримки, як і наміри подати цю проблематику у модерній сценічній формі.

Виставу «Тату, ти мене любив?» витримано у притаманному режисерові Стасу Жиркову енергійному стилі, із застосуванням не раз апробованого ним прийому подання персонажів у контрастних іпостасях. Принагідно слід відзначити намагання постановника вкотре трансформувати простір невеликого залу, де показує вистави театр «Золоті ворота». Цього разу дія розгортається уздовж стіни, навпроти якої у два ряди сидять глядачі. Хтось сприймає персонажів у таких мізансценах мало не як «драматичні рельєфи на фризах античних храмів», але так само їх можна ототожнити і з картонними силуетами, притуленими до стіни.

Так чи інакше, але рішення простору дозволяє режисерові вибудовувати виразні мізансцени та, завдяки різкій зміні ігрових зон, тримати в напрузі увагу глядачів. Утім максимальне, буквально на відстані пари метрів, наближення дії до глядачів безумовно потребує особливої манери акторського виконання.

Однак режисер не відмовляється від звичної настанови своїм акторам на «експресивність» – крик і несамовитість, надто картинні пози та жести, курсивність і пастозність гри. Через це стосунки між героями інколи спрощуються до примітива. Враховуючи те, що спілкуються вони, здебільшого не дивлячись один одному в очі, а стоячи фронтально до глядачів і кидаючи репліки, так би мовити, в протилежну стіну, це, попри диктат режисера, примушує їх виборсуватися, добиратися до характерів персонажів чи не самотужки. Правду кажучи, це вдається не всім. І навіть геть унікальний у ролі Батька Олександр Ярема, що вражає саме своєю автентичною простотою, не стає камертоном для партнерів (за винятком хіба що Христини Федорак – Аньки), – навпаки, підкреслює надмірність і штучність їхньої поведінки й емоцій.

Віддаючи належне режисерському азарту та енергії, все ж доводиться визнати, що Стас Жирков і його актори часом досягають переконливіших художніх результатів, ніж у виставі «Тату, ти мене любив?». Це не применшує її значення для прихильників колективу театру «Золоті ворота», але й не робить рекордом у театральному житті України.

Олег Вергеліс:

Мультижанрова природа вистави, її мінімалістська естетика й поліфонічна внутрішня структура апелюють до проблематизації минулого, яке інтегроване в симультанні координати сьогодення...

Стоп-стоп. Для відгуку на цю прем'єру, можливо, потрібна якась інша, не «мертва» мова? Оскільки автори вистави, драматург і режисер – люди молоді, життєрадісні. Сприймають із гордовитою насмішкою усілякі пихаті -ізми, коли йдеться про живий театральний процес.

Білорус Дмитро Богославський і українець Стас Жирков – мілленіали. Діти, народжені порубіжжям тисячоліть. У кожного з них на основі цього сюжету (сценічного й драматургічного) вочевидь є свої особисті й системні рахунки до ХХ століття з його архаїчними драмами, непоправними втратами, вирубаними садами, сестрами, що не доїхали.

Дія п'єси Дмитра Богославського (оригінальна назва – «Тихий шорох уходящих шагов») – умовне ХХ, але цілком допустиме й століття нинішнє, яке так хутко підступило і взяло нас у свої жорстокі лещата. У Богославського справді «тиха», але внутрішньо напружена п'єса, як рима до чеховської репліки «Вот и кончилась жизнь в этом доме». Будинок продається, сад спорожнів, криниця занедбана, мами немає, тато пішов, сестри на заробітках, син Саша б'ється у нав'язливих конвульсіях: «Тату, ти мене любив?»

П'єса й спектакль передбачають поєднання і чергування кількох рухомих художніх планів. Власне чеховського – будинки, сади та сестри; «галюциногенного» – те, що в головах деяких героїв. Є й зовнішній план – light-побутовий. Утім у виставі немає побутописання або побутозображення, але є побутовідчуття. А внутрішнє життя постановки завбачує дотримання тонкої межі – між світом живим і світом потойбічним. І не так уже й важливо, в якому з них виникає дія.

Сина мучать галюцинації-сни, всередині яких він хоче розібратися з минулим. Сестри (у п'єсі їх було чотири, але режисер цілком правильно скоротив до трьох), своєю чергою, стурбовані проблемами реалізації будинку, що, як і у «Вишневого саду», вже практично виставлений на торги.

Лобові паралелі – Олександр (як Андрій Прозоров), а сестри (відповідно, чеховські Ольга, Маша, Ірина) – далеко не головне в цьому сценічному сюжеті. Оскільки тут усе-таки рух не вздовж чеховських фавул, а вглиб: у нутро розтривоженої душі сучасника.

Образно кажучи, тут очевидна строго вибудована сценічна «горизонталь». Але є й відчутна «вертикаль» – метафізична. Смысловорчою предметною горизонталлю стає глуха, пласка чорна стіна, що здається нескінченною і буквально «чавить» два ряди горизонтально розсаджених глядачів. Не кажучи вже про акторів.

Це горизонталь, за якою не видно сонця, просвітку, навіть надвечір'я. Це плаский простір шкільної дошки з накресленими крейдою дитячими закарлюками. Це і посмертне виготовлення могильної плити з датами народження і смерті близьких родичів. Це ще й обгоріле тіло батьківського будинку, в якому, як писав Чехов, «кінчилося життя».



ТАТУ, ТИ МЕНЕ ЛЮБИВ?



Три сестри приїжджають у будинок, але потрапляють на цвинтар. Бо минуле життя складається з надгробків. Історія їхнього повернення і його терзань – це історія втрати кореневого ґрунту, історія взаємонерозуміння. А також історія про пошуки точки опертя у теперішньому часі, оскільки минуле й майбутнє тримають у жорстоких лещатах.

Сценічна вертикаль тим часом, так само символічно, але менш наочно, облаштовується режисером у зв'язку з образом фатальної криниці, про яку говорять герої. Криниця глибока, її важко очистити. Немає можливості вичерпати з неї темні води, вдивляючись у які, людина враз бачить на дні своє відображення – власні гріхи, зради, недолюбленість і покинутість.

Із самого дна батьківської криниці (під сценою) аж до високого-низького чорного неба (над сценою) виростає метафізична вертикаль сценічного сюжету – як важкий шлях від народження до смерті, від земного плодючого ґрунту до молитви на небесах. «Ангели небесні не покинули тебе» (Антон Чехов).

Раніше шепотливий, дражливий і часом свідомо яскравий режисерський стиль Станіслава Жиркова у цій виставі – на переломленні чеховської горизонталі й особистісної метафізичної вертикалі – все затихає і затихає. Як шурхіт кроків, що віддаляються. Попередню сценічну іронію приглушено. Чеширську усмішку вимкнено.

Тут, у випадку з п'єсою Богославського, – щось не тільки репертуарно-програмне, а ще й особисте. Яке з труднощами, але все-таки довіряєш п'ятдесятьом глядачам із мінімальної відстані – очі в очі. Така режисерська довіра тримається або на ніжному батьківському шепоті, або на розпачливому синівському крику – до стадії луснутих барабаних перетинок.

Жирков і розкручує виставу в темпі *largo*, тим самим повільно й підступно заповзаючи в різні поранені душі – героїв, глядачів. І ті й ті розмазані по стінах, і ті й ті – вічні мандрівники, блудні діти.

Удавана реальність у спектаклі раз по раз роз'їдає реальність «справжню». І, власне, яка з цих реальностей домінує, – для багатьох глядачів аж до фіналу так і залишається містичною таємницею. Крик сина «Тату, ти мене любив?» – істерика пацієнта в божевільні чи нічний кошмар покинутої дитини? Голос із того світу – чи все-таки з цього?

Трьох сестер, одержимих проблемами будинку, акторки Інна Мірошниченко, Ірина Ткаченко, Христина Федорак зіграли добре. Також добре грає дві свої ролі молодий талановитий актор Антон Соловей.

Ролі батька Дмитріча (актор Олександр Ярема) і сина Олександра (актор Роман Ясиновський) актори зіграли не добре, а надзвичайно. Як надзвичайними бувають ситуації під час непередбачених погодних умов, як надзвичайними бувають обставини, коли горить дах, а криниця висохла.

Олександр Ярема, чудова тепла людина і якийсь абсолютно нерозгадуваний актор, убиває на смерть не так образом, як фотографічною точністю самого образу батька-дідуся, сканованого з пожовклого сімейного фотоальбому. Деякими манерами, легкою сутулістю і скрипучим сільським тембром він відтворює цілі покоління батьків, одягнутих у футляри куфайок-гімнастеров або дешевих піджаків, на два розміри більших, від яких тхне сигаретами «Прима», оселедцем із цибулею чи самогонкою з цукрового буряку.

Такі батьки зазвичай часто приховували від синів страшні таємниці. Наче боялися виказати щось тривожне й важливе про свій час, а отже – і про втрати. Тому крик «Тату, ти мене любив?» – це крик углиб криниці минулого, що сховала таємниці цілих затонулих поколінь.

Якщо в ролі Олександра Яреми – концентрат поколінневих старозавітних манер та інших характерних батьківських рис, то в ролі Романа Ясиновського (син Олександр) – мутабельність нервової системи окремої вистави, що спричиняє нескінченні перепади тиску: сюжету, характеру, різних сценічних планів – від *light*- побутового до галюциногенного. До відкритого фіналу Ясиновський підводить глядача якимось інтимно – здалеку, не женучи коней, але й без жодної пощади. Глядач ловить його нервово озирання довкола, очужений погляд, який, звісно ж, спрямований тільки вглиб.

У Чехова про одного з персонажів кажуть, що він «з'їдає власне життя», а в цього мента з душею Єсеніна – і душа, і життя давно обгризені. І в грі Ясиновського найважливіше те, що народжується із зовнішньої буденності, непомітності деяких реакцій героя, але згодом перетікає у тривожний глобальний діагноз не тільки окремо осиротілого сина, а й... Можна сказати, навіть людства? Яке останнім часом теж почувується сиротою, бо паском відшмагати нема кому.

Тонкий канат, яким рухається актор Ясиновський (справжнє відкриття цього сезону), не шарпаючись і не кваплячись, у свою безодню, – природно теж символічна горизонталь. Але й вертикаль одночасно. Оскільки цей блудний син переміщується ще й знизу вгору – з глибин темних вод (на дні криниці) до якихось небесних потойбічних відчуттів (де йому буде легко, світло, добре). Глибоко й високо – ці прислівники, мабуть, визначають «діагноз» і синівського стану, і приголомшливої акторської партії.

Тим часом мінімалістська стилістична артикуляція вистави передбачає уже з боку глядача обов'язковий процес – розгадування, зчитування. У певному сенсі це театр ідентифікації. Коли глядач максимально ідентифікує себе з героєм. Коли невідома рука з темної криниці, як у казці Олександра Роу, тягнеться до сховків твоєї душі й лоскоче її, дражнить, тривожить, перетворює «спектаклярне» в дуже особисте, яке тисне й тисне лещатами минулого...

Річ у тому, що і в нашому дворі колись була така сама криниця. («Лещата». Рецензія на виставу. ZN,UA від 3 листопада 2017 р. – Ред.).

Отже, вистава Стаса Жиркова є одним із найцікавіших камерних проєктів 2017 року – потужні акторські роботи, сучасне і гнучке відчуття білоруської п'єси Дмитра Богославського.

Ганна Веселовська:

Переважну більшість вистав, які заповнюють репертуар театру «Золоті ворота», позначено не те щоб актуальністю у загальноприйнятому сенсі, а нагальністю і своєчасністю появи саме такої проблематики на теа-

тальному кону. Як правило, це маргінальні прояви тем, на які суспільство заплющує очі. Ось і п'єса Дмитра Богославського (оригінальна назва – «Тихий шурхіт кроків, що віддаляються») ставить питання, яке рідко озвучується, а бентежить багатьох: «Чи можемо ми бути щасливі після смерті наших батьків?» Відповідь однозначна: ні, бо непоправність втрати нічим не компенсується у майбутньому.

Після смерті батька уявні діалоги з ним стають для головного героя п'єси змістом життя. Він намагається з'ясувати те, що залишилося у минулому, й сам живе минулим. Ці занурення героя у минуле надають текстові ірреалістичності, й при цьому п'єса – цілком побутова, повсякдення у ній певною мірою ритуалізується. Словом, вистава має сильний больовий меседж, який більшість із нас звикла притамовувати.

Незручний і мало пристосований для вистав простір театру «Золоті ворота», котрий можна було б сприймати як суцільну проблему, режисер Стас Жирков використовує як додаткову опцію у побудові стосунків із глядачем. Єднання сцени із залом і навіть поглинання глядача сценою Жирков випробував у декількох виставах, зокрема в осучасненій версії «Украденого щастя» (вистава «Чому Михайло Гурман не вижив!», п'єса Павла Ар'є, копродукція Theater Magdeburg (Німеччина) та Театру «Золоті ворота». – *Ред.*).

Просторові маніпуляції стають головною концептуальною знахідкою режисера, який пропонує глядачеві самому вирішувати, де він: по той бік реальності, чи по цей, оскільки принципи гри і текст не є визначальними в цьому випадку. Очевидно, що маємо справу з яскравим прикладом технології постдраматичного театру, у якому невербальні, а просторово-часові маніпуляції розставляють смислові акценти.

Художня цілісність вистави, поставленої у доволі скромний аскетичний спосіб, тримається в основному на акторській грі та світловому рішенні. Все інше: музичні вкраплення, пластичні прийоми – є додатковими і несуттєвими характеристиками. Протиставлення «світло – п'їтьма» передають усе, що відбувається, у кількох вимірах, адже зміст подій суттєво заплутується через сюжетну лінію медіума Альберта, який забезпечує зв'язок героя із померлим батьком і водночас переживає власну історію.

Дуже легко тїнь може стати яскравою плямою і навпаки: так, згідно з задумом автора, міняються місцями Альберт (Роман Ясиновський) і Сашко (Антон Соловей). Отже класичний синтез мистецтв у виставі як такий відсутній, а є використання образних можливостей театру у постдраматичний спосіб, коли вербальне начало не підсилюється і не роз'яснюється, а відходить на другий план завдяки візуальним прийомам.

Актори, які грають у виставах Станіслава Жиркова, вже стали легендарними у мистецьких колах Києва і користуються величезною популярністю у пересічних глядачів. Більшість із них володіють не просто сценічною органікою, а можуть передавати межові емоційні стани героїв у найточніший і найвідвертіший спосіб. У них відсутні такі акторські хвороби, як фальш, награвання, пафос, що захоплюють українських артистів. Справжньої природності сценічним персонажам надає уміння виконавців деталізувати поведінку героя через антропологічні особливості сучасної людини: ходу, манеру курити, вимовляти слова тощо.

У цій виставі варто відзначити буквально всіх акторів: Романа Ясиновського, Олександра Ярему, Антона Солов'я, Ірину Ткаченко, Віталіну Біблів, Христину Федорак.

Стас Жирков, від якого від вистави до вистави чекають нових мистецьких одкровень, таки зумів вразити критиків і глядачів. Важливо, що він, за великим рахунком, нічого особливого не вигадував, а скористався тим, що є. Як і його перші вистави, ця зроблена з підручних матеріалів, котрі забезпечують правдивість того, що відбувається на очах у глядача. Це життя, яке режисер подає не одно-, а багатомірною, повсякчасно пропонуючи нам змінити оптику сприйняття простих звичайних речей.

Вважаю, що вистава «Тату, ти мене любив?» обов'язково повинна увійти до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА», бо є прикладом дуже сучасного і відвертого театру, затребуваного молоддю.

Майя Гарбузюк:

Вистава є рішучою спробою театру побудувати нелінійну оповідь, збудовану на кількох шарах реальності, переключення між якими відбуваються несподівано й раптово. У виставі поєднуються реальний і потойбічний світи, теперішній і минулий часи, зв'язки між якими напрощуд прості, близькі й навіть буденні. У цьому аспекті спектакль збагачує досвід сучасної української сцени роботою із нелінійними та ірраціональними структурами і просуває українську сцену вперед, відводячи далі від стереотипної позитивістської картини світу.

Другою важливою складовою вистави є порушена у ній проблема стосунків поколінь, батьківсько-синівської любові, родинного коріння, розглянута на прикладі сучасного села, що занепадає, і соціально маргіналізованого середовища. Реалістично-містичний хронотоп драми збудований на традиційних для сільської культури архетипах: дому, колодязя, саду. У виставі вони не матеріалізовані, існують тільки вербально, у розмовах і репліках персонажів.

Простір гри розгорнуто на всю довжину стіни. По горизонталі він, мов площинна розгортка дому, часу, тих множинних світів, які пробиваються до нас крізь містичні й реальні водночас двері, підсвічені таємничим, майже потойбічним світлом (світлова концепція: Стас Жирков і Віталій Тимофєєв). Це – довгий, вузький, у безпосередній близькості до глядача, величезний «екран» життя, на якому то хаотично, то послідовно висвітлюються сцени-кадри, сцени-напливи з минулого й теперішнього життя героїв (жанр вистави – «сімейні спогади на 2 дії»).

Однак, попри динаміку й параболічність оповіді, не можна сказати, що режисер і автор просторової концепції Стас Жирков зосереджений на якомусь головному питанні, заявленому, наприклад, у назві вистави. Складається враження «багатотематичності», оскільки з однаковою силою і виразністю постають і питання роду, і прив'язаності до малої батьківщини, і еміграції, і батьківсько-синівських стосунків тощо.

У підсумку історія продажу родинного дому в чомусь переважає ключову проблему: нез'ясованих/незавершених при житті стосунків батька й сина, особливої природи їхнього містичного зв'язку. Здається, режисерові цікавіше було вибудувати складні ірраціональні повороти сюжету й моделювати окремі сценічні образи, аніж

розглядати, аналізувати проблему по суті, заглиблюючись у людинознавство, психоаналітику, складності психологічних взаємин поколінь, індивідуальні страхи й непорозуміння у сім'ях.

Якщо припускати, що у кожній хорошій виставі міститься елемент її саморефлексії або автопортретування, то можна сказати, що пласка стіна, на тлі якої розгортається дія і за якою не проглядаються ані особлива глибина, ані «історія», мимоволі є моделлю самої вистави, орієнтованої на розгортання «горизонталі оповіді», а не «глибини аналізу». Так само, як уздовж стіни рухаються персонажі, уздовж головних сенсів рухається вистава, не даючи змоги зупинитись, зосередитись, остаточно зрозуміти: про що ж, заради чого, про кого і для кого вона насамперед?

На нашу думку, вступають у конфлікт дві засадничі складові спектаклю: патріархальність ціннісної картини світу тут суперечить сучасній, нелінійній мові її опису. Можна припустити, що саме ця внутрішня суперечність вистави, попри надзвичайно актуальну «сімейно-родинну» тематику, призвела до того, що емпатійного відгуку в глядача, зокрема, у авторки цих рядків, не виникло. Це видається дивним, адже насправді такі історії торкаються кожного з нас і мали б знаходити найкоротший шлях до особистого досвіду й переживань кожного у залі.

У виставі наявні вражаючі силою, точністю, людяністю акторські роботи: Дмитріч (Олександр Ярема), Анька (Христина Федорак); разучі й миттєві перетворення у кардинально протилежних персонажів (Юрасік, Альберт) демонструє актор Антон Соловей. Дивує, що, за наявності таких акторських сил, у виставі не виникала (не було поставлене таке завдання?) та особлива атмосфера, що так чи інакше об'єднувала б усіх персонажів, забезпечувала б їй динаміку, залучення до співпереживання глядача, слугувала носієм певних моральних цінностей, – атмосфера, вкрай необхідна за умови мінімалістичного, статичного сценографічного вирішення.

Герої спектаклю – позбавлені розвитку, вони статичні, маскові, у той час як за логікою сюжету з ними мало б щось відбуватись, адже вони приймали важливі рішення і робили кардинальні вчинки, відстоюючи родинне гніздо та батьківську пам'ять.

Мовою театру також не було знайдено/осмислено/відтворено образний еквівалент «дому», «криниці» як орієнтирів, поставлених у центр пропонованої моделі світу. Про них лише йдеться на вербальному рівні, у діалогах персонажів, але навіть найпроникливіша гра акторів не здатна «добудувати» конструкцію вистави, якщо в ній відсутні певні смислові, семантичні, структурні центри.

Попри висловлені зауваги, спектакль, на нашу думку, має увійти до переліку найкращих камерних імпрез фестивалю, оскільки заявлені теми та складні структури оповіді є важливим досвідом для українського театру.

Анна Липківська:

Батьки та діти – вічне й повсякчас актуальне питання. Традиційне патріархальне/сільське виховання, позбавлене сентиментів, так само як і «радянське» виховання, наразі неприйнятні і є тим рудиментом, який скалічив якщо не долю, то, принаймні, емоційну сферу цілих поколінь наших співвітчизників. Тож глядач безпомилково ідентифікує себе з персонажами п'єси Дмитра Богославського (оригінальна назва – «Тихий шурхіт кроків, що віддаляються»), а надто – з головним героєм Олександром-Сасіком, життя якого після смерті батька перетворилося на запізнілий і нав'язливий пошук відповіді на запитання: «Тату, ти мене любив?» Така впізнаваність – передусім заслуга драматурга, але одна справа – написати ці літери, а інша – бути їхнім провідником до глядача, щоб по дорозі змісти не втрачилися, а, навпаки, обросли театральною «плоттю» та передалися неушкодженими.

У цій виставі Стас Жирков продемонстрував найкраще, що він уміє робити як режисер, – ставити «оголені», гіперреалістичні тексти нереалістично, але не менш «оголено», із чіткими та різкими відбивками (темпоритмовими, світловими, тембральними, музично-звуковими, інтонаційними) між жанрово-стильовими «зонами»: гіперреалістичною, драматичною – та фарсово-«мультижашною», з елементами «КВК» (плюс – із стилізацією-пародією на ток-шоу в одному з епізодів).

«Тату, ...» можна у певному сенсі розглядати як продовження-розвиток попередньої вистави Стаса Жиркова за Дмитром Богославським («Любов людей», Молодий театр), – виразний, також містичний, інфернальний чинник. Адже глядачі (та й персонажі) не можуть бути цілком упевнені щодо того, в якому просторі відбувається дія у той чи інший момент часу (реальному? просторі сну? в уяві героя, зачаклованого медіумом? у його гарячковому маренні? – межі розмиті).

«Золотим перерізом» у жанрі трагікомедії можна вважати розмову героя з батьком («Як це розуміють?!» – «Сон!»), котра повторюється у виставі тричі, причому зі зміною «ролей» (і виявляється «працюючою», так би мовити, «в обидва боки»): тут справді маємо «сміх крізь сльози, а сльози – крізь сміх».

Структура вистави складна, багатощарова. Один шар – історія головного героя та його родини, другий – історія медіума Альберта, котрий допомагає Сашкові «зв'язатися» із покійним батьком (його дружина й дочка – у комі після автокатастрофи, згодом вони помирають).

У фіналі режисер доводить до цілковитого завершення убивчий «кульбіт», запропонований автором п'єси: той, хто весь час вважав себе Сашком (Роман Ясиновський), виявляється медіумом, який аж надто занурився у свідомість «клієнта», аби втекти від власного болю, а справжній Сашко (Антон Соловей) лише після смерті, зустрівшись із батьком по той бік реальності (у виставі це потойбіччя має однакові права із реальністю), нарешті отримує відповідь на своє запитання.

Простір вистави, – якщо формулювати за Максом Фраєм, – «коридор між світами». Глядачі сидять уздовж довгої стіни підвальної кімнати, яка є ігровим простором, а вся дія відбувається на дистанції між глухим чорним задником, на якому пишуть крейдою і стирають написане, та входом, звідки просочується «світло в кінці тунелю». Джерела світла на сценічному майданчику – суто локальні (тепле й холодне). Персонажі – в чорному (чоловіки у білих сорочках під чорними піджаками), інші деталі – чорні поліетиленові пакети, цинкове відро, пісок, двійко старих розхитаних стільців.

За єдиний часовий «якір» (окрім непринципових деталей із тексту) слугують радянські пісні 1980-х («Только этого мало..» та «Дельтаплан»), що їх співають хором у родині героя; за «якір» географічний – суржик, яким спілкуються всі (оригінал написаний російською, автор, як каже в одному з інтерв'ю, «увяляв собі дідуся й бабусі у Калмикії»), але історія ідеально екстраполоється на українське село поблизу невеликого міста). «Постсовок» – не лише час дії, а й діагноз. Однак тут це, скоріше, «безчасся» (або «позачасся») – міфологічний простір, де головні питання не розв'язуються остаточно, а через сільського діда, його дочок-невдах (із 4-х сестер режисер лишив 3-х), «мента»-брата й ідею продажу батьківського будинку проступають контури чеховських настроїв і колізій.

Існування Романа Ясиновського у головній ролі – повне занурення, проживання й переживання на межі нервового зриву та зміненого стану свідомості. Рідкісної сповідальності акторська робота, але емоції, голосова подача і темперамент подеколи зашкалюють.

Олександр Ярема у ролі Дмитріча – акторська робота, в якій немає нічого «акторського» і нібито немає ніякої «роботи». Це абсолютно живий, упізнаваний персонаж. Завдяки цій виставі у просторі сучасного українського театру до архетипного образу Буни з однойменної п'єси Віри Маковій нарешті додався національний архетип Батька.

Антон Соловей не вперше (згадаємо його «Київську пектораль» за акторський дебют у виставі «Найкращий спосіб кинути курити», де він зіграв дві різнопланові ролі) проявив себе як надзвичайно гнучкий актор, майстер миттєвого перевтілення. Сільський дурник Юрасік, загадково-самозаглиблений медіум Альберт, настирливий ведучий ток-шоу, врешті, сам Сасік у фіналі (уже без жодної маски) – геть різні люди, і за кожним із них постає цілий жанровий шар вистави, яким актор слугує за «еталонний метр».

Чоловіки у виставі «переграють» жінок, котрі існують у більш обмеженому діапазоні фарб: надто ексцентрична Зінка (Ірина Ткаченко), надто «драматична» Наташка (у жорсткому, «чиновницько-партійному» варіанті в Інни Мірошниченко, м'якшому – у Віталіні Біблів). Найточніше працює Христина Федорак, яка в ролі молодшої сестри Аньки втілює ніби «дитинний» варіант покійної матері Сашка.

Схоже, Стас Жирков поставив цю виставу для того, аби його син (якому нині 7 років) ніколи не спитав його: «Тату, ти мене любиш?» Із його власної сторінки у соцмережі, з вміщуваних на ній родинних світлин можна зробити висновок: син Жиркова росте з упевненістю, що батько любить його.

Очевидно, ця вистава – важлива і для самого режисера, і для багатьох глядачів, його однолітків, у кого вже є чи скоро будуть діти. Вона – не для старших, котрим уже запізно. Вона для того, аби люди вчасно зрозуміли, від яких хибних «традицій виховання» їм треба відмовитися і як їм надалі будувати стосунки зі своїми дітьми – потенційними чи вже наявними.

Вистава «Тату, ти мене любиш?» – взірць гостросоціального та водночас гостросучасного за виражальними засобами й режисерським мисленням театру. Якщо б перевести виставу в інтерактивний режим, висмикнути з залу будь-якого глядача й запитати чи впізнає він у тому, що бачить на кону, себе та своїх батьків, особливо якщо ті вже небіжчики, – то виявиться, що театр влучив не просто в десятку, а в самісінкий центр «мішені».

Для Стаса Жиркова це наразі найскладніша за структурою, найбільш «зосереджена», найчуттєвіша і найменш демонстративно-епатажна з його вистав, для Олександра Яреми, Романа Ясиновського, Антона Солов'я – важливий етап їхніх акторських біографій, для вітчизняного театру – сутнісне, актуальне та відверте висловлювання про дійсно глибинне, засадниче, необхідне для всіх.

Алла Підлужна:

У виставі в камерному просторі глядачевої зали мовою психологічного театру ведеться пронизлива розмова про найголовніше – сенс існування на землі людини, родини, роду. Головний меседж сценічної оповіді – ідея пам'яті як основа того, на чому стоїть піраміда поколінь.

Глядач потрапляє у світ реальної дійсності, а також потойбіччя, ірреального, в атмосферу марень, сновидінь, фантазмагорії, гри підсвідомості. Ці пласти перетинаються, накладаються один на одного, постають у несподіваних конфігураціях. За допомогою світлових, звукових ефектів, моментів повного затемнення, виникнення окремих світлових зон, використання різних точок і локацій сцени, декорацій режисер створює потрібний об'єм простору, в якому одночасно існує світ живих і мертвих.

Постановник трактує театр як всемогутню машину часу, на якій можна повернутися у минуле, побачити померлих, поговорити з ними, ще раз прожити давні події і знайти відповіді на болючі питання, які хвилюють здавна і не дають жити зараз. Живі герої спілкуються з померлим батьком, та в певні моменти складається ілюзія того, що їхнє спілкування – це зустріч уже в кращому зі світів. Стільці, розташовані фронтально поруч, виглядають чергою на найвищий суд.

Батьківська хата після смерті батьків пуста для дітей. Цим спадком кожен із нащадків хоче скористатися по-своєму, і тут яскраво проявляються їхні характери й устремління. Дочки турбуються про матеріальні вигоди, лише єдиного сина мучить питання – чи любив його батько?

Тут це – не питання побутового плану, а світоглядна проблема, ключовий момент існування людини. Образ криниці, про обов'язкове чищення якої йдеться протягом усієї вистави – у різних конфігураціях спілкування героїв, стає символом чистоти душі, сумління, обов'язковим духовним атрибутом, про ідеальність котрого повинна дбати особистість.

У злагодженому акторському ансамблі кожна роль – перлина. Представлено високий рівень виконання, психологічного проживання, драматичного наповнення. Знайдено яскраві типові риси кожного характеру, фізично і вербально вони наближені до реальних людей, відтворені на найвищому градусі почуттів, надриву, правди.

Ситуації, події, мізансцени – теж характерні й типові, їхні інтерпретації виходять на щабель емоційного узагальнення теми про найголовніші питання, відповіді на які діти зазвичай не встигають почути від батьків.

Цікавою є ідея тиражування одного й того самого тексту про чищення криниці, який режисер доручає різним персонажам. Виникає певний ефект поліфонії. Образно кажучи, як кристал, на який потрапило світло, виграє різними гранями, так і інтонації героїв являють палітру їхніх станів і ставлення до головної теми: як залишити чистою криницю своєї душі й бути гідними любові батьків.

Любов Морозова:

П'єса сучасного білоруського драматурга Дмитра Богославського «Тихий шурхіт кроків, що віддаляються» швидко завоювала популярність серед театрів пострадянського простору. Глухе село, що вмирає, де разом із людиною помирає усе – її будинок, надії і спогади, – зрозумілий до болю сюжет і символ. Загальнопоширеними є і проблеми героя – спустошення батьківського дому, розрив сімейних зв'язків, зануреність у минуле, повна розгубленість перед теперішнім.

Де насправді відбувається дія п'єси – в реальності чи у лихоманці Олександра, – неможливо розрізнити. Усі інші персонажі п'єси є справжніми людьми чи лише потойбічними образами та фантомами пам'яті, що виринають у хворобливій уяві героя.

Містика і стан трансу в п'єсі поєднані з майже детективною історією щодо продажу старшими сестрами батьківського дому. Герой то тікає із цієї реальності у сеанс психоаналізу, то повертається у реальність, а потім, будучи не в змозі її витримати, знову вистрибує – у спіритичний сеанс. Його ключовим запитанням при цьому залишається: «Тату, ти мене любив?» Про це задумувалася майже кожна радянська людина, яка виросла у сільській місцевості, де було не заведено демонструвати «слабкі» почуття дорослих до дітей.

Запитання «Тату, ти мене любив?» режисер Стас Жирков виносить у назву вистави. Містика, яка огортає цей сюжет, у його інтерпретації слугує лише глибшому зануренню у психологічну безодню. Спільне радянське минуле цікавить його щонайменше. Атрибутів тієї епохи в його постановці геть нема. Він створює позачасову і дуже інтимну історію.

«Тихий шурхіт кроків, що віддаляються» – це, власне, вслухання у найтихіше і найпотаємніше. І звуки, які породжують спогади та спонукають вслуховуватись у виставу та в себе, превалюють над звичною музичною складовою.

Режисер сам вибудовує сценічний простір, розміщуючи акторів уздовж однієї довгої стіни, а глядачів – уздовж іншої. Утворюється така собі «стінка на стінку», за якої відчувається певна оголеність глядача перед артистами. Простір між стінами нагадує тунель, яким блукає душа людини перед смертю, а яскравий ліхтар у п'ятні додає цвинтарного ефекту. Із реквізиту наявні лише стільці й відро з водою. Усі ці предмети перетворюються на символи в якомусь дивному ритуалі.

Багато уваги приділено і натуральності мови. Перекладачів аж троє: Тетяна Губрій, Даяна Зима, Ірина Шишоняк. Мову максимально наближено до буденної, до суржика, знято весь театральний лоск. І ця складна точність простої мови обумовлює дуже правильну інтонацію, спонукає до емпатії.

Режисер поєднує у спектаклі як «золотоворітських», так і запрошених акторів. Головну роль грає Роман Ясиновський із театру «Дах», його батька Дімітріча – актор київського ТЮГу Олександр Ярема. Гра обох надзвичайно потужна, складається з безлічі нюансів, образи ретельно пропрацьовані. Прекрасним доповненням до них є і Антон Соловей, який – то дивакуватий Юрасік, то примарний Альберт. Жіночі персонажі симетрично відтіняють чоловічі та є яскраво характерними.

Вистава «Тату, ти мене любив?» – це болюча і терапевтична подорож всередину самого себе. Байдужим залишитися практично неможливо – плачуть всі. При цьому вплив на аудиторію відбувається не за рахунок гіпертрофованої емоційності, а завдяки точному попаданню у найпотаємніші коди кожного глядача. І це – магія і правда вистави.



ХОЛОДНА М'ЯТА



Український малий драматичний театр (м. Київ).

Вистава «Холодна м'ята»

Сергій Васильєв:

Спектакль «Холодна м'ята» цікавий, мабуть, насамперед «ексклюзивністю». Адже на кін винесено прекрасну прозу Григора Тютюнника, яка, звісно, нічим не поступається більш звичним у нашому репертуарі «сермяжним» російським письменникам Василю Шукшину (зокрема, в Майстерні Миколи Рушковського) чи Юрію Ковалю («Кепка з карасями» в Театрі на лівому березі Дніпра).

Вибір Українського малого драматичного театру та режисерки-дебютантки Анни Огій видається дуже щирим і відповідальним. Сидячи в залі, відчуваєш, наскільки виконавці закохані в текст і дивакуваті характери своїх героїв. Вони, до речі, з тих людей, мешканців українських сіл і містечок, яких прийнято називати простими, а в цинічних політичних розкладах – «електором». Мовчазним натовпом, що його з трибун іменують «народом». Це досить стала категорія, якщо вірити авторам. Григор Тютюнник описував земляків 1960–70-х років. Через піввіку вони й досі сприймаються як наші сучасники.

Враховуючи малий досвід постановниці, «Холодну м'яту» слід, на мою думку, оцінювати як достатньо серйозну роботу, хоча у застосованому Анною Огій прийомі немає жодної новизни. Спосіб розказувати оповідання зі сцени, розкладаючи авторський текст на кілька голосів і навіть спонукаючи самого героя описувати/коментувати свої дії та почуття, давно перетворився на своєрідне кліше сценічного освоєння прози. Однак користується цим прийомом режисер упевнено, вдається їй завербувати в союзники й акторів.

Зрозуміло, що Український малий драматичний театр навряд чи здатен витратити на декорації та костюми великі гроші. Бідність оформлення важко пояснити навіть явно невеликими статками героїв вистави. Утім художник Богдан Поліщук створив зручний для акторів симультанний простір, котрий стимулює режисера до часом досить вигадливих рішень. Доречними в тканині вистави виглядають і пісні популярної інді-групи «Один в каное», що з одного боку, підкреслюють ліричність і самотність героїв, а з іншого – слугують таким-собі порталом для їхнього переходу з минулого в нинішній час.

Акторів без поблажливості треба похвалити за азарт, із яким вони працюють, але водночас зауважити, що, попри, як правило, юний вік, вони іноді виглядають, як віддані нащадки провінційних рутинерів. Щільна наближеність до глядачів лише підкреслює пастозність їхньої гри з усіма супроводжувальними елементами – виряченими очима, надмірними гримасами, нестримним криком. Йдеться про тенденцію, бо частина виконавців поводить себе делікатніше і видається психологічно переконливою.

Робота Українського малого драматичного театру засвідчує появу в Києві молодій енергійній трупі і режисера, але наразі, мабуть, спектаклі колективу не відповідають критеріям, що застосовуються до «найкращих вистав України».

Олег Вергеліс:

Своєчасна режисерська ідея – нагадати сучасникам про малу прозу Григора Тютюнника. Нагадати, що його тексти – чудовий матеріал – особливо для камерної сцени. Адже новели письменника наповнені драматизмом, портретною і часовою точністю персонажів, прихованим протестом проти дійсності (те, що є майже в кожному творі).

Режисерка Анна Огій вибрала п'ять оповідань Тютюнника, об'єднала їх в один сценічний ланцюг і таким чином створила мікросвіт Тютюнника – його щасливих та нещасних персонажів у трагікомічному мереживі між минулим і майбутнім. Можливо, хтось помітить щирий захват молодій українській режисерки перед відомою виставою Алвіса Херманіса «Оповідання Шукшина» в Театрі Націй, де так само на основі малої прози твориться великий світ почуттів і пристрастей. Це – режисерський принцип «трансформації» прози у драму.

Вистава «Холодна м'ята» стала візитівкою столичного Малого театру, який намагається «перезавантажитися». На цю постановку звернули увагу експерти театральних премій, про неї є добрі відгуки фахівців, а молода режисерка після «Холодної м'яти» отримала кілька запрошень на постановки в різні українські театри.

Спектакль, безумовно, має входити до чарту найкращих українських постановок минулого року, – враховуючи потенціал молодого режисера, сильний акторський ансамбль, цікавий літературний матеріал.

Ганна Веселовська:

Приблизно лише тридцять відсотків вистав, що потрапили до лонг-листа фестивалю-премії «ГРА», мають у своїй основі українські тексти. Серед них – оповідання письменника-шістдесятника Григора Тютюнника, колись майже забороненого радянською владою і практично невідомого українцям 2000-х років. Маловірогідно, що у сучасній молоді прокинеться інтерес до читання текстів цього автора, навіть якщо переконувати її, що це шедеври. Тому, найімовірніше, тільки театр і кіно можуть зробити так, що Григор Тютюнник стане по-справжньому шанованим у сучасній Україні. Наразі «Холодна м'ята» – практично перша інсценізація Тютюнника.

Персонажі Григора Тютюнника живуть за глухих брежнєвських часів у сільській місцевості як у резервації, через контроль пропискою, у матеріальній скруті й при тотальному дефіциті. При цьому герої оповідань зберігають моральний стрижень, залишаються особистостями, для яких задушевна розмова стає сенсом життя. Така система цінностей може видатися зовсім неправильною сучасній прагматичній людині, а може повернути її до чогось справжнього.

Інноваційність вистави полягає у самому зверненні до прози Тютюнника, яку молода режисерка Анна Огій фактично заново відкриває новому поколінню глядачів. Робить вона це у спосіб, який не є новаторським, але точно відповідає завданням сучасної інсценізації прози.

Дійові особи в спектаклі існують мовби у двох вимірах одночасно: вони розказують про своїх героїв, спостерігаючи за ними збоку, і вони ж грають цих персонажів, причому переходять з одного виміру в інший відбуваються зовсім непомітно. Такий спосіб подачі прози першим запропонував на пострадянському просторі, здається, режисер Петро Фоменко. Сьогодні ним вправно володіють актори Театру на Печерську, Майстерні Миколи Рушковського та Українського малого драматичного театру.

Художня цілісність вистави, показ якої відбувається у дуже скромному театральному просторі, значною мірою обумовлена сценічним оформленням художника Богдана Поліщука. На відміну від попередніх робіт на сценах Театру імені Івана Франка чи Театру імені Леся Курбаса, у цій постановці його робота зовсім позбавлена декоративності й не схожа на сценографію як таку. Видається навіть, що сцену захарашено різними випадковими побутовими предметами. Здебільшого це зовсім не театральні речі, а справжні вживані меблі, побутові приладдя. Ще сильнішого «опобутовлення» надає просторові те, що на акторах не сценічні костюми, а звичайний старий одяг, розношене взуття, вилиняли хустки тощо. Між тим, усі побутові предмети повсякчасно обігруються і набирають символічного значення: трюмо, драбина, відра, лави стають ніби співучасниками подій. Без цих речей щось би не відбулося, зупинився б хід сюжету.

Так жалюгідно скромний повсякденний світ села стає визначником того, що станеться з людиною далі. Важливою рисою цього предметного світу також є деталізованість і достовірність: прискіпливий художник зробив так, щоб у глядача не було жодного сумніву, що дія відбувається років сорок тому, коли на селі не носили капронових панчіх, воду набирали з криниці й раділи новій хустці.

Гру більшості молодих виконавців у виставі не позбавлено рис учнівства, оскільки недосвідчені актори інколи надміру стараються бути переконливо щирими. Поруч із цим тут є винятково зрілі акторські роботи Максима Цедзінського та Юрія Шульгана. В окремих епізодах-оповіданнях виникає повноцінний акторський ансамбль, який проте має ознаки студійності.

Особисто для мене величезне значення має те, що йдеться про режисерський дебют. Молода режисерка не тільки взяла невідомий нетеатральний матеріал, а й цілком опанувала ним. Виходячи з цього, варто відзначити її сміливість, наполегливість і творчий потенціал. Якби в Україні неформально працював інститут стартапів для творчої молоді, то вистава Анни Огій була б вагомим підґрунтям для того, аби надати режисерці грант на наступну постановку.

Утім, зазначені риси учнівства, особливо в акторському виконанні, не дають мені можливості включити цю виставу до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Анна Липківська:

Дивно, але новели Григора Тютюнника – імпресіоністичні та іронічні, чуттєві та об'єктивізовано «відсторонені» – геть не цікавлять вітчизняні театри, хоча останні й не цураються інсценізацій новелістики (так, відносно велику сценічну історію мають твори Василя Стефаника, ставилися також Іван Франко, Володимир Винниченко, Микола Хвильовий, а з сучасних – Юрій Винничук, Любка Дереш, Сергій Жадан та інші). Щодо ж Тютюнника, то знайти вдалося лише інформацію про моновиставу актора з Тернополя Миколи Булата «Вічна загадка любові».

Тож «Холодна м'ята» на сцені Малого драматичного театру (названа так за однією з інсценізованих у ній новел) є не просто режисерським дебютом Анни Огій, а справжнім проривом вітчизняного театру у сентиментальний і жорстокий, такий близький кожному, хто хоч раз бував в українському селі, але уже віддалений від нас кількома десятиліттями, «пружний» і водночас «м'який» світ Григора Тютюнника.

У процесі роботи над матеріалом режисерка та актори їздили на батьківщину автора, намагаючись зануритися в матеріал у спосіб таких собі польових досліджень. Важко сказати які реалії, що в них виріс письменник, могли там зберегтися (утім вітчизняне село зазнало мало істотних змін за останні 50-60 років), але така мандрівка для «городських» молодих людей початку ХХІ століття у будь-якому разі була корисною, що й відбулося у виставі – в її інтонаціях, темпоритмі, загальному настрої.

Постановниця легко могла вдаватися до ілюстративного підходу, стандартного відтворення на кону української літератури сільської тематики. Але, до честі Анни Огій, вона не пішла торованим шляхом, не звернулася до шаблонних рішень, а знайшла ігрові, образні, жанрові ходи, причому для кожної новели – різні.

У первісному варіанті вистави у ній було п'ять новел («Зав'язь», «Нюра», власне «Холодна м'ята», «Кізонька» та «Дикий»), об'єднаних виконавцями, наскрізною музичною темою – піснею «Човен» гурту «Один в каное» та присутністю хлопчика (напевно це хтось на кшталт самого автора в дитинстві), котрий з'являється на початку й наприкінці, а також – як alter ego героя «Холодної м'яти». Надалі театр відмовився від першої новели (вона насправду стилістично була «нерозбірливою», більше ілюстративною, повільною за ритмом, тож «розхолоджувала» глядачів), що надало виставі стрункості й пропорційності: по дві історії на кожну дію.

При цьому виразніше постав наскрізний хід: від гротеску, «ляльковості» з елементами «жлоб-арту» у першій новелі – до останньої, що насамкінець «виростає» до реквієму («Хрести... над усіма... над тими, хто про це нічого не знають... над пам'яттю...»). На шляху між ними – і тонка чуттєвість другої частини (до речі, м'ята тут справжня, і її запах заповнює весь маленький зальчик), і балансування між невідомим відчаєм у середині героя та карикатурністю того світу, що його оточує, – у частині третій.

Загальним тут є ще й режисерський прийом щодо первісно оповідного, літературного, а не драматургічного матеріалу: останній подається у діалогічній/ігровій формі, де авторський текст озвучується самими персонажами, які говорять про себе та про інших у третій особі, не випадаючи із цілісного способу сценічного існування.

У предметному світі вистави не використано жодних стандартних елементів (це властиво художниково-Богдану Поліщуку – він узагалі мислить нешаблонно). Те, що розташовано на кону (трюмо, драбина, дерев'яні колоди, плетений кошик і пляшки, підвішені на мотузках), використовується як функціонально, так і непрямим ходом, трансформуючись у знаки, що підносяться до символів (приміром, в останній новелі ма-ти-одиначка Софійка, що на драбині колисає у кошику немовля, прочитується як Божа матір, а підйом до неї вгору Степана набуває не лише фізичного, а й сакрального значення).

Костюми персонажів гранично реалістичні самі по собі – це реальні, виношені речі, що також надає виставі справжності. Хіба що там, де окремі персонажі вирішені гротесково, костюм теж на це працює («тов-щинки» та грим Нюрихи тощо).

Матеріал, запропонований режисеркою, – явно «на виріст» для молодих акторів, але вони поступово все більше обживаються у ньому. «Планкою» тут може слугувати робота Максима Цедзінського, якому підвладно все, від гротеску до глибокого драматичного переживання, та Юрія Шульгана – він тут виглядає «дідом» серед «салаг» і дає майстер-клас сценічної виразності й проникливості (щоправда, шалений темперамент актора часом є надлишковим для невеличкої зали Малого театру).

Вистава безпомилково «натискає» у глядачеві – безвідносно до його віку й статі – ті точки, що належать до генетичної пам'яті нації. Нею переймаються навіть ті, хто власною біографією не пов'язаний із селом, тож не має до нього особливого сентименту. Публіка незмінно плаче й сміється, вона ідентифікує себе з персонажами, і в цьому заслуга не лише Григора Тютюнника та його творів, а й постановочної групи і виконавців.

Тож виставу «Холодна м'ята» можна однозначно занести «в актив» вітчизняного театру – і за вибором матеріалу, і за свіжим, нестандартним (хоча й не позбавленим зайвої пафосності) способом сценічного вирішення. Дещо наївно, дещо «по-учнівському», але чесно і з віддачею.

Любов Морозова:

«Іноді я відчуваю людину, як рана сіль», – відоме висловлювання Григора Тютюнника, що повністю підтверджується його творчим доробком. Новели в ньому посідають центральне місце, поєднуючи у собі концентровану поетичність і болісний психологізм. Працювати з цим текстовим масивом складно: він надто справжній, чесний, інтимний. Це проза, в якій не можна бути спостерігачем, історії, від котрих не вийде дистанціюватися завдяки часовому проміжку. Вони – про «тут і зараз».

Власне, ця душевна розхристаність тексту з'явилася в Тютюнника одночасно з першою новелою, що народилася з емоційного та самозвинувачувального листа до дружини. У його творах нема замилювання традиційним життям українського села, орнаментикою витинанки або ж садком вишнеvim. Про вади національного характеру він не мовчить, роблячи свою творчість незручною для вивчення на шкільних уроках літератури. І що бентежить ще більше – при цьому він справді намацує той «культурний код», про який ми так любимо говорити.

Ставити Тютюнника складно і незручно: 1960–1980-ті роки – занадто близькі для того, щоб розвинути їх уповні й здалеку, і далекі для того, щоб відчувати їхні проблеми цілком актуальними. Ну, а без цього ріжучий психологізм, який присутній навіть у простих прикметниках – «сухі вимогливі очі», – не може існувати. І тому вже сама спроба Малого драматичного театру інсценувати кілька новел ще невідкритого театром письменника – справжній подвиг.

Це фактично перша театральна постановка новел Григора Тютюнника. Режисерка Анна Огій виношувала задум два роки. Зачарувалася його творчістю вона ще під час навчання у Дніпропетровському коледжі культури і мистецтв, а коли керівник Малого театру Дмитро Весельський запропонував їй інсценувати ці новели, рішуче погодилася. Від початку Анна відібрала п'ять новел: «Зав'язь», «Нюра», «Холодна м'ята», «Кізонька» та «Дикий». Вони поєднувалися не лише стилістично, але й музично – об'єднуючою темою стала візитівка гурту «Один в каное» на текст Івана Франка «Човен». У подальшому постановку скоротили до чотирьох сюжетів, прибравши «Зав'язь», що, власне, спрацювало на покращення композиційного балансу.

Трупа так відповідально поставилася до вистави, що у підготовчий період навіть здійснила експедицію на батьківщину Тютюнника, в село Шилівка Зіньківського району на Полтавщині, хоча краєвиди і діалект – не найважливіші речі у творчості письменника. За цим фактом криється загальний режисерський підхід: у новелах свідомо акцентовані регіональні та жанрові ознаки, як-от специфічно м'яка полтавська говірка, комбінація національного вбрання з так би мовити «колгоспним шиком», а також характерні для бідної сільської місцевості предмети побуту.

Сценограф Богдан Поліщук поєднує артефакти сільської буденності не за функціональністю, а за їхніми звільненими від ужитковості ознаками: розміром, фактурою, звучанням (наприклад, постукування дерев'яних кісточок «російської рахівниці»). На манер рахівниці нанизуються і герої, яких хореограф Алевтина Чернова залучає до механізованого танцю.

Не полишає відчуття, що задум режисерки глибший за акторське донесення. Він є концентрованим і містичнішим, аніж його доволі екстравертне втілення. Часто-густо хочеться приглушити звук на камерній сцені, адже тут вражають головним чином стримано тихі речі. Між тим очевидне щире захоплення акторів текстом, і подальша їхня робота передбачає, скоріше, більшу аскезу, а не додавання зайвих деталей.

Вважаю, що перша постановка новел Григора Тютюнника – безсумнівний подвиг Малого драматичного театру. Її у будь-якому випадку слід рекомендувати як тремтливий і захопливий досвід спілкування з класикою другої половини ХХ століття. Хоча самі постановники намагаються продемонструвати декоративну реконструкцію сільської дійсності п'ятдесятирічної давнини, все найкраще у виставі спричинене якраз її позачасовою актуальністю. Це новели про нас сьогоднішніх, і тому досвід глядацького співпереживання тут такий цінний.

Людмила Олтаржевська:

Твори Григора Тютюнника для сучасного українського театру – річ не просто доволі рідкісна, а, швидше, виняткова. Разом із тим, це автор, який познайомив шанувальників української літератури з таким цікавими, неординарними й доволі типовими, щирими у мріях і діях героями, які цілком заслуговують на представлення на театральних підмостках.

«Холодна м'ята» – дебютна робота режисера Анни Огій, яка не лише не спасувала перед авторитетом класика, а й, послугуючись його творами, вписала до столичної театральної афіші самобутню, цілісну, глибоку виставу.

Спектакль зібрано з новел Григора Тютюнника: «Нюра», «Холодна м'ята», «Кізенька» та «Дикий». Прописавши героїв у єдиному просторі, режисер майстерно переконує глядачів у тому, що перед нами – такі собі картинки із життя мешканців одного села. Яскраві типажі, грандіозні драми, світлі надії, болісні розчарування – начебто й автономні, а разом із тим спільні історії, які підводять до загального висновку. Почавши оповідь із народження почуттів між хлопцем і дівчиною, фоном для якої стали садки із зав'яззю, котрі через загрозу приморозків потрібно обкурювати, Анна Огій завершує її темою смерті, яка, втім, має оптимістичне забарвлення, адже походили півники, а це означає – знову весна, життя триває...

Сповідуючи принцип максимально реалістичного занурення у матеріал, режисер, а також художник Богдан Поліщук і хореограф Алевтина Чернова зробили ставку на тематичну візуалізацію дійства. Тут органічно співіснують лаковане трюмо, безумовний предмет розкошів українського села радянської доби, кошик, що перетворюється на колиску, звичайні пеньки, з яких герої будують різні конструкції, і драбина – такий звичний елемент сільського подвір'я, який, разом із тим, має потужну художньо-образну перспективу, аж до легендарної «драбини в небо».

Особливим емоційним наголосом спектаклю став танець Степана і Стехи, а пісня «Човен» гурту «Один в каное», здається, була створена саме для цієї вистави.

У спектаклі задіяні актори з різних столичних театрів: Єлизавета Бакуліна, Марія Моторна, Вікторія Ромашко та інші. Але, попри це, ми бачимо прекрасно зіграний акторський ансамбль, кожен учасник якого вправно веде... ні, не лише свою партію, а одразу декілька. У тому числі, за задумом режисера, озвучує слова автора. Майже всі герої значно старші за акторів, і цей факт молоді артисти сприйняли як виклик, із котрим прекрасно впоралися на сцені.

Виставу «Холодна м'ята» вже порівняли і ще порівнюватимуть із «Шукшинськими оповіданнями». Та якими б доречними чи не завжди були ці порівняння, вистава Анни Огій має суттєвий творчий трофей – режисера відзначили за найкращий дебют у рейтингу «Київської пекторалі». А тому її наявність у фінальній частині нашого фестивалю, як на мене, є логічною.

Алла Підлужна:

Вистава переконує талановитим задумом й умінням режисера завдяки власній фантазії та оригінальності бачення перевести літературний твір у площину сценічного існування. Так, сценічна адаптація яскраво інтерпретує літературну авторську декларацію простих, щирих і справжніх людських переживань. Скомпоновані новели утворюють певну емоційну сюжетну канву, перебігом подій якої передається масштаб, щирість й самобутність літературного слова Григора Тютюнника.

Формою вистави режисерка зуміла прочитати це слово сучасною театральною мовою, здатною зацікавити творчістю письменника насамперед молодого глядача. Відчуття театралізації досягається знайденою манерою існування акторів. Використовується прийом розповіді від першої особи, відстороненого коментаря і безпосередньої гри. Органічно поєднуються ідеї театру переживання і театру представлення. Коментар впливає із дії, вона продовжує розповідь, виникає ефект об'єму кожного образу, проявляється його колоритна виразність і неповторність.

Подано картину життя звичайного українського села з долями його мешканців, але режисерці вдається вийти на важливе узагальнення і через історії простих людей створити картину світу, всеоб'ємного й зрозумілого. Невеликий майданчик сцени набуває масштабності завдяки лише двом предметам сценографічного оформлення. Драбина і трюмо, звичайні побутові речі тут набувають символічного, навіть сакрального значення.

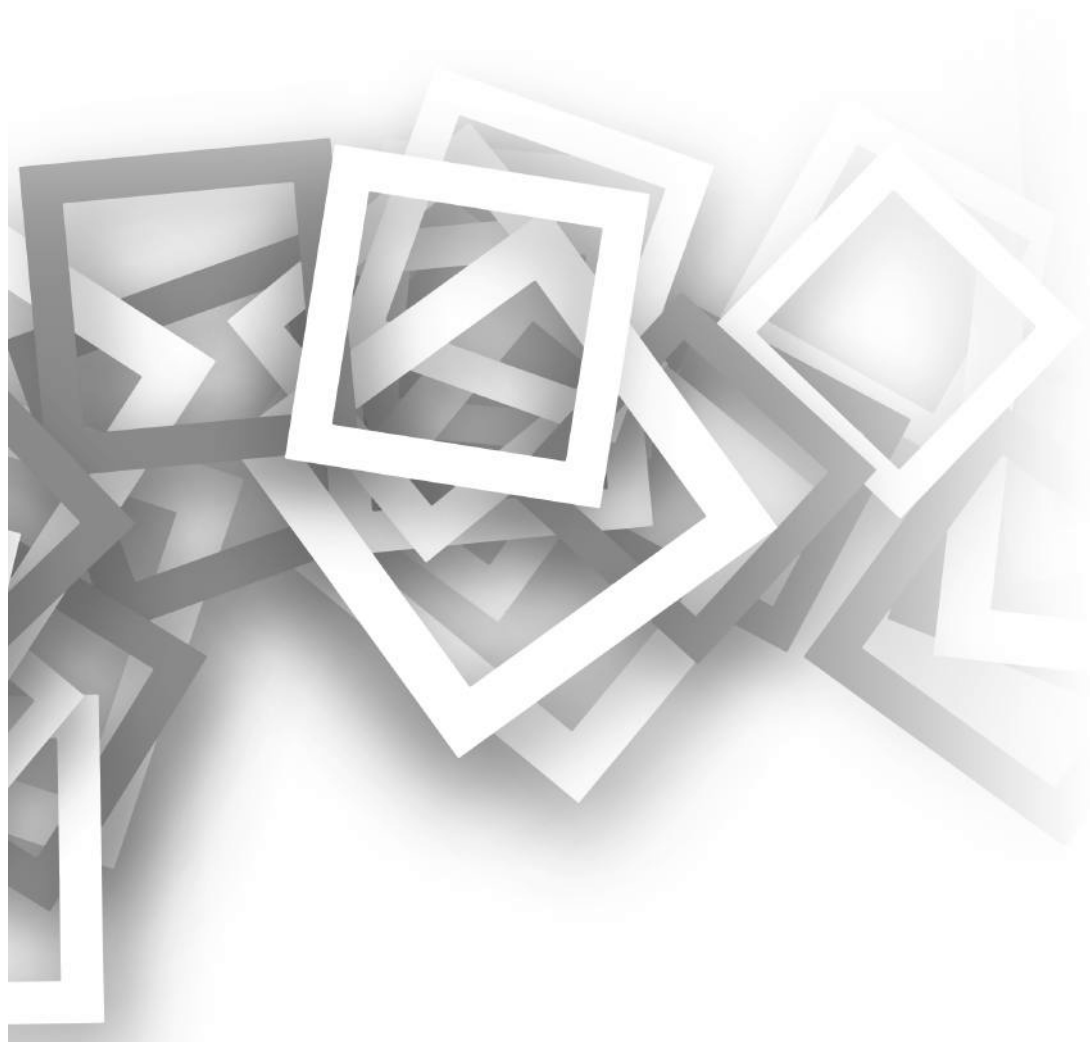
Драбина, обов'язкова річ у господарстві – досить хитка конструкція, але ж по ній можна піднятися далеко вгору, у висоти емоційних переживань! Дзеркало – символ збереження вічності, у ньому може бути закодованою історія роду. У виставі трюмо зі стулками працює наче вікно у світ, воно – ознака певного часу й колись обов'язковий предмет родинного добробуту, але тут використовується для погляду у дзеркало власної душі.

Знайдено своєрідну музичну палітру, в якій вдало поєднуються сучасна пісенна стилізація, народний спів. Усе супроводжується вигадливим, багатим, фантазійним звукорядом, коли, наприклад плач сестер передає журливе перегукування журавлиного клину. Подібні асоціації та загальний стиль вистави народжують відчуття поетичного театру, в якому романтизм і високе приховані у звичайному, перемагають буденне й миттєве, пропонуючи йти до осягнення вічного.

Кожен актор знайшов переконливу характеристику персонажа, його органічну природу, позначену прихильним, добрим, трохи іронічним ставленням. Усі передають манеру соковитої української мови, специфічно викладеної автором. Через неї розкривається внутрішній всесвіт героїв. Актори досягають ефекту оживлення прози театром, коли слово стає об'ємним, виразним, щемливо близьким, і воно представляє обшир усього світу й людини в ньому. Індивідуум постає маленьким і величним водночас.

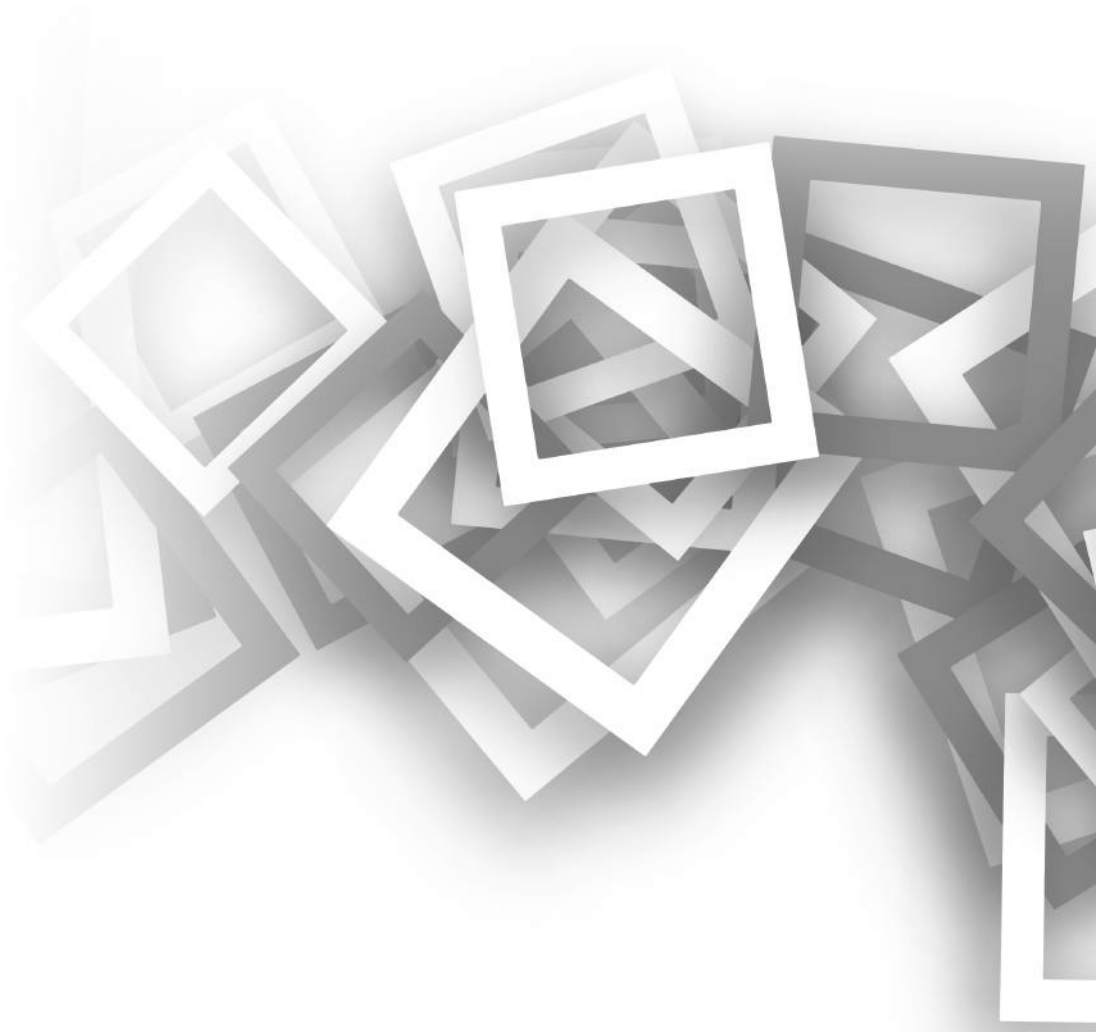
Виконання у новелі одними й тими ж акторами різних ролей режисер подає як свідчення того, що у житті все перемішано, змінюючись ситуації і люди можуть опинитися у різних іпостасях. Та в усіх поворотах долі вони повинні залишатися самими собою. Це надзвичайно важко, але необхідно.

Попри різні сюжети, всі новели у виставі об'єднані єдиною темою, вони – про кохання, очікуване, несподіване, перше, невимовне, трагічне, світле, хворобливе, незбагненне. З цих несхожих відчуттів на сцені вибудовується спільна територія любові, трепетної й всеосяжної. На переживаннях героїв, які за зовнішньою відвертістю, грубуватістю, простотою приховують щемливу, сокровенну сутність любові, режисерові вдається створити багатшаровий емоційний образ світу, суголосного переживанням будь-якої людини, здатного торкнутися найпотаємніших струн її душі і примусити відгукнутися найвищим співчуттям!





За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу



ГО «Open Opera Ukraine» (м. Київ).

Вистава «Дідона та Еней»

Сергій Васильєв:

«Постановку в Україні “Дідони та Енея” за значенням можна порівняти із запуском Фалькона Ілоном Маском» – от таку патетичну фразу надibuємо в одній з промо-статей (інших, власне, годі й шукати) на виставу, ініційовану ГО «Open Opera Ukraine». Пишуть про неї і фахові музикознавці, з рекламних заміток яких, зокрема, довідуємося, що «шедевр епохи барокко неоднократно исполнялся в Украине, но только сейчас усилиями молодой команды певцов и инструменталистов Open Opera Ukraine он впервые будет представлен с максимальным соблюдением особенностей и норм времени написания произведения – в традиции исторически информированного исполнительства (historically informed performance, HIP). При этом оркестр использует копии исторически достоверных инструментов, отреставрированных специально для данного проекта».

Дуже приємно, що знавець згадує про інші виконання опери Генрі Перселла, бо, якщо судити з численних анонсів вистави напередодні прем'єри, раніше українська публіка не чула ані про геніального англійського композитора, ані взагалі про оперу епохи бароко. Шкода, правда, що автор-агітатор не уточнює, які саме копії інструментів реставрували для нинішньої постановки чи хоча б за якими зразками їх заново виготовили майстри. Шалений піар для вистави, яку загалом було продемонстровано лише п'ять разів, включно з гастрольними виступами в Сумах і Львові, трохи насторожує. Навіть враховуючи «ексклюзивність» цього опусу. І, власне, всі його очевидні принади.

Може й не варто говорити про якусь особливу оригінальність режисерського задуму, але роботу Тамари Трункової хочеться оцінити на відмінно. Маючи, мабуть, не дуже великий бюджет, почасти скута можливостями сценічного майданчика (один із мега-залів «Мистецького арсеналу»), вона, однак, дає собі раду і з простором, і з виконавцями (традиційно в опері не дуже гнучкими), і, власне, з трактуванням твору.

Постановочна техніка режисерки аскетична, але надзвичайно точна і вигадлива. Обмежуючись фактично невеликим помостом із колодязем-воротами до Аїду, звідки з'являється й бурлескна, із чоловічими манерами чаклунка, екраном з погідним морським пейзажем, а також прийомом ханаміті («дорогою квітів» з театру Кабукі), вона примудряється будувати виразні, багатозначні мізансцени, прекрасно вписує у структуру вистави і примушує постійно рухатися хор.

Зрештою, слід віддати належне Тамарі Трункової у вмінні «розбурхати» актора. Принаймні тихий зойк Дідони в спину Енея, котрий її полишає, справляє емоційне враження навіть сильніше за її арії.

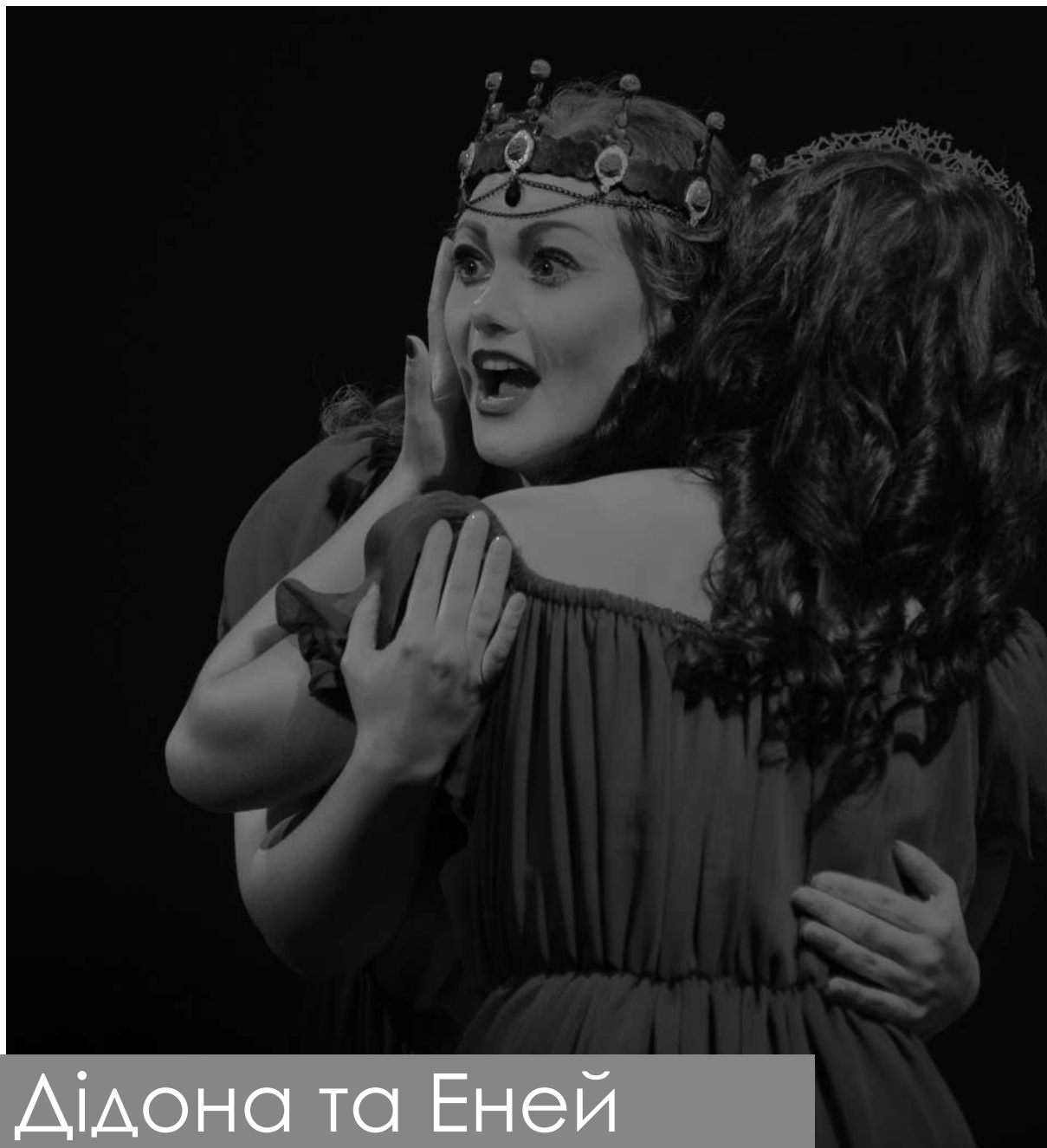
Власне, всі елементи спектаклю повідомляють про те, що з фінансами у продюсерів було сутожно. Зайвого вони не витрачали, але зробили все можливе, аби вистава виглядала шляхетно. Про сценографічне вирішення вже було сказано, трохи гірша справа – з костюмами. Постановники, зрозуміло, не прагнули якоїсь історичної достовірності, але й нічим не виправдали еkleктику фасонів: Еней вбраний в умовно «античному» стилі (а напівголий – узагалі схожий на давні статуї), Дідона та її служниці – у так само умовно барокові сукні, дівчата хору нагадують панянок першої половини ХІХ сторіччя, на хлопців же натягнули взагалі якийсь прозоодяг.

Не судитиму про музикантів – вірю, що вони справді відтворюють єдине за життя Перселла виконання «Дідони та Енея». Проте не важко в Інтернеті знайти й набагато кращі версії, навіть без автентичних інструментів. Трохи протвередує від надмірного захвату й те, що Назар Кожухар, спочатку рекомендований продюсерами як «відомий фахівець з історично-поінформованого виконавства», котрий, «як ніхто інший, знає як має виглядати та звучати барокова постановка», навіть відмовився диригувати прем'єру (свідчу як очевидець) і нині не згадується меткими адміністраторами цього видовища, покликаного пропагувати «справжню барокову оперу» для півтори сотні глядачів, що вміщує зал.

Виконавці головних партій – Євген Прудник (Еней), Ірина Гусева (Дідона), Тетяна Журавель (Белінда) – не просто чудово їх виконують, а й іноді виявляють справжній артистизм, не бояться ризикованих мізансцен, справді намагаються відтворити образи героїв, а не є статичними трансляторами арій. Дисципліновано поводить хор, хіба що не завадило всім виконавцям попрацювати з режисером із пластики. Хореограф відсутній серед членів постановочної групи, тож танці не вражають уяву.

Висловлю ще одну, знаю, дуже непопулярну думку щодо цієї постановки, яка, за великим рахунком, представляє собою один із найцінічніших проявів так званого «проектного театру», коли меткі й розумні особи, часто професійні грантожери, збирають чималі кошти на «унікальні, ексклюзивні, суспільно значущі» цілі й уміло витрачають ці гроші, аби згодом попросити ще, принісши товсту теку з журналістськими статтями, переважна кількість яких просто є переписаним прес-релізом, за окрему плату створеним прес-аташе чи програмовим директором проекту. Я входив до експертної ради Міністерства культури, що виділила авторам цього починання кругленьку суму державних грошей, і не здивуюся, якщо продюсери знову звертаються до різних інституцій, аби вициганити там кошти, скажімо, на нові покази «Дідони та Енея» або якісь схожі ідеї. (За інформацією, отриманою від керівництва проекту «Open Opera Ukraine», Міністерство культури України надало часткове фінансування на перші покази опери «Дідона та Еней» у 2017 р., УКФ – грант на гастрольний тур. – Ред.).

Це дуже достойна, чесно зроблена вистава, але не вся правда про справжні художні досягнення міститься у замовлених газетних анонсах і телерепортажах.



Дідона та Еней



Олег Вергеліс:

Англійська опера XVII століття у просторі «Мистецького арсеналу». Магія простору та енергія і винахідливість режисера Тамари Трунової відкривають у творі Генрі Перселла «потаємні двері», переформатовуючи позиції певних оперних персонажів у цьому ж творі, наповнюючи музичний текст відчуттям сьогодення.

Загалом це приклад адекватного сучасного розумного й водночас імпульсивного музичного театру – на основі оперної класики.

Проект – концептуальний, але без «зовнішньої» прикладної концептуальності. Це, насамперед, розумний режисерський підхід до внутрішніх законів музичного тексту, які сьогодні виявляються доволі актуальними: їх сприймаєш без ностальгічно архаїчних почуттів.

Вважаю, що опера «Дідона та Еней» є одним із найцікавіших музичних проектів минулого року. Безумовно, це заявка на перемогу.

Ганна Веселовська:

Open Opera Ukraine вперше в Україні представила повномасштабну сценічну версію барокової опери «Дідона та Еней» англійського композитора Генрі Перселла, написаної наприкінці XVII століття. Якщо для України цей твір – справжнє відкриття, то в історії театральної культури його постановка декілька разів була поворотним моментом. Найвідоміший приклад – сценічна версія Едварда Гордона Крега, який залишив надійний у комерційному плані театр «Лицеум», аби з гуртком театральних аматорів поставити в 1899 році «Дідону та Енея» Перселла. Вистава, в якій режисер намагався реставрувати декоративні барокові форми, виявилася надто експериментальною для лондонської публіки й успіху не мала. Але з того моменту Крега було визнано правдивим новатором і він почав радикально змінювати європейський театральний ландшафт.

Разом із тим, не лише відкриття цього знакового твору вітчизняному глядачеві є особливою подією у театральному житті України. Не менш важливо, що ця постановка здійснена в так званій автентичний спосіб, із намаганням дотримуватися правил музикування XVII–XVIII століть. Автентичне виконання барокових творів – це, як відомо, один із впливових сучасних мистецьких трендів. В Україні ж він отримує визнання тільки зараз, і великою мірою завдяки історично достовірному виконанню «Дідони та Енея».

Оригінальність постановки має дві принципові ознаки. Перша стосується автентичності втілення твору Генрі Перселла, оскільки переважна більшість оркестрантів грає на історичних інструментах або їхніх копіях, а вокалісти намагаються дотримуватися правил співу барокової епохи. Друга – це те, що режисерка Тамара Трунова не стала вдаватися до сценічного радикалізму, а спробувала делікатно імітувати бароковий театр, з його наївними та химерними прийомами візуалізації. Очевидно, що найсміливішим кроком постановниці можна вважати те, що вона від першої до другої дії змінює розташування публіки по відношенню до сценічного майданчика й змушує хор і солістів вільно рухатися між глядачами та безпосередньо звертатися до них. Усього цього не можна було уявити в театрі епохи бароко, де дійство нагадувало відсторонену картину із чарівними перетвореннями.

Завдяки фаховості учасників спектаклю, а це міжнародна команда, до якої увійшли солісти, хор та оркестранти з Києва, Львова, Мінська, Франкфурта і Санкт-Петербурга, творчі завдання, поставлені диригентом і режисером, були успішно виконані.

Режисер Тамара Трунова разом із диригентом Назаром Кожухарем, хормейстером Наталією Хмілевською, художниками Максимом Кунцем і Христіною Корабельниковою, керуючись законами синтезу мистецтв у музичному театрі, створили цілісний мистецький продукт. Показовим є те, що при колосальній увазі до барокового музикування, вони не залишилися байдужими до дієвості та видовищності вистави, і це при тому, що спектакль розігрується не в театральному просторі, а на пристосованому майданчику. Солісти і хор повсякчасно емоційно взаємодіють між собою, посилюючи чуттєвий фактор, а також рухаються разом в ілюстративному плані, приміром, зображуючи бурхливі морські хвилі.

Не менш успішно під вправною диригентською рукою взаємодіють хор з оркестром, які є дуже чутливими один до одного, тим більше, що ритмічна структура барокових творів нерівномірна й мінлива. Підсилення акустичного ефекту через рух та акторську гру надають цілком доречної у бароковій виставі зовнішньої надмірності. Зрештою, весь комплекс виражальних засобів, включно з пластичними сценами у виконанні хору, об'єднується у складній символічній картині.

Серед виконавців – студенти, актори різних театрів Києва та музиканти з багатьох міст, натхненні ідеєю представити бароковий музичний твір в автентичному звучанні. Така мета по-справжньому захопила цей творчий колектив, який у цілому продемонстрував доволі високий музичний фаховий рівень. Солістам не можна відмовити ані в переконливій акторській грі, ані у вокальній майстерності. Окрему увагу привертає оркестр, до складу якого включено унікальний старовинний інструмент теорбу, що вирізняється гармонійним злагодженим звучанням. Захоплення викликає і виконавська вправність хору, тим більше, що до нього входять не лише професійні співаки. Такий успіх любительського барокового хору також має знаковий характер, бо ж опера Перселла створювалася на замовлення жіночого пансіону і вперше виконувалася саме аматорами.

Не можна не привітати появу в українському мистецькому просторі такого успішного театального проекту, як «Дідона та Еней». Ще більшу повагу до цієї сценічної роботи викликає те, що вона зроблена колективом ентузіастів без істотної державної підтримки. Але цей же факт обумовлює питання: чому потужні державні музичні театри, більшість з яких має статус національних і, відповідно, стабільно велике фінансування, лишилися осторонь такої цінної творчої ідеї?

Ще один момент наштовхує на роздуми – це залучення музикантів із Росії, де історичне виконавство має високий рівень фахової підготовки. Невже консерваторії України не в змозі готувати виконавців-автентистів,

які є запитуваними у музичному середовищі? Представлення барокової опери «Дідона та Еней» – це проект-перемога, який проковує чимало запитань до тих, хто формулює і реалізує культурну політику країни.

Цей спектакль, придуманий як елітарний театральний проект, цілком ймовірно може покласти початок розвитку нового тренду у музично-театральному середовищі України. Хочеться його усіляко підтримати, зокрема включити до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Анна Липківська:

Барокова опера на українському кону – це само по собі вже ексклюзив. Тим більше, якщо вона не має у нас сценічної історії, – щодо «Дідони та Енея» Генрі Перселла відомі лише два концертних виконання. Тим більше, коли в оркестрі використовуються інструменти, виготовлені за зразком старовинних, котрі, знову-таки, раніше звучали тільки в концертах. І головне: у форматі фактично приватної антрепризи (солісти, хор, музиканти зібрані звідусіль і не лише з України) створено повноцінне театральне видовище елітарного плану (тобто – не для «каси»), котре може дати фору стаціонарним театрам опери та балету щодо сучасності підходів до музичної класики у поєднанні з елементами історичної реконструкції власне її звучання.

Коли оперна вистава є динамічною і дієво насиченою (простіше кажучи, виконавці не стоять на місці, а рухаються, причому ледь не безупинно), то це – цілковита норма для світового музичного театру і абсолютний виняток – для вітчизняного.

Запрошення на цю постановку Тамари Трункової, яка, в принципі, є режисером драматичного театру (хоча й має досвід співпраці з Національною оперою і Національною оперетою), уповні виправдало себе. Музичну драматургію тут підсилено драматичною дією, послідовною реалізацією сюжету через низку активних «контактних» епізодів (знову й знову варто повторити ключове визначення – «сценічна ДІЯ»), композиційною стрункністю, «зчитуваністю» основних змістових акцентів. Першоджерело надає невеликий за обсягом матеріал (опера Генрі Перселла – одноактна), і це той випадок, коли вистава триває не надто довше за його «чисте» звучання (менше години), оскільки драматична дія тут розгортається невинно й синхронно з музичними номерами, а не поза або в перервах між ними.

Оригінальність постановки «Дідони та Енея» полягає ще й у незвичній для опери організації простору: немає ані «рампи», ані оркестрової ями, ані глядачевого залу. Публіка розташована з трьох боків (а оркестранти – з одного) навколо невеличкого центрального помосту з тонкими колонами, а фронтальні глядацькі ряди «пронизано» чимось на зразок «подіумної» доріжки для модних показів, яка завершується білою прямокутною «стіною»-екраном. Відповідно, мізансценічно задані кілька локацій («сцена» та місце перед екраном – для основних персонажів, навколосценічний простір і «доріжка» – для хору; до того ж, на екран проєктуються хвили – це море, путь, нові можливості, яких так прагне Еней, котрий буквально рветься туди, натомість поміст стає ніби поховальною ватрою для Дідони).

Кольори костюмів і підсвічування – «попіл троянди», фіолетовий, червоний, темно-синій; контури мають ледь відчутний присмак ар-деко. Жодної стилізації ані під антику, ані під бароко (хіба що у головному уборі Чаклунки), все стильно, сучасно й водночас ненав'язливо.

Якщо Євген Прудник (Еней) є солістом Національної оперети і для нього тримати дійову лінію при виконанні музичних партій – цілком звичне завдання, то іншим співакам довелося опанувати відповідні навички безпосередньо у роботі з режисером. І це дало позитивний результат: і хор, і солісти Ірина Гусева (Дідона), Ігор Воронка (Чаклунка), Олександр Лось (Меркурій) та особливо Тетяна Журавель (Белінда) виглядають тут переконливіше за більшість вітчизняних оперних виконавців в акторському, ігровому плані.

Показовий у цьому сенсі момент – кінцівка опери. Дідона зійшла в Аїд (у буквальному сенсі – вниз, крізь «колодязь», що періодично відкривається у центрі ігрового майданчика), усі залишили сцену, біля якої затримуються тільки Друга служниця – Юлія Засімова, та, що щиро любила Дідону, але не змогла її врятувати. Вона, наче заворожена, обходить розверсту «могили» Дідони, по її щоках течуть справжні сльози, вона поривається бігти, стрибнути, але зупиняється й знесилена присідає на край помосту і застигає. Цей мізансценічно-пластичний етюд, який містить у собі жах, скорботу, сум'яття, можна було б назвати «беззвучні ридання». Він розгортається протягом фінальних 90 секунд оркестрової партитури і є результатом спільної, вивірної до найменшого поруху й останньої миті праці режисера та актриси.

Коли оперний театр в Україні загалом (зі своєю статичністю, «фронтальністю» й монументальністю) відчутно застряг десь у 1950-х роках (що продемонстрували, зокрема, постановки, які висунули для участі у фестивалі-премії «ГРА» Львівська, Харківська, Дніпровська опери), то «Дідона та Еней» є ледве не єдиним зразком на вітчизняній музичній сцені, котрий за естетикою безумовно належить до поточного, ХХІ століття.

Автори й виконавці цього проекту – молоді митці, яким за рівнем і характером сценічного мислення та виконавської майстерності належало б презентувати своє мистецтво на найкращих театральних сценах, а не працювати «безхатченками» на ентузіазмі. Це потрібно не лише їм, а й українській музиці та музичному театрові в цілому, якщо останні хочуть жити і розвиватися, а не лише тішитися колишніми здобутками.

Любов Морозова:

«Дідона та Еней» – фактично перша спроба системного підходу до сценічного виконання барокової опери в Україні. У часи, коли так зване «історично інформоване виконавство» на Заході стало звичайною справою, у нас воно лишається маргінальним і живе в декількох навчальних закладах, нечисленних інструментальних ансамблях і фестивалях старовинної музики. Водночас адекватно старовинна музика може звучати лише на інструментах тієї епохи, в яку була написана, й виконуватись у стилі певної доби та конкретного композитора, що передбачає вивчення складної системи правил виконання.

Open Opera Ukraine взяла на себе не лише постановочні, а й освітні функції, адже виконанню передували майстер-класи. Зокрема в рамках підготовки постановки у вересні 2017 року з освітньою метою Україну вперше відвідала Емма Кіркбі, найзнаменитіше сопрано англійської барокової музики.

Сценічну версію створила київська режисерка Тамара Трунова, яка є постановницею низки музичних вистав. Зокрема опери Джованні Баттісти Перголезі «Служниця-пані» (Національна опера України, 2016) і сучасної британської музично-драматичної п'єси «Під небом синім» (Київський національний академічний театр оперети, 2017).

Узявши до уваги те, що оперу написано для 13-річних школярів – випускниць дівочої школи Джозіаса Прайста в Челсі – і тому вона є досить цнотливою, Тамара знайшла спосіб зробити твір пристрасним, але без надмірного еротизму. Звісно, оперний жанр – це «вузький коридор», адже від виконавців вимагається неухильне слідування за партитурою, але у даному випадку режисерське трактування оригінальне і дуже сучасне.

У версії Тамари Трунової уся історія відбувається у думках головної героїні – Дідони. Її грає сопрано Інна Гусева. Після втрати чоловіка Дідона хоче померти, але кохання віддаляє смерть, роблячи її більш вишуканою і невідворотною. Фатальна любов або приходить, або ні, але якщо вже прийшла – вона точно остання, після цього вже не може бути трьох шлюбів. Дідона померла щасливою, адже зустріла чоловіка, який зміг її насправді запалити.

Еней – справжній мачо, його партію виконує багаторазовий чемпіон Європи та світу з армреслінгу Євген Прудник (баритон). Його цікавлять лише героїчні вчинки, і любовна пристрасть для нього – певного роду мисливство. А Дідона віддається почуттям на повну, вона після досить формального шлюбу і втрати чоловіка вперше зустрічає свого героя. Для нього Карфаген – лише місце, де можна відігритися на шляху до завоювань. Для неї ця зустріч – можливість покохати так сильно, щоб померти. Отож, це життєва історія фатальних незбігів.

Двигуном усіх подій опери у версії Трунової стає подруга Белінда – її грає сопрано Тетяна Журавель. Белінду не цікавить ніщо, окрім влади. Заради неї вона впускає у цю історію зло. Що стосується Другої служниці (її партію виконує сопрано Юлія Засімова), то вона – символ добра, що мовчить. Але мовчазне добро також є частиною зла.

У режисерській версії Тамари Трунової Еней розуміє, що Меркурій, якого підіслали відьми, – це фейк. Але фейковий Меркурій з'являється у момент, коли почуття Енея до Дідони трохи охолонули, до того ж він знову захотів у море. Коли цей фейковий наляканий дух приходить до нього і каже: «Егегей, тебе кличе Меркурій», – Еней робить знак: «Ти мовчиш і я мовчу, ми вигідні один одному. Я маю піти красиво, мені потрібно лишитися героєм».

Основні кольори, наявні в опері, – фіолетовий і червоний. Фіолетовий – колір скорботи й пам'яті, кохання зрілої жінки. Червоний – колір пристрасті та смерті, тому хвилі моря пофарбовані саме у цей колір.

Нібито другорядний персонаж опери – Чаклунка – завдяки харизмі Ігоря Воронки (бас) є яскравою пародією на керівників держструктур. Його героїня – справжня директорка Пекла, яка вже давно не користується увагою у чоловіків. Чаклунці років 380 і вона вічна. Ніколи ті відьми, що дихають їй у потилицю, не прийдуть героїні на заміну. Вона вічно буде старою й багатиме забрати чийось молодість, життя, радість. Це невмируща старість, яка існує попри зміну поколінь.

В очі, звісно, кидається і хор – рухливий, пластичний, ансамблево вишколений. Співаки водять хороводи, вокалізують під час складних синхронних рухів, – вони є певним відлунням і рефлексією на арії головних персонажів.

Окремо слід сказати про сцену, адже фактично це опера без закулісся, що повністю відповідає назві проекту Open Opera Ukraine. Це сцена на відстані витягнутої руки, а публіка розташована з трьох боків. За концепцією немає стін та оперного театру у традиційному розумінні, і це надає можливість для свіжої інтерпретації.

Людмила Олтаржевська:

Опера англійця Генрі Перселла «Дідона та Еней», датована кінцем сімнадцятого століття, є не лише найвідомішим твором композитора – її вважають одним із музичних символів того часу. Цей твір довго був і залишається невід'ємною частиною репертуару Нідерландської опери, Лондонської Королівської, Опера-комік та інших провідних музичних театрів світу. Відомо, що цей шедевр епохи бароко в Україні вже виконувався, але лише минулого року вперше був представлений у традиції історичного виконавства: оркестр послуговувався копіями автентичних інструментів, які були спеціально відреставровані для цього проекту.

Автори вистави – музичний керівник Назар Кожухар і режисер-постановник Тамара Трунова. І якщо панові Кожухарю потрібно було відшліфувати музичне обрамлення цієї історії, то Тамара Трунова мала вдихнути у цей проект дію, візію, смисл. Режисерка дещо змістила акценти в лібрето і на перший план вивела не Дідону, а її служницю Белінду. Такий прийом перегукується з італійською комедією масок. За версією Тамари Трунової саме Белінда стала активатором подій, які призвели до трагедії.

Синтетичний жанр цього сценічного твору мав очевидну вокальну домінанту. Тому інші складові вистави повинні були стати насамперед умотивованим доповненням музичної основи спектаклю. Аскетичне вбрання сцени – щогли, умовна печера в глибині – доречно обігрувалося протягом дійства, а класичні костюми у сіро-синьо-червоних кольорах ефектно працювали на образи героїв.

Відомо, що виконавці головних партій у цій опері були призначені у результаті серйозного кастингу. Тож, послуговуючись патетичною стилістикою радянських ЗМІ, можна констатувати, що на сцені сяяло яскраве сузір'я талантів: студентка Київської консерваторії Інна Гусева (Дідона), на роль чаклунки Белінди була запрошена зірка Будапештської і Львівської опер Тетяна Журавель, Євген Прудник у ролі Енея... Демонструючи високий вокальний рівень, вони були також переконливими і в площині акторської майстерності, а статурний Євген Прудник розвіяв міф про те, що фізична форма для оперного співака не така важлива, як творча.

«Дідона та Еней» – вистава від Open Opera Ukraine, проекту, що покликаний популяризувати оперне мистецтво. Перша спроба виявилася надивовижу вдалою. Чи не найголовніший недолік «Дідони...» – після прем'єри минулої осені вона прозвучала буквально кілька разів. А тому було би логічним включити цю надзвичайно цікаву виставу до фінальної програми фестивалю «ГРА».

Анна Ставиченко:

Постановка «Дідони та Енея» є знаковою подією для українського мистецького простору. По-перше, завдяки діяльності творчої формації Open Opera Ukraine українська публіка нарешті отримує доступ до барокової музики, виконуваної в наближеній до автентичного звучання манері, з використанням копій інструментів, на гучність і тембр яких орієнтувався композитор, та дотриманням відповідної стилістики вокалістами. Завдяки цьому українська оперна культура не лише поповнилася надзвичайно важливим і багатим шаром опери бароко, а й розширила виконавське та слухачське уявлення про стилістичне розмаїття, притаманне оперному жанру.

Режисерську складову варто розглядати як продовження шляху опанування Тамарою Труновою специфіки музичного театру. Він ще не став для цієї безумовно талановитої режисерки добре знайомою територією, попри те, що Трунова вже працювала над постановкою опери «Служниця-пані» Перголезі у Національній опері України («Під небом синім» за Девідом Елдріджем у Київському національному театрі оперети все ж таки не є твором, що керується переважно музичними законами).

Логіка оперного тексту часто не одразу відкривається режисерам, які прийшли до опери з драматичного театру або кіно, і ця робота є прикладом обережної взаємодії театрального режисера з оперним твором. Неподинокими є епізоди, коли мізансценічна лінія суперечить музичній, замість того, щоб розкривати й підтримувати її. Тонкощі музичної драматургії, що далеко не завжди є прямим відображенням лібрето, можливості, які відкривають для постановника події суто музичного тексту, – певно, відкриття величезного потенціалу, закладеного в опері, у Труновій ще попереду. Однак у цілому режисерці та її команді вдалося створити сучасний стильний спектакль, що став сенсацією для української публіки, не звиклої до актуальних режисерських рішень у старовинній опері.

Окремим здобутком проекту є залучення до постановки музикантів, більшість із яких невідома або мало відома українській публіці, навіть коли йдеться про імена, визнані закордоном. Диригентом-постановником виступив Назар Кожухар, добре обізнаний з особливостями барокової стилістики. На наступних показах його замінив ще один знавець старовинного репертуару Ілля Король, отже публіка мала змогу не лише почути оркестр під орудою висококласних фахівців, а й порівняти два трактування. Серед вокального касти особливими талантами щодо технічної майстерності й стилістичної достовірності вирізнялися Тетяна Журавель (Белінда).

Постановка «Дідони та Енея» продемонструвала можливість альтернативи українським національним оперним театрам, які повільно й поки без великого успіху розширюють репертуарні та стилістичні рамки, та дала прозвучати молодим українським музикантам. Проект однозначно належить до найкращих українських постановок.



Дніпропетровський академічний театр опери та балету. Вистава «Любовний напій»

Майя Гарбузюк:

Вистава виявляє бажання театру розвиватись і рухатись у напрямку світових музично-театральних трендів. Зокрема, йдеться про осучаснення оперної класики, наближення її до глядача, подолання дистанції між високим мистецтвом і пересічною публікою, прищеплення їй любові до світових оперних творів через руйнацію стереотипу сприйняття оперного мистецтва як чогось далекого й незрозумілого. Для Дніпропетровського театру це помітний і похвальний крок.

Свіжість сценічному рішення задає візуальний образ, створений сценографом Олегом Татариним. Сучасні солом'яні круглі величезні пелети, що їх бачимо на фермерських полях у буденному житті, на оперній сцені несподівано отримали образне тлумачення, задаючи теплий, сонячний колорит.

Моменти осучаснення присутні і в костюмах: артисти хору у гумових чоботях, Неморіно – у кедах. У спектаклі домінує принцип хорошої еkleктики, коли різностилевість створює невимушену атмосферу театральної гри, забави, радості, відсутності обмежень, польоту фантазії.

Прикметно, що, попри незвичні виконавські завдання, поставлені режисером (Жанна Чепела), солісти й хор прийняли заявлені постановниками умови гри і виявили здатність створювати яскраві сценічні образи у такому неklasичному форматі. Деякі з них – як-от Дулькамара – виявляють помітну «масочну» дель-артівську генезу.

Артистизм солістів, ансамблевість, у цілому якісний вокал, дієвість забезпечують достатньо гармонійне сценічне видовище (хормейстер-постановник – Валентин Пучков-Сорочинський). Заслуговує на увагу досягнута легкість хору у пересуванні сценою, у пластиці, реакціях на події тощо. При цьому відчутна внутрішня вокальна та сценічна дисципліна всього виконавського колективу.

Водночас, звісно, шлях до сучасного опрацювання оперної класики – тривалий, він передбачає, без сумніву, більшу творчу свободу, незалежність від смаків середньостатистичного глядача. Вистава створена «обережно», в ній помітна невпевненість і нерішучість йти далі, ризикувати, випробувувати публіку, що вже саме по собі занижує творчу планку й усереднює мистецький результат.

Сьогоднішні можливості оперного мистецтва надзвичайні, тому театрові варто розвивати себе у цьому напрямку сміливіше. На нашу думку, важлива для самого колективу та його глядачів, ця робота не може бути внесена до найкращих вистав всеукраїнського фестивалю.

Алла Підлужна:

Вистава вразила сучасним поглядом на мистецтво опери. Це було справжнє торжество музики, вокалу, хореографії, сценографії.

Саме сценографія задає тон усій постановці. Образ її навмисно гіпертрофований, кавалків соломи багато, вони в різних куточках сцени. Можливо, було б достатньо лише кількох для визначення місця дії, але такий хід, вочевидь, не випадковий, – подібний візуальний образ підтримує атмосферу умовності й переконливо представляє жанр комічної опери.

У виставі є дві важливі теми, на яких зосереджується режисер-постановник. Це тема шарлатанства й обману, що втілена в образі Дулькамари, вона тягнеться з минулих часів і виявляється актуальною сьогодні. Надзвичайно виразна й емоційна сцена, коли Дулькамара, який має подібність до Елвіса Преслі, роздає свої псевдоліки. Вибудовується красномовна хореографічна композиція. Балет і жіночий хор «кружляють» навколо Дулькамари, утворюється такий собі стилізований вир брехні. Жінки – у ситцевих сукнях, і цей різнокольоровий хор-вод підсилює візуальне враження.

Друга тема – протистояння кохання і війни. Неморіно вимушений стати солдатом, під загрозою його почуття. Виникає метафора – війна здатна вбити усе прекрасне. Найстрашніше, що привид війни завжди присутній у житті людства. Ця асоціація виразно працює, коли режисер робить прохід вояків на задньому плані сцени, на тлі синього неба. Вояки десь далеко, та вони йдуть сюди... Ця мізансцена красива й водночас зловісна. Неморіно (Тимур Парулава) – вельми органічний і переконливий, коли вдає з себе майбутнього вояка. Він смішно вправляє з рушницею, не знає як до ладу повісити її на плече, вона майже тягнеться за ним підлогою... У цьому – мотив протесту проти того, щоб чоловіки воювали, йшли на війну від коханих. Особливо щемно звучить він у сьогоднішній Україні. Режисер акцентує на цьому моменті, розвиваючи його візуально й емоційно, знаходячи співзвучність у музичному матеріалі. Виокремити такий мотив, що відлунує темам сьогоднішнього дня у класичній опері – заслуга режисера-постановника (Жанна Чепела).

Відчуття сучасності сприяє стрій сценічних костюмів. Актриса одягнена у сучасні сукні, взуті у гумові чобітки, Неморіно красується у модних червоних кедах. Таке вбрання задає інший ритм існування на сцені, позбавляє героїв класичної архаїки. Завдання надати загальному звучанню опери присмаку сучасності скеровує манеру виконання партії Тимуром Парулавою. Усесвітньо відомі арії інтонуються свіжо, динамічно, яскраво, підтримані бездоганним звучанням оркестру (диригент Назар Яцків).

Оперою «Любовний напій» Дніпропетровський театр демонструє, що відчуває актуальність художніх тем сьогодні, здатен на сценічну оригінальність, що він – у тренді сучасного оперного мистецтва.

Любовний напій



Анна Ставиченко:

«L'elisir d'amore» Доніцетті входить до переліку найвиконуваниших творів світового оперного репертуару, тож звернення до цього твору є важливим фактором формування базової афіші оперного театру. Окрім того, «Любовний напій» – яскравий приклад стилю бельканто, що для українського оперного простору залишається темою, повноцінне відкриття якої усе ще є справою майбутнього. Тому прем'єра Дніпропетровського театру опери та балету своєчасна в межах його репертуарної політики.

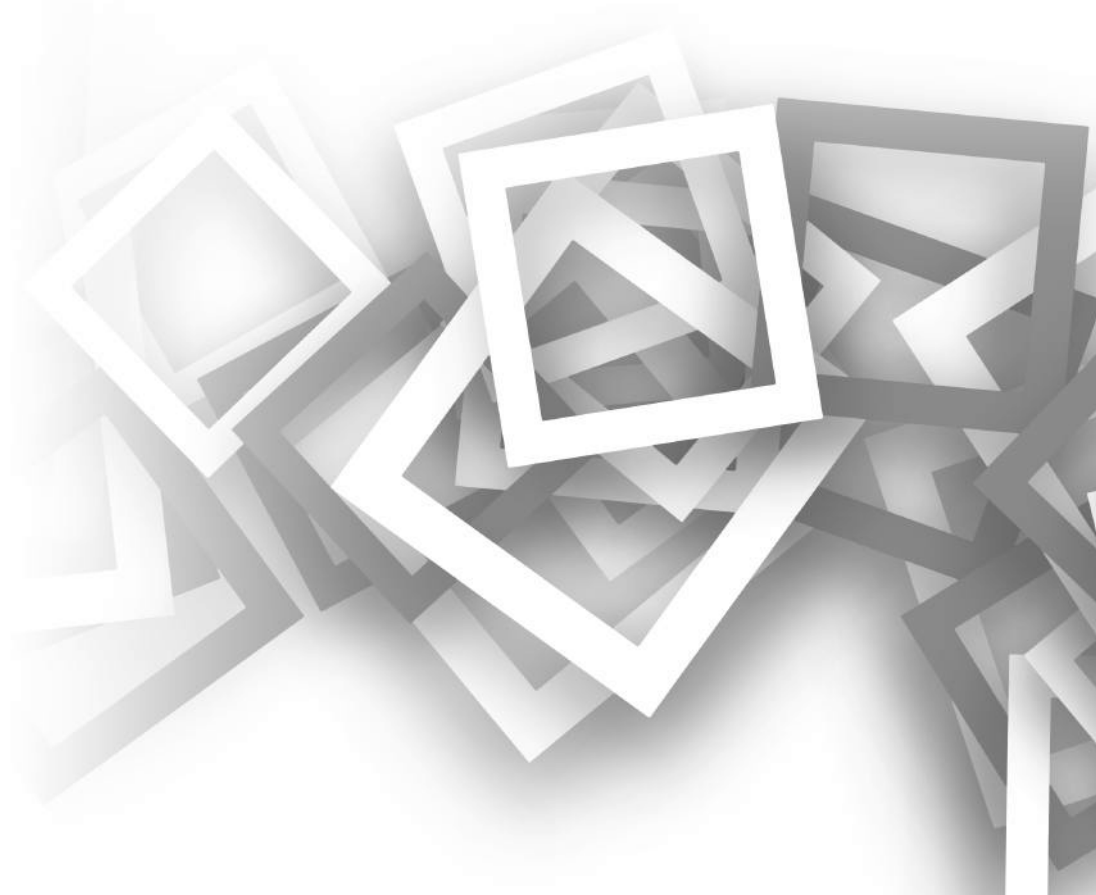
Сам спектакль і рівень виконання не відкрили нової сторінки в історії театру. Втім проблеми цієї вистави не є чимось особливим і, скорше, відображають загальний стан оперного театру й передусім оперної режисури в Україні: відірваність від світових процесів, нерозуміння нових завдань, які стоять перед режисером музичного театру в наш час, неволодіння сучасними засобами образності й технічним інструментарієм, тотальна прив'язка до початкового тексту, що перетворює роботу режисера на «ілюстрування» лібрето і відкидає можливість втілення оригінальної режисерської концепції.

«Бюджетні» декорації та костюми ще більше поглиблюють відчуття застарілості того, що відбувається на сцені (тут варто нагадати, що з усіх українських оперних театрів лише Дніпровський не має національного статусу і відповідного бюджету, тому він вочевидь дійсно працює у найекстремальніших фінансових умовах). Як результат – глядач бачить продукт, котрий навряд чи може зацікавити нову аудиторію: йому бракує стилю, сильної ідеї, здатної захопити й запам'ятатися.

Музична складова також відсилає до типового набору недоліків, розповсюджених в українських оперних театрах: незнання співаками ключових для музики іноземних мов і, відповідно, погана італійська вимова, дуже приблизна орієнтація у тому, чим є бельканто та як його треба відтворювати, інтонаційні й технічні неточності (останні два пункти стосуються також оркестру).

Із плюсів спектаклю – динамічність, співзвучна самій музиці Доніцетті, та хороша акторська гра більшості провідних вокалістів. Попри все, режисерці Жанні Чепелі та виконавцям вдалося витримати загальний комедійний тон «Любовного напою».

Дніпровський «Любовний напій» не є проривом ані для театру, чия амбіційна команда має рухатися у напрямку освоєння нових тенденцій оперної режисури та підвищення рівня виконання, ані для українського оперного середовища у цілому, оскільки віддзеркалює усі його найболючіші проблеми. Тому цей спектакль не може входити до найкращих вистав України.



Ханума



Київський національний академічний театр оперети. Вистава «Ханума»

Сергій Васильєв:

Створення комерційної вистави, що розважає і веселить публіку, завжди щиро вмотивоване і, ніде правди діти, своєчасне. Бо якщо театр – храм, то олтар у ньому, без сумніву, не сцена, а каса. Тож вибір «Хануми» Київською оперетою цілком чесний. Ця тбіліська сваха ще в Радянському Союзі, нехай проходячи по розряду «дрібнотем'я», радувала глядачів. Тоді ж сформувалася традиція запрошувати на постановку цієї комедії Авксентія Цагарелі, ідеологічно прополотої та оновленої відомими радянськими драматургами Володимиром Константиновим і Борисом Рацером (оригінальна п'єса ж бо написана ще наприкінці XIX століття), грузинських режисерів. У 2017 році столичний театр незалежної України не порушив цю загартовану в часи інтернаціоналізму практику.

Тим часом, саме режисер Іраклій Гогія, здається, є найслабшою ланкою в творчій команді вистави. Це, ймовірно, похапцем задумана і, безперечно, дуже недбало здійснена постановка. Режисер навіть демонструє індичу нечулисть до слухних ідей своїх колег, зокрема, сценографа Маріки Кватчадзе, що оселила персонажів старої комедії у зали музею, запропонувавши багато локацій для мізансценування і продиктувавши самими обставинами дії особливий стиль акторської гри. Режисер, однак, сприймає цю ідею надзвичайно поверхово, періодично випускаючи на сцену то молодих прибиральниць з віничками для чищення експонатів (розташованих, до речі, в цей момент у закслених вітринах), то охоронців, що раптом щільним півколом оточують князя (між іншим, банкрута – чи ці сек'юриті найняті кредиторами?), то групою відвідувачів, які нав'язливо роблять селфі з героями (а ті, до слова, ніби так і треба, продовжують співати). Головне ж – «музейний статус» анітрохи не впливає на манеру поведінки персонажів.

Навіть дивуєшся, як, маючи в соратниках таку потужну постановочну групу, режисерові вдається створити настільки безбожний сценічний воляпюк. Адже бездоганну роботу художниці доповнює оригінальне вирішення пластичних епізодів балетмейстером Гією Марганія. Показово, втім, що найвиразніше виходять у нього інтермедії, сказати б, танцювальні віньетки. Про музику Гії Канчелі, написану ще до легендарної вистави Георгія Товстоногова в ленінградському БДТ, годі й казати. Щоправда, принагідно виникає питання: а чиїми віршами скористався постановник? Авксентій Цагарелі їх точно не писав, та й із своїм знаменитим земляком-композитором явно розійшовся у часі. Афіша і програмка тримають це в таємниці. Мабуть, не хочуть згадувати про Рацера з Константиновим.

Примітивність режисерських завдань породжує і відповідний рівень виконання. Покинувши в пролозі музейні вітрини, актори не забувають, однак, про традиції, загартовані роками сценічної практики. А, отже, не стримують себе. Постановник їх теж не приборкує, не заперечуючи ані шалений награвш, ані етнічні акценти, ані утрировані жести. Насамперед дають жару ветерани, заслужені артисти зі стажем. Молодь начебто соромиться, а може поки що не наслідують з такою ж пристрасною «вибивати» регіт із залу.

Публіка «Хануми» сміється та аплодує, отже, задоволена; з касою теж ніби все гаразд. І це, мабуть, важливіше, ніж входити до числа найкращих вистав України.

Олег Вергеліс:

Поява вистави режисера Іраклія Гогія в київському репертуарі – мимовільний флешбек на тему великої «Хануми» Георгія Товстоногова на сцені БДТ із Людмилою Макаровою у головній ролі.

Тим часом, грузинський режисер не вдається до кальки або мавпування одного з хітів Товстоногова, а намагається на основі відомої п'єси Цагарелі розповісти свою щирі національну історію. Історію веселу, майже усім відому, яка, мабуть, буде завжди сучасною, адже в її основі – теми вічні: любов, пошук щастя. Власне це і є основні меседжі мюзиклу на сцені Національної оперети.

Вистава доволі цілісна, цікаве пластичне рішення, оригінальна сценографія. Для трупи Театру оперети це також чудовий і корисний матеріал – музичний, драматичний.

«Ханума» може розглядатися у рейтингу кращих вистав України саме у музичному напрямку – як приклад досконалої професійної роботи режисера, балетмейстера, диригента, виконавців. Загалом усього творчого складу.

Ганна Веселовська:

Музична комедія «Ханума» Гії Канчелі за п'єсою Авксентія Цагарелі в колишньому СРСР мала звання рекордсмена постановочного прокату. Поштовхом до її популярності стала знаменита вистава Георгія Товстоногова у Большому драматичному театрі (Ленінград). Дотепна і стилістично точна режисура, а також зірковий акторський склад забезпечили згаданому спектаклю довге успішне сценічне життя й появу телевізійної версії. Після ленінградської «Хануми» ця п'єса почала з'являтися на сценах українських театрів. Однією з найвідоміших постановок є спектакль Львівського національного театру імені Марії Заньковецької режисера Вадима Сікорського в оформленні художника Мирона Кипріяна. Таким чином, на перший погляд, звернення до «Хануми» виглядає доволі рутинним, оскільки репертуар поповнюється популярним твором, чий мелодії на слуху у багатьох глядачів середнього і старшого покоління.

З іншого боку, наважимося припустити, що вибір «Хануми» був також спровокований бажанням мати в репертуарі щось грузинське. Адже протягом останніх років між Україною і Грузією склалися тісні політичні

стосунки, країни мають спільного ворога і багато суспільно-політичних проблем намагаються розв'язувати схожими способами. Тому поява вистави з грузинською екзотикою на кону Національної оперети, вочевидь, умотивовувалася більш широкими контекстами, ніж театральнo-сценічнi традиції.

До постановки «Хануми» у Київському театрі оперети була залучена постановочна група з Грузії: режисер Іраклій Гогія, художниця Маріка Кватчадзе та хореограф Гія Марганія. Це мало б гарантувати, як і колись у Георгія Товстоногова, чие дитинство пройшло в Тбілісі, відсутність «грузинської журавлини», якої надто часто грішать українські театри, звертаючись до кавказької тематики. Грузинські постановники дійсно таки убезпечили київський спектакль від несмаку і псевдотбіліського колориту, але сталося це не через їхню ретельність у підході до деталей і нюансів, а через використання доволі популярного в європейському театрі прийому «зазирання у минуле».

В основі задуму режисера і художниці лежить цілком виправданий хід, коли персонажі старого Тифліса оживають як музейні експонати. З цією метою сценограф спорудила на сцені щось на зразок музейних вітрин – скляних кубів, звідки, оживаючи, виходять дійові особи, оголила стіни сценічної коробки, використала технічні драбини і балкони, що нагадують місце огляду експозиції. Усе це, включно із вітринами-кубами, виглядає досить модерно й стильно, так само як і спочатку інноваційно сприймається режисерський задум. Проблеми, на наш погляд, виникають у втіленні цього задуму, який є задекларованим у пролозі вистави і не реалізованим протягом дійства.

Ймовірніше за все, якби два шари реальності – сучасної та історичної, запропоновані режисером і художницею, взаємодіяли між собою, – метафорично кажучи, відбувався б постійний перехід персонажів крізь час, можна було б говорити про художню цілісність вистави. Наразі вона практично відсутня, а спектакль виглядає як калейдоскоп окремих епізодів, що навіть не пов'язані сюжетно. Це враження підсилюється тим, що персонажі з канонічної «Хануми» існують у жанровому ключі водевілю, тоді як балетні епізоди нагадують фрагменти мюзиклу. Відтак вистава, що задумувалася за принципом накладання кількох історичних шарів і поступове відкривання їх для глядача, стає безсистемним калейдоскопічним поєднанням епізодів.

Більшість дійових осіб комедії, окрім, звісно, пари закоханих, – відверті авантюристи. Авантюризм є основою рисою поведінки Князя, Хануми, її суперниці Кабато, всі вони прагнуть одурити один одного, аби вийшло на їхнє. Ця сюжетна особливість тексту потребує особливих жанрових прийомів гри акторів, чії персонажі мають легко і невимушено брехати, не перейматися невдачами й повсякчасно бути готовими до нових пригод. Вочевидь, режисер Іраклій Гогія не надто попрацював над такими акторськими завданнями з виконавцями. Можливо його пропозиції мали дещо узагальнений характер, оскільки більшість акторів – досвідчених і знах – займалася таким собі «самограєм», розробляли рисунок ролі на власний розсуд і смак. Приміром, тільки одного артистичного досвіду виявилось замало відомому актору Миколі Бутковському, у пошуках колоритного персонажа йому б не завадили вичерпні режисерські підказки. Те, що режисер не надто проявляв фантазію при вирішенні окремих завдань, засвідчує і сцена в купальні, з якої починається друга дія. Її тбіліська екзотичність підмінена банальними деталями, як то рушники, які можуть фігурувати у банних сценах будь-якої п'єси, а не лише про старий Тбілісі.

Хочемо зазначити, що, попри всі професійні прорахунки, вистава має сталий успіх у глядача. На наш погляд, її цілковито рятує високий рівень музично-танцювальної складової. Злагоджено звучить хор, який, до того ж, повсякчасно динамічно рухається, еспатажно і захопливо діє балет, оркестр активізує виконавців чільних ролей і спонукає їх бути більш розкутими у грі та співі. Але це вже відбувається, як то кажуть, не завдяки, а наперекір...

Гадаю, що через неповноцінне втілення режисерського задуму виставу «Ханума» не можна включати до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Анна Липківська:

«Ханума» за Авксентієм Цагарелі на музику Гії Канчелі (її називають і музичною комедією, і мюзиклом, хоча за принципом сполучення драматичного та музичного чинників коректнішим буде все ж визначення «водевіль») – частий гість на вітчизняному кону. Нині по Україні вона має до десятка сценічних втілень, тож керівництво Національної оперети, можливо, і не стало б робити такий собі неексклюзивний репертуарний вибір (хоча із «касою» та глядацьким інтересом щодо «Хануми» все гаразд у будь-якому варіанті), якби не можливість залучити до співпраці постановочну групу з Грузії – режисера Іраклія Гогія, художницю Маріку Кватчадзе та хореографа Гію Марганія. Очевидно, що таким чином театр прагнув очистити матеріал від штампів, стандартів «грузинськості» (часто карикатурної і низького смаку) і подати його справжнім, національно автентичним. І мав усі підстави сподіватися на успіх – адже втілювати задум мали саме носії цієї національної культури.

Основний хід, запропонований режисером, полягає у тому, що дія відбувається не у вірменському кварталі Тифліса у 1880-ті роки, а на виставці, де персонажі в костюмах, стилізованих під історичні, – це манекени у вітринах, балет – персонал і сек'юриті (в уніформі) та сучасні відвідувачі (у чорних трико). Герої оживають, виходять із вітрин – і діють згідно з сюжетом. Вітрини – скляні куби та паралелепіпеди – використовуються також протягом дії: у них та на них возять по сцені персонажів, там герої «ховаються», завмираючи, мов статуї, туди вони тікають від незручних запитань тощо.

При цьому «сучасний» та «історичний» набори персонажів чомусь існують паралельно, не помічаючи одне одного в жодним чином не взаємодіючи: вийшли, постояли-поспівали – пішли... Лише десь на 50-тій хвилині вистави туристи й персонал раптом побачили експонати, що «ожили», здивувалися, почали активно реагувати на них – і вийшла дуже жива й динамічна сцена, одна з найкращих у спектаклі (сварка Кабато і Хануми на ринку).

Так само відірваний від сюжету балет (туристи, котрі на цей момент уже «затарилися» елементами старовинного одягу, але теж однаковими/чорними). Танцівники просто виконують танець (навіть, швидше, акробатичний етюд) на початку та наприкінці другої дії. У фіналі персонажі знову завмирають у вітринах, а «наглядачі» – поряд із ними.

У доступному в інтернеті переліку постановок Іраклія Гогія – багато різних назв, але жодної музичної вистави. Судячи з «Хануми», він не має достатнього досвіду таких постановок (насамперед, досвіду ДІЙОВОГО поєднання вокалу і пластики, солістів і масовки). В результаті на кону ми бачимо, радше, окремі номери, ніж ту єдність, котра характерна як для обраного жанру (в афіші він зазначений як «мюзикл»), так і для інших вистав Національної оперети.

Простір вистави – згадані уже скляні «коробки» та металева двоповерхова конструкція із так само металевими сходами до комірок-локацій і дверима без ручок, наче у божевільні, ізоляторі чи бункері. Пло – сіро-пісочний «кабінет», що теж нагадує якийсь режимний об'єкт. Враження, ніби національну автентичку сховали кудись під землю на випадок глобальної катастрофи (або ув'язнили – персонал і сек'юриті тут нагадують наглядачів у буцегарні). Навряд чи такий ефект прогнозувався постановниками, але він виникає. До того ж, багато сцен розігрується за холодного синьо-пурпурово-бузкового освітлення, відтак образ сонячної, барвистої, теплої Грузії, який живе у нашій уяві, руйнується безповоротно.

Питання національного колориту – апріорі складне на театрі, тут важко знайти «золотий переріз» між справжньою традицією/традиціями та вигаданим сюжетом і сценічною умовністю, та й не можуть «реставраційні» завдання заступати собою суто художні. Але коли не знати, що постановники – грузини, і вони таким чином презентують за кордоном свою національну культуру, то з вистави відчуті/зрозуміти це неможливо. Навпаки, у ній рясно штампові якраз шаблонної «грузинськості» (у часом утрированому акценті, пластиці персонажів – натомість насправді ментальність проявляється не в одязі чи акценті, а у ритмі, інтонації, характері рухів, відчутті ситуації і ставленні до неї), та й сценічних штампові загалом (чого варті лише мережані парасольки в якості «колес» екіпажу...).

Оркестр Національної оперети – як завжди, на висоті. Але – дивна річ: темпоритм вистави не встигає за темпоритмом, котрий задається музичним супроводом. Очевидно, що і тут режисер недостатньо володіє необхідним жанровим інструментарієм.

Мізансцени у виставі в основному фронтальні, взаємодія персонажів/акторів послаблена, у дійовій лінії кожного багато «провалів», коли виконавця/виконавців кинуту напризволяще (характерний момент – фінальний дует Князя та Мікіча Котрянца, коли інші дійові особи просто стоять біля них «у лінійчку» та роблять паси руками, кожний по-своєму, бо їхня реакція на діалог інших, у тому числі пластична, не визначена й не вибудована).

А коли актори кинуті напризволяще – вони чіпляються за штампи: особисті, штампи «грузинськості», штампи «старої оперети»... І тоді з усіх щілин лізе «Весілля в Малинівці», Микола Бутковський починає скидатися на свого «фірмового» Яшку-артилериста, а слідом за ним і всі інші скочуються у приблизність і поверховість. Але ж вони можуть бути іншими – справжніми, живими, різноманітними у своїх проявах, як той же Бутковський у «Скрипалі на даху», як Ася Середа-Голдун у «Під небом синім»... Олексій Кирилов грає у «Скрипалі», по суті, той самий характер, що й у «Ханумі», але яка різниця!

Мені дуже не хочеться застосовувати до роботи режисера і балетмейстера (бо художник, бодай і в рамках поставлених завдань, спрацювала цілком гідно) такі образливі визначення, як «заробітчанство», проте в даному разі треба було або геть не любити й не шанувати власну культуру, або просто не вміти адекватно подати її на кону.

«Ханума» – суто глядацька вистава. Заплутана інтрига, низка репрізних реплік/діалогів і комічних ситуацій, романтична лінія з хепі-ендом, елемент екзотики, добре виконана якісна музика (хоча її приналежність до 1970-х років усе ж відчувається) – все це природно знаходить відгук у публіки. Але, видається, ресурс (і організаційний, і матеріальний, і кадровий), витрачений Національною оперетою на цей проект, та й узагалі наявний у театрі на сьогодні, може бути використаний із значно переконливішим художнім результатом. Театр цілковито на це заслуговує.

Алла Підлужна:

Театрові притаманно своїми виставами творити нову реальність. Тому зрозуміло бажання постановників шукати нові, оригінальні ходи у прочитанні класики. Сцена – ніби застигла дійсність, де герої п'єс живуть десятиріччями, століттями. У бажанні сучасно реставрувати відому музичну комедію «Ханума», що має численні сценічні прочитання, постановники вигадують несподіване місце дії – музей, де герої стають музейними експонатами, виставленими у скляних шафах. Шафи виставки це – елементи декорації, а двоярусна конструкція модерного оформлення сприяє виникненню додаткового простору, нових локацій для дії, що допомагає її істотній динамізації.

Відомості про бідність головного героя Князя Пантіашвілі сценограф іронічно обіграє, створюючи вільний простір сцени й декоруючи його лише однією лавкою чи стільцем. Це додає певної свободи для спілкування героїв і додаткового місця для роботи балетної і хорової груп. Сучасна хореографія дає відчуття свіжості танцювального малюнка, неординарності трактування сюжету про хитру сваху, про невмирущість теми сватання й пошуку пари. Вільність сцени відповідає ідеї рішення «театр у музеї», а світлове оформлення своїми кольоровими варіаціями додає відповідного шарму змінам картин і настрою у спілкуванні героїв.

У жанрі традиційної комедії положень режисер закладає виразні моменти пародії, очікувані асоціації. Багаті хизуються своїми титулами, не маючи відповідних коштів. Князь, яскравий представник місцевої аристократії, згоден на все, лише б знайти гроші для безжурного існування. Кохання й одруження – лише пункти у переліку

для отримання бажаного. Стосунки серед так званої еліти будуються на умінні обвести круг пальця, обдурити. Все це яскраво, гіперболізовано, гротескно представлено у характерах героїв.

Актори із задоволенням передають грузинський колорит. Цьому допомагає зовнішня складова, костюми з елементами традиційного грузинського одягу, також характерна манера мовлення й особлива пластика, притаманна представникам грузинського народу. Ознака грузинської національності обіграється яскраво, з перебільшеною виразною жестикуляцією, що органічно підтримується вокальними партіями.

Акторське виконання, втім, побудовано переважно на зовнішній, поверхневій характеристиці персонажів. Робиться акцент на комедійності, шаржованості й карикатурності образів. У сцені сватання Князя використовуються навіть елементи клоунади, буфонади. Попри намагання осучаснити форму сценічної подачі, зміст відомої комедії залишається викладеним традиційними засобами акторського виконання. Трагування поведінки, мова, пластика, манери, характери героїв – неоригінальні й передбачувані, про сценічні відкриття не йдеться.

Вистава чесно виконує завдання демонстрації святкового, веселого музичного дійства, де переважає музика і професійний вокал, тішать моменти комедійної умовності, від яких міцнішає бажання беззаперечно сприймати неймовірність ситуації і радіти щасливому фіналові. Моментом, що здатен якось примирити із традиційністю подачі сценічного дійства у такому вигляді, може слугувати винайдена ідея з'єднання минулого і теперішнього часів. Вона вдало реалізувалась у «поселенні» класичного сюжету у простір сучасного музею. Це саме та територія, де апіорі зберігається пам'ять, культура, традиції, духовні цінності, реліквії, власне, історія будь-якого народу, нації. Чи грузинської, чи української...

Анна Ставиченко:

Постановка «Хануми» продовжує стратегію розширення репертуару та залучення нових музичних пластів, яку Київський національний академічний театр оперети проводить вже не один сезон. Тепер, поряд із класичними зразками оперети, мюзиклами та експериментами із жанром комічної опери, в афіші театру з'явилася вистава грузинських авторів, на грузинську ж тематику та із залученням грузинської постановочної команди.

Матеріал, і в першу чергу музичний, є незвичним за колоритом (музика, написана Гією Канчелі, презентує грузинську тему через відповідні інтонації і ритміку), що вирізняє спектакль з-поміж інших. Режисерське рішення Іраклія Гогіє має алюзії на популярні прийоми сучасної режисури: скляні бокси, в яких та на яких розміщуються актори, сегментування сценічного простору по вертикалі, металеві конструкції, що акцентують увагу на стрімких пересуваннях героїв. Однак жодний із цих елементів так і не перебирає на себе функцію центру режисерського задуму, логічної цілісності між собою вони також не утворюють (ідея музейних експонатів у традиційних костюмах, що оживають і перетворюються на персонажів, більш-менш явно проводиться лише на початку, далі ж скляні «вітрини» на сцені часто виглядають зайвими).

Удачею вистави є виконавський склад. Актори театру своєю грою розставляють на місця всі акценти, необхідні для вдалого втілення цього атмосферного мюзиклу: гумор, динаміка, гостра характерність. Сфера комічного – це їхня стихія, і саме за цим глядач приходиться до оперети.

«Ханума» є оригінальною спробою сучасного переосмислення опереткового жанру і може входити до переліку найкращих українських вистав.

Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької. Вистава «Коли цвіте папороть»

Сергій Васильєв:

Ніяково повторювати гучну фразу про історичне значення постановки Львівським театром опери та балету імені Соломії Крушельницької фолк-опери «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича, забороненої радянськими ідеологами 1978-го, в останні двадцять років не раз виконуваної у різноманітних концертних варіантах, але лише зараз відтвореної на сцені в повному автентичному вигляді. Утім далеко не в першій авторській версії.

Диригент Володимир Сіренко (до речі, він із постановником вистави Василем Вовкуном уже працював над «Папороттю», представляючи її в адаптованому вигляді у різних дійствах, у тому числі просто неба), перемонтував фрагменти твору, скомпонував три його частини у дві («Купало» та «Героїка») та запропонував композиторові дописати новий фінал, що Євген Федорович і зробив.

Ці перемонтування, між іншим, дуже симптоматичні. «Коли цвіте папороть» вважається (і, мабуть, справедливо) новаторською за формою річчю, хоча б через поєднання народного хору та симфонічного оркестру, а ще більше – через відсутність героїв-індивідів, замість яких доносити зміст доручено хором і зрідка солістам. Ця незвична побудова взагалі спонукає назвати фолк-оперу модерною ораторією. Принаймні щодо жанру «Папороть» є гнучкою. Не випадково й у прочитанні Львівського театру опери та балету вона трактується як «феєрія» з уточненням «фолк-опера-балет».

Постановник вистави Василь Вовкун виступає тут насамперед феноменальним координатором, що вміє організувати процес і залучити до нього талановитих колег. Задум львівської «Папороті» не надто складний. Поганський світ тут трактується як Золотий вік, а подальші трансформації народу, що населяє цю землю, як шлях страждань і боротьби.

Та передусім режисер сконцентрований на тому, аби його дійство виглядало ефектно. Тут, до речі, є й промахи. Зокрема, дуже статичним виглядає хор, артисти якого не витримують «античний гонор», а часто розмахують руками. Мабуть, рухатися їх узагалі важко примусити, тому, безперечно, розумною ідеєю здається залучення балету.

Як уже зазначалося, якщо, згідно з давньою говіркою, короля грає почет, то у Львівській опері командира Вовкуна робить генералом зібрана ним команда. Оркестр під батуту Володимира Сіренка звучить більше ніж переконливо. Десятки костюмів, нафантазованих Ганною Іпатьєвою, милують око. Вражають, у тому числі концептуально, світло і віджігінг Дмитра Ципердюка. Проекція відео на площину сцени, де концентрується питома частина дії, не просто позначає певну локацію, а відкриває її метафоричний сенс.

У свідомо деіндивідуалізованому творі майже неможливо говорити про якісь окремі удачі чи провали. Колективні ж дії балету та хору виглядають досить переконливо.

«Коли цвіте папороть» Львівського театру опери та балету імені Соломії Крушельницької – по-справжньому масштабна постановка, де у майже не порушуваній гармонії суголосно існують усі компоненти вистави. Безперечно, це шоу, проте із серйозною не лише музичною, а й візуальною складовою. Напевно, вистава може вважатися однією з найкращих в Україні.

Олег Вергеліс:

Бекграунд проекту – відома історія заборони «Папороті» ще 1978 року. Як відомо, був дзвінок із Кремля безпосередньо від Михайла Суслова з вимогою призупинити цей проект на українську національну тему, хоча він мав би гастролювати у Франції під час Всесвітньої виставки в Парижі. В Україні теж були свої цензори – зокрема, Валентин Маланчук.

Отже, «Папороть» Євгена Станковича давно перетворилася на міф, – твір, який усі мріють поставити, але нікому це довгий час не вдавалося.

Оперний режисер Василь Вовкун доволі впевнено перервав сорокарічну паузу (хоча раніше було і концертне виконання твору). У Львівській опері в рамках проекту «Український прорив», він, так би мовити, «зняв закляття» із твору Станковича.

Його проект представляє яскраве масове музичне феєричне дійство – поєднання прадавніх мелодій із ритмами сьогодення. Є також Ніна Матвієнко, яка співає у супроводі симфонічного оркестру під керівництвом Володимира Сіренка. Власне, музична частина проекту – сильна, насичена, переконлива. Режисерська робота – спроба поєднати масштабну ретроспективу (яка передбачає багато символів, обрядів, знаків, натяків) із ритмами сучасного життя, у якому є, на жаль, війна, катастрофи, хаос. Хоча у фіналі режисер апелює до надії – народження нового життя.

Це, безумовно, – масштабний продюсерський, проектний музичний театр, у якому режисер – теж «диригент», який намагається скомпонувати доволі різні теми, мотиви, образи, смисли.

Виходячи з реальності, яка є, а саме лонг-листа, що презентує музичні вистави, цей проект може розглядатися як претендент на кращі музичні постановки України 2017 року, повторюся, суто з урахуванням контексту, а не тільки видатних художніх особливостей.

Коли цвіте папороть



Ганна Веселовська:

Сьогодні можна ствердно говорити, що творчості видатного композитора сучасності Євгена Станковича в мистецькому просторі України приділяється чимало уваги. Триває проект «ТРИ С», завдяки якому музика цього композитора виконується у багатьох містах нашої держави. Однак здебільшого це стосується симфонічної і камерної музики композитора, тоді як у його доробку чимало музично-театральних творів. Євген Станкович – автор близько десятка опер і балетів, окремі з яких мають успішне сценічне життя, а деякі, в силу різних обставин, дуже швидко зійшли з коню.

Особлива доля спіткала один із ранніх сценічних творів Євгена Станковича – фолк-оперу «Цвіт папороті» (1977). Уперше до публічного показу вона була підготовлена творчим колективом Національного хору імені Григорія Верьовки під керівництвом Анатолія Авдієвського у 1978 році. Однак прем'єра її так і не відбулася через звинувачення авторського колективу в проявах націоналізму. Очевидці передпрем'єрного показу свідчили, що ця постановка була здійснена у виконавській стилістиці хору імені Григорія Верьовки: всі хорові та сольні партії виконувалися у народній співочій манері, а танцювальні базувалися на елементах народної хореографії з окремими вкрапленнями демі-класики.

Не можна твердити, що протягом сорока років до часу прем'єри у Львівській національній опери цей твір був цілком забутий. Його фрагменти час від часу включалися до концертних програм того ж таки хору імені Григорія Верьовки. А 2011 року на закритті Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» Київської організації Національної спілки композиторів України у Національній філармонії відбувся перший повноцінний концертний показ фолк-опери вже під назвою «Коли цвіте папороть» у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (художній керівник і головний диригент – Володимир Сіренко) та Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Григорія Верьовки (художній керівник і головний диригент – Анатолій Авдієвський).

У 2017 році за повноцінну театральну версію фолк-опери взявся режисер Василь Вовкун у Львівській національній опері. І знову оригінальний твір Євгена Станковича зазнав суттєвих змін: було істотно змінено лібрето, музичний матеріал прилаштовано до виконання академічними вокалістами і хором. А головне – цілковито помінялися меседжі, закладені автором: замість занурення в архаїку, прадавню історію українців, було запропоновано два ескізи (перша і друга дії) на тему минуле й сучасне, в кожному з яких центральною темою стало протистояння чужинцям.

Усе вищезазначене, безперечно, засвідчує актуальність появи фолк-опери «Коли цвіте папороть» на театральному коню. Питання полягає лише в тому, чи є сенс так радикально змінювати авторський задум, тим більше, що він досі ніколи не був оприлюднений.

Як зазначав в одному з інтерв'ю режисер-постановник Василь Вовкун, у виставі «Йтиметься про народження нового покоління, про новітню Україну, таку, якою ми її нині відчуваємо, – у боротьбі за місце у світі. Тут важливий символ – ідея нескореності». Реалізації цієї патетичної концепції постановчий колектив підкорив усі виражальні засоби: переважають контрастні кольори, скульптурні мізансцени, пафосні пози танцівників, статичність хору та масштабні кольорові візуалізації. Таким чином, задум і його сценічне втілення має всі прикмети імперського стилю зразка ХХІ століття, коли ідея, що не викликає заперечень, наче викарбовується на камені й таким чином абсолютно монументалізується.

На превеликий жаль, художня цілісність вистави – під великим питанням через невірноваженість і художню невідповідність її окремих складових. Складається враження, що кожен митець, відповідальний за той чи інший компонент спектаклю, придумував його самостійно, покладаючись на власний розсуд, а потім ці компоненти з'єднувалися приблизно так, як у концертній програмі. Відповідно, засоби виразності окремих видів мистецтва тут представлені у різній стилістиці. Приміром, монументально-статичний хор майже не бере участі у дії, а лише озвучує певні сентенції у вокальних номерах, тоді як через танцювальні сцени передається основний зміст подій. При цьому хор із балетом практично не взаємодіють, а сама по собі танцювальна лексика надзвичайно бідна та вторинна. Розкішні візуально-світлові відеопроєкції, що проєктуються на задник і планшет сцени, є самодостатніми і роблять пересування дійових осіб по сцені малопомітними.

Стилістичні незугарності найбільшою мірою проявляються у конкретно-реалістичних прийомах, коли, наприклад, на сцені з'являються шини як прикмета Майдану. Варто зазначити, що самі по собі шини вже отримали символізацію у сучасних українських арт-колах, тому таке їхнє буквальне застосування в опері з власними глибоко символічними змістами видається недоречним.

Окремо слід відзначити високий виконавський рівень солістів-вокалістів. Це дійсно золоті голоси України, але ж цим артистам не була дана можливість розкритися саме в артистичному плані. Їхні персонажі позбавлені пластичних рисунків і завдання, які перед ними ставилися, ймовірно за все, були доволі абстрактними.

Очікувана прем'єра фолк-опери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» ще раз засвідчила, що оперні театри України, навіть звертаючись до актуальної тематики, перебувають у полоні стереотипів старих постановочних прийомів. Опера подається як імперський мегажанр, у якому монументальність відіграє ключову роль. У принципі такі підходи спричиняються до падіння популярності опери у колі пересічних глядачів, а тим більше серед молоді, сприйняття мистецтва якої базується, переважною мірою, на індивідуальних зацікавленнях, а не на загальних сентенціях.

Варто зазначити, що кількість і якість музичних вистав, котрі потрапили до лонг-листа фестивалю-премії «ГРА», мене як фахівця зовсім не задовольняють. За таких обставин, припускаю, що «Коли цвіте папороть» може увійти і до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Перше в Україні сценічне прочитання твору Євгена Станковича є кроком Львівського театру опери та балету у пошуку нових виражальних засобів і національних тем у музичному театрі. Вартісний і вагомий для української культури твір композитора у львівській версії отримав синтетичне, комплексне прочитання. У експериментальну для цього театру працю включились сценографи, художники зі світла, костюмів, візуального ряду, хореографи, хормейстери, режисер і диригент, виконавці (режисер – Василь Вовкун, диригент – Володимир Сіренко, хормейстер – Василь Коваль, костюми – Ганна Іпат'єва, сценограф – Тадей Риндзак, сценічне світло – Дмитро Ципердюк). Театр зосередив у роботі над цим твором усі матеріальні та людські ресурси, запросивши до співпраці митців з інших театрів і міст України, поставивши собі на меті створити монументальне, видовищне дійство.

Це частково вдалося. До розряду нових (для цього театру!) мистецьких засобів слід віднести велику увагу до візуальних образів. Проекції на екран і планшет сцени як невід'ємна й вагома складова художнього образу вистави у такому обсязі та характері тут використані уперше. Однак саму художню новизну і якість цих зображень не можна назвати особливою, винятковою, – це, радше, ілюстративний ряд, що лише в окремих сценах може претендувати на архетипні візуальні образи, пов'язані із національними культурними та історичними кодами.

Важливе місце у цьому синтетичному дійстві посідає хореографічна складова. Попри цікаве поєднання балетного й хорового мистецтв, слід зазначити, що сама пластична мова балетмейстерів-постановників (Сергій Наєнко, Артем Шошин) не відкриває нічого нового у репрезентації національних образів засобами танцю й хореографії. Опора на класичну балетну лексику у сполученні з фольклорною стилістикою виявила стереотипні схеми творчого мислення, ближчі до масової культури, аніж до високого мистецтва, хоча у другій дії образність пластичної мови більш сучасна. Концертність і традиційний характер хореографічних номерів, їхнє мізансценування, образи, характери героїв повторюють звичні кліше, ковзають «поверхнею» музики, не додаючи свіжих сенсів. Поява Майданних мотивів у другій дії, на жаль, не показала якісно нових підходів в осмисленні цієї актуальної теми, скоріше, примусила думати про певні елементи її експлуатації.

Так само й режисерські прийоми не мають новизни, вони більше належать до формату концертних видовищ. Загалом художня орієнтація режисера у виставі видається скерованою на створення репрезентаційної експортної версії, розрахованої на малознайомого з українською культурою закордонного глядача, аніж на внутрішнього споживача культури.

Проте у спектаклі добре звучать хори та окремі солісти. Хоча статичний спосіб існування хору теж надає виставі одноманітності й належить до звичних прийомів.

У царині сценічного костюму вистава напрочуд цікава й демонструє творчий підхід та модернізацію національних класичних тем і матеріалів.

Попри висловлені зауваження, для львівського театру й львівського глядача спектакль став помітним явищем. На нашу думку, він може претендувати на вихід до кола найкращих вистав фестивалю у музичному жанрі, оскільки є першопрочитанням відомого твору українського композитора та містить елементи сучасної мистецької мови й спроби побудови синтетичного дійства.

Анна Липківська:

Фолк-опера Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» має драматичну долю. Створена у 1977 році на замовлення французької продюсерської фірми «Алітепа» для виконання Народним хором імені Григорія Верьовки під час Всесвітньої паризької виставки, вона мала бути представлена у Палаці «Україна» у 1979-му, але покази скасували через команду «згори». Надалі опера виконувалася лише фрагментарно, аж поки не була повністю презентована слухачеві у 2011 році у Київській філармонії в рамках фестивалю «Музичні прем'єри сезону». Тож постановка Василя Вовкуна у Львівській опері у 2017-му є актом відновлення історичної справедливості: заборонений радянськими ідеологами твір одного з найкращих сучасних композиторів України нарешті знайшов сценічне втілення.

Музикознавець і музичний критик Анна Луніна у 2011 році зазначала: «У концертному виконанні, безперечно, не вистачало акторсько-сценічного ряду. Така, власне, «візуальна» музика проситься бути театральною розіграною. Але в цьому-то й головна сила її привабливості. Вона, підживлена красою народного слова, розбухує слухачьку уяву різноманітними образами, допомагає домалювати, відтворити у віртуальній реальності людської фантазії яскраві та масштабні картини всіх трьох монументально епічних фресок-дійств». Тож львівська вистава якраз і «протестувала» музичний матеріал щодо його сценічних потенцій.

За задумом Василя Вовкуна, дійство розгортатиметься «від “золотої доби” легендарних часів язичництва (перша дія) або гуманістичної епохи, де панувала гармонія людини і природи у всіх своїх проявах, до часів нищівних (друга дія), сповнених гуманітарних катастроф, загрози війн, хаосу... У підтекстах вчуватимуться історія козацтва і післякозацька доба».

Заявлена динаміка, втім, існує лише на рівні візуальному (а саме – у зміні освітлення та відеопроєкцій). Картинка на кону – статична: півколом на станках стоїть (подеколи – колихається, подеколи – кружляє на місці) хор у костюмах (які чомусь включають у себе російські та японські мотиви), інколи трохи попереду, збоку – соліст. Миготить проєкція, часом танцює балет (котрий левову частку рухів виконує, лежачи-звиваючись на підлозі). Жодних якісних змін, окрім трансформації відеопроєкції із кольорової (картини природи у першій, «пасторальній» частині) до механістично-монохромної (у «героїчній» другій) не відбувається.

Однак справа тут не лише в «картинці», а, головні, у відсутності розвитку та, власне, драматичного чинника (а не просто абстрактного драматизму). За свідченнями авторів вистави, музичний матеріал був перемонтований, але, так чи інакше, наскрізної дії тут не проглядається.

Режисер, до того ж, чітко «відбиває» один епізод від іншого і не надає дійового виправдання появи/зникнення солістів. Вийшли – заспівали – пішли, як на концерті. Так, «скульптурна» композиція Мати – дитина – батько-охоронець «розсипалася» (після дуету виконавці просто у побутовий спосіб залишили сцену) та відновилися у фіналі (вийшли і стали) без жодної змістової мотивації. Відтак вистава розпадається на окремі номери, не пов'язані між собою.

Загальний стиль постановки більше пасував би казці «Дванадцять місяців». Багато постановочних рішень хибують на шаблонність та абстрактність (червоні шаровари – значить, герой-козак; сіра стіна у відеопроєкції розпадається, на екрані біжать зірочки, виникає блакитна планета із квітками та метеликами). Образ дитини, картинка ядерного вибуху – все це інструментарій радянського мистецтва 1970–1980-х, але навряд чи режисер збирався так напряму пов'язувати сценічне рішення із часом написання опери. Тим більше, що в другій частині вистави з'являються прикмети пізнішого, близького нам періоду – часів Майдану (бруківка, шини). Але танцівники як виносять їх на сцену (порушуючи, між іншим, цими буквальними предметами міру сценічної умовності, запрограмовану у виставі первісно), так одразу ж і прибирають їх. Окремі актуальні знаки лишаються розрізненими, бо не вписані у загальну цілісну структуру вистави.

Вокалісти та хор – на належному рівні, в балету – проблеми з технікою і синхронністю. Чи здатні всі ці виконавці на театральне, а не концертне виконання твору, сказати важко, бо таких завдань перед ними первісно не ставилося.

Основна проблема вистави – у тому, що запропонований сценічний твір не відповідає жанрові, визначеному на його афіші («фолк-опера-балет»): «фолк» лишається в музиці, балет – сам по собі, опери взагалі немає – є вокально-інструментальна композиція з окремими хореографічними сценами, яку, швидше, можна назвати ораторією. Якщо ж намагатися виставляти вимоги до вистави за універсальним принципом, сформульованим іще Пушкіним («Художника належить судити за законами, ним самим над собою визнаними»), то виявиться, що цим вимогам вона не відповідає. Якщо б на афіші було зазначено «ораторія» та «концертне виконання» – не виникало б жодних питань.

Підсумуємо: масштабне та витратне сценічне дійство «Коли цвіте папороть», по суті, дійством не є. Воно за своєю природою не може бути кваліфіковане як вистава (залишимо, так би мовити, музиці – музичне), не несе у собі розбірливих наскрізних змістовних меседжів і, відтак, як на мене, не може претендувати на найвищі місця у номінації «За найкращу музичну ВИСТАВУ».

Людмила Олтаржевська:

Протягом понад трьох десятиліть ця легендарна опера Євгена Станковича, яку маестро написав ще 1977-го на замовлення французької продюсерської фірми «Алітепа», не виконувалася в повному обсязі – звучали тільки окремі її номери. Перша повноцінна прем'єра відбулася лише 8 квітня 2011 року, але й це було концертне виконання на сцені Київської філармонії. Тож минулорічна прем'єра у Львівській опері апріорі заслуговувала на посилену увагу шанувальників як оперного мистецтва загалом, так і творчості Євгена Станковича зокрема.

За словами режисера-постановника Василя Вовкуна, сюжет і композиція лібрето опери з дозволу пана Станковича були дещо видозмінені. Перша дія – доба часів язичництва, гуманістичної епохи, гармонія між людиною і світом, друга дія – нова історія країни, позначена численними катастрофами, конфліктами, війнами, протистояннями...

«Ітиметься про народження нового покоління, про новітню Україну, таку, якою ми її нині відчуваємо, – у боротьбі за місце у світі. Тут важливий символ – ідея нескореності», – так анонсував Василь Вовкун майбутню постановку перед прем'єрою, запевняючи, що ідею поставити оперу-феєрію «Коли цвіте папороть» виношував понад два десятиліття. При всій повазі до такої наполегливості, варто визнати, що кінцевому продукту, в якому зібрані і фольклор, і героїчний епос, і народні обряди, і авангардна музика, і балет, і відеоефекти, бракує драматургічної стрункості, монолітності, чіткості та послідовності сюжетних ліній. Якщо минуле – то автентичний одяг, якщо сучасне – шини з майдану... При всій яскравості та ефектності картини на сцені зауважень до її органічності та вмотивованості чимало.

Вокал і хореографія – саме цими двома видами виконавського мистецтва оперує постановка «Коли цвіте папороть». Акторська майстерність як така тут чомусь залишилася незатребуваною. Тож залишається вчергове визнати, що хор Львівської національної опери імені Соломії Крушельницької заслуговує найщиріших компліментів.

Народна артистка України Ніна Матвієнко так коментує важливість цієї опери для сучасних українських реалій: «За 40 років не зникли ні настрої, ні сучасність музики. Частини опери настільки гармонійні, що не помічаєш жодних переходів. Якби ми показали цю оперу світу, то він би побачив Україну іншою – оптимістичною, з притаманним народові духом свободи і життя». Претензійно, амбіційно, пафосно? Можливо, першим лакмусовим папірцем для цієї опери стане фінальна частина фестивалю «ГРА»?

Яна Партола:

Монументальний та епічний характер втілення на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької твору Євгена Станковича «Коли цвіте папороть», здається, ще до прем'єри позиціонувався як триумфальне повернення забороненого твору.

Складна жанрова структура музичної драматургії, у якій зміксовано фолк-оперу, оперу-балет, феєрію та ін., потребує копійки роботи, вдумливого аналізу та неабиякої вигадливості щодо її прочитання, органічного поєднання всіх складових і насичення сценічної дії динамікою, що б утворювало композиційну єдність.

Сценічну дію організовано за законами масового театралізованого видовища. Відповідно основними завданнями у реалізації задуму виявилось створення легко впізнаваних символів і образів, розбірливих і зрозумілих знаків, ясного і чіткого сценічного висловлювання.

Із калейдоскопічною швидкістю на сцені відбувається зміна різних епізодів, що відтворюють ключові сторінки української історії із використанням поширених міфів, народної творчості й культурних архетипів. Ключовим елементом художнього вирішення сценічного оформлення стає наочна візуалізація. Відеопроєкції, виконані в стилі фентезійного живопису, виглядають недоречними і лише породжують зайву ілюстративність, а часом зводять зміст сценічних образів до примітиву. Архітектоніка розташування хору сферичним півколом у просторі сцени, кольорова гама народних мотивів у костюмах і хореографічний малюнок уже є достатнім зображувальним тлом, здатним викликати вільні асоціації у глядача.

Вийти за межі концертного формату у постановці так і не вдалося. Переходи між різними частинами виконані доволі формально, при всій мозаїчності різних складових сценічна дія загалом мало динамічна. На щастя, музика і гідний рівень виконавської майстерності колективу виявились цементуючим стрижнем, що утримує змістову і стилістичну єдність.

Алла Підлужна:

У виставі-феєрії за твором, що має шлейф легенди і був заборонений в Україні, зроблена спроба здійснити грандіозне видовище, поєднавши в музичному матеріалі оперне і балетне мистецтво. Творці музичної феєрії максимально осучаснили сценічно-музичний матеріал. Це стосується використання для ілюстрації оперно-балетного дійства новітніх комп'ютерних технологій, застосування різноманітних відеоінсталяцій, звукових і світлових ефектів.

Режисер вибудовує масштабну статичну мізансцену з хору, розташувавши його учасників амфітеатром на трьох рівнях. Центральне ж коло сцени віддано для дії балету. Створюється стилізований образ кола буття. Хор, наче спостерігач часів античності, коментує те, що відбувається. А там – кругообіг вічного протистояння сил добра і зла. Сюжет пошуку квітки папороті як віднайдення найвищої істини розгортається у низці хореографічних картин, які певною мірою пов'язані загальним ходом, але все ж між ними превалює більше емоційний зв'язок.

Музика від самого початку заявляє тему активно, динамічно і розвивається по висхідній звучання та емоцій. У поліфонії вокальної ораторії й хореографічної візуалізації наголошується на торжестві природи, справжнього, вічного! Усе виглядає надзвичайно урочисто, грандіозно – апофеоз перемоги світлих сил!

Перша і друга дії феєрії не пов'язані сюжетно, хоча картину подій, у яких вгадується історія сучасної України, можна спроектувати на картину існування природних сил першої дії. Ідея протистояння у природі й у суспільстві сприймається метафорою перемоги, якщо буде знайдено чарівну квітку папороті, символ істини.

Треба відзначити роботу художника костюмів, насамперед за кількість костюмів для такого великого числа виконавців, також за креативність їхнього крою, яскраву оригінальність із рисами історичності, народності, фольклорності, осучасненої традиційності національних строїв.

Феєрія справляє приголомшливе враження масштабністю постановки, кількістю учасників, взаємодією хору, оркестру і балету. Але, попри оригінальність режисерського задуму і вправність постановника у гармонізації усіх компонентів дійства, сценічне рішення виглядає, скоріше, грандіозним концертом, аніж цілісною виставою. Запропоновані події не проживаються, а, радше, ілюструються, демонструються. Умовність, така доречна в оперному мистецтві, обертається тут показним пафосом, і в сценічній реалізації вгадуються штампи урядових концертів минулих років. Фінал, прогнозовано позитивний, дає глядачам заряд оптимізму і віру в обов'язкову перемогу України. Він наче ілюструє відоме Шевченкове: «І буде син і буде мати, і будуть люди на землі...»

Анна Ставиченко:

Львівська прем'єра є актуальною, оскільки розширює звичний український оперний репертуар одразу за двома напрямками, обидва з яких представлені в національних оперних театрах лише пунктиром: опера другої половини ХХ століття – та опера українського автора.

Вибір «Папороті» Євгена Станковича обумовлено логікою програми «Український прорив», яку втілює Львівська національна опера під керівництвом нового генерального директора Василя Вовкуна. Для старту проекту потрібен був твір масштабний, національно значущий, із гучною історією – у цьому випадку із відсутністю сценічного життя через радянську заборону виконання.

Однак театрові треба було одразу визначитись, куди саме він «проривається». Якщо йдеться про «внутрішній ринок», то зосередження на навколофольклорній темі (як на рівні сюжетності, так і на рівні музичного матеріалу) істотно обмежує розуміння українським оперним відвідувачем того, чим може бути опера, написана сучасним автором. Якщо ж уявити собі показ цього проекту для закордонної публіки, то за межами контексту, що ап'юрі не може бути близьким західному глядачеві, твір може сприйматися як екзотика, а не продукт, здатний конкурувати з важливими процесами, які відбувалися у світовій музиці у другій половині 1970-х років. Тому наступні кроки «Українського прориву» мають бути максимально виваженими, аби збалансувати у Львівській опері національну лінію і світові тенденції.

«Коли цвіте папороть» знаходиться на перетині жанрової специфіки опери та ораторії, сюжетність і дієвість є нетиповими для оперної сцени й тому потребують від постановників особливих майстерності та винахідливості, аби цей твір зміг ожити в умовах театру. Василь Вовкун залишився в рамках цієї атипової дієвості. Єдиний момент, коли в постановці з'являється натяк на динамізацію дії, – чоловіки виносять на сцену автомобільні покришки, що мають символізувати події Революції гідності, – тут же нівелюється: покришки майже одразу забирають за лаштунки. Усю дію зосереджено в центрі півкола, яке утворює хор, сам хор є непорушним. Під час гастролей у Національній опері України цей хід став проблемним не лише через загальну малодинамічність, а

й із точки зору акустики: в київському театрі місце в центрі сцени, де були сконцентровані основні події постановки, є «глухим», тому часто солістів просто не було чути в глядачів залі.

Виставу можна віднести до вагомих завдяки спробі оновлення репертуару національного оперного театру.

Любов Морозова:

Понад 40 років тому Євген Станкович написав фолк-оперу «Коли цвіте папороть», яка стала одним із центральних опусів так званої «нової фольклорної хвилі». Твір створювався на замовлення французької фірми «Алітепа» для Народного хору імені Григорія Верьовки, який тільки-но повернувся після гастролей у Франції. Між тим прем'єру вистави відмінили після генеральної репетиції, так відверто націоналістично вона прозвучала для партійної верхівки. За часів незалежності цей твір так само не отримав сценічного втілення, хоча поодинокі спроби концертних виконань, переважно з купюрами, були. Львівська постановка – це фактично сценічна прем'єра твору.

Попри жанрове визначення «опера», цей твір не має послідовного сюжету й класичних номерів – арій, дуєтів, секстетів тощо. За будовою це щось проміжне між ораторією та сюїтою, відкрите до балетних вкраплень. Режисерові випадає величезна роль, адже за таких складних умов музика має виходити на перший план, а дія – не заважати і водночас розважати. Якщо говорити про сторонні впливи, то, безумовно, на естетиці позначилися традиції поетичного кіно.

Зрозуміло, що виконання цього твору – подія національного масштабу. Особливо беручи до уваги те, що Станкович сьогодні – один із трьох «головних» класиків, живих метрів музики. Утім Василь Вовкун, спираючись на досвід своїх великих і достатньо сумбурних попередніх постановок святкування на Майдані Незалежності, зробив оперу перебільшено пафосною і метушливою.

У ній весь час щось відбувається. Складається враження, що балет рухається просто задля того, аби картинка постійно змінювалася. Щодо сюжетних ходів – теж не зрозуміло, для чого було змішувати до купи героїчне козацтво, купальські ритуали і атрибути Майдану. Шини, які балет спочатку виносить на сцену, а через короткий час вже прибирає, виглядають як загравання з актуальними патріотичними маркерами і не мають нічого спільного з історією твору.

Це все відволікає увагу від, власне, музики, яка мала би бути основною складовою вистави. Партитура є достатньо складною, сповненою ритмічної розсинхронізації. Її підготовці слід би було присвятити додаткові репетиції. Однак очевидно, що музиці приділили значно менше уваги, аніж елементам шоу. Хор весь час розходився, оркестр теж існував у своїй відокремленій площині.

Режисер вводить купу символів – дерево, величезну квітку, багаття, стіну Плачу, стрілки годинника, дитину зі свічкою тощо. Обіцяне «3D» милує око, але виглядає як прикривання нелогічності та непослідовності режисерських намірів.

Легендарна Ніна Матвієнко та шалено затребуваний тенор Михайло Малафій з ентузіазмом віддаються виконанню, утім, знову ж таки, розсинхронізовані з оркестром і хором. Фресковість і мозаїчність партитури від цього ще більше розсипається на купу розрізаних шматків. Диригент Володимир Сіренко при цьому створює бурхливе «море» оркестрового звучання, але абсолютно ігнорує деталі.

Прем'єра опери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» – безумовно надважлива подія в історії української музики. Однак від завищеної важливості моменту мистецтво перетворилося на патріотичний пафос. Майдан. Козацтво, космос, всевидюче око, світове дерево тощо в одній постановці – це перебір. Гастролю Львівської опери із цією виставою перетворилися майже на політичну подію, проте при цьому втрачилися важливі естетичні складові музично-сценічного твору.





Біла ворона



Миколаївський академічний український театр драми та музичної комедії. Вистава «Біла ворона»

Сергій Васильєв:

Популярна ще в часи, коли війною і не пахло, а хотілося лише відстоювати особисту гідність, рок-опера «Біла ворона» раптово виявилася дуже актуальною. Паралелі між Орлеанською дівочою, яка жертвовно стала на захист країни, і нинішніми героями, котрі боронять Україну в Донбасі, прочитуються безпосередньо.

З точки зору режисури вистава «Біла ворона» є прикладом майже бездоганного ремесла. Режисер чітко розуміє своє завдання, безпомилково прораховує запит і гіпотетичні реакції публіки, цупко організовує простір і виконавський ансамбль. Він, звісно, чудово усвідомлює силу сучасних алюзій твору, але майже не акцентує його громадянський пафос, а коли навіть робить це, застосовує принципи агітаційного театру, просто транслюючи на екран титри ключових гасел. Майстерність Максима Голенка полягає і в суто технічній вправності: він, здається, без жодних зусиль розташовує на сцені оркестр, численних статистів, створюючи з них дихаюче тло для зіткнень провідних персонажів, не лякаючись вибудовувати фронтальні, рельєфні мізансцени.

Логіка актуалізації тексту диктує у виставі й візуальне рішення. Зокрема, це стосується костюмів героїв, які вбрані у камуфляжні комбінезони, «балаклави» та берці, озброєні не луками зі стрілами та мечами (на сцені лише один – і то, скоріше, як символ), а револьверами, прикриваються чи тіснять одне одного впізнаваними поліцейськими щитами і, зрозуміло, користуються сучасними гаджетами. Дуже вдало художник Алла Лактіонова застосовує грим, вносячи відтінок гротеску та ірреальності в постаті негативних персонажів.

Гострі пластичні характеристики пропонує героям хореограф Максим Булгаков.

Акторський ансамбль відзначає високу дисципліну та самовідданість. Це стосується і роботи артистів у мавсих сценах, і мікробенефісів головних виконавців.

«Біла ворона» в Миколаївському театрі драми та музичної комедії – дуже енергійна, сучасна за сценічною мовою вистава, що має всі підстави вважатися однією з найкращих в Україні.

Олег Вергеліс:

За чверть століття з творами мистецтва різне буває. Однак «Ворона» як текст літературний і музичний не тільки не втратила бойового запалу, а навпаки – стала сприйматися тривожним пророцтвом і важливим застереженням із 1990-х.

Образ Столітньої війни колись здавався лише символом. Тепер це не так. За чверть віку ворони перефарбувалися, ластівки каркають, а солов'ї – гавкають. І війна давно не символ.

Відома сентенція Джефферсона про те, що Свобода – дерево, яке, на жаль, треба поливати кров'ю, у переведенні на нинішні реалії підтверджує пророчу енергію української «Ворони», що вирушила в політ 25 років тому.

Поетика п'єс Юрія Рибчинського, зокрема й цієї, передбачає притчевість, добру ненав'язливу повчальність. Автор ніби напучує: люди, будьте мудрими, а то прийде Те, що зробить усім вам зле. І у «Вороні», і в «Піаф» (і в новій п'єсі про Мерілін Монро) авторові важливо нагадати землянам, що десь поруч із кожним бродить неземне Щось, від сваволі якого багато в чому й залежить подальший перебіг історії і приватного життя. У «Піаф», наприклад, це Біла Леді, що уособлює Смерть, а у «Вороні» – інший персонаж (про якого нижче).

Історія Жанни, як історія народження нації, виконана легким віршем і наповнена таким же легким диханням. Відомий сюжет летить без зупинок: Жанна-дівка; Жанна-войовниця; любов до народу; зрада цього ж народу; юрба як кат; влада як патологія; смерть як безсмертя.

У 1990-х в Україні «Біла ворона» символізувала часи надії. Навіть теліпаючись на мотузках над сценою (на «багатті»), Орлеанська дівка (Наталія Сумська) втілювала саме Свободу і перемогу над усім темним й удаваним.

У 2017-му нова «Ворона» символізує епоху Смути й мракобісся, всередині якої все-таки жевріє наша надія.

Макс Голенко, скромний і непіарний (але розумний і обдарований) український режисер, раз-у-раз ставить дуже цікаві речі: «Воа constrictor» Івана Франка, «Вій» Наталії Ворожбит, «Королеву краси» Мартіна МакДонаха та інше. «Ворона» давнього співала всередині його неспокоїної душі, оскільки йому пощастило побачити останній спектакль Сергія Данченка (згодом його зняли з репертуару).

Очевидно, щось термосило й хвилювало режисера у зв'язку з історією Жанни, що проектується на історію України. І ось він пішов услід за текстом, за музикою, та водночас у чомусь і всупереч їм.

Просторове вирішення спектаклю, на перший погляд, визначає семантика майданного театру, містеріального видовища. Героїв постановки норовлять поглинути, а потім і розчинити у брамах небуття якісь інфернальні сили. Пам'ять про середньовічну видовищну культуру, розуміння «верху» і «низу» цієї культури, а ще усвідомлення божественного й диявольського як двох конкуруючих сил – усе це, безперечно, передбачається у режисерській побудові. Яка, тим часом, далека від архаїки, «лицарських обладунків», що прикривають старі рани і прикрашають старі сюжети.

Судячи з усього, режисер упевнений, що сучасному театру потрібна не те щоб нова сценічна мова (це й так зрозуміло), а й якийсь новий модус існування. Надтеатралізація «Ворони», здійснена п. Голенком, – внутрішнє переконання режисера в потребі створення спектаклю демонстративно демократичного і художньо багатозарового одночасно. Сучасний камуфляж і строкате концертне вбрання, військове спорядження і блазенство. Сама війна як пекельний і безглуздий балаган.

Череву сцени постановник використовує як самодостатній полігон для випробувань і подальших польотів «Ворони». Сцена як технологічна територія тут стає формотворчим режисерським каркасом, частиною його режисерської лексики. Мені здалося, що цьому відносно молодому постановникові притаманне надзвичайно важливе відчуття – сцени. Він знає кожен її теплий закуток і передбачає будь-який протяг. Сцена, оцінивши такі знання, платить взаємністю. Металевій конструкції для підвищення освітлювальних приладів (софіту) він пропонує роль смислової завіси, що тимчасово розділяє тих, хто в залі, і те, що на сцені. Потім софіт злетить угору. Простір сцени і залу стане єдиним. Жульєн і Жанна (наївні, непорочні, в білому) прямо із залу кинуться на сцену – територію подальших битв.

Освітлювальні прилади у сценах випробувань виконують партії «своїх» і «чужих». Скрині для реквізиту зіграють образи труп і пам'ятників. У сцені мольби Жанна звернеться до спущених ліхтарів як до ликів святих, що випромінюють світло (одна з найсильніших сцен). Технічна яма в центрі сцени видається проваллям у пекло, з якого, проте, б'є яскравий сонячний фонтан. Нутроці сцени вивернуті максимально, як, даруйте, людські органи на полі бою.

З іншого боку, «семантично» поєднуючи демократичний зал і таку ж сцену в одній виставі, режисер свідомо розділяє їх. Усе-таки зал – поки що «рай» (населений добрими, можна сказати – святими глядачами). А територія за софітом (завісою), тобто череву сцени, – «пекло». Карл, Повія, Герцог, інші утворюють крила «чорні» (що опісля забила Жанну).

Головним диригентом у цій інфернальній рок-містерії усе-таки стає персонаж, багато в чому принциповий для нинішньої смуги, – Блазень-диявол. Першими акордами сценічної інтродукції режисер задає посил: Блазень-диявол і правитиме бал. У грайливому концертному фраку (чорне з елементами червоного: у тон Столітньої війни) Блазень спускається зі сцени в зал, ближче до «споживачів». Він постійно відбиває чечітку, втягуючи всіх і кожного в танець смерті (осмислена робота балетмейстера Максима Булгакова).

Шляхи й танці Блазня і Жанни – разом і нарізно. Їхнє змагання, природно, – битва на смерть. Блазень-диявол явлений ще і як чорт-політехнолог. Частина тієї нинішньої сили, яка вічно хоче «блага», а здатна тільки на зло.

Диригентська майстерність містичного героя із п'єси Юрія Рибчинського незаперечно. Він вертить світом, як циган кобилою. І знає наперед чим усе скінчиться.

Вади і прогалини постановки – всередині «технології складання», яка ускладнена і живим оркестром, і «вся трупа зайнята». А сценічні переваги – сучасна режисура, рухливі актори і, головне, життєва енергія, що все-таки пробивається крізь ентропію гіркого пізнання давнього міфу, в якому відсвічує день нинішній.

Вистава Максима Голенка «Біла ворона» – вдала спроба реінкарнації класичної «Білої ворони» Геннадія Татарченка і Юрія Рибчинського. Режисер відчув у цьому сюжеті, у рок-опері, котра народжувалася на межі 1980–1990-х років, імпульси й рефлексії нашого нового часу, знайшов чудову сценічну форму, здійснив не одну постановку на основі цього твору – в українських містах. («Крила “Ворони”». Рецензія на виставу. ZN,UA від 29 січня – 5 лютого 2016 р. – Ред.).

Анна Липківська:

У рок-опері Геннадія Татарченка та Юрія Рибчинського «Біла ворона» (створена у 1989 році) є властивість «виринати» на вітчизняному кону у доленосні, поворотні історичні моменти.

Уперше вона з'явилася у 1991-му (легендарна постановка Сергія Данченка у київському Театрі імені Івана Франка). «Друге пришестя» відбулося одразу після Помаранчевої революції, на хвилі надій і піднесення (рیمейк здійснив Анатолій Хостікоєв – хедлайнер першопрем'єри), а головна героїня асоціювалася з Юлією Тимошенко. Третя версія – у Рівному – вийшла по свіжих слідах Майдану, у 2015-му, ледве вщухла активна фаза російсько-української війни, і асоціація з головною героїнею тоді була інша: Надія Савченко.

Прем'єра Миколаївського театру грудня 2017-го формально схожа на попередній варіант (ті ж режисер, балетмейстер, художник), по суті ж подає сюжет нарешті незамуленим, позбавленим похвилинних аналогій (хіба що мотив іноземної інтервенції пов'язує її із сьогоднішнім) і «рожевих» ілюзій, – таким, яким він і є за природою: «Біла ворона» – філософська притча про свободу вибору як окремої людини (в цій історії – Жанни, Жульєна, короля Карла, Кошона, повії, котра погодилася зійти на ешафот замість Жанни), так і цілої громади, котра в усі часи дуже швидко перетворюється на натовп.

У порівнянні з інтерпретаціями Сергія Данченка та Анатолія Хостікоєва версія режисера Максима Голенка являє собою, так би мовити, «хард»-варіант. Вона значно потужніша за задіяним ресурсом (живий оркестр на кону, чисельні масові сцени, електронна «подушка» в аранжуванні) та винятково стрімка за темпоритмом завдяки, передусім, активному використанню поворотного кола та динамічним мізансценам. У результаті глядач не встигає навіть аплодувати акторам після того чи іншого вокального або хореографічного номера – лавина подій накопчується, і все це – якраз-таки не «номери», що часто буває у музичному театрі, а безперервна наскрізна дія.

На поворотному колі, яке тут можна і прискорити, і повернути назад (чим активно користується режисер), – торжище, де люди почергово стають то народом, котрий піднімається на бій, то натовпом, який із задоволенням позує на тлі ешафоту для дияволового «селфі».

Власне, механіка цього нескінченного колообігу і є предметом розгляду постановника. Механіка зради – так, Диявол «зомбує» Жульєна, втягуючи його у ритм степ-дуету (фірмова «фішка» Максима Булгакова як танцівника й хореографа), і цим самим степом повертає назад під свою владу, коли жертва зривається бува з гачка. Механіка зречення самих себе («Старайся бути тихим, непомітним, щоби не бути проклятим і вбитим...»). Механіка того, як звичайна людська бездумність і безтямність стають прикриттями злочину.

«Романтична» сценічна інтерпретація «Білої ворони» 2005 року завершувалася на оптимістичній ноті – Юлія Войс (Жанна) співала піднесену арію: «Як зветься цей чарівний птах з блакиттю чистою в очах – Свобода! ...Хто нас виводить із п'їтьми, хто робить нас усіх людьми – Свобода», – що її підхоплювали і масовка, і навіть

глядачі. Максим Голенко приводу для такого піднесення не бачить: у його варіанті у фіналі сцена порожня, і Диявол насамкінець просто здуває порох Жанни з долоні єпископа Кошона, котрий, забутий усіма, постарілий і кволий, на інвалідному візку, намагається хоч комусь «втюхати» цей історичний раритет. І все. Далі – тиша...

Хоча дешицію іронічного оптимізму режисер все ж собі дозволяє: на поклони диригент виходить на авансцену перевдягненим у біле, з білими крилами. І цей «янгол музики» обнімається із Дияволом – мовби двоє задоволені одне одним майстрів після важкої праці. Тобто битва світлих і темних сил за людські душі триватиме.

Візуальний ряд вистави (художник Алла Лактіонова) – камуфляж, щити, «балаклави», кийки, відеопроєкції – графіті й чорно-білі кадри кінохроніки на заднику... У переказі все це може видатися лобово-осучаснюючим, навіть кон'юнктурним. Насправді ж така атрибутика тут, швидше, фонові й використовується делікатно-дозовано: за сюжетом війна триває кілька десятиліть, усе цивільне давно зносилося...

Тим більше, що у спектаклі вдосталь інших знаків, театральних «посилань»: Столітня війна та Блазень-диявол, який став тут наскрізною постаттю такого собі розпорядника історичної сцени, завітали сюди ніби з голлівудського мюзиклу на кшталт «Кабаре» або «Мулен Руж». До того ж, грим Столітньої війни (півобличчя із яскравим макіяжем, решта – «череп») відсилає до використання у портретному живописі доби бароко елементів так званого «ванітас», тобто алегоричного зображення черепа як символу марноти людського життя. Старці – герцоги-кардинали у капелюхах-«казанках» і рукавичках, що сперечаються за Жанну на аукціоні, – типові «брехтівські» постаті. Менестрель – класичний рок-фронтмен, король Карл – естрадно-«мультияшний», манірний, схожий на персонажа сіткому...

Щодо героїні, то тут – жодної відповідності традиційній іконографії, жодних металевих або шкіряних обладунків: біла сукня, надалі – біла футболка, світло-сірі камуфляжні штани, берці. І довге волосся – спочатку розпущене, потім – зібране. Вона могла б бути і Мавкою, і Макленою Граса, і героїнею Кропивницького або Винниченка. Але Історія покликала її бути Жанною.

Ресурс Миколаївського театру у «Білій вороні» виглядає доволі потужним щодо драматичного і музичного чинників. Зрозуміло, що є актори, головний актив яких лежить саме у драматичній площині (насамперед, Кошон – Андрій Жила, Карл – Дмитро Гедз, Диявол – Олександр Магльованний), є солісти, більш переконливі у вокальних партіях (Столітня війна – Дарина Лелеко, Веселун – Євген Студзінський), є надлишок «естрадності» – там, де без цього можна обійтись (Повія – Наталя Рижкова). У виставі (утім, як і в лібрето) не визначено дійову функцію Менестреля (Кирило Полторака), хоча з вокального боку тут усе гаразд.

У відеоваріанті в ролі Жанни була Ірина Граф, наживо довелось побачити Олександру Студзінську. Перша вправніша вокально, друга, видається, глибше переживає ситуацію, до того ж має вирашнішу для ролі фактуру, яка більше працює на загальну ідею. Візуально пара Жанна – Жульєн, де Жанна – крихітна, а Жульєн (Михайло Юрченко) – високий і худорлявий, – виглядає ефектніше.

Підкреслюю: український театр є музично-драматичним за природою. Рок-опера «Біла ворона» Миколаївського театру як один із варіантів сценічного синтезу драматичного й музичного чинників переконливо презентує його саме в цьому плані.

Загальний висновок: якісний музичний матеріал (у найкращих традиціях українського мелосу), котрий не звучить архаїчно завдяки сучасному аранжуванню (диригент-постановник – Віктор Урес), універсальна проблематика, драйв і потужність сценічного втілення роблять «Білу ворону» Миколаївського театру однією з найяскравіших музично-драматичних вистав на вітчизняній сцені.

Людмила Олтаржевська:

Рок-опера Геннадія Татарченка і Юрія Рибчинського «Біла ворона» – справжній театральний хіт, який по праву заслужив на окрему сторінку в історії українського театру. Після феєричної постановки на столичній франківській сцені з Наталкою Сумською та Анатолієм Хостікоєвим у головних ролях ця опера трансформувалася у справжній творчий подразник для режисерів: ану ж бо, хто наважиться повторити успіх? Максим Голенко наважився... І не раз. Після рівненської «Білої ворони» він поїхав до Миколаєва, аби вписати цю рок-оперу в афішу місцевого академічного театру драми та музичної комедії. А враховуючи той факт, що тематика цього твору, написаного понад чверть століття тому, для українського суспільства актуальною буде ще досить довго, не виключено, що будуть і наступні дублі...

Історію Жанни д'Арк Макс Голенко осучаснив, стилізував і майстерно, як він може, спроектував на нашу реальність. Зібравши до купи всі мистецькі штики театру – артисти, балет, оркестр, який перебуває безпосередньо на сцені, – він вибудував масштабне дійство, потужне за енергетикою і смисловим наповненням. Власне, паралелей з нашою реальністю було навіть із надлишком: сцена нападу англійських військових на мирних людей асоціюється з подіями на Майдані, коли там розганяли студентів. Розширюючи простір спектаклю, режисер задіює також і глядачеву залу.

Співатором Максима Голенка у цій постановці став інший Максим – Булгаков. Хореограф, котрий має солідний послужний список саме як постановник музичних вистав. Динаміка «Білої ворони» драматургічно обґрунтована: пластика з мілітаристичним акцентом і романтичні па завдяки правильній «верстці» виглядали надзвичайно гармонійно. У художньому плані у виставі переважали атрибути боротьби, протистояння: берці, камуфляж, щити, «балаклави»...

Подібні постановки – масштабні, багаторівневі з точки зору жанрової реалізації – для цього театру не є типовими. Але актори, дякуючи режисеру, хореографу, педагогам із вокалу і тривалим репетиціям, продемонстрували пристойний виконавський рівень, який дозволив цій виставі прозвучати виразно і переконливо.

Отже, «Біла ворона» стала подією для Миколаївського театру. Зважаючи на прізвище режисера – і не тільки – вона, звісно, матиме свого глядача і в столиці. Утім, вписуючи цю виставу до фінального списку, я керувалася ще й фактом рівномірного регіонального представлення українського театру на фестивалі – південь країни у

театральному сенсі є надзвичайно цікавим, а тому, дотримуючись також і цього критерію, рекомендую «Білу ворону».

Алла Підлужна:

Рок-опера «Біла ворона», що мала багату і яскраву сценічну історію, у виставі Миколаївського театру звучить потужно і сучасно. У зверненні до життя Жанни д'Арк і давніх подій, що відбувались у Франції, режисер прагне знайти у них загальнолюдські моменти й максимально наблизити сюжет до реалій сучасності.

Музична вистава зазвичай передбачає могутній емоційний посыл, такі можливості жанру постановник переконливо використовує, зводячи у гармонійній цілісності різні компоненти: музику, вокал, хореографію, драматичне виконання. Музика виступає головною дійовою особою. Цю думку засвідчує присутність оркестру безпосередньо на сцені та його активна дія під час усіх сюжетних колізій. Музика веде дію, її теми у бездоганному супроводі віршів, пам'ятні, чудово мелодійні, мають сучасне аранжування.

Основна музична тема – арія «Свобода» у виконанні Жанни – проявляє тему вистави. Образ Жанни д'Арк у світовій історії став символом героя, в якому у людства завжди є потреба, тому цей образ у мистецтві уособлює і передчуття, і повторення. Роблячи масштабну, «багатонаселену» виставу, режисер подає головний сценічний меседж: народ і герой, виходячи з сьогоденних українських реалій. Для нинішніх українських часів надто важливо: хто може стати героєм? хто здатний взяти на себе тягар відповідальності й бути гідним цього звання, повести за собою народ? Такий гострий художній зміст виразно проектується на вітчизняну ситуацію, тож, окрім суто театральних асоціацій, починають працювати громадянські, національні, патріотичні. Протистояння героя і натовпу втілюється у виразних мізансценах, маленька, тендітна Діва – сильна своїми переконаннями.

З хаосу війни вона виринає світлим промінцем надії на перемогу, свободу. Вона хоче бути зі своїм народом, допомогти йому, врятувати, та юрба завжди проти неї, протидіє... Невже актуальною залишається думка, що народ зазвичай не гідний своїх героїв?

Акторський колектив діє, як вправний злагоджений механізм. З вокальних діалогів, монологів, масових сцен, хорів, що рухають сюжет, вимальовується емоційне динамічне дійство про нас, сьогоденних українців, які переживають війну, протистояння різних штибів, шукають лідерів країни, вірять і знову обманюються. Камуфляжний стрій костюмів Жанни та інших персонажів так нагадує нинішніх українських вояків, патріотів-волонтерів, що стає моторошно від осягнення тих історичних спіралей, які обертаються колами і нічому не вчать.

Вистава стовідсотково виконує своє художнє завдання – звертанням напряду до емоцій і розуму, вона збурує думки, дарує насолоду від вокальної і пластичної партитури, талановито прожитої акторами, дає відчуття масштабу оповіді, вражає асоціативним рядом, упізнаними образними паралелями, причетністю до сучасної української історії.



**За найкращу
хореографічну/балетну/
пластичну виставу**





Спокушені спрагою



Криворізький академічний міський театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху». Вистава «Спокушені спрагою»

Ганна Веселовська:

Криворізький театр «Академія руху» – добре знааний в Україні колектив і, фактично, на сьогодні єдиний державний, де цілеспрямовано займаються пластичною драмою. Видається, що цей жанр опанований колективом уповні, а тому його художній керівник Олександр Бельський вирішив розширити палітру творчих пошуків. Якщо раніше для своїх пластичних екзерсисів як драматургічне підґрунтя він використовував тексти знамих авторів (Микола Гоголь, Генрік Ібсен, Ернест Хемінгвей), то в основі його останньої роботи лежить цілком оригінальний власний сценарій. Ця одноактна вистава має підназву «роздуми в дев'ятнадцяти картинах», і її жанр визначено як трагіфарс.

Згідно з авторським розшифруванням змісту вистави, йдеться про «емке вираження відчуття епохи на зламах історії колись могутньої країни. Через одні й ті самі персони герої трагіфарсу представляють кілька поколінь теперішнього і минулого часу, звернення до якого є єдиним мостом, по якому можна пройти в майбутнє, переосмисливши пережите і морально перетворивши себе».

Чи своєчасно сьогодні осмислювати, що сталося з колишнім СРСР, із його мешканцями після розпаду на окремі держави, особливо з тими, які не сприйняли такого ходу історії? Безперечно так. Це болючі питання для покоління, до якого належить сам Олександр Бельський, котре «щось будувало, будувало і, нарешті, збудувало», а воно все вмить розвалилося. І можна тільки привітати митця, який наважився беззастережно розібратися з ілюзіями власного минулого, побачити свою прикру засліпленість і облудливу захопленість райдужними ідеями. Водночас автор безумовно ностальгує за тим часом, коли був молодим і одержимим творчістю. А тому, виходячи зі змісту спектаклю, здається, що він почасти ідеалізує минуле і не бачить успішного майбутнього.

Справді, давно настав час зрозуміти те, як прямувати у майбутнє, несучи на плечах вантаж радянської епохи. Але Олександр Бельський на це питання однозначної відповіді не дає, лише запевняє, що це дуже важко.

Оригінальність режисерського задуму артикульовано в символічних назвах картин: «Промінь світла – коло перше; Пробудження бажань; Вихід – коло друге; Газетне лушпиння; Спокушені спрагою; Попіл; Відчай та любов; Насилля; Назад у революційне минуле; Засліплені; Розбурхане гніздо; Зрада; Повержені; Прапор; Врятуйте наші душі!; Ми – нові!; Остання реліквія; Оглушені; Крапля надії – коло третє». Із цих назв видно, через які емоційні стани пропускається досвід минулого і які акценти розставлені на цій стрічці спогадів.

Реалізується задум також у цілком символічний спосіб. Дев'ятнадцять експресивних пластичних сцен передають емоційне сприйняття і відчуття героїв у різних історичних і психологічних ситуаціях. Не має підстав говорити про новаторство пластичних форм, радше йдеться про нову комбінацію добре відпрацьованих прийомів.

Приміщення, у якому відбуваються вистави «Академії руху» у місті Кривому Розі, оснащене найсучаснішими технічними засобами, яким могли б позаздрити чимало театрів України. Можливість масштабної багатопланової відеопроєкції, якісного звуку, спеціальне покриття планшета сцени – все це практично ідеальні технічні умови для цілісного дійства. І Олександр Бельський повною мірою скористався ними, підсиливши буквально кожен сцену світловими або відео ефектами.

Він виступив одночасно режисером-постановником, сценографом і художником зі світла, тому «Спокушені спрагою» мають ознаки комплексного видовища, яке віддзеркалює естетичні уподобання, смаки автора і навіть портретує його. У когось експресивні, доволі прямолінійні за меседжем картини можуть викликати недовіру, але заперечувати їхню цілісність не можна. Скульптурність та експресія поз і рухів у цій виставі підкреслюються світлом, а кульмінаційні моменти акцентуються музикою.

Колектив виконавців вистави «Спокушені спрагою» – це чотири актори, які працюють разом уже не перший рік. Направду вони є справжнім ансамблем, який базується не на подібності, а на відмінностях артистизму учасників. Різні фізичні дані, рівні характерності, темпераменту виконавців створюють щось на кшталт багатоголикого портрета покоління, який представляють соціальні типажі. Виконавці майже ідеально оволоділи партіями, що базуються не лише на складному пластичному рисунку, а й особливій у кожному випадку манері акторської гри.

На превеликий жаль, останніми роками пластична драма в Україні має все менше прихильників і втрачає фахівців. Це можна пояснити тим, що більшою популярністю став користуватися фізичний театр. А з іншого боку, школа пластичної драми в Кривому Розі, створена Олександром Бельським, існує надто герметично. Цей колектив явно не поспішає вносити зміни в свою естетику, а їх вимагає час.

Вистава «Спокушені спрагою» – високопрофесійна мистецька робота. Їй притаманне все, що повинен мати хороший спектакль: комплексне використання сценічних прийомів, композиційна стрункість, ансамбль чудових виконавців. Єдине чого бракує, на мою думку, – естетичних орієнтирів ХХІ, а не ХХ століття. Попри це, вважаю за необхідне включити її до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Театр цей належить до таких, які ведуть глядача за собою, не бояться бути незрозумілими у своїй мові та пошуках. Запропоновані виставою теми і спосіб художнього осмислення їх ставлять перед глядачами завдання,

подібні до розуміння мови абстрактного живопису, читання інтелектуальної літератури, сприйняття авторського кіна. Саме такою, зокрема, є вистава «Спокушені спрагою».

У цій роботі її творець – автор Олександр Бельський оповів про глибоко особисті історичні травми, пов'язані з глобальними подіями ХХ–ХХІ століть. У багатьох сенсах вистава – і автобіографічна, і підсумкова. Водночас режисерові-постановнику вдалося вийти до позачасових тем стосунків людини й Часу, людини й Історії, людини й Соціуму. Вистава – безсюжетна, збудована на асоціаціях, тут діють закони театру абсурду із розірваними причинно-наслідковими зв'язками й зруйнованою гармонією світу.

Можливо, жанр трагіфарс, вказаний у програмці, не найточніший, оскільки вистава ближча до драми, яка фокусується на повторюваних за різних історичних відтинків долях звичайних людей, крізь яких проходить Історія. І головний герой цієї драми – людський біль. На питання, яких тут виникає багато, відповідей немає, і в цьому – її чесність. Виставу зосереджено на експресії болю, який живе сьогодні у кожному з нас, навіть у дітях, і який нас сьогодні об'єднує більше, аніж гасла й плакати. Тому, мабуть, так принишкло дивляться спектакль і дорослі глядачі, і підлітки, і діти.

Хоча вистава складна, напружена, сповнена драматизму, але вона несе терапевтичний ефект, тому що театральною мовою проговорює наші колективні й особисті травми, у свій спосіб лікує їх. Вона допомагає прийняти біль, усвідомити його, полюбити людину з її слабкостями та недосконалостями.

У постановці немає чітко визначених ролей – тобто їх набагато більше, ніж акторів, і ця «багаторолєвість» створює свободу, надперсонажність, додатковий простір для гри й майстерних акторських перевтілень. Чотири основних типи – драматичний герой, лірична героїня, спокусник, старий – з'являються у різних проявах, але при цьому в основі своїй залишаються незмінними.

Актори працюють в ідеально збалансованому ансамблі й водночас грають кожен свою, глибоко індивідуальну історію. Прекрасно вибудована і розгорнута поліфонія стосунків персонажів, де при історії двох є завжди історія третього поруч. Це дає об'єм, стереоскопію погляду на життя. Особливо тремтливим і зворушливим є Старий у виконанні Павла Михайлюка, хоча роботи усіх виконавців високопрофесійні та максимально виразні.

Уся біда героїв цього сценічного твору у тому, що вони – прохачі. Вербальний лейтмотив вистави – слово «Дайте!» Поки людина просить, доти вона буде нещасною. І це звучить у виставі не звинуваченням, а питанням: як довго ще проситимемо? Дуже промовисто організовано простір руху акторів: одним із пластичних лейтмотивів є простягнуті у відчаї до неба руки персонажів, що підкреслюють тему підпорядкування, підкорення людини фатумом, історією, можливо, Богом?

Вистава вибудована струнко у композиційному сенсі, абсолютно органічними й творчо обґрунтованими є добір музики, аскетичне вирішення костюмів і простору сцени.

У «Спокушених спрагою» дуже важливим є образ води, точніше, її відсутності. Дуже влучний образ солдатського казанка. У першій появі в руках персонажа його сприймаєш як таку собі цитату з відомої сцени фільму «Человек с ружьем». І водночас у цьому предметі автором вистави втілено надзвичайно місткий образ нашого воєнного сьогодення. Людина з військовим казанком у пошуках живильної води – чим не знак нашого часу?

Вистава безсумнівно має входити до найкращих в Україні, оскільки виявляє унікальні можливості мови театру пластичного жанру у роботі зі складними, філософськи екзистенційними і водночас гостро актуальними темами й проблемами.

Алла Підлужна:

Вистава вчоргове доводить, що у жанрі візуального, пластичного сценічного мистецтва Театр «Академія руху» – лідер. За творчістю режисера Олександра Бельського цікаво спостерігати, тому що потік його пластичного мислення здатний вибудовувати нові естетичні світи, народжувати масив виразних метафор, заставляти глядачів розгадувати візуальні естетичні ребуси. Кожен його спектакль – мікрокосм набутого життєвого й мистецького досвіду. «Спокушені спрагою» – філософська рефлексія на події, що переживав наш народ протягом кількох десятиліть, важливих і переламних для старої країни, що розпалася, і нової, яка виникла.

Назва вистави – уже сама по собі потужна метафора. Спрага пізнання. Чому живемо так? що змінилось? як жити далі? І недарма у повністю пластичній виставі звучить слово, одне – «Дайте!», але на різний лад, у різних регістрах, з різним настроєм і ставленням, вимогою і відчаєм!

Образ сценографії лаконічний, але виразно символічний. Задник сцени являє собою цегляну стіну. Кілька підтекстів виникає при погляді на неї: відгороджені від світу, «залізна» завіса, замуровані у своєму незнанні, намагання зруйнувати цей мур.

Режисер «розкладає» свою ідею на чотирьох виконавців. Чотири образи – іпостасі людських характерів, різних і типових. Стан безвиході, у якому вони опинились, – як вони вестимуть себе? Героїв можна сприймати й образом однієї людини, ув'язненої у чотирьох станах людського духу. Поле фантазії народжує інші історії, і це надає об'єму, простору думці, посилює розуміння.

Чотири персонажі проходять етапи впізнаваних подій нашої колишньої історії. Революції, війни, крах ідеалів, нав'язувана ідеологія, страх, репресії, диктатура влади. Пластичні акторів допомагають візуальні знаки часу – червоний прапор, який своїм майорінням наче стирає індивідуальність і волю людини, купи газет, новини з яких паралізують і засмічують мізки, невидиме скло, що перешкоджає свободі, хвороби і вади цивілізації.

Пластичний малюнок кожного персонажа прокреслений чітко й докладно. Рухи вигадливі, динамічні, скомпозовані на різні стани. Звідси – ламана пластика, емоційне забарвлення, візуальна палітра переживань, зрозумілість образів. Актори демонструють високий рівень культури жанру, пластичної підготовки, коли рух знаходиться на рівні слова.

У виставах театру музика – це повноправна складова дії, вона рухає її, ілюструє, коментує, направляє. До музичного звукоряду виразно додано мелодію реальних звуків – краплі води виступають тут образом надії.

Вони перетворюються на лід, він розтане і вдовольнить спрагу. Отака красномовна метафора перемоги спокушених спрагою людей, які хочуть знайти себе, істину, співвіднести себе з історією країни, відчувати причетними до творення історії, позбутися вад минулого і віднайти гармонію світу.

Промінь світла розриває темряву спраги – фізичної, духовної. У рятівних колах світла, що мізансценічно організують простір сцени, формуються острівці надії, де можна переосмислювати історію і перетворювати себе, аби все ж таки залишатись людьми.

Вистава діє на глядачів вельми емоційно. З кількох новел народжується єдине дійство, пов'язане спільною темою, сенсом, ідеєю. Події народжують у глядачів думки, бажання розгадувати пластичні ребуси постановника. Така духовна робота сприяє естетичному зростанню, моральному вихованню, процесу художнього занурення у простір натхненних мистецьких пошуків. Пластична вистава, окрім усього, має прекрасну можливість бути зрозумілою для будь-якого глядача, адже актори тут промовляють не словами, а рухами серця і тіла. А майстер цього жанру Олександр Бельський уміє зробити з пластичної вистави по-справжньому промовистий шедевр.





ЛЮБОВ



Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки. Вистава «Любов»

Олег Вергеліс:

Прекрасна квітка з харківської театральної оранжереї, один з ідеологів однойменного театру «Прекрасні квіти», актор і режисер Артем Вусик поставив у Театрі імені Лесі Українки (який не в Києві, а у Львові) – ви навіть не уявляєте, що. Він поставив там, практично, першу драматургічну річ великої Лесі Українки «Блакитна троянда».

Ця п'єса у біографії Лесі й у репертуарі українських театрів вважається нещасливою. Її рідко супроводжував сценічний успіх. Статус однієї з перших психологічних драм у вітчизняній драматургії мало що додавав до художніх особливостей самого твору, ключ до якого, як виявилось, не так легко знайти. П'єса багатослівна, ніби нарочито «мереживна», багатофігурна.

Тягар тексту тут не в переносному, а в буквальному сенсі справді здається тягарем. Як розкрити пелюстки цього давнього тексту, щоб вони видавали ще й пахощі життя, а не відгнали позаминулостолітньою архаїкою, навіваючи несправедливі думки про несценічність твору?

Артем Вусик у цьому сенсі підійшов до «тягаря», як вершник у новелі Ірвінга Вашингтона «Легенда про Сонну лощину». Тобто як до загадкового і явно опозиційного об'єкта. Режисер-вершник вихопив із піхов холодну зброю і з розмаху відтяв бутон ніжної троянди. Вправний представник постдраматизму, він просто позбувся тягаря тексту, щоб той зайвий раз не заважав акторам, глядачам і режисерові.

Лесин текст у виставі фрагментарно присутній. Але у вигляді конферансу. Праворуч, біля сценічного порталу, той чи інший висмикнутий постановником актор тараторить без передиху окремі шматки п'єси. А головна клумба – у центрі сцени. Там львівські актори (а вони в цьому театрі хороші, вже помітно підросли, зміцніли, деякі навіть розквітли) зображають «любов» – танцюють, ходять, стрибають. Це ніби пантоміма, та не зовсім, ніби хореографія, та не дуже.

Увагу глядача у постдраматичному театрі, певна річ, часто перетягують саме пластичні або інші етюди. Текст (Лесі чи Гете) у такому разі – необов'язкове навантаження.

Втім у постдраматичному театрі текст узагалі може бути не використаний. Він у такому театрі – відправна точка, яка дозволяє режисерові творити на сцені все, що хоче. Рухатися, стояти, тупцювати на місці. Можна взагалі мовчати. Навіть із виразним мовчанням це буде нахабний постдраматичний театр. Бо найголовніше тут – «пост». Те, що «після» тексту. А після тексту (Лесі чи Шекспіра) – тиша.

При цьому зал поживається, коли актори озвучують соціологічні дані на тему «любові»: розлучення, аборти і таке інше. І, очевидно, переконливість і доказовість такої вистави можливі тоді, коли виникає кураж. Коли актори і глядачі єдині у пориві говорити на теми любові – все, що спаде на думку: фрагменти текстів Лесі, інформація з пологових будинків... Лише в куражі – джерело енергії і життя такої «любові».

Тим часом Театр імені Лесі Українки свідомо обирає шлях ризику, експерименту, постдраматизму, виклику й навіть провокації – у своїй репертуарній політиці. Шлях важкий. Але сам рух викликає повагу.

До речі, Артем Вусик не вперше і вочевидь не востаннє використовує постдраматичні методи діалогу класики й сучасності. У хорошому сенсі він – театральний хіпстер і не зобов'язаний бути обтяженим верігами традицій. А тим більше – режисерською відповідальністю перед складною сценічною долею нещасної Лесини п'єси. Не він винуватець її долі.

Він нікому й не обіцяє, що в його театрі пренеодмінно розквітне ідеальна «бликитна троянда», а взаємини Любові Олександрівни, Ореста Михайловича, Марії Захарівни чи Сергія Петровича (герої п'єси) раптом набудуть пружної психологічної вмотивованості, оголять не контури характерів, а самі характери... З їхнього темного чи світлого боку, з їхньою нищістю чи глибиною. Звісно, тоді це був би зовсім інший театр.

А тут мета й завдання інші – операція «вівісекція» на основі непопулярної п'єси класика.

Тобто зі світу й міфу Лесі режисер скальпелем вирізає сам дискурс. І поміщає кровоточивий орган в іншу посудину – інший світ. У чомусь цей новий світ безликий, у чомусь він уже вироджується, не бажає помічати власного безсилля і безглуздя. Але, очевидно, такий він є? Адже не ми його придумали. Це світ постдраматизму і напіврозпаду, у котрому «любов» – як блакитна троянда, – квітка абсолютно штучна, пустоцвіт. У такому світі «блакитна троянда» – символ синтетики й підміни, а не інших, колишніх вишуканих лицарських атрибутів. («Нахабний театр». Рецензія на виставу. ZN,UA від 13 травня 2017 р. – Ред.).

Вистава Артема Вусика могла б розглядатися як одна з найкращих у певному напрямку, враховуючи доволі обмежену кількість постановок у хореографічній номінації. Ця постановка є свідченням плідної співпраці харківського режисера і львівського театру, їхніх спільних творчих – часто цікавих – художніх пошуків.

Майя Гарбузюк:

Виставу створено як пошукову, на перетині фізичного й драматичного театрів. Для львівської аудиторії та окремо взятого театру – це важлива робота у напрямку розширення власної мистецької мови, виразальних засобів, естетичного розвитку молодого глядача, на якого насамперед й орієнтовано постановку. У цьому сенсі спектакль виконує свої функції, оскільки пропонує оригінальну сучасну інтерпретацію не найвідомішого серед широкої аудиторії твору Лесі Українки.

Режисер Артем Вусик прочитав драму Лесі Українки як твір, крізь який сучасний глядач може побачити себе. Актуалізація, зокрема, здійснюється включенням імпровізаційних сцен, у яких кожен з акторів – виконавців головних ролей – має можливість висловити власну думку, погляд на проблему, озвучити свою, інтимну історію кохання або ж його відсутності. Це «очуднення» має сприяти встановленню іншого рівня довіри зали до сцени. Але акторські імпровізації «на задану тему», на жаль, малоцікаві.

Приємом «розведення» драматичної оповіді на текстову й пластичну частини надзвичайно перспективний і в окремих сценах дозволяє створити поліфонічну дію, складну стереометрію стосунків та історій. Утім, як не прикро, поміж вербальним і пластичним наративами постановників в цілому не вдалося знайти специфічних, особливих точок перетину, тобто драматургія діалогу між текстом і фізичною дією виявилася розробленою здебільшого на рівні ілюстративному, коли пластична версія переказує озвучені в слові події. Цей модус вичерпує себе вже у першій половині вистави, і тому подальша дія передбачувана й менш цікава.

Візуальна мова спектаклю лаконічна, вишукана, можна сказати естетська (художник – Денис Богомазов). Чітка графіка ліній підкреслює динаміку акторських тіл. Здається, постановників і учасників більше цікавило дослідження теми тіла у просторі куба – у цьому вони були винахідливіші, аніж у представленні самої історії. У виставі продумано символіку кольорів, мова мізансцен виразна, складний синкопований ритм пластичного рисунка (як індивідуального, так і групового) органічно поєднується з музикою.

Для львівських акторів така робота є продовженням праці над мовою тіла, розпочатої у «Перетвореннях» за Францем Кафкою, – помітно, що виконавці впевнено опановують її. Однак залишаються проблеми із рівністю акторського ансамблю, точністю у драматичній грі.

У підсумку глядач отримує спрощений, адаптований, у чомусь вторинний варіант твору, ближчий за способом роботи з оригінальним текстом до потреб актуалізації класики серед масового споживача, – щось на кшталт коміксів, тільки у даному випадку із якісною візуальною складовою та експериментом у сфері фізичного театру. Але це не заважає говорити про важливість таких експериментів для Львова, даного театру та його глядача.

Попри всі зауваження, на нашу думку, спектакль може входити до кола найкращих у фестивалі (номінація «Пластична вистава»), оскільки містить важливий досвід опанування класики мовою пластики у драматичному театрі.

Анна Липківська:

Виставу «Любов» створено «за мотивами» (так на афіші) п'єси Лесі Українки «Блакитна троянда», тож вона є черговою (і завжди доречною, бо процес цей безупинно триває вже понад століття) спробою подолати «прокляття» Лесині драматургії, ілюзорно придатної для сцени, насправді ж такої, чий сценічний втілення ніколи не є цілковито переконливими та успішними. Самодостатність авторського слова режисер Артем Вусик долає у вельми ексклюзивний спосіб – відриваючи його від сценічного дійства, розглядаючи як монолітний масив (без розділення на ремарки та власне мовлення персонажів) і перемешуючи його акторським «вербатімом» на теми кохання.

Основний меседж (меседжі) вистави визначити важко: очевидно, що режисер і театр захоплені більше процесом комбінування різностильових масивів тексту, а також пластики, відеоарту й сучасної електронної музики в стилі «техно», ніж кінцевим результатом. Це заявлено і на афіші, де «Любов» названо «виставою-дослідженням» (на сайті театру її вміщено під грифом «чесний формалізм» і позначено як зразок «фізичного театру»).

Відтак текст Лесі Українки просто «тестується» у незвичний спосіб сценічної подачі, але не розкривається і не набуває нових змістів. У виставі неодноразово повторюється теза (очевидно, з якогось літературознавчого дослідження) щодо тексту п'єси «Блакитна троянда»: «...Шукання особистого щастя – і неможливість його знайти». Нею можна «виправдати» будь-які переміщення по сцені без явної мети й результату (а таких у спектаклі справді багато), однак жодної конкретики за цим немає.

Вистава розпочинається із своєрідного «затакту»: актор Василь Сидорко (Лікар) виповзає з-під завіси услід за своїм лікарським кейсом із червоним хрестом, довго грається з ним, ніби з якимсь магічним артефактом, але ...так і не відкриває. Натомість після відкриття завіси (на сцені – переважно «задимлений» металевий паралелепіпед без стін і стелі, але з білим задником із чорним прямокутником-дверима; задник то слугує екраном, то щоразу підсвічується іншим кольором) він посідає місце праворуч сцени, біля мікрофона, звідки виголошує – темпераментно і «с вираженням» – лекцію про «Блакитну троянду» як літературний твір.

Надалі ця локація стає «зоною “від автора”», або «зоною диктора», чи «зоною сповіді»: по ходу зміни дій актори так само змінюють біля мікрофона одне одного для того, аби, представившись власним іменем, поміркувати про кохання у їхньому житті (важко сказати, чи це цілковита імпровізація, чи заготовлений заздалегідь монолог, – скоріш за все, текст щоразу певною мірою варіюється) і за тим виголосити текст відповідної частини п'єси.

На кону ж під час «вербатіму» не відбувається нічого (світло притамоване), а під час читання п'єси актори пересуваються по сцені без слів. Їхні рухи переважно механічні, в кожного персонажа – своя «партитура». Взаємодія відбувається на рівні міміки, використовуються елементи мови глухонімих, конфліктне загострення – дискусія між героями – вирішене як дуель без шпаг, у якій персонажі просто переміщуються у відповідних стійках.

По суті, основним режисерським прийомом є рішення «навиворіт»: у автора персонажі спілкуються вголос, їхні дії на кону – суто побутові, у виставі ж «читець-конферансьє» виголошує ніби внутрішні монологи та діалоги героїв, а на кін виведені їхні душевні борсання й ставлення одне до одного.

Єдиний епізод розв'язаний протилежним чином: діалог Люби та Ореста про Данте й Беатріче, озвучений черговим «читцем», раптом повторюється у режимі реального діалогу, і уже самі актори промовляють репліки своїх персонажів. Проте роблять вони це майже беземоційно, до того ж, стоячи обличчями до залу, а не навпроти один до одного. В результаті все обертається на те саме «художнє читання», тільки «в особах».

Висновок – очевидний: внутрішнє життя персонажів (очевидно, і людей загалом) не може бути адекватно виявлене у словах, воно так і лишається закритим, і якщо виллється назовні – то у невербальний спосіб (так, у виставі є епізод, коли на білому заднику-екрані з'являється і множитья відео вибуху, що «відбувається» в голові/душі одного з героїв).

Вистава не є суто пластичною, – скоріше, спробою візуального діалогу з текстом, який триває у кількох планах: у пластично-пантомімічному й екранному (приміром, в одному з епізодів на заднику «виростає» зображення велетенської блакитної троянди неприродно-синтетичного кольору). При цьому візуальний образ (слід зазначити, що костюми у виставі – сучасні, переважно у холодних «кислотних» кольорах) подеколи ілюструє текст, причому у трикутний спосіб (коли у ремарці згадується червоний абажур, на кону червоним є не лише абажур, а й частково костюми персонажів і світло), а часом розкриває внутрішній стан персонажа (актор може бути нерухомим, а на відео – битися головою об стіну; актори просто стоять візаві, а на екрані – їхній поцілунок тощо).

Через «перебивання» акторськими монологами та різностильове вирішення окремих епізодів (персонажі на кону то з'являються у дитячих масках тварин, то зображують глядачів у кінотеатрі – в 3-D окулярах, з попкорном, вони виглядають то як персонажі коміксів, то як «аніме») вистава нагадує мозаїку, котра, швидше, розсипається, аніж складається у єдине ціле.

Завдання для акторів у виставі не є складними: читання «з аркуша», рухи не потребують особливої хореографічної підготовки. Проживання й переживання не потрібні, хіба що в фіналі проявляються елементарні емоції – у виконавиці ролі Люби Оксани Цимбаліст (удар – і на неї починає насуватися задник-стіна й актриса хоча б позначає страх і зніяковіння, хоч і, сказати б, «загальмовані»: вона намагається зупинити стіну, але марно, тож балансує на краю сцени, потім починає падати вперед, і в останню мить перед її падінням світло вимикається).

Зона «позаперсонажного» існування-спілкування акторів (вони не лише діляться своїми міркуваннями та досвідом, а й вихваляються одне перед одним, «підколюють» і «наїздять» одне на одного, намагаються гуртом випхати зі сцени нахабу-колегу, який «загрався» тощо) диктує їм розслаблену, «неохайну» манеру перебування на кону. Серед усіх виконавців хіба що Зоряна Дибовська (причому не в ролі Олімпіади Іванівни, а у власному монолозі та читанні тексту п'єси) вирізняється як професійними навичками (насамперед, у сценічному мовленні), так і особистою значущістю та щирістю.

Глядач, особливо молодіжний (а на нього, вочевидь, і робить ставку театр, який останніми роками перебуває у стані «перезавантаження», тож намагається повернути до своєї зали публіку, серед іншого й тим, що пробує демонстративно та підкреслено сучасним чином казати про хрестоматійні речі) доволі комфортно почуватиметься у просторі близьких йому «картинок» і музики (використано, зокрема, треки The And, Bowery Electric, A Reminiscent Drive, Yips та інші), проте тексти Лесі Українки стилістично відчутно дисонують із цим аудіовізуальним простором.

В принципі, у запропоновану театром форму можна вмістити будь-який інший драматичний (і не тільки) текст, і від цього у спектаклі істотно нічого не зміниться.

Вистава «Любов» значно вирашніше виглядає на відео, аніж у перегляді наживо – очевидно, через свою «кінематографічність» і «технологічність». Її можна кваліфікувати як експериментальну, вона важлива в контексті поживлення інтересу до Театру імені Лесі Українки, «оживлення» його творчого життя і щирого бажання колективу долучитися до творчості власної «патронеси», але навряд чи становить серйозну перспективу для самого театру і може бути зарахована до активу вітчизняного театру в цілому.





Deus ex machine



Мукачівський драматичний театр.

Вистава «Deus ex machine»

Сергій Васильєв:

Що й казати, своєчасніше нема куди: паростки фізичного театру, сучасні засновники якого вже досягли пенсійного віку, а деякі з них, зокрема, Піна Бауш, навіть відійшли в інший світ, нарешті пробиваються на українській провінційній сцені. Якщо ж без глузування, то, справді, «Deus ex machine» Мукачівського драматичного театру – з тривожним передчуттям очікувана перша ластівка популярного в світі театрального напрямку, хоча, у відповідності з відомим прислів'ям, наразі й не робить весни.

Це ентузіастичне видовище, судячи з усього, виникло поза планами театру, репетирувалося у вільний від основної роботи час, і це не може не приваблювати. З іншого боку, такі речі створюються колективно (серед авторів ідеї, сценарію і постановки названо трьох осіб, напевно, додали своїх пластичних ремарок у це дійство й актори), а у семи няньок, подекують, дитя перетворюється на циклопа. Щось подібне відбувається і в даному випадку.

Як часто трапляється з неофітами, творці вистави виглядають дуже претензійно. Йдеться не лише про притчовий замах спектаклю, мовби якийсь небесний механік чатує у машині часу, котра диктує людям мелодії і ритми, а й, скажімо, про його жанрове визначення – «стімпанк-драма». Безперечно, щось вінтажне в оформленні вистави присутнє, але фантастики, а тим більше драми в ньому кит наплакав. Претензійність, між іншим, близька подружка невігластва, скажу трохи м'якше, напівзнання («образованщини», як казав бородань Солженіцин).

Таку поверховість знань і суджень автори демонструють уже в пролозі, пояснюючи назву свого опусу. Вони, мабуть, черпаючи інформацію із Вікіпедії, стверджують, що Deus ex machine – синонім несподіваної, алогічної розв'язки, що сприймається винятково з іронією. Однак і генезис цього терміну, і його конотації значно ширші – навіщо вводити глядачів в оману, надто ж претендуючи на філософічність художнього вислову.

Загалом це продумане і вивірене видовище. Відчувається скільки інженерної винахідливості вкладено в центральний елемент декорації – ту саму машину (чи, може, шарманку?) часу, з її двома десятками коліщаток, що то прискорюються, то уповільнюються, то зупиняються, і це часто відбувається асинхронно. Можна в принципі прийняти і групу персонажів, які залежать від поведінки цього агрегата, хоча, зважаючи на притчовий характер видовища, цей натовп міг би бути й алегоричнішим.

Костюми, мабуть, відповідають ідеї стімпанку, хоча й вони могли б бути виразнішими, акцентованішими щодо вдачі героя або епохи, яку він мав би уособлювати. А от сам сценарій дійства, на жаль, дуже рихлий. Подій у ньому фатально бракує на виставу, що триває годину. Нарешті, найсуттєвіше. Постановники, зокрема, хореограф, на мій погляд, помилково вважають, що фізичний театр ґрунтується на побутовому русі та жесті. Однак насправді це не так. Цей рух зовсім не життєподібний і потребує чималого фізичного тренування і колосальної селекції. У мукачівській «Deus ex machine» дія на сцені виглядає мало не по-аматорськи.

Оскільки для акторів не придумано більш складних дій, ніж формальні пересування по сцені, а їхні характери намічені надзвичайно ескізно, то й сприймаються вони досить сірою масою. На її тлі вигідно виділяється Механік – не лише своєю шкірянкою та окулярами сталевара, а й метушливою діловитістю, яка принаймні вибивається із загального млявого ритму.

Цей дуже важливий для Мукачівського драматичного театру досвід (вартий продовження й удосконалення) є локальною, місцевою подією. У виставі надто багато огривів, аби включати її до числа найкращих в Україні.

Ганна Веселовська:

Сучасний театр перебуває у постійному пошуку нових форм і естетичних комбінацій. Зокрема вистава «Deus ex machine» належить до такого нового напрямку в театральному мистецтві, як фізичний театр, що не так давно став поширюватися в Україні. Цей тренд пластичного театру опановують переважно невеликі незалежні танцювальні групи, які предметно вивчають техніку і прийоми фізичного театру, беруть участь у фестивалях і майстер-класах відповідного напрямку. Тож спроба молодих акторів Мукачівського театру Рудольфа Ланьо, Яни Дешко й Тетяни Суховірської самостійно опанувати цей напрямок, не маючи необхідної підготовки та навичок, була доволі ризикованим починанням.

І все ж, цю сміливу спробу можна тільки привітати, оскільки таким чином актори Мукачівського театру вирішили вийти із зачарованого кола провінційного театру, запропонувати глядачу щось принципово інше: спектакль, де через пластику подається буттєва філософська проблематика. Таким чином, можна стверджувати, що творча група, яка взялася за цей проект, вирішувала складне мистецьке завдання: новою образною мовою говорити про серйозні речі, котрі в щоденній метушні залишаються непоміченими. Оскільки сценарій вистави – це самостійна творчість акторів, які також підібрали музику, немає сумнівів в ексклюзивності спектаклю, поява якого вмотивована суто художніми цілями.

В основі режисерського задуму та його сценічного втілення лежить намагання інвентаризувати наше повсякдення з точки зору вічності. Люди ходять, паруються, сваряться, інтригують, а насправду всі вони знаходяться під владою величезного механізму, подібного до годинникового, із коліщатками, що невідомо рухаються.

Окрім звичайних людей, на сцені присутня дивна особа – чоловік у шкіряному одязі, великих окулярах, рукавицях-ножицях. Очевидно, що він є механіком цієї машини, і від нього немало залежить що буде з людьми. Так, втручаючись у роботу машини, він порушує звичний рух людей, вони стають механічними ляльками, а потім дичавіють. Тобто, згідно з авторським задумом, у вселенської машини є якийсь шалений механік. Водночас у цього ж механізму є інший володар, який, полагодивши машину, може відновити рівновагу та спокій.

Вистава має назву «Deus ex machine», тобто «Бог із машини». Якщо відкинути, що так звався прийом в античному театрі, відповідно до якого все вирішувалося фінальним втручанням одного із Богів у хід подій, то у версії Мукачівського театру це висловлювання має дещо іронічний характер. Адже той, хто уявляє себе Богом і має владу над людьми, виявляється жалюгідною потворою, чію руйнівну діяльність, нехай і не одразу, може виправити інша істота – звичайна уміла порядна людина, справжній майстер. Таке потрактування Бога з машини є доволі сміливим та інноваційним, шкода тільки, що втілення задуму не є точним, а способи його сценічної реалізації надто дилетантські.

Попри складний і неоднозначний задум, можна говорити про композиційну стрункість вистави, де чітко виділяється експозиційна частина, кульмінація, розв'язка. Також завдяки сценографії – у глибині сцени споруджено великий механізм, схожий на годинниковий, увиразнено світ ірреальний, той що панує над людьми, і світ людей: актори одягнуті у повсякденний одяг. Поза тим, стрункість композиції і структури робить сценічне дійство схематичним, передбачуваним. Однолінійність сюжету, позбавленого інтригуючих поворотів, додаткових нюансів, створює враження наївної оповіді. Ймовірно, якби цей наївний нарратив передавався через складний пластичний малюнок, оригінальні прийоми фізичного театру, то вистава набула б ознак художньо-цілісного твору. У запропонованому ж варіанті все, що відбувається на сцені, схоже на сумлінне, але схематичне відтворення роздумів про людське буття.

Рівень виконання у виставі Мукачівського театру «Deus ex machine» – її найслабше місце. Природність і органічність поведінки акторів на сцені зовсім не гарантує їм виразності. Вони позбавлені артистизму, що найбільш помітно у виконавця ролі негативного Механіка машини.

Основними елементами пластичних рисунків дійових осіб стали побутові рухи, акробатичні трюки, поодинокі танцювальні па й активна жестикуляція. На жаль, саме жестикуляція, яка не відрізняється різноманіттям, є головним виражальним засобом у більшості виконавців.

Цікавий задум і смілива спроба вийти за межі репертуарного провінціалізму, – все це зробило мене прихильницею вистави. Її недосконалість – свідчення того, що авторський колектив перебуває у процесі навчання, що вони, швидше, учні, ніж повноцінні творці у цьому жанрі. Вочевидь творчий потенціал акторів Мукачівського театру в цій виставі повною мірою не розкрився, а тільки був означений. Але це безумовно заслуговує на повагу.

На театральній мапі України відчувається дефіцит такого напрямку, як фізичний театр, що користується популярністю у європейської публіки. Тому хочу підтримати виставу «Deus ex machine» і, попри всі її недоліки, рекомендую включити до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Добре, що група акторів цього театру випробовує нові сучасні мистецькі прийоми та мову, шукає невербальних засобів виразності, непобутових тем. Зупинившись на стилістично складному жанрі стімпанк-драми, творці вистави тим самим поставили перед собою дуже непросте завдання створити авторський спектакль із розробкою сюжету, персонажів, простору, пластики. Та не все виявилось їм під силу.

Якщо сама історія про час, боротьбу добрих і злих сил зрозуміла й вічно актуальна, а її окремі персонажі виразні та дієві, то в цілому і загальна фізична, і пластична підготовка виконавців залишають бажати кращого. Пластичне вирішення базується на хореографічній мові, але якість танцювальної лексики далека від оригінальної. Мізансценування хореографічних номерів виказує «постановочно-концертний» досвід хореографів, який має мало спільного з мовою театру, театрального простору (останній визначається не лише паралельними до рампи лініями-магістралями, а має набагато складнішу структуру, що її повинен виявити та опанувати хореограф-постановник).

Можна побажати авторам і виконавцям вистави подальшого розвитку – зокрема через участь у спеціалізованих семінарах, що їх проводить НСТД України. Декларування студійної роботи за принципами «біомеханіки» дивує, оскільки наслідків такої роботи не помітно у пропонованому спектаклі. Ані про особливу виразність тіла акторів, ані про пластичну/фізичну культуру поки що говорити не доводиться. Тому, припускаю, набагато кориснішим було б звернення до сучасних, розроблених і студійованих в Україні та світі, тренажів, запрошення педагогів і постановників, які б змогли якнайшвидше та результативніше допомогти творчим ініціативам театру зреалізуватися на достатньому мистецькому рівні.

Тож вистава не може входити до найкращих в Україні, оскільки вона репрезентує початкові стадії творчого пошуку митців, а не новий, вагомий для України творчий досвід.

Анна Липківська:

Вистава «Deus ex machine» являє собою нечастий у сучасному театральному житті (а надто – в переважно інерційному, замкненому на собі існуванні периферійного театру) випадок цілковитої, нічим не замуленої творчості: молоді актори самі склали сюжет, підібрали музику, zorganizували колег – і створили сценічний продукт, який зрештою був включений до репертуару. При цьому автори вистави не пішли найлегшим шляхом, не взяли «самогральну п'єсу», аби спокійно скористатися з уже напрацьованих навичок: вони мало того, що вирішили обійтися без слів, на рівні пластики (як побутової, так і з натяком на контемп), а спробували створити на кону таку собі універсальну модель світу й поставити філософські питання, повз які пересічні люди (у тому числі персонажі спектаклю) у буденному житті «проскакують», не замислюючись та не рефлектуючи.

Зазначена модель світу має своїм осереддям величезну машину, подібну до годинникового механізму, де коліщата невпинно рухаються. Навколо неї триває звичне життя: гід проводить екскурсію, електрики вішають гірлянди, подруги зустрічаються за кавою тощо. Хіба що дивний персонаж у шкірі, окулярах та з пальцями-но-

жиццями (стиль вистави визначено постановниками як «стімпанк») ходить між людей, спостерігає за ними і зрештою, певне, вирішує поекспериментувати: починає розбирати машину.

Персонажі, кожний з яких на початку існує у власному малюнку та ритмі, декілька разів завмирають у стоп-кадрі; надалі люди перетворюються на механічні ляльки, а згодом – узагалі на оскаженілий натовп, котрий залазить у рештки машини, доламує її, до того ж є агресивним і щодо «Бога». Тільки поява другого «Бога», не одразу, не з першої спроби, але встановлює гармонію: машину полагоджено і запущено, а перший «Бог» сходить до людей і стає одним із них.

Ідея «бога з машини» (прийом, що походить з давньогрецького театру) набуває тут оригінальної інтерпретації: «Бог» – швидше наглядчак за «механізмом світу», намагання втрутитися у роботу якого обертається проти самого «Бога», а на землі, серед людей, очевидно, повно «розжалуваних богів»... Ці міркування можна продовжити – адже запропонована авторами вистави історія – геть не така проста, як здається на перший погляд, і тлумачити її можна по-різному, що свідчить про нестандартність мислення постановників.

Предметний світ спектаклю чітко розділений на побутовий (актори працюють на сцені, очевидно, у власному одязі) та «стімпанк»-ірреальний (машина, одяг, аксесуари «Богів»). Віддаючи наступникові «пальці-ножиці», потрібні для скріплення головного колеса механізму і перевдягаючись у прості штани, сорочку, плащ, «Бог» перетворюється на людину.

Пластика у виставі теж «розділена» на два плани: побутові рухи людей (в кожного – свої) – і танцювально-акробатичні епізоди, де «схиблення» персонажів, наростання в них безтямної агресії має пластичні еквіваленти, і де люди постають уже не індивідуалізовано, а як «гвинтики» натовпу.

Саме цей, суто хореографічний чинник вистави потребував би більшої проробки та оригінальнішого, різноманітнішого пластичного малюнка, – звісно, краще було б, якби до постановки долучився високопрофесійний балетмейстер. Але оскільки перед нами – самостійна робота, то зрозуміло, що це містить у собі і позитивний, і негативний бік.

Актори – цілковито природні, розкуті, органічні у побутових сценах (останні можна навіть було б розширити, охопивши також і зал, – виконавці спокійно могли б грати й за більшого інтерактиву). Але, звичайно, рівень їхньої хореографічної підготовки (що не дивно для трупи драматичного театру) є недостатнім для втілення складних постановочних завдань.

Постановка вистави без слів – розумний хід з боку театру, який наразі перебуває у процесі переходу з російської мови на українську. Втім це не розв'язує мовної проблеми, щодо якої мукачевцям треба докласти великих зусиль.

Хочу зауважити, що ситуація у номінації «За найкращу пластичну/хореографічну виставу», на жаль, склалася таким чином, що вибору в експертів практично немає. Однак вважаю, що варто було б заохотити мукачевців за творчу ініціативу, серйозність поставлених проблем, креативність і бажання вирватися за звичні рамки, що вкрай рідко побачиш у більшості театральних колективів України.

Анна Ставиченко:

Спектакль є прикладом фізичного театру, де головним інструментом виступає тіло акторів. Інтерес до такої форми висловлювання свідчить про відкритість театру до експериментальних пошуків. Матеріалом, на якому будується вистава, є фантазмагорична історія про залежність людських життів від таємничої машини, що продукує музику. Збій машини призводить до апокаліпсису, врятувати світ може лише самопожертва Механіка, завдяки якій машина знову працює і люди повертаються до життя.

Ідея твору та розробка сюжету – досить наївні, за умов невеликої адаптації виставу можна було б запропонувати дитячій або молодіжній аудиторії. На користь такого рішення могла б зіграти й оригінальна стімпанк-естетика, в якій витримані сценографія та костюми Механіка й Рятувальника. Загалом, як спектакль для великої сцени, «Deus ex machine» виглядає недостатньо розвиненим і за сюжетом, і за його сценічним втіленням, роботою із засобами фізичного театру та музичним рядом.

Вистава потребує істотної доробки й не може входити до переліку найкращих в Україні.

Алла Підлужна:

У цій пластичній драмі, де умовність й асоціативність відіграють значну роль, метафору людського світу представлено в образі великої химерної машини з безліччю коліщаток. Коліщата крутяться, все живе, існує. Це тіло, яке представляє плин життя людей. Візуальна констатація вислову: Людина – маленький гвинтик загального механізму буття.

Дійові особи, котрі виглядають, як звичайні люди у побутовому одязі, хаотично рухаються, ходять, сміються, кохають, сваряться, сидять, лежать, залазять на драбину... Одне слово – живуть! І руйнують своїми діями цей світ, не замислюючись над його крихкістю й незахищеністю.

Дійство розгортається у низці пластичних етюдів на теми людських реалій. Вигадали працює конструкція машини, рівні якої актори використовують для різних пластичних комбінацій. Дивовижний роботоподібний персонаж існує відокремлено – він займається налаштуванням і обслуговуванням машини-світу.

Цей персонаж представляє образ вищого розуму, прогресу. Його не бачать люди, які метушаться навколо. І лише тоді, коли вони, наче ляльки, у яких закінчився завод, падають на підлогу, зрозуміло, що у природі стається збій. Машина ламається, коліщатка припиняють рух. Мовою пластики постановники ілюструють думки: людина – гвинтик загального механізму, і якщо не берегти навколишнє середовище, настане катастрофа.

Краса врятує світ. Цей відомий постулат постає у виставі в образі рятівника, Музиканта зі скрипкою. Чарівними звуками інструмента він «запустить» цей світ знову, на новий виток існування. Полагодило зруйновані

деталі, зістикує роз'єднані частини – і машина запрацює, відновляться зниклі звуки й музика, закрутяться коліщатка, приводячи в рух усе.

Також прочитується ідея самопожертви людини заради інших, заради майбутнього в образі Механіка, котрий не вберіг Машину. Його самопожертва допомагає людям. Фінал дарує надію. Світ врятовано. Персонажі-люди піднімаються з підлоги, оживають, ніби вперше бачать усе навколо. Це як процес переродження, поява нового покоління.

Фантазія постановників вистави творить образ світу на досить простій і зрозумілій основі, глядачі легко розуміють сенс пластичних ілюстрацій усіх перипетій сюжету. Головне – емоції від роздумів про те, якою може бути людина, якими є її стосунки з природою, наскільки вона відповідальна за навколишній світ. Стосовно мистецтва театру цю метафору можна трактувати таким чином, що актори – відповідальні за своїх глядачів, за той світ прекрасного, що показують їм зі сцени. Моральний висновок вистави: і митці, і споживачі мистецтва однаковою мірою несуть відповідальність за нього.





**За найкращу
пошуково-експериментальну
виставу
(на перетині театральних/мистецьких жанрів)**



Гамлет



Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Івана Франка.

Вистава «Гамлет»

Сергій Васильєв:

Івано-франківський «Гамлет», безперечно, належить до найпомітніших явищ української сцени останніх сезонів. Тисячі разів граний текст постановники інтерпретували свіжо та завзято. При тому це – не наївний і вдалий наскок на класичну трагедію, а твір, у якому проглядають шари традицій його попередніх сценічних втілень.

Це свого роду «Гамлет» після «Гамлета». Автори вистави не так оживляють героїв у сучасних реаліях, як у буквальному сенсі реанімують їх. Усі слова вимовлені багато разів, усі істини від частого використання збаналізувалися, зів'яли. Чи не спробувати ціною титанічного, жертвовного зусилля повернути мертвих з їхніх могил і знайти вихід із фатального лабіринту, яким вони блукають кілька століть?

На цю ідею працюють усі компоненти вистави, що грається ніби у склепі, бетонованому підвалі з піддумами-надгробками, серед залізних стволів-труб. Позачасовий характер дії підкреслюють аксесуари (герої роблять селфі та зберігають у смартфонах зображення мертвих) і костюми, у яких не просто змішано фасони різних епох, а вони часом є додатком-змінною маскою для героїв.

Звісно, на особливу увагу заслуговує музичне вирішення композиторів Романа Григоріва та Іллі Разумейка, таке само еkleктичне, як і сам спектакль, де змішані алюзії-цитати з Генделя і балканська «ум-ца-ца», григоріанські хорали та електронні медитативні мотиви. До того ж, уся надскладна музична партитура виконується безпосередньо ансамблем, яким диригує Роман Григорів, котрий за сумісництвом представляє у виставі Тінь батька Гамлета. Це вносить до й поза тим перенасиченої смислами постановки несподіваний мотив шабашу, влаштованого цим королем потойбіччя.

Можна говорити про підпорядкованість виконавців загальному задуму: починаючи від тріо ериній, схожих на відьом із «Макбета», з їхніми вокальними речитативами та загрозливою пластичною присутністю, і завершуючи фарсовим Йориком із валторною замість жабо. Акторам, безперечно, допомагає винахідлива режисура Ростислава Держишільського, але й самі вони багато привносять до характеристик своїх персонажів. І грають настільки самовіддано, що часом, здається, могли б робити це на півтона нижче.

«Гамлет» Івано-Франківського театру імені Івана Франка – дуже зріла і багато в чому інноваційна вистава, що має не лише очевидні художні чесноти, а й застосовує не дуже поширену в нашій країні модель ангажементного театру, коли творча група формується з акторів різних труп і навіть міст. Безсумнівно, ця робота належить до найкращих в Україні.

Олег Вергеліс:

Цей «Hamlet» (переклад Юрія Андруховича) – емоційний і небезпечний, і в цьому сенсі він, очевидно, прагне відповідати нинішньому часові, теперішньому дню – емоційному, драматичному, небезпечному. Режисер, узявши за основу велику трагедію, ставить не лінійну історію і не до болю знайомий сюжет, а нічний кошмар, який насився мертвому принцу в п'яті й холоді склепу: в театральному підвалі Івано-Франківська.

Тобто постановник розглядає і «Гамлета» (п'єсу), і Гамлета (персонажа) сонними зіницями покійного принца, якого розбудили в нашу складну добу такі собі макбетіанські відьми, вони ж еринії, відповідно – богині помсти. Прокинься, принце, – і співай, прокинься – і мсти.

Велика трагедія у новітньому «підвальному» трактуванні частково осиротіла, втративши деяких персонажів, переважно друзів Гамлета – Розенкранца, Гільденстерна, Гораціо. Режисера і його героя насамперед цікавлять не друзі, а родичі, зібрані в одну колоду карт під камінним небом театального склепу. Вони й розмістилися у цьому підвалі як персонажі відомого вампірського фільму Ніла Джордана: ошатні та статечні, блідолиці, але без ікл.

Глядачі, спускаючись вузькими східцями в підвал, захоплено розглядають «тіла»: цікава, доповім я вам, театралізована усипальниця із заслужених артистів України. Йди – і дивись.

Успішний інтерпретатор сакральних національних сюжетів на рідній сцені, пан режисер цього разу у своєму «Hamlet», здається, тягнеться до ще не використовованого ним сценічного інструментарію. Його нова вистава за зовнішніми ознаками – андеграундний сейшн (який згодом перетікає у драму думки, драму помсти); а внутрішнє жанрове забарвлення – музична трагікомедія, розіграна пристрасно та скаженно.

Облаштоване це експериментальне видовище ніби на трьох слонах, які підтримують двогодинну сценічну конструкцію. Перший слон, скажемо так, — це те, що нав'яв художник Франсіско Гойя, його «Сон розуму», який народжує чудовиськ (а також іншими давніми видіннями). Другий слон – музичний, це чудові авторські композиції Романа Григоріва та Іллі Разумейка, які делікатно тягнуть ковдру вистави на себе, претендуючи на лідерство неоОПЕРИ (тут і далі зберігаємо написання, прийняте в афішах. – *Ред.*) в рамках проекту, але режисер хитро утримує рівновагу, залишаючи в підвалі гідне місце і музиці, і драмі. Третій слон у «Hamlet» – власне, місце дії, що максимально визначає специфіку цього сценічного дійства: так само як буття визначає свідомість.

Театральний підвал (раніше занедбаний, тепер розчищений) – кімната привидів, камінна пастка, череп Йоріка і, отже, підвал свідомості. У п'яті підземелля, у глибині століть відчуття ентропії якесь особливе. Де, як не під землею, творити сценічні експерименти в руслі театру постапокаліптичного, постдраматичного, або «театру грубого» (за П. Бруком)?

На жаль, немає щастя на землі, але немає його і «нижче».

Тим часом «нижче», у підвалі, обмежений простір задіяний максимально. Труби, металеві конструкції, стара плитка – все працює. Тлумлячись у підвальній куряві, здираючи нігтями покриття підлоги, підсмажуючи стейк, футболлячи череп Йоріка, герої «Hamlet» нагадують банду, що дорвалася до великого Барда, до головної його п'єси.

А між тим часом такий простір робить саму виставу мимовільною заручницею конкретного місця. Важко уявити, де і як саме подібне можна розіграти, адже втрата лише одного підвального неба – наче втрата однієї з ланок концепції.

І знову про концепцію: повторюся, у виставі сон мертвого Гамлета народжує чудовиськ. Викликає до життя королівську родину, що починає під пилюкою століть. Сам Гамлет існує у стані мертвого сну, навіяного офортом Гойї. Він спить і бачить: усе подальше – вже було-було-було; все, що відбувається, – лише загробне дежавю.

Деякі шекспірівські тексти Гамлет (актор Олексій Гнатковський) промовляє із «широко заплющеними очима»: він спить. І в думках його, і в подальших вчинках – зовсім не шекспірівська логіка, а алогізм нічного кошмару. Гамлет повільно рухається від сонливої меланхолії до лунатичного шалу, вкотре проживаючи (уві сні) колісь уже прожиті в цьому ж відомому сюжеті.

Акторові в такій ролі необхідне тонке відчуття кількох граней буття шекспірівського персонажа: тут і зараз; там і колісь; ніколи й ніде. Сплячий розум данського принца і його ж приречена помста своєму гіркому минулому – ці мотиви визначають розвиток і розкриття головного образу.

І не тільки живописна іспанська тема, а й п'єса Томаса Кіда «Іспанська трагедія» (одне з джерел шекспірівського «Гамлета») згадуються на виставі. Твір Кіда – прообраз «п'єси помсти»: текст з'явився 1594-го, в елизаветинські часи був популярним. У класичному «Гамлеті» здійснювалася помста теперішньому, в експериментальному, андеграундному «Hamlet» – минулому, якого не змінити навіть уві сні.

Гамлет із розумними очима – імпульсивний та одержимий, коли він нарешті зустрічається із кавалькадою матеріалізованих привидів, своїх родичів. Цей-таки Гамлет самотній і неприкаяний; він змерзлий-незігрітий (у камінному склепі століть); часом він скидається на дитину, яка згорнулася калачиком у ліжечку, схожому на плаху чи цвинтар.

Дві години поспіль цей чоловік не знаходить собі місця, гамселячи родичів, безнадійно позираючи на камінну небесну стелю, яку, на жаль, неможливо пробити: з підземної пастки століть, як із «Мишоловки», йому не вирватися.

Моральний і філософський висновок режисера на основі підземних метань його Гамлета: сплячий красень нам усім потрібен у склепі хоча б для того, щоб на прикладі його нічних видів нагадати сучасникам очевидне, неймовірне, вічне, – руйнація родинних зв'язків загрожує руйнуванням держави. Шекспір попереджав.

Родинні зв'язки, звісно ж, у виставі – як на підбір: актори з найкращих театрів країни. Запросивши у проект «хіт-парад», режисер із його допомогою, в тому ж таки підвалі, ніби бавиться, вигадуючи альтернативну історію, такого собі «прихованого "Гамлета"». Тобто – не передбачений на основі трагедії сюжет, який, тхозна, може й припадати до смаку Ентоні Берджесу, Ендрю Герру, Олексію Бартошевичу та іншим шекспірознавцям.

Почнемо з того, що введено у «Гамлет» з іншого контексту еринії (Надія Левченко, Галина Баранкевич, Олеся Пасічняк) – не так богині помсти, як родички королівського клану. Вони першими й спускаються у цей підвал із валізами. Нікого не жалять і не кусають у нападах мстивості, а лише підіграють і підспівують, коли того потребує сценічна композиція.

Вони можуть перетворитися на гробарів, замість мандрівних акторів розіграти «Мишоловку»; на них – головна вокальна місія у неоОПЕРІ.

Пробудження королівської рідні за допомогою еринії та інших містичних обставин – повільне: ніщо не віщує подальшого жаху. Клацання вимикача, спалах тьмяного світла, тіло ворухиться, голова підводиться. І далі, як у Романа Поланські, розпочинається справжній бал вампірів – хоч не в пишноті, та в затишку камінної клітки: аж до сходу сонця.

Поява матері, королеви Гертруди (Ірма Вітовська), – вихід цариці ночі й володарки п'ятми. Ця Гертруда – німфоманка й реваншистка, вона одержима не так чоловічим тілом, як владою над усіма іншими тілами. Якщо я правильно вловив сценічну думку, то у клубку ельсінорських злочинів така Гертруда не жертва, не наслідок, а першопричина трагедії.

Гертруда хижо дивиться у кам'яну порожнечу, породжуючи смертельну небезпеку навколо себе. Її долає не пристрасть до якогось самця, вона одержима манією тотального обману, грає на нервах чоловіків, як на різних музичних інструментах. Така королева – чистий демон, інфернальна лицедійка.

Ірма Вітовська грає свою Гертруду «оскаженіло». І в такому визначенні немає двозначності, оскільки так грають, коли передбачають вибуховий результат. Тому в певній безмірності й навіть екстатичності її артистичного напору є і міра, є і мотивація.

Це мотивація матері, яка породила пекло – не тільки Гамлета, а й, можливо, інших персонажів (згідно з «прихованим» сюжетом від режисера).

У таку Гертруду, як у магічне дзеркало, вдвляється юна Офелія (актриса київського «Молодого театру» Анастасія Блажчук). Режисер зіштовхує їх у малогабаритному підвалі лоб у лоб, обличчям до обличчя. Він навіть примушує Офелію копіювати Гертруду в зовнішніх манерах і в королівському вбранні (у рогатій перуці).

У старшій (Гертруді) живе захоплення демонічною владою, а в молодшій (Офелії) – невтримне прагнення до неї. У такій Офелії – замурована ніжність і приховане безумство.

Поет і філософ Вістен Г'ю Оден одного разу зауважив, що «Гамлет підозрює Офелію у шпигунстві, а це, можливо, відсилає до якоїсь ранньої дошекспірівської версії "Гамлета", де донька Полонія шпигувала за принцом».

Тобто Офелія і тут, у нас, зовсім не янгол і не страдниця-донька, а ще одна еринія. Використовуючи Гамлета, копіюючи Гертруду, дурячи Полонія, вона вочевидь рухається до своєї мети. Вона – дитя саме «такої» шведської (данської) скаженої сім'ї.

З Лаертом (актор Іван Бліндар) вони – двійнята. Але в тому й двоїстість, що брат утілює хворобливу слабкість чоловічого характеру, а сестра – приховану, дримаючу жіночу силу. Хлюпаючись в одній купелі, вони впливають на берег дорослого життя гравцями різних команд. Лаерт приймає цей світ мало не через серцеві спазми, буквально бліднучи на наших очах від втрат і зрад. Офелія – частіше лукавить і артистично біснується, вона може інсценувати навіть власне самогубство, якщо це знадобиться.

Такі й інші штрихи (те, що визначає звичай дітей підземелля) режисер у своєму «Hamlet» свідомо не деталізує, а діє методом натяку чи підморгування.

Що, наприклад, у цій виставі роз'єднує Офелію і Гамлета? Яка така стіна? Принц схильний плакати: «Я любив її; сорок тисяч братів усією безліччю своєї любові зі мною не зрівнялися б...» У його популярному монолозі немає обману. Оскільки в цій виставі він і мислить – не як коханий, а як брат, як «сорок тисяч братів». Офелія і Гамлет, згідно з «прихованою» версією, – брат і сестра. Режисер мружиться: чого не трапиться в середньовічному хтивому чаду, де правлять бал пристрасть, ненависть, інцест.

Дві сильні партії у виставі – Полоній (Дмитро Рибалевський) і Клавдій (Юрій Хвостенко). Король-братовбивця – як осередок чоловічої міцї й руйнації (одночасно). Він не може знайти ані себе, ані свого місця у підвалі. Клавдій зовсім не ведучий, а ведений (Гертрудою), якщо він і лиходій, то лише мимоволі. Він сам по собі – поранена звірина, яку з різних боків заганяють у «Мишоловку» то королева, то принц, то Полоній.

Зізнаюся, мабуть уперше зчитую такий оксюморон у серцевині класичного образу, що давно втрамбований історією як головний лиходій данського королівства. Сам актор, до речі, – один із найкращих у своєму поколінні, працює у Львові, в Національному театрі імені Марії Заньковецької.

Ну, а Полоній, зіграний Дмитром Рибалевським підкреслено інтимно й масштабно, – цинік і звідник із мобільним телефоном і перев'язаним оком. Це узагальнений образ якогось пірата Карибського моря та всюдисущого Люцифера-запліднювача. Гнучкого, підступного та млосно-настирливого. Його пританцьовуючий Люцифер – майстер демонічних інтриг. Нікого б не здивувала звістка, що добра половина дітей у данському королівстві з'явилася на світ завдяки зусиллям конкретного чорта. Гамлет, згідно з «прихованою» версією, про це здогадується, фривольно притискаючи чорта (секс-машину) до металевих прутів, наче допитуючись: ну так з ким і коли, гадюко?

У «прихованому “Гамлеті”» саме Полоній і Гертруда – диригенти божевільного підземного світу, в якому повільно гасне розум мислячої мертвої людини.

Ще до появи Фортінбраса ця вистава (вкупі зі своєю блискучою концепцією) дарує одну з найкращих сцен, які я бачив у нашому театрі впродовж останніх років. Сцена похорону-весілля-масового екстазу. Коли прощання з Офелією на цвинтарі миттєво перетворюється на божевільне весілля привидів; коли п'яні до нестями герої-вампири ігнорують веломовні тексти Шекспіра і пускаються в шалений циганський танок, демонструючи таким чином переляканому театральному критикові «пластичний наратив». Мовляв, навіщо вам слова? Слова – вода, вино – отруєне, всі люди – трупи, весь світ – підвал.

І тут як тут – Фортінбрас (Євген Холодняк) у стильному костюмі. Він не прагне копіювати відомого закордонного політика, завойовника чужих земель. Він лише три хвилини грає прогнозу-сучасника, що спустився з ліхтариком у підвал історії, яка ніколи нікого нічому не вчить.

«Чи актуальний такий “Hamlet” саме сьогодні, тут і зараз?» – запитали мене після вистави. — «Так, звісно, а як же інакше? Скажений Гамлет – як наш скажений час». («Скажений Гамлет». Рецензія на виставу. ZN,UA від 10 лютого 2017 р. – Ред.)

Вистава Ростислава Держипільського – одна з найкращих у минулому 2017 році. Це відзначають і українські, і європейські експерти (власне, про сильні сторони цього проекту – у рецензії вище).

Ганна Веселовська:

Ця постановка має афішне визначення «неОПЕРА-ЖАХ», що цілком відповідає місцеві її виконання – бетонний підвал під сценою Івано-Франківського театру, – та постійному музичному супроводу ансамблю у складі Романа Григоріва, Іллі Разумейка, Жанны Марчинської, Андрія Надольського і Назара Спаса.

Територією смислів «Гамлета» режисера Ростислава Держипільського є стан болючого переходу звідти, де все було більш-менш зрозуміло, туди, де все злочинно й брутално. Для режисера важливо донести глядачеві, що зло існує поруч із нами повсякчасно, воно лише маскується. Тому суттєвим тут виступає мотив персонажів-двійників: зовнішньо подібні Гертруда (Ірма Вітовська) та Офелія (Анастасія Блажчук), а данський король Клавдій (Юрій Хвостенко) постає у личині блазня.

Редукція тексту, стискання його до конспекту, вилучення окремих сюжетних ліній – усе це стало основним технічним прийомом в інтерпретації Шекспіра Ростиславом Держипільським. У сенсі цього цвинтар як місце дії для всієї трагедії, а не окремих її сцен, є технічним уточненням режисера, який наполягає на своїй концепції.

На початку вистави глядачі бачать надгробки, з яких поволи встають дійові особи, що із мертвяків потрапляють у наш світ (моторошності першим сценам надає знання того, що Івано-Франківський драмтеатр збудований на місці старого кладовища). З надгробка встає і Гамлет (Олексій Гнатковський), котрому одразу дано знання того, що його батьківською спадщиною оволоділи темні сили, і його не мучить питання слабодуха «Бути чи не бути...» Він зягано змагається за те, аби повернути на свою землю сили добра. Як це зробити не знає ніхто, навіть Гамлет, цілком свідомий власних цілей і завдань. Зрештою, у фіналі вистави з появою Фортінбраса, схожого на народного депутата всіх скликань і чиновника всіх рангів одночасно, зло конкретизується. І Гамлет, хоча й не долає, а усвідомлює його походження і природу.

Режисер не надто ретельно відстежує Шекспірові сув'язі зла, які приводять Гамлета у стан відчаю і ступору. Проте він подає їх безстрашно і безсоромно у надмірних барокових формах, наче висипає з рогу достатку усі людські гріхи.

У дефіле злочинності першими помічниками режисера Держипільського стали автори музики (Роман Григорів, Ілля Разумейко) та художниця костюмів (Леся Головач). Музика із постійною інверсією Генделя «Lascia ch'io pianga» і розкішні костюми у спектаклі використовуються як сигнал до зміни іпостасей. Судячи з усього, бруталність була обрана постановочною групою як головна композиційна риса жанру «нео-ОПЕРА-ЖАХ». У відповідності до цього, взаємодія основних компонентів вистави теж брутална: відсутні тонкі переходи, епізоди грубо монтуються, світло засліплює глядачів, а моторошні звуки лякають. Отож повною мірою досягається ефект залякування глядача, якому часом стає по-справжньому моторошно.

Надмірні режисерські констатації присутності зла почасти позбавили сценічні образи об'ємності. Зокрема актриса Ірма Вітовська шукає різноманіття фарб для ролі лиходійки Гертруди, що не має душевних сум'ять, а Юрій Хвостенко – король-блазень постійно грає у піддавки з публікою.

Взагалі у виставі є зона панування таких собі персонажів-монстрів, що жорстко фіксується завдяки лорду Полонію (Дмитро Рибалевський), який у цьому спектаклі виступає справжнім Гамлетовим антагоністом. Для Гамлета у виконанні Олексія Гнатковського він – не випадкова жертва, а істота, здатна формалізувати й у законний спосіб поширювати зло. Сталева ж воля Дмитра Рибалевського-Полонія перетворює цей персонаж із другорядного на ключовий.

Подібні суттєві зсуви акцентів відбуваються і завдяки акторові Івану Бліндарю (Лаерт), який від початку – щирий Гамлетів друг дитинства. Зрештою ліричність і принадність Бліндаря-Лаерта концептуалізує вислів Гамлета про «любов сорока тисячі братів», – принц змушений під час поединку вбивати не брата нареченої, а улюбленого побратима.

У цілому режисерська і акторська винахідливість вистави видається унікальною. Наприклад, безпосередньо перед глядачами влаштовується тризна зі справжнім смаженням і поїданням м'яса, череп Йоріка перетворюється на валторну, а лейтмотивом спектаклю є поява трійці мстивих античних богинь ериній (Галина Баранкевич, Надія Левченко, Олеся Пасічняк).

«Гамлет» івано-франківського театру сприймається як спектакль-палімпсест, через який проступає пам'ять багатьох поколінь і котрий створює цілком реальне відчуття розсіяного у світі зла. Це потужна, смілива робота великого авторського колективу, що не побоявся зняти табу з багатьох тем і користувався як художніми, так і позахудожніми прийомами, почасти забороненими в пристойному товаристві.

Експериментальний, пошуковий характер «Гамлета» в режисурі Ростислава Держипільського є цілком очевидним. Це – спектакль-виклик, на який наважується далеко не кожний митець. Повага до виклику спонукає мене включити цю виставу до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

НеоОПЕРА-ЖАХ «Hamlet» – одна з найрадикальніших за останні роки спроб порозумітися із класикою та глядачем мовою актуального мистецтва.

Ця вистава – проект, під дахом якого об'єдналися молоде й середнє покоління українських митців з України й закордону. Їхнє дітище – вистава-забава, заснована на тексті перекладу земляка, Юрія Андруховича. Забава страшна, на межі можливостей – голосових, емоційних, фізичних. Вона провадить у підземелля: дослівно (відбувається у велетенському технічному приміщенні під сценою) і метафорично (глядача занурюють у хаос звуків, емоцій, фраз, у яких треба впізнати обриси знайомої історії).

Для режисера-постановника/автора сценічного рішення Ростислава Держипільського цей «Hamlet» – спроба збагнути механізми життя після смерті та смерті за життя. Перед нами – фантоми, напівлюди-напівмерці: домінанта чорного, суміш фасонів різних епох (художник костюмів Леся Головач), вульгарні грими. Це дефіле персонажів, на яких геть зотліла оболонка людяності й залишилися лише каркаси костюмів-масок, що легко знімаються й одягаються за потреби на будь-кого й будь-коли. Викричавшись і відгулявши чергову сцену, вони розбігаються відпочити на могильних плитах. Знаменитий монолог «Бути чи не бути...» Олексія Гнатковського-Гамлет проголошує немов уві сні, катуляючись від жахіть на холодному цвинтарному ложі...

Генеза такого прочитання «Hamlet-a» саме у цьому театрі, як на мене, має кілька джерел. По-перше, франківці багато років працюють із голосом, вокал – їхній спосіб пізнавати і конструювати світ. По-друге, шекспірівську трагедію побачено і сконструйовано тут за законами бурлеску, досвід якого колектив набув під час постановки «Енеїди» Івана Котляревського. Третій чинник – давнє цвинтарище поруч із театром, де від кількох десятків літ розбито міський парк. Образ могильних плит, кількість яких після 2014 року неможливо зростає, – сильний збудник творчої уяви та рефлексій для справжнього митця. Ідейно-просторове рішення вистави вступає також у дистанційний діалог із шекспіріаною українського сценографа Данила Лідера.

У дієпросторі спектаклю виразно прочитується архетип забави в її упізнаваній сучасній версії – гулянки в ресторані «на районі». Авторська музика визначає драматургію дії (композитор і диригент Роман Григорів). Вона створює той особливий звуковий простір, який збуджує і виправдовує появу найхімерніших образів. Це та візуальне вирішення вистави ріднять її естетику з модними неоготикою, трилером, фентезі.

Інтертекстуальність – один із базових принципів вистави. Спокусливі вокалістики-еринії (Галина Баранкевич, Надія Левченко, Олеся Пасічняк) родом із «Макбета». Вони подекуди – античний хор, часами – брехтівські співачки, а здебільшого – типові бевокалістки. Їхні соло, дуети, тріо переходять у багатолосся чоловічого ансамблю у чорних чернечих каптурах (Віктор Абрам'юк, Андрій Батир, Владислав Комуницький, Андрій Мельник, Микола Сливчук), – усе це деколи справляє враження величезного концерту «на замовлення» або ж варіанту Моцартового Реквієму із фарсовими інтермедіями Гамлета («I go to London», смаженням м'яса на пательні, годуванням глядачів із виделки-рапіри).

Особлива ансамблевистість цієї вистави – у строкатості й непересічності героїв: тупуватий покруч-офіціант Полоній (Дмитро Рибалевський), кучерявий красунчик Лаерт (Іван Бліндар), гіперсексуальна Гертруда (Ірма Вітовська) з коробочкою льодяників для заїдання прихованих травм, висохлий і безбарвний Клавдій (Юрій Хвостенко). Любова Гамлета й Офелії (Анастасія Блажчук) – музична вправа для першокласників із простеньким низхідним мотивом, у якому – наївність, пронизливий біль, безпорадність перед страшним дорослим життям...

Фінальна екстатична лавина смерті не завершує історію: Фортінбрас (Євгеній Холодняк) у сіренькому елегантному костюмчику по-діловому оголошує про упадкування цієї землі й держави... І тільки в останній сцені театр затихає, буря вщухає, Олексій Гнатковський повертається до мікрофона й проникливо починає заново: «Бути чи не...»

Вистава, на нашу думку, повинна входити до переліку найкращих експериментальних у фестивалі, оскільки є прикладом авторського, синтетичного, полістилістичного прочитання класичного твору мовою актуального мистецтва.

Анна Липківська:

Питання актуальності навряд чи є коректним, коли йдеться про вибір для постановки шекспірівського «Гамлета» – найвідомішої п'єси всіх часів і народів. Проблема, скоріше, в тому, які стосунки побудує режисер із наявною потужною сценічною традицією і, зрештою, наскільки він зможе від неї відсторонитися, аби його власне висловлення стало справді власним, а не вторинним і шаблонним.

Ростиславу Держипільському вдалося знайти свій шлях, подивитися на п'єсу «свіжим оком» і вступити в діалог якраз-таки з автором і його текстом, а не з чотирьохсотрічною історією його інтерпретацій.

Унікальний ігровий простір, жива авторська музика (жанр вистави визначений як «нео-ОПЕРА-ЖАХ») та оригінальність режисерської концепції – ось із чого складається «ексклюзивність» івано-франківської вистави.

Ростислав Держипільський подає історію Гамлета не як таку, що відбувається тут і зараз: на наших очах розгортається «сон розуму», що «породжує чудовиськ». Усі персонажі вже давно в домовині, але невблаганний фатум (тут його уособлюють ерінії, богині помсти, як вони зазначені у програмці, або ж, якщо хочете, макбетівські відьми) знову повертає до життя Гамлета, Гертруду, Клавдія, Полонія, Офелію і Лаерта (ними режисер обмежується, позбувшись другорядних персонажів), аби вкотре провести їх тим самим «колом пекла» – без каяття, а значить і без можливості уникнути катастрофи на новому «витку».

Глядачі вистави опиняються наче всередині чужого страшного сну про давно минуле, який приречений повторюватися знов і знов. Блукають лабіринтом підвалу, де відбувається дія, троє безсоромно красивих жінок у чорному – ерінії. Вони оживлюють фігури-надгробки, що на початку лежать нерухомі на плитах-помостах – Гертруду, Клавдія, Полонія, Офелію, Лаерта... І на окремій платформі, яка невдовзі стане сценою для «Мишоловки», – Гамлета із, здається, навіки почервонілими від сліз очима (Олексій Гнатковський). Він одразу є живим, а не механічною лялькою, як решта, котрим лише належить, роздираючи себе буквально в кров, стати живими. Проте такими, що не спроможні спокутувати старі гріхи, а відтак приречені на вічне їхнє відтворення у завмерлому, застиглому потоїбччі.

Тут так і не з'являється Привид, натомість із буквальною точністю втілено сумнів Гамлета («Бо привид уночі міг спокушати й дияволом насправді був...»): дух старого короля вселяється у кожного з персонажів і промовляє їхніми вустами. Зовні це схоже на сеанс екзорцизму: усі здригаються у корчах і, страхаючись, дослухаються до голосів – низьких, не схожих на їхні звичайні, – які вириваються із нутрощів усупереч їхній волі...

«Краще жохливий кінець, аніж ЖАХ без кінця», – могли б сказати вони. Але кінець для них недосяжний, бо у їхніх душах є все, що завгодно, – страх, відчай, огида, туга, – окрім каяття. І Гертруда (Ірма Вітовська «купається» тут у демонстративно негативній ролі) може, ледь не висмикуючи власне волосся, здирати з голови «рогату» перуку із закріпленою на ній короною, але «здерти» із себе всі діяння і вповні переродитися – не в змозі.

Тож у фіналі усі підведуться і, тепер уже неквапливо, повернуться кожен на свій поміст. Надгробки на початку, надгробки у кінці... І Гамлет нарешті виголосить найзнаменитіший монолог – не як до того, уривками, а повністю: «І от питання – бути чи не бути... Проблема. Одна: які нам сни присняться, мертвим, Коли земні марноти відшумлять?» І це будуть не гіпотетичні міркування про майбутнє, а спокійна, спустошена розмова про здійснене та пережите, – адже він промовлятиме до нас із-за останньої межі, уже перебуваючи «у тій країні з інших географій, що з неї не прийдуть мандрівники...» «Хтось тут є?» – останні слова вистави, котрі Гамлет звертає у порожнечу (насправді ж, до глядачів), не очікуючи на відповідь.

Простір цього «Гамлета» (Ростислав Держипільський зазначений тут і як режисер, і як автор «сценічного рішення») – підземна частина будівлі театру із химерними нутрощами, мовби рештками загиблої цивілізації: якоюсь вентиляційною конструкцією, що нагадує морг із стільниками для домовин, металевими рейками-підпорками, бетонними платформами, плиткою, яка кришиться під ногами...

При цьому відлуння голосів, гуркіт чоловічих кроків і цокіт жіночих підборів, удари металевими дрючками по металевих же рейках стають повноправними елементами звукової партитури вистави.

Загалом же композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко створили не просто музику, а цілий звуковий космос: «неканонічне» поєднання інструментів (клавіші, різноманітні ударні, контрабас, віолончель, валторна... і все), жіночі вокалізи – або тужні, тяглі, чи виклично енергійні, але виразно ритмізовані.

Роль Йоріка тут також вирішена у музичній площині: Гамлет звертається до... саксофона, і той «відповідає» йому.

Костюми у виставі стилізовані таким чином, що містять віддалені натяжки і на шекспірівські часи, і на готику в її актуальній інтерпретації, і на стімпанк. Лише Гамлет підкреслено сучасний – у кардігані без застіжки з різнофактурними аплікаціями, футболці з крупним чорно-білим принтом і чорному трикотажному капелюсі-«панчосі» (художник костюмів – Олеся Головач).

Персонажі, окрім Гамлета, видозмінюються: так, Офелію поступово перетворюють на зовнішню подобу Гертруди, а пригладжений і надміру декорований початково «парадний стиль» королівської пари руйнується до фіналу – скуйовджене волосся, розмазаний грим, ледве не роздертий одяг...

Уся вистава проходить в іронічно-безжально-гротескних словесно-пластичних (пластичне рішення Ольги Семьошкіної) двобоях, у нескінченних борсаннях лабіринтом, із якого немає виходу.

Олексій Гнатковський – протагоніст, і він існує на кону, сказати б, амбівалентно: рефлексує-реагує у режимі «онлайн» і водночас внутрішньо відсторонений, ніби згадує ту, реальну, колишню історію і не впускає її у себе остаточно, – бо навіть уві сні вона може «розірвати» його на шмаття ізсередини.

Інші персонажі – ілюзорно живі: палкий, безпосередній Лаерт (Іван Бліндар), пихатий, самовпевнений Полоній (Дмитро Рибалевський), фігляр Клавдій (Юрій Хвостенко у цій ролі – тотальний страх, котрий відчайдушню, але марно перекривається бравадою і зверхністю), геть дитина Офелія (Анастасія Блажчук), яку одразу підкоряє Гертруда й починає в буквальному сенсі ліпити з неї власну копію... Мертва встають із домовин, аби болісно й нервово повторити себе, давніх, і знову повернутися у небуття.

Вистава напрочуд експресивна, і від того в акторському сенсі доволі нерівна: на одному з показів хтось із акторів – більш стриманий, а хтось надміру випускає назовні шалений темперамент, наступного показу конфігурація змінюється... Проте загальна форма (простір, музика) тримає дійство у жорсткому каркасі.

Український театр, на моє глибоке переконання, є музично-драматичним – за природою, а не лише формально, за статусом і штатним розкладом. Синтез музичного і драматичного чинників у цьому «Гамлеті» – засадничий у задумі та ефективний у реалізації, що лише підтверджує вищезазначене.

Вистава, окрім того, що містить оригінальні рішення, надзвичайно потужно впливає на глядача. Відео не передає відчуття абсолютного залучення до її простору: вона, здається, буквально розкладає тебе на атоми, і після того ще довго доводиться «складати» себе до купи.

Як на мене, – одна з найкращих вистав України не тільки в цій номінації і не лише у 2017-му, а, як мінімум, за останнє десятиліття.

Людмила Олтаржевська:

Про цю виставу почали говорити задовго до прем'єри. Новий проект Ростислава Держипільського мав одразу кілька ознак майбутнього шлягера: місце дійства – підвальне приміщення, у виставі, окрім місцевих акторів, задіяний цілий десант столичних знаменитостей, а визначення жанру – нео-ОПЕРА-ЖАХ – стало контрольним пострілом для скептиків від театру, яких, здавалося б, уже нічим не здивуєш. (Музичну складову, яка у спектаклі домінує, режисер доручив композиторам Nova Opera Романові Григоріву та Іллі Разумейку.) Звісно, такий «Гамлет» апіорі був приречений на посилену увагу як публіки, так і фахівців.

«Гамлет» у Держипільського – це власне сон-марення принца данського, у якому реальність і вигадка переплелися, а відомі герої часто виявляються зовсім не такими, якими людство звикло їх бачити протягом багатьох століть. Перегортаючи сторінки сюжету, режисер наповнює п'єсу новими інтонаціями і звучаннями, звертаючи увагу на найдрібніші деталі твору, визнаючи, що «Гамлет» сьогодні – це не класика, а андеграунд.

Час диктує умови існування, а можливо навіть і свою правду. Геть умовності й патетику, як би ми не звикли до неї, згадуючи Шекспіра! Обшарпані стіни, оббиті кахлі, запах свіжосмаженого м'яса, істерики й взаємні обвинувачення на підвищених тонах – і... звичайний юнак, часом розгублений, зневірений, знервований серед цього бедламу, який намагається відповісти на одвічне питання людства «Бути чи не бути?»

Яскравий грим, високі перуки й епатажні костюми прогнозовано відходять на другий план, поступаючись місцем її величності музиці. Власне цю першість запрограмував сам режисер, ввівши, зокрема, у виставу трьох ериній (Надія Левченко, Галина Баранкевич, Олесь Пасічник). Класичних оперних партій у «Гамлеті» немає, але цьому є пояснення: за словами Романа Григоріва, на класичну оперу вони навіть не орієнтувалися, експериментували зі звуком, акустикою незвичної локації... Якщо прийняти цю позицію і не зациклюватися на традиційному уявленні що ж таке опера, визнаючи право навіть цього жанру на експеримент, то в цілому претензій до авторів вистави бути не може. Особливого шарму івано-франківському «Гамлету» додає жива музика і те, як музиканти підтримують не лише музичну, а й драматичну лінію спектаклю.

Відомі прізвища в афіші вистави, як у уже зазначала, мали б забезпечити йому аншлаги. Власне, так воно і є, але навряд чи всі роботи гравців цієї «гамлетівської» збірної можна визнати беззаперечно успішними. (Хоча такий висновок значною мірою може бути продиктований і тим фактом, що мені пощастило бачити цих акторів у інших виставах.) Новою для численних шанувальників постала Ірма Вітовська (Гертруда) – жінка-вамп, екзальтована, владна, безкомпромісна. Полоній (Дмитро Рибалевський) такий переконливий у своїй душевній потворності, що сумнівів у тому, хто ж тут насправді править балом, під кінець вистави не залишається.

Це – доволі цікавий проект для українського театального простору, сміливий, креативний і унікальний. Вистава вже довела свій високий рівень і конкурентоспроможність, побувавши на престижному Шекспірівському фестивалі у Гданську. Тому її присутність на фіналі «ГРИ» очевидна.

Київський національний академічний театр оперети / ГО «Театральна платформа».

Вистава «Під небом синім»

Сергій Васильєв:

Вистава «Під небом синім», поставлена режисером Тамарою Труною на сцені (в буквальному сенсі – дія відбувається в двох кроках від глядачів, місця для яких розташовані прямо на кону) Київської оперети, – надзвичайно сучасна за манерою викладення матеріалу, інтонацією та проблематикою річ. Тут одночасно випробується нова сценічна лексика, намагаються небанальні комунікації з аудиторією та варіюються різні смислові та емоційні реєстри.

Тричастинна драма англійця Девіда Елдріджа про любовні переживання англійських учителів дала постановниці привід для вишуканої формальної сценічної вправи. Тамара Трунова навіть не інтерпретує текст, а рухається вздовж нього, імперативно перетворюючи драму на фарс, а лірику – на анекдот. Робить це зухвало і впевнено, не побоюючись ригористичних звинувачень у вульгарності чи брутальності. При цьому режисер демонструє зразкове ремесло, прекрасно відчувуючи простір, даючи чіткі настанови акторам і встановлюючи цупкий контакт між ними та оркестром, що знаходиться на сцені.

Насамперед треба сказати про оригінальну музику композитора і диригента Богдана Решетілова, який, до речі, влучними музичними коментарями додатково підкреслює абсурдність цього бурлескного дійства, стаючи повноправним співавтором режисера.

Відверто театральний характер дії підкреслює і реквізит: бутафорські предмети, маючи, на перший погляд, утилітарне, допоміжне та побутове призначення, часом також стають іронічними репліками до гри акторів (рожеві пляшки, червоне лезо ножа тощо).

Артисти, безперечно, старанно слідують вказівкам постановника, але варто зауважити, що самі ці завдання провокують певну гіперболічність поведінки, неприродність жесту, кривляння. Це звучує закладені драматургом почуття. Адже Девід Елдрідж співчуває своїм героям. Режисер же розглядає їх здебільшого як експонати людського звіринця.

Незважаючи на певну змістову поверховість, вистава «Під небом синім» заявляє і сувору соціальну позицію режисера, і його художнє кредо, де формальна новизна важить більше, ніж акуратна життєподібність. Цей досвід вартий уваги, підтримки та наслідування. Зокрема, це дозволяє включити спектакль «Під небом синім» до числа найкращих в Україні.

Олег Вергеліс:

Ця постановка народилася в рамках проекту Британської Ради. Драматургічний матеріал відносно новий – 2000-го року. Автор – Девід Елдрідж.

Тамара Трунова, яка гостро і тонко відчуває жанри, будує постановку на перетині сценічних жанрів, настроїв, енергій. З одного боку – заявка на серйозний драматичний театр, з іншого – гумор, сарказм, іронія. Оскільки і в житті маємо постійні переплетення, конфлікти.

У проєкті задіяні актори Київської оперети й «Золотих воріт» – Оксана Прасолова, Євген Прудник, Ірина Ткаченко, Дмитро Вівчарюк, Ася Середа-Голдун, Дмитро Олійник.

Таке поєднання акторів музичного і драматичного театрів іде на користь виставі, народжує у ній певні внутрішні конфлікти, загострює і збагачує сюжет.

Постановка Тамари Труною, яка передбачає парадоксальну гру на перетині жанрів, сценічних смислів і форм, безумовно, має розглядатися серед найцікавіших пошуково-експериментальних українських театральних проєктів.

Ганна Веселовська:

Текст п'єси «Під небом синім» Девіда Елдріджа вважається одним із найцікавіших у потужному потоці сучасної британської драматургії. Його актуальність полягає у дуже неупередженому і критичному погляді на сьогоденне британське суспільство, який зосереджується на представниках однієї професії – учителях.

Присутність самої школи в п'єсі є опосередкованою: про неї говорять, згадують учнів, але події там не розгортаються. Такий драматургічний прийом наче відсилає нас до розуміння фундаментального значення школи як такої. Вона так чи інакше наявна у житті кожного англійця, навіть якщо він її давно закінчив. І суттєвим є те, що через деформації свідомості вчителів автор представляє деформації суспільства в цілому.

Разом із тим зазначимо, що хвороби британського суспільства, відтворені через умогляди і стосунки вчителів, є доволі складними для розуміння українців. Моделі поведінки британських педагогів, як вони показані Елдріджем, навряд чи прийнятні для української громади. А тому говорити про актуальність постановки цієї п'єси в Україні не випадає, як і стверджувати, що всі меседжі тексту адекватно сприймуть глядачі.

Судячи з усього, постановниця вистави «Під небом синім» режисерка Тамара Трунова краще за інших відчувала небезпеки і підводні камені тексту Девіда Елдріджа, а тому свідомо запропонувала музично-драматичну форму вистави, де вербальний текст великою мірою нівелюється, стає вторинним. Вона залишила ключове – скандальну поведінку персонажів-учителів, а її мотивації, спровоковані проблемами британського суспільства, ніби винесла за дужки – кому треба, той зрозуміє. Такий режисерський задум є і інноваційним, і оригінальним, і



Під небом синім



рятівним, бо убезпечив режисерку від того, аби самій серйозно розбиратися у тому, на які захворювання страждає благополучний з точки зору українця сучасний британський соціум.

Авторський колектив вистави, до якого увійшли режисер-постановник Тамара Трунова, композитор Богдан Решетілов, художник зі світла Руслан Долиннич, звукорежисер Віталій Симоненко та актори з різних театрів Києва, вигадав екстравагантне дійство, котрому притаманні риси об'ємного синтетичного видовища. Особлива родзинка спектаклю – присутність камерного оркестру на сцені, який є не безстороннім свідком, а фактично узагальнюючим образом суспільства, що провокує вчителів поводитися саме так. На мою думку, подібне використання музичного ресурсу – справді новаторське й доволі несподіване. На виході вистава перетворилася на такий собі іронічний мюзикл із серйозним інтелектуальним наповненням.

Як уже зазначалося, до виконавського складу вистави увійшли артисти різних театрів Києва, серед яких – суто драматичні актори, котрим довелося співати, і вокалісти, що мусили грати у повноцінній драмі. Попри всі труднощі, стосовні питання стилістичної єдності виконавців, режисерці вдалося досягти ансамблю. Є тут і різні індивідуальні роботи, зокрема Ірини Ткаченко, Дмитра Вівчарюка, Асі Середи-Годун, Дмитра Олійника. Несподіване рішення Тамари Трунової поставити текст Девіда Елдріджа як музичну виставу на сцені Театру оперети можна розглядати як спробу відійти від усталених поглядів на те, якою мистецькою мовою може говорити сучасний театр. Вербальне начало, на думку режисерки, зовсім не є визначальним. Як і повинно бути в постдраматичному театрі, драматургія може рухатися не через діалоги, а завдяки іншим чинникам.

Експеримент із формою вистави «Під небом синім», попри ризикованість, виявився цілком вдалим. Його творчі результати – цілком обнадійливі, тому вважаю, що спектакль безперечно має увійти до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Вистава – перше прочитання в Україні твору англійського драматурга Девіда Елдріджа, здійснене у рамках і за підтримки проєкту Британської Ради в Україні «Taking the Stage». Унікальність сценічного вирішення полягає у жанрово-видовій і змістовій модифікаціях твору. Драматичні історії із життя звичайних сучасних вчителів перенесені режисером Тамарою Труновою та композитором Богданом Решетіловим у простір сцени Театру оперети, де у супроводі живого оркестру артисти відіграють і проспівують долі та стосунки своїх персонажів – трьох пар молодих учителів.

Вистава актуалізує проблеми: гендерні (сильні жінки/слабкі чоловіки), порозуміння, самотності, прагнення любити і бути коханим, розбіжності мрій і реальності. Її двошаровий фінал містить і ліричне прийняття життя, яким воно є, і водночас тихий скепсис, розуміння неможливості здійснення усього омріяного...

Експеримент полягає не лише у поєднанні драматичної і музичної складових, не лише у випробуванні артистів оперети психологічним театром у камерному просторі, а й у принциповому переосмисленні самої природи п'єси. Камерні «історії двох» тут виведено на кін під пильні погляди не тільки глядачів, а й «хору», що спостерігає, коментує, оцінює, акомпанує персонажам і їхнім вчинкам.

Інтимність стосунків героїв засадничо зруйновано на користь публічного простору, в якому всі бачать усе, де неможливо залишитись на самоті, – режисер використовує коди сучасної візуальної масової культури, зокрема популярних реаліті-шоу, і водночас кепкує з них, створюючи критичний меседж стосовно світу вседоступності та всеприсутності. Хоча саме у цій можливості персонажів «озирнутися на когось», звернутися і надихнутися підтримкою «хору» чи глядача, постановники вбачають своєрідний порятуючий для сучасного самотнього героя.

Виразна іронія постановників – і в режисурі, і в музиці – творить дистанцію між персонажами, очуднює їх, перетворює ліричні сцени подеколи на знущальний фарс, інколи – на комедію, залишаючи лише невеликі «острівці» сповідей героїнь і героїв як чисті, наївні, щирі зізнання. У світовому театрі сьогодні повертається вагоме значення монологу – як одкровення, місця публічної самотності, особливої правди.

Крізь фарс і часом нищівну іронію постановники проводять ідею любові до звичайної людини з її слабкостями, думку про прийняття життя і себе такими, якими ми є під вічним зоряним «небом синім». Врешті, саме ці інтонації переважають у фіналі, залишаючись у спогадах глядачів таким бажаним хепі ендом, органічним для простору театру оперети. Можна сперечатися із приводу рішучого й кардинального «ламання» природи п'єси, але неможливо відмовити виставі у цілісності, логіці й завершеності творчого задуму, повноті його реалізації.

Усі складові вистави – вербальна, музична, пластична, сценографічна – творять єдине ціле, підпорядковані головному задуму. Так, просторове вирішення – вкрай мінімалістичне, суто функціональне, з використанням обладштування сцени (сходи), елементами меблювання (ліжка, стіл), мікрофоном на стійці. У просторі сцени локалізовано три зони: глядачеву, ігрову, музичну (живий оркестр із диригентом на чолі), що перебувають у взаємодії.

Шість акторів-виконавців становлять сильний сценічний ансамбль. Головний принцип персонажної композиції – двоє протагоністів + чотири хористи – залишається незмінним упродовж вистави і забезпечує стрункість і послідовність розвитку дії. Артисти однаково точно працюють у вокалі та драматичній грі, демонструючи сміливе розширення власного професійного інструментарію та опанування засад драматичного театру, зокрема у детально розроблених партитурах психологічних стосунків. У цьому напрямку кожен з акторів ще має куди розвиватись і вдосконалюватись.

Вистава цілком заслуговує, на нашу думку, увійти до переліку найкращих експериментальних у фестивалі, оскільки в ній присутній справжній творчий експеримент, послідовно й повноцінно здійснено його реалізацію.

Анна Липківська:

Поява в репертуарі Національної оперети вистави «Під небом синім» – результат театрального конкурсу «Taking the Stage», ініційованого Британською Радою в Україні. Одним із його переможців стала режисер

Тамара Трунова з ескізом, зробленим спільно з композитором Богданом Решетіловим, який і був втілений на сцені театру.

По суті, це – символ успішності такої форми копродукції, адже в інакший спосіб на вітчизняний кін просто не потрапила б одна з найкращих п'єс Британії останніх десятиліть («Під небом синім» Девіда Елдріджа наразі поставлено у багатьох театрах світу), а безпосередньо на сцену Театру оперети – драматичний твір, для якого треба було створювати окремий ексклюзивний жанровий мікс (у тому числі – поєднати в рамках єдиного стилістичного рішення акторів драматичного й музичного театрів, у даному разі – «Золотих воріт» і оперети).

П'єса містить житейські історії трьох пар британських учителів плюс-мінус тридцятилітнього віку. Персонажі здебільшого внутрішньо розгублені, не певні свого місця у житті й професії, не вміють вибудувувати стосунки та долати власні комплекси. Протягом розгортання фабули «пазл» потроху складається, і в третій історії ми нарешті розуміємо чим пов'язані між собою усі ці «шість персонажів у пошуках розради».

Режисер Тамара Трунова коригує основні акценти: проблеми британської школи та британських педагогів відступають на другий план, натомість герої розглядаються передусім у людській іпостасі. Безпорадність, яку вони намагаються подолати у собі, є почасти кумедною, почасти зворушливою, але однаково впізнаваною. Класика жанру драми: банальні проблеми звичайних людей, із якими глядач легко може себе ідентифікувати. Але «упаковку» для цього обрано відверто, підкреслено театральну.

Вистава йде на великій сцені театру практично без декорацій, але глядач розташований прямо на кону, відтак відстань до виконавців – мінімальна. Оркестр – також на сцені.

Цілковита відкритість прийому досягається тим, що під час епізоду, де задіяно одну з пар, інші актори не йдуть за лаштунки, а лишаються поряд (хіба що за межами центрального «п'ятачка»), вони активно реагують і коментують (у тому числі вокально) усе, що відбувається.

«Іронічний коментар» – так можна визначити роль акторів у тих епізодах, де їхні персонажі не беруть безпосередньої участі, і функцію оркестру у виставі в цілому (при цьому музика також є емоційним контрапунктом, чинником сценічної атмосфери і ритмічним «камертоном»). Арії, дуети, ансамблі не існують як окремі концертні номери – вони щільно вплетені у дію.

Певною мірою постановка Тамари Трунової – пародія на той жанр, котрий здебільшого царює в театрах оперети та музкомедії, – на цей ефект працюють естрадність подачі, емоційна афектація, зрештою, костюми – маленькі чорні сукні та високі підбори у жінок, піджачні пари, підтяжки, метелики у чоловіків, усе (включно з реквізитом) – у чорних і червоних тонах (білі акценти – лише перука й фата у Анни).

Графічна різкість загального малюнка та зони сентименту, сповідальності персонажів передбачені у кожному епізоді, – ось та «гойдалка», що задає виставі емоційний, темпоритмовий і стилістичний діапазон.

Існування як у гротескові, так і правдивому проживанні та переживанні, причому з миттєвими, різкими переходами поміж них (та ще й на відстані кроку від глядачів), – звична сценічна практика для Ірини Ткаченко та Дмитра Олійника (ім треба було просто трохи «підтягнути» вокал), але для «місцевих» виконавців це стало серйозним викликом. У результаті надміру, надлишково ексцентричною і темпераментною є Оксана Прасолова, недостатньо гнучким у зовнішньому виявленні внутрішніх переживань – Євген Прудник, а от Дмитро Вівчарюк та особливо Ася Середа-Голдун тут відкрилися у по-новому, як актори універсальні, котрим підвладні і змістові глибина, і яскрава форма.

Укотре підкреслюю: український театр є музично-драматичним за своєю природою. Вистава «Під небом синім» презентує, на мою думку, саме той музично-драматичний театр, яким він і має бути на вітчизняній сцені у XXI столітті.

Окремі чинники спектаклю не є інноваційними (сцена на сцені, авторська музика, актуальний європейський текст, актори різних театрів і шкіл в одній постановці), але у поєднанні вони роблять виставу Тамари Трунової та Національної оперети вишуканою і ексклюзивно сценічною «стравою» у найсучаснішому кулінарному стилі ф'южн.

Людмила Олтаржевська:

Історія вистави «Під небом синім» почалася за декілька місяців до того, як її вписали в афішу Національної оперети. Спершу був конкурс Британської Ради в Україні «Taking the Stage», де режисерка Тамара Трунова показувала ескіз п'єси Девіда Елдріджа «Під небом синім». Після того, як журі назвало Тамару однією із трьох переможниць, стартувала робота вже над повноцінною виставою.

«Педагоги теж люди», «Педагогічна поема Сухомлинському на заздрість», «І вони ж навчають наших дітей», – саме такі перешіптування можна було почути після прем'єрних показів. Три історії, шість героїв, незрима присутність численних учнів, яких навчають і в яких навчаються ці шестеро, їхні страхи і комплекси, мрії і розуміння того, що навряд чи вони будуть здійснені, – прочинивши двері у домівки вчителів, Трунова не лише ставить під сумнів усталений образ людини з указкою, а й узагалі переконує в тому, що, виконуючи важливу соціальну місію, сіючи розумне, добре, вічне, зрештою, працюючи на майбутнє, ці гуру часто не можуть правильно облаштувати власний світ сьогодні.

Максимальна близькість героїв і глядачів, оркестр, який також на відстані простягнутої руки, і епіцентр цих пристрасних сюжетів – міні-сцена на сцені, чорний паралелепіпед, який із ложа кохання часом перетворюється на труну почуттів, а у фіналі стає майданчиком для єднання. Поступаючись місцем новій парі, чотири інших учасника вистави не залишають сцену, а розташовуються поруч на драбині, спостерігають за колегами, коментуючи, підказуючи або й відверто насміхаючись...

Дотримуючись законів жанру, Тамара Трунова приділила достатньо уваги музичній лінії вистави (автор музики – Богдан Решетілов), яка тісно переплетена з лінією драматургічною. Натомість візуалізація спектаклю – підкреслено стримана, переважають чорні, сірі кольори... Невеличкі, але яскраві вкраплення у чорному

просторі – пляшки, валізи, ножі, взуття, – не лише ефектні, а й доречні та вмотивовані у кожній сцені. Так, приміром, в епізоді, коли одна героїня передає слово іншій, наголошуючи при цьому на її поважному віці, вона одночасно вручає і сиву перуку.

Ця вистава – яскравий приклад того, що практика копродукції у нашому театрі має величезні перспективи. Чотири актори Національної оперети (Оксана Прасолова, Євген Прудник, Дмитро Вівчарюк та Ася Середа-Голдун) і два «легіонери» (Ірина Ткаченко й Дмитро Олійник із «Золотих воріт») продемонстрували: приналежність до різних колективів чи театральних шкіл у таких проектах не є перешкодою. Звісно, фахівці з вокалу безпомилково впізнають хто саме із акторів представляє оперету, до деяких учасників вистави матимуть зауваження викладачі акторської майстерності, але для спектаклю загалом ці огріхи, як на мене, не стали критичними.

Стильна, розумна, ефектна вистава Тамари Трунової «Під небом синім» не лише заслуговує бути представленою у фінальній частині фестивалю – я переконана, що вона стане її окрасою.

Яна Партола:

Преса сучасного британського драматурга Девіда Елдріджа для постановниці Тамари Трунової здається лише приводом розпочати розмову й творчий пошук власних змістових сенсів та естетичних кодів.

Драматургічна основа підлягає істотним жанрово-стилістичним трансформаціям, акценти зміщуються і переносяться часом на периферію. Буденні проблеми шкільних учителів, їхні професійні турботи та особисті драми піддаються нищівній іронії і в режисерській інтерпретації постають украй мізерними та жалюгідними. Водночас виникає усвідомлення, що саме прості людські потреби, банальні почуття і є справжніми в цьому світі. Це те, заради чого варто жити.

Але щойно така думка народжується у глядача, – нова хвиля іронії і кепкування змиває серйозний пафос, не залишаючи жодного сліду. Режисерка іронізує не тільки над нікчемними проблемами головних героїв, а і з власної (хоч і тимчасової) серйозності та чутливості, зі стереотипів глядацького сприйняття і навіть із жанрової природи театру.

У співавторстві з композитором Богданом Решетіловим режисерка створює синкретичне музично-драматичне дійство, в якому важко виокремити якусь одну доміную. Слово породжує дію і рух, що загострюються музичними ритмами і знаходять своєрідні, часом несподівані, підтексти у вокальних партіях, а потім – у зворотному напрямку. Ці коливання із численною кількістю інтерпретацій і чергувань виникають упродовж усієї вистави.

Беззастережна довіра акторів до постановниці дозволила їм невимушено триматися у доволі складній системі координат, заданій режисерським рішенням. Відчуваючи стиль і жанр, актори віртуозно суміщають музичну й драматичну дії, балансують на межі емоційної оголеності. Усі три пари рівнозначні за рівнем майстерності та кожна своєрідна. Зануреність у сценічну дію і відчуття партнера визначають акторський ансамбль вистави.

Спектакль позначено намаганням знайти власну сценічну мову, яка б охоплювала всі компоненти сценічної дії – від образно-просторового і музично-пластичного, ритмо-дієвого вирішення до відповідних способів акторського існування.

Алла Підлужна:

У виставі зроблено експеримент із поєднання різних видів мистецтва, втім, характерних і обов'язкових для будь-якого спектаклю. І все ж тут музика, драматургія, вокал працюють по-особливому – несподівано свіжо, сучасно.

Оригінально вирішено сценічний простір. Для нього вибрано сцену Театру оперети, на якій розміщено глядачів. Їх допускають у святиню театру – сцену, тим самим даючи зрозуміти, що будуть із ними гранично відвертими й щирими. Глядачі оцінюють цю довіру і готуються, будучи «на рівних» з акторами емоційно, на одній площині, до співучасті у дійстві. Проте на сцені ще вибудовані сходи, по яких актори спускаються донизу, у поле безпосередньої дії.

Метафора «ми зійдемо на саме дно внутрішнього світу, аби розібратися що з нами відбувається», виразно працює у трьох новелах-діалогах різних пар. Головним елементом декорації стає ліжко, воно – поле битви, де ведуть двобій чоловік і жінка. Стосунки двох – це лабіринт заплутаних маршрутів переживань, відчуттів, кохання, зневаги, непорозумінь. Блукати ним складно, виходів знайти майже неможливо, дистанція або коротка, або безкінечна, та ніхто не відмовляється з'ясувати чи здатен знайти вихід-рішення.

Наскільки несподіваний і широкий навколишній світ, що складається із безлічі різних речей, така ж не-програмована розповідь про людські почуття, про найскладніше – пошук своєї людини, шлях одне до одного. І це має величезну кількість нюансів, аспектів, напрямків, відтінків, входів і виходів, підземних шляхів, мостів, хвірток, перелазів.

Режисер вигадує форму трьох міні-вистав із використанням звучання живого оркестру, вокалу, пластично-хореографічної ілюстрації дії. Ритми вокальної партитури відповідають емоційному змістові драматургії, музика модерна, із застосуванням синхронних звуків, рваних мелодій, метушні, какофонії. Життєві ситуації трьох пар за сюжетом різняться, але об'єднані спільною темою: бажанням кохання й страхом перед справжніми почуттями.

Нібито зібралися шестеро друзів і розповідають особисті історії, наче сповідуються перед близькими і глядачами. Коли йде одна розповідь, дві інші пари зі сходів вокально супроводжують її, дають певні оцінки, розставляють потрібні акценти, яскраво коментують те, що відбувається. Так часто буває: люди точно знають відповіді щодо інших, а зі своїми проблемами впоратися не спроможні.

Акторська реалізація режисерського задуму – на найвищому рівні. Кожен виконавець створює цікавий, оригінальний образ, із драматургією розвитку, динамізмом, різноманітними пристосуваннями, емоціями, іронією, заглибленням, умінням вести діалог. Риси персонажів ніби й знайомі, передбачувані, але завдяки органіці та яскравому малюнкові образу актори уникають банальності трактування.

У трьох міні-виставах є кульмінації. Кожна з них у спільному експериментальному драматургічному полі спектаклю переконливо свідчить: аби домогтися перемир'я із людиною, яку любиш, слід досягти внутрішнього примирення із самим собою.

Любов Морозова:

Твори сучасного англійського драматурга Девіда Елдріджа вже два десятиліття із великим успіхом ставлять на сценах США і Великої Британії. У 2000 році відбулася прем'єра вистави за його п'єсою «Під небом синім», після якої про Елдріджа заговорили як про провідного британського драматурга нашого часу. Саме за цю п'єсу його нагороджено премією за найкращий драматичний твір Уест-Енду. У 2002 році відбулася прем'єра «Під небом синім» на престижному театральному фестивалі в місті Вільямстаун (штат Массачусетс, США), а у вересні того ж року – на Geffen Playhouse у Лос-Анджелесі.

За словами Елдріджа, ідея п'єси з'явилася унаслідок багаторічного спілкування із друзями-викладачами. З багатьох пліток вийшли три новели, які не розповідають про стосунки «вчитель–учень» і не є критикою освітньої системи. У центрі тут – вічна історія «м/ж», кохання і збочення, приниження і відвертість.

Із Британією та США зрозуміло, але наскільки це актуально для України? Після низки звільнень вихователок і викладачок по всій Україні за фото в купальниках, викладених у соцмережах, і неофіційного вето на бодай натяки на будь-яке особисте життя піфій культу освіти (не важливо, йшлося про коханця чи благословенного законом чоловіка), стала очевидною криза усєї освітньої системи, зразком для якої є чесноти друїдських жриць. Отож постановка Тамари Трунової – не просто на часі, а на вістрі сучасності: якщо є табуйовані суспільством теми, то саме про них треба говорити мовою мистецтва. Говорити в усій повноті, без прикрас і позірного мораліте.

Якщо одним реченням, то прем'єра «Під небом синім» у Національній опереті стала найочікуванішою серед усіх п'яти фіналістів конкурсу Британської Ради в Україні «Taking the Stage».

Режисерка розглядила в п'єсі Елдріджа риси оперети, трансформувавши її жанр з іронічної мелодрами на оперу-фарс. Звісно, не в класичному визначенні, а в тому симулякрі, який з'явився в Україні завдяки Владу Троїцькому і фундації «Нова Опера».

Музика Богдана Решетілова, штатного піаніста Київської оперети, побудована на традиціях бродвейського мюзиклу. Вона яскраво оклична, підкреслено мелодійна і, що називається, святкова. Кілька виразних інтонацій повторюються як лейтмотив, що цементує виставу.

До чотирьох артистів оперети – Асі Середи-Голдун, Євгена Прудника, Оксани Прасолової і Дмитра Вівчарюка – режисерка додала ще двох акторів театру «Золоті ворота» – Ірину Ткаченко та Дмитра Олійника. Це посилило драматичний бік вистави, зіграло як певний майстер-клас для співаків оперети, у яких музичні здібності вже за освітою переважали над драматичними, та збагатило обидва «клани». Фактично вперше київський глядач почув вокальні голоси цих відомих акторів «Золотих воріт», котрі, як виявилось, самі по собі – насолода.

Вистава розігрується в одному просторі з оркестром, що підкреслює умовність, штучність подій. Мандри героїв між реальними та уявними фактами додають фантасмагоричності тому, що відбувається. Відсутність сценографа та художника костюмів у складі постановочної групи примушує акторів вирішувати сценічні завдання власними силами та додає справжньої, а не штучної побутовості сценічним реаліям.

Завдяки тому, що актори драматичного та музичного театрв зустрічаються в одній виставі у рівних за задачами ролях, відбувається їхнє творче взаємозбагачення. Фактично співпраця із режисеркою Тамарою Труновою відкрила цих вокалістів як драматичних акторів, що видно й за іншими виставами за їхньої участі.

Спектакль «Під небом синім» є важливим етапом розвитку музичного театру в Україні. Цей висновок можна зробити не лише тому, що драматична і музична сцени вплинули одна на одну, а й тому, що це відбулося у новаторський спосіб, котрий знімає з театру оперети котурни та робить його демократичнішим.

Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки». Вистава «Гамлет»

Сергій Васильєв:

«Гамлет», поставлений Олексієм Кравчуком у Львівському театрі «І люди, і ляльки», – складна, серйозна і в якомусь сенсі пошукова робота. Йдеться як про зміст шекспірівської трагедії, у котрий тут намагаються якнайглибше зануритися, так і про суто формальні прийоми, які, до речі, оптимально відповідають назві театру. Актор і лялька у львівській виставі намагаються побудувати діалог, часом це вдається досить переконливо.

Олексій Кравчук за освітою, природою почуттів і, власне, досвідом – насамперед режисер драми. Ляльку він здебільшого розуміє як союзника, помічника, слугу актора, хоча й намагається імплантувати у вистави її кореневі функції, акумулювати в ній символічні значення або приховані почуття та думки персонажа. Так загалом він чинить і в «Гамлеті», де лялька здебільшого працює на очуднення дії, концентрує в собі сутність героя.

Усі вони, правду кажучи, не дуже симпатичні, їхня внутрішня злоба, підступність, лицемірство матеріалізовані у потворних, сіро-попільних обличчях. Як правило, ці ляльки ростові, утім, часом постановник із художниками Оксаною Россол та Олександром Сергієнком варіюють масштаби персонажів, і це народжує оригінальні результати, скажімо, знаменитий епізод із флейтою, який виконавиця ролі Гамлета Надія Крат проводить, балансуючи на одній нозі (на другій і в руках у неї – ляльки Гамлета та його невірних однокашників Розенкранца й Гільдерстерна).

Окремо слід сказати, що, попри деякі огріхи й неточності у спілкуванні актора та ляльки, вистава містить дуже сильний і несподіваний меседж: не так енергія Гамлета, як його віра в справедливість і обеззброююча щирість примушують опонентів до саморефлексії та покаяння, що особливо гостро виявляється у сценах із Клавдієм і Гертрудою після епізоду «мишоловки».

Загалом усі елементи вистави гармонізовані та логічно пристосовані одне до одного й до крихітної сцени театру. У спектаклі, як уже зазначалося, є певні огріхи та алогічні моменти, але слід оцінити пристрась режисера і прагнення говорити про істотні проблеми буття людини.

Для Олексія Кравчука є дуже важливим насправді небезпечний епізод напуття Гамлета найнятим для вистави-викриття акторам, і, треба констатувати, що не всі виконавці львівської вистави вповні відповідають його вимогам. Проте режисер має ідеального медіатора своїх ідей і думок – Надію Крат. Її Гамлет існує на межі божевілля, він і суддя, і звинувачуваний, і жертва. Принаймні ані на хвилину впродовж вистави не виникає сумніву в жертвній і фатальній щирості цього героя.

Львівський «Гамлет», попри недоліки, зокрема, акторські провисання, безперечно, є оригінальним дослідом інтерпретування класики і має всі підстави для включення в список найкращих вистав України.

Олег Вергеліс:

Теперішній «Гамлет» – із трьома годинами докладної сценічної дії (справжніми шекспірівськими пристрастями, з людьми-ляльками в головних ролях) – безперечно, новий крок у розвії сценічного осередку, маленького прихистку для лицедіїв та іграшок.

Режисер Олексій Кравчук, учень Володимира Кучинського, сам ніби той Гамлет, мандрував різними дорогами (від Луганська до Києва, потім – знову до Львова), не лякається тісного простору, не зупиняється перед можливим мінімалізмом «віддачі публіки», тобто лише сорока глядачами.

Власне, він ставить виставу ще й про 41-го глядача. Одночасно й учасника подій. Яким і є цей Гамлет, чоловік-жінка, лялька-актриса, брат-сестра, «весьмірШекспір».

Андрогінний Гамлет, поза сумнівом, раз у раз розтинає четверту стіну мініатюрного залу, обживається серед сорока принішклих глядачів, відчувається здебільшого своїм серед своїх. Бо ж, власне, він-вона (Гамлет) і є 41-м, одним із нас. Тих, котрі знову й знову перечитують услід за режисером із давніх-давен відомий текст.

Люди і ляльки у львівському «Гамлеті» об'єднані художньою «технологією» доволі міцної, деталізованої та, в добром сенсі, традиційної вистави, без радикальних вихилясів. Людина раз у раз вириває із лялькової оболонки, лялька раз у раз підміняє людину.

Сама лялька – як засіб сценічної виразності – завжди чудова знахідка для режисера, котрий може подати її по-різному, у різних споконвічних форматах.

Львівський «Гамлет», згідно з режисерським задумом і моїм відчуттям, передбачає рефлексивний шлях людини та її лялькового альтер-его – шлях самопізнання, самопорозуміння, самоствердження, самоаналізу.

Класичне «Бути чи не бути?» в цій інтерпретації загострено сприймається саме як намагання живої істоти зрозуміти бодай саму себе: хто я є у скаженому світі, заселеному потворами-карикатурами-перевертнями, – маска-маріонетка чи людина; чоловік чи жінка; брат чи сват?

Навдивовижу так сталося, що перед виставою трапилася на очі книжка Станіслава Виспянського «Студії над «Гамлетом»». Режисер, драматург, сценограф свого часу занурювався у світ трагедії, усвідомлюючи саме оцей шекспірівський ланцюг саморозуміння-самопізнання. А ще – ствердження (на основі шекспірівського світу-міфу) споконвічної антитези: Гамлет – день і ніч, людина і маріонетка, чоловік і жінка.

Те, що Кравчук обрав на головну роль саме жінку, актрису Надію Крат (зану майстриню ролей побігайчиків), помітно зміщує у львівській версії окремі акценти. Але не в бік Сари Бернар чи Алли Демидової, – великих актрис, які також колись епохально грали принца. Це рух у бік шекспірівської «12-ї ночі», де Віола та Себастьян гублять-ся-знаходяться, де комедія різдвяного маскараду – ще ось-ось і може перетворитися на трагедію.



Гамлет



Надія Крат відчуває і відтворює свого Гамлета не те щоби чоловіком чи жінкою, її Гамлет – то насамперед сестра наша. Як писав колись Борис Пастернак: «Сестра моя – життя». Сестра приречена і горда, жалібниця і бунтівниця.

Її місія у цій виставі – на позір резонерська, а внутрішньо – страдницька. Її діалог із чудернацькою лялькою – конфлікт загальний і локальний.

Постійно потрапляючи в єство маленької зали, актриса «без віку» не заощадує ані сил, ані голосових зв'язок. Розбурхано та відчайдушно вона протестує проти божевільного карикатурного світу, в котрий і вона, сестра наша, також потрапила, повернувшись нібито в Ельсінор.

А то – давно не Ельсінор. То скажений ляльковий будинок. І символічні двері на сценічній долоньці й символізують оцей його (її) химерний шлях: від реальності – до ірреальності, від людського єства – до лялькової подоби. Ось так прочинили дверний отвір – й одразу з корабля на бал.

Ляльковий бал-маскарад Олексій Кравчук облаштував дотепно, майстерно, трепетно відчуваючи ляльку як живу, але вже понівечену душу. І, вочевидь, він навмисне гіперболізує задано карикатурні ляльки, аби прірва між милими-чистими обличчями його талановитих акторів і зовні жакливими масками була ще глибшою, ще трагічнішою. Клавдій, Полоній, Гертруда, Офелія, Лаерт, – загалом то бісові ляльки, уражені проклятим вірусом «Влада». Вона й спотворює ті обличчя, не кажучи про душу.

Той вірус демонізує майже кожного лялькового персонажа. І, власне, львівський «Гамлет» – відчайдушний ляпас карикатурній владі, де би вона не панувала: в Ельсінорі чи ближче до нас.

Обачний режисер, утім, повсякчас хоче ніби виправдати «їх», натякаючи, що в кожній земній істоті нібито є й інший бік місяця – світлий, гуманний. І тому його шекспірівські персонажі передбачають свідомий «розтин». Є світла людина-лялька-поводир (у темних сутінках сцени) і є сама карикатурна лялька-потвора (на першому плані).

Серед такого дуалізму маска Гамлета – розгублений вираз лялькового обличчя. Він (вона) – не карикатура, а відлуння «Крику» Мунка.

Передбачаю, що лялькарі Олексія Кравчука у своїх попередніх кар'єрних здобутках навряд чи мали справу з матеріалом такої видатної складності, як «Гамлет». До того ж, у блискучому перекладі Юрія Андруховича. Митці з театру на вулиці Олександра Фредра не є парадно-титульними акторами з високобюджетних національних драм. І саме те надає львівській камерній виставі особливих відтінків внутрішнього неспокою, пронизливого щему, дитячої безпосередності. А ще – високої наївності. І якогось ледве прихованого лементу, що постійно тривожить їх усіх: мовляв, як же ми все оце зіграємо і вас переконаємо?

Не хвилюйтеся, любі, граєте добре, дуже добре, абсолютно всі (Надія Крат, Володимир Мельников, Людмила Зборовська, Тетяна Шелельо, Едем Ібадуллаєв, Василь Сидорко).

Пронизливий «крик» Гамлета-сестри повсякчас зривається у цій виставі в небесну височінь, а потім стрімголов падає до ніг глядача, перетворюючись на талий сніг, брудну воду, чисту сльозу. І цей «крик» згодом звучить у твоїй голові, як саундтрек інфернального лялькового роману.

Вона, бідна, і грає свого Гамлета, у прямому сенсі, – на розрив аорти: без страховки, без раціонального усвідомлення, що лише один необачний крок – і зірветься у безодню.

Ця вистава не передбачає економ-варіантів у плані акторських енерговитрат. У цьому її сила, щирість, ексклюзивна дивина.

Тим часом поєднання людей і ляльок, а також своєрідне режисерське трактування п'єси-лабіринту передбачає і вервечку чудових сценічних метафор, і абсолютно «не сучасне» зачарування авторським словом.

У цьому сенсі багатий Андрухович мав би виписати спеціальну премію бідним акторам. Бо вони з такою вже увагою ставляться до слова його перекладного, що годі де таке шукати.

І, як би то не було дивно, цей ляльковий Гамлет – ще й театр слова.

До речі, це не дуже модний сьогодні формат в актуальному театрі. Утім така немодність інколи перетворюється й на авангард. Бо авторське слово три години поспіль ніби вперше веде тебе лабіринтами відомої п'єси, повсякчас виблискує новими смислами саме (!) у виконанні лялькарів, які з відчайдушною щирістю пропонують сорока глядачам серйозну казку для дорослих на ніч.

Після страшних казок довго не оговтаєшся, не заснеш. Згадуватимеш, наприклад, величезні ночви, в яких люди «купають» ляльок (саме тих, які уособлюють брудне зло). І ніщо не може відмити бруд із карикатурних фізіономій Клавдія, Гертруди. Бо те Зло давно в'їлось у маску.

Є інші метафоричні витівки, коли ляльковий Шекспір звучить на межі дорослого крику і дитячого зойку. Це, зокрема, міні-апокаліптична сцена, коли мертві ляльки перетворюються на гробок – на сцені-цвинтарі, а валіза перетворюється на домовину. Є моторошна сцена з гробарем-ліхтарем, у якого очі – як дві свічки в череві старого гарбуза під час Хеловіну. І він нахабно лякає – і нас, тих, кого сорок, і його – сорок першого.

Виявляється, вічний вогонь у цьому шекспірівському світі здатен пломеніти лише під мертвою макітрою старого душогуба-гробаря, бо ж усі інші живі вогні – давно погасли.

У маленькому просторі на основі Шекспіра режисер саме й облаштував «цей» світ тривимірно – як ляльково-літературний цвинтар давніх культурних знаків, як «театр у театрі», карикатурний портрет потворної влади, котру давно не переймає гамлетівське «Бути чи...?»

Звісно «бути», адже в кожній ляльці – своя версія чому саме «бути».

Для Розенкранца і Гільденстерна таке «бути» в тому, що два приятелі-шпигуни, за версією режисера, однояйцеві близнюки, – дві однотипні ляльки-рукавички, якими керує одна рука.

Для Лаєрта і Гамлета таке «бути» – у фатальній сцені смертельної дуелі, коли після глядацького «ох!» вони беруть до рук рапіри у вигляді маленьких лялечок. І цієї ж миті скажений макросвіт із великими ляльками-карікатурами перетворюється на мікросвіт, де лялька – то холодна зброя.

Здається, такі камерні (за зовнішніми параметрами), але відчутно масштабні (за внутрішнім потенціалом) режисерські сюжети – без галасливих піар-претензій – і є чисте полотно живого сучасного чуттєвого театру. За яким

не обов'язково бігти-летіти за кордони, за океани. Бо ж він, скромний, але справжній театр, постійно десь поруч, – наприклад, на вулиці Олександра Фредра. Він тішиться своїми дитячими ілюзіями або тужить, як пронизливий вітер. Він звучить як застуджений голос сорок першого глядача – Гамлета. Котрий, як виявилось, не Гамлет, а сестра наша. Тобто ціле життя. Бо ж так само тужить, страждає, радіє або ціпеніє. («Сестра наша Гамлет». Рецензія на виставу. ZN,UA від 27 листопада 2017 р. – Ред.).

Вистава Олексія Кравчука має входити до рейтингу найкращих вистав України – режисер знайшов цікаве сценічне рішення, є глибоке переосмислення однієї з найпопулярніших світових п'єс, глибинна взаємодія між актором і лялькою, Шекспіром і нашим сьогоднішнім.

Ганна Веселовська:

Трагедію «Гамлет» Вільяма Шекспіра ставлять десятки театрів України і кожен постановник відчуває, що в цьому магічному тексті закладено щось важливе саме для нього. Гадаю, для режисера Олексія Кравчука та керованого ним театру «І люди, і ляльки» текст «Гамлета» сприймається як актуальний через наявний тут постійний мотив гри. Людина, яка грає з долею, грає в театрі, грає з кимось у піжмурки, – це дослідницьке завдання цієї вистави. Підміни, прикидання, ховання за маскою, лялькою, на нашу думку, є найголовнішим, про що хотів говорити Олексій Кравчук із глядачем. Гра в двійників, навіть трійників, потрібна гра між ляльками, людьми та з шекспірівськими персонажами – ось як я би подала формулу спектаклю.

Запропоноване сценічне рішення, з одного боку, можна вважати цілком інноваційним. Адже в Україні вочевидь ще не було такої вистави, де мотив гри двійників-трійників цілеспрямовано проводився би за допомогою ляльок різних систем. З іншого боку, сам цей мотив не є оригінальним, він не раз представлявся у театрі з використанням різних сценічних прийомів: від костюмів до світла. Отже, оригінальність тут полягає не так у задумі, як у площині його сценічної реалізації.

Вистава має всі ознаки художньої цілісності, тим більше враховуючи, що вона переповнена різноманітними компонентами, кожен з яких має цілий спектр проявів. Можна навіть говорити про те, що окремі компоненти – наприклад гра ляльок різних систем, виявляються в інваріантах. Усе це достатньо майстерно припасовується одне до одного, взаємодоповнюється.

Але вистава істотно перенасичена. Вона, наче страва набита спеціями, у якій через нашарування безлічі присмаків втрачається якийсь дуже важливий – істинний смак. Відтак у спектаклі є ознаки еклектичності, причому не навмисної, а спровокованої нестримною режисерською фантазією. Вочевидь Олексій Кравчук інколи не може втриматись від нагромодження сценічних прийомів, а це заплутує і дезорієнтує глядача, котрий губиться в грі двійників-трійників.

Перенесення частини дії в зал, безпосередня гра з публікою призводить до того, що сам глядач відчуває себе втягненим у гру з двійниками-трійниками, маріонеткою в руках акторів. Зрештою це спричинює емоційний дискомфорт у глядачів, які не завжди згодні з тим, що ними маніпулюють.

Окремо варто відзначити рівень акторського втілення Надією Крат образу Гамлета. Виконання жінкою цієї знаменитої чоловічої ролі – не новина. Серед найвідоміших – інтерпретації Сари Бернар і Станіслави Висоцької. Але Надія Крат пішла власним шляхом, оскільки, на відміну від попередниць, узагалі не переймається питаннями статі. Її Гамлет – це іпостась духовних шукань, а не конкретна особистість, котру роздирають душевні проблеми. Відповідно метою виконавиці стає найпереконливіше відтворити перебіг цих шукань – від філософських розмислів до тривожної імпульсивності, від емоційних сплесків до внутрішньої глибинної зосередженості. У ролі Гамлета Надія Крат виявляє себе як дуже пластична і тонка актриса. Вочевидь, якби був живий Гордон Крег, побачивши Надію, він міг би сказати: «Ось він актор надмаріонетка, про якого я мріяв!»

Вистава має яскраво експериментальний характер. Вона поліфонічна і синтетична, хоча оригінальним її задум, за великим рахунком, не назвеш. Вважаю, що вона уповні відповідає характеру пошуків театру «І люди, і ляльки». Театральна образність тут складна, не проста для сприйняття, багатощарова, але інтелектуальною її назвати не можна, здебільшого вона побудована на емоційних асоціаціях. Поліфонія спектаклю, нагромодження прийомів ускладнюють сприйняття вистави, тому і глядач, і критика поставилися до неї неоднозначно. Хоча й творчою поразкою цей спектакль не назвеш.

Вважаю, що номінація експериментальних вистав якраз і придумана для того, щоб туди потрапляли такі, як «Гамлет» театру «І люди, і ляльки». Тому рекомендую включити спектакль до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Вистава у режисурі Олексія Кравчука є спробою уперше в Україні прочитати класичний шекспірівський твір мовою театру ляльок. У ній справді багато оригінальних, авторських знахідок і підходів, які доводять не випадковість звернення до цього твору саме у ляльковому театрі. До таких висновків, зокрема, підштовхує авторський жанр спектаклю – «історія ляльководення», що насправді можна назвати відкриттям постановника в українській (принаймні) «гамлетіані». Водночас заявлений жанр є й головною темою вистави, у якій досліджується межа між людиною, лялькою, соціальною маскою і внутрішнім світом особистості.

Приємом поєднання живого плану й ляльки, стосунків між актором і його лялькою у цій виставі набуває екзистенційного змісту, оскільки через ставлення ляльководи до «власної» ляльки та інших і вибудовується надтекстуальний змістовий рівень спектаклю. Ключовою у цьому сенсі, звичайно, є роль Гамлета (Надія Крат), яку розроблено на кількох щаблях дії: живий план, основна лялька та її «душа» – найменша лялька.

Парадоксальність висновків митців полягає у моделюванні ситуацій, коли «мертва» лялька виявляється живою за людину, а жива людина перетворюється на маріонетку без душі й власного «я».

Цікавий часопростір вистави – маргінальне середовище, щось між сміттєзвалищем і каналізаційною мережею. Предметний шар складений з фрагментів реального сучасного світу: старих дверей, пластикових бідонів, давніх валіз, каналізаційних труб. Це світ «списаних», «зужилих» образів та ідей, що втілено у ляльках – «обтріпаних», «старих», гротескно спотворених, монструозних. Серед них Гамлет не надто вирізняється, він – не герой-протагоніст, а, можливо, краща, мисляча частина цього неблаганно вторинного, упослідженого осередку, в якому бракує кисню, світла й надії.

Останні характеристики надзвичайно влучні для самого сценічного простору, де народжено спектакль, – мікросцени львівського театру.

Побутові предмети упродовж вистави перетворюються на образи-метафори: валіза – на труну та цвинтарну яму, каналізаційні труби – на орган. Однак не можна сказати, що творення семіосфери тут є насиченим та активним.

Брутальність світу підкреслюється і способом оживлення ляльки – «одяганням» і зніманням її з руки, киданням, тяганням, подеколи як непотрібного, набридлого аксесуару. Драму буття – як її бачить режисер – представлено у виставі неможливістю персонажа позбутися свого двійника, приреченістю, «спаяністю» людини й її вже майже мертвої маски.

Важливою складовою спектаклю є переклад Юрія Андруховича, мова та стилістика якого багато в чому задає ігровий, іронічний тон всій дії. Слід зауважити літературоцентричність вистави, відсутність радикальних скорочень і помітну увагу до озвучуваного тексту. Часто це шкодить динаміці дійства.

Змодельований у виставі антисвіт репрезентує деканонізаторську стратегію режисера щодо шекспірівського твору й головного героя. Можна назвати спектакль першим посттравматичним «Гамлетом» в Україні, оскільки в ньому акумулюються складні, тривожні, майже апокаліптичні душевні стани постановників. Це вистава, в якій відсутнє будь-яке людське тепло, вона позбавлена катарсичних механізмів – на відміну від «Гамлета» у режисурі Олексія Кравчука «довоєнного періоду» (Луганськ).

Постановку можна радше назвати сконструйованою, аніж органічно народженою. Вона констатує, демонструє, але – суто особисте враження – майже не торкається душі глядача. Постановники не надають публіці можливості емпатійного зв'язку з будь-яким персонажем, а для сприйняття вистави тривалістю три години, що показується у мікропросторі театральної зали, це доволі виснажливо й важко.

Саме можливості найближчого – на відстані подиху – живого, чесного контакту з глядачем режисер та актори не використовують. Мов у кіно, сценічна дія тут індіферентна до аудиторії.

На нашу думку, також і режисерські прийоми, зокрема використання ляльки, тут доволі обмежені й стають передбачуваними вже після кількох перших сцен. Попри складність порушених проблем, багатозначність сенсів, постмодерну гру, запропоновану в перекладеному тексті, вистава лінійна, подекуди ілюстративна, констатує, а не аналізує. Драматургія стосунків людини й її альтер его не розроблена, історія ляльководення заявлена, показана, але не розкрита уповні.

Тим не менш, вистава Олексія Кравчука, вважаю, може входити до переліку найкращих у фестивалі, оскільки є помітним внеском у сучасну національну шекспіріану.

Анна Липківська:

Питання актуальності та вмотивованості вибору щодо шекспірівського «Гамлета» навряд чи коректне – скоріше, можна казати про те чи додає нова, -надцята версія щось до чотирьохсотлітньої театральної «гамлетіани».

Ексклюзивність вистави режисера Олексія Кравчука полягає у тому, що це взагалі перший «ляльковий “Гамлет”» на українському кону (харківська версія Оксани Дмитрієвої з'явилася кількома місяцями пізніше), причому постановник, котрий відносно недавно почав працювати з ляльками, будучи довго пов'язаним із театром драматичним, має свіжий погляд на цей формат, хоча й подеколи є об'єктом зверхності з боку «правдивих» лялькарів.

У «Гамлеті» режисер продовжує пошуки різних способів і пропорцій сценічного поєднання/взаємодії живого – неживого – оживленого.

Вистава розгортається у кількох змістово-естетичних площинах.

Перший шар – хронологічно – сюжет про мандрівних акторів, які виходять на кін, аби ненадовго оживити неживе, щоби потім знову піти. У його рамках розгортається – натяком – якась своя, очевидно за давня, «хронічна» історія між живими акторами-персонажами Надії Крат (Гамлет) і Василя Сидорка (він тут – і Привид, і Лаерт, і Розенкранц із Гільденстерном). Із появи останнього у ролі духа батька Гамлета без жодної ляльки-«прикриття» усе розпочинається (Горацио – Володимир Мельников, у якого теж немає аналога-ляльки, у першій же сцені ніби передає Гамлета в руки Привида) і фатальним поєдинком завершується.

Другий шар – власне фабула шекспірівської п'єси.

Третій – взаємовідносини живого та неживого, що повсякчас міняються місцями, перетікають одне в одне. І в цей сюжет влітаються не лише ляльки, а й глядачі: вони стають «ожилими» мерцями на кладовищі, а дехто (як автор перекладу Юрій Андрухович на одному з перших показів) – черепом Йоріка.

Усі «звивини» сюжетного лабіринту об'єднуються одинадцятьма ляльками й шістьма виконавцями (більше навряд чи вмістила б крихітна сцена театру на вулиці Фредра).

...На початку актори виходять на сцену крізь зал без ляльок: хтось награв на сопілці (згодом це виявиться виконавиця заголовної ролі, а сопілка – тою самою знаменитою «флейтою Гамлета»), хтось – на скрипці. А на кону – щось, котре скидається на купу мотлоху. І лише в руках акторів усе перетворюється на дещо монструозного вигляду ляльок із велетенськими головами – наче прибитих пилом, побитих міллю, блідих, зморщених, таких, що давно втратили всі життєві «соки».

Хід зрозумілий: «лялькова іпостась» (а це мапет, варіація рукавичкових ляльок – голова, куди просовується правиця лялькаря, і тулуб з руками, що ними можна рухати зовні) – роль, маска, машкара. Живий актор, який часом замінює її, – прорив до ширості, сповіді, справжності.

Але все складніше: тут є ще й три маленькі ляльки типу вертепних. Саме одна з них періодично заступає «великого» Гамлета і стає «дитинною» пародією на нього (тоненький голосок, «підстрибуюча» пластика), й вони розігрують над ширмою (у її ролі – дверна коробка) сцену «мишоловки». І саме такі Гамлет і Лаерт, – мов шпаги, продовження акторських рук, – кружляють одне біля одного у повітрі в останньому двобої. Цим і позначається кінець історії – немає ані інших «групів», ані сакраментального «далі – тиша», ані Фортінбраса. Лише дві маленьких нерухомі фігурки на валізах, що, мов надгробки, лишаються на сцені, коли актори знову йдуть із неї – через зал, назад, у реальність.

У численних анонсах і відгуках на виставу основним мотивом і «фішкою» стало: «У ролі Гамлета – жінка!» Проте фантастична, якась геть «нетутешня» Надія Крат, хоча й надивовижу зовні подібна на італійські портрети доби Відродження, як жіночі, так і чоловічі, – не грає ані чоловіка, ані, тим більше, жінку в чоловічій ролі. Вона вкрай емпатійно пропускає через себе думки та переживання Гамлета, в її руках оживають і маленький, і великий «Гамлети», з останнім у неї навіть особливі, втаємничені стосунки (чого варті лише момент, коли персонаж-лялька пестить свого ляльководу – впритул до порталу між ними відбувається майже еротичний епізод).

У гідному партнерстві з нею перебуває Василь Сидорко – фактично вся вистава розгортається як діалог їхніх персонажів у різних іпостасях. Решта виконавців цілковито самодостатні на «бек-вокалі» по відношенню до цих двох, проте не є такими вправними й переконливими у драматичній царині, хоча, заради справедливості, скажемо, що «переграти» тут Надію із Василем украй важко.

Вистава має лейтмотив – арію Надіра з «Шукачів перлів» Жоржа Бізе, – і він стає одним із головних активів постановки. Чому саме ця музична тема? Невідомо. Прямих асоціацій – жодних. Але вона – з розряду тих режисерських «інсайтів», котрі спрацьовують безпомилково.

Її спочатку награв на сопілці Надія Крат, – наче спогад, котрий завжди тут, поряд. Ця арія час від часу лунає звідкись іздалеку – голос Енріке Карузо зі старої затертої платівки, неначе з потойбіччя. Із тої «країни з інших географій, що з неї не прийдуть мандрівники»...

...Перший «Гамлет» на українському ляльковому кону. Глибока, харизматична Надія Крат у головній ролі, виразні, ексклюзивні ляльки (художники Олександр Сергієнко й Оксана Россол), складна структура, масштаб роботи (понад три години нескінченних комбінацій, взаємовпливів і «перетікань» живого й неживого), «дослідницький» посыл щодо перетворення людей на ляльок, якими маніпулюють у той чи інший спосіб, і вивільнення «людського» в ляльці. Вистава – цілком гідна шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Людмила Олтаржевська:

Ще декілька років тому Принц данський на українській сцені був досить рідкісним гостем. Нині ж спостерігаємо справжній театральний «гамлетобум», серед якого одна з найцікавіших версій п'єси Шекспіра – вистава «Гамлет» львівського театру «І люди, і ляльки». Спектакль інтригує родзинками ще на етапі ознайомлення з афішею: мікроскопічна сцена, якій, здавалося б, пасували камерніші історії, жінка у ролі Гамлета (прийом хоч і не новий, але ап'юрі цікавий), ляльки як провідники Шекспірового слова у перекладі Юрія Андруховича. А вже після перегляду вистави стає очевидним, що всі ці особливості додали виразності одвічній історії, залишивши її найголовніші посили людству.

«...Людина, яка потрапляє під вплив власних пристрастей, і це можуть бути гроші, слава, влада, егоцентризм, секс..., перетворюється на ляльку, тобто нею щось веде», – саме ця цитата режисера Олексія Кравчука, на мою думку, і стала своєрідною дорожньою картою на шляху до його «Гамлета». Реалізуючи її, постановник ніби поділяє на дві команди гравців на сцені – люди проти ляльок, люди, які мусять триматися за свої людські якості, аби не перетворитися на бездушних, і у цій виставі підкреслено потворних істот. Балансуючи між крихітним простором і масштабом самої історії, режисер майстерно транслює головні меседжі за допомогою звичайних предметів, надаючи їм нових функцій (як то лялечки у вигляді холодної зброї, валіза-домовина тощо). Вибудовуючи конструкцію вистави, він оперує поняттями великого і малого, потворного й красивого, справжнього й штучного...

Досліджуючи механізми маніпуляції людиною, режисер виводить на авансцену і актора, і ляльку, хоча ляльки таки на півкроку попереду. Відразлива зовнішність ляльок – це пересторога людям, які не хочуть перетворитися на маріонеток.

Ще один виклик вистави – робота хореографа, яка мала задати пластичний малюнок і для ляльок, і для акторів. Тут Нінель Зберя була досить переконливою. Ретро-мелодії початку минулого століття часом вибивалися із загального настрою вистави, але такі моменти були не критичними.

Надія Крат, Володимир Мельников, Людмила Зборовська, Едем Ібадуллаєв, Василь Сидорко – всі актори у цій виставі продемонстрували, що лялькар може і повинен бути самостійною творчою одиницею на сцені. Волею режисера на чолі цього злагодженого акторського ансамблю стала Надія Крат, яка, окрім колег і свого персонального партнера, встановила також і тісний контакт із публікою, забезпечивши їй навіть не споглядання, а занурення в дійство, яке відбувалося на сцені.

В афіші фестивалю «ГРА» вистава на правду виглядатиме вмотивовано. При всіх її чеснотах визнаймо ще одну – подібних спектаклів у Києві годі шукати, а тому варто потішити столичних театралів львівським «Гамлетом».

Яна Партола:

Історія театральних інтерпретацій шекспірівського «Гамлета» знає чимало прикладів його прочитання як сабами театру ляльок, так і з «жіночим обличчям» головного героя. Проте в поєднанні цих двох традицій на кону п'єса постає чи не вперше.

У режисерській концепції Олексія Кравчука театральна природа п'єси (адже вона і про театр) виходить на перший план. Знакова система театру ляльок, чергування лялькового і живого планів створюють ефект лінзи з

подвійним фокусом і дають можливість помноження закладених сенсів до нескінченної кількості. Ляльки виконують функцію масок, другої шкіри створюваного актором образу, а в якийсь момент трансформуються в «альтер его» чи то самого виконавця або персонажа.

На взаємовідносинах актора і ляльки, а правильніше б сказати актриси й ляльки, базується образ Гамлета. Ляльковий вимір трактується як штучний, неправдивий, саме з ним вступає у боротьбу Гамлет. Він соромиться, відчуває відразу до своєї другої личини, виставляє на показ її «нутроці». Найвиразніше це проявляється у сцені «Мишоловки», де формула «театру в театрі», закладена драматургом, сама по собі подвоює театральність, а режисер її посилює, створюючи момент жорсткого відсторонення і викриття театральних прийомів.

Для Гамлета, який прагне бути таким, як є, і показати епосі «її справжнє лице ганьби і честі», лялька – непотрібний атрибут. Гамлет проявляється у цій сцені по черзі у трьох іпостасях: Гамлет – актриса, Гамлет – вивідна лялька, з якою вона проводить переважну частину сценічної дії, і, зрештою, – Гамлет – маленька лялька.

У якийсь момент інші персонажі-ляльки з подивом поглядають на Гамлета, котрий опинився без ляльки, і актриса, недбало промовляючи «а, ви з цими...», – теж одягає ляльку, хоча й без особливого ентузіазму. Відбувається розпад дії на вигадку і рефлексію щодо цієї вигадки, таким чином виникає загострення і без того загостреної у цій виставі театральності.

Опинившись без ляльки, актори займають позицію сторонніх спостерігачів щодо своїх персонажів, тим самим оголюючи їхню онтологічну незахищеність. Проте герої прагнуть будь що повернути втрачені позиції. Стара звичка спонукає заховатися за лялькою. Так відбувається в сцені розмови Гамлета з матір'ю. Здавалося б, йому вдалося достукатися до її людського начала, але після якоїсь миті одкровення, актриса, розлучена зі своєю лялькою, поволі підповзає до неї і, ледь дотягнувшись рукою, повністю зникає за Гертрудою-лялькою. Все скінчено – порозуміння між матір'ю і сином неможливе.

У протистоянні театральних систем може не виявитися переможців. Як немає їх у фінальній сцені дуелі Гамлета й Лаерта, побудованій як танок-поєдинок за ляльку. Кому дістанеться жадана іграшка суперника? Ця боротьба безмістовна та марна, в її апогеї актори раптово зупиняються й просто кладуть маленьких ляльок на старі валізи. Такі валізи вже стали труною для ляльок Полонія, Офелії (що характерно, для останньої – ще до того, як похорон передбачено сюжетом).

Фортінбрас не прийде і не звелить прибрати тіла, нерухомі ляльки залишаться покинутими й забутими на сцені, актори просто підуть. Чи стане це сумним пророцтвом для розвитку театру ляльок? Час покаже. Очевидно головне – сучасний театр, якої б моделі він не був, прагне говорити про свої болі, страхи, поривання, бажання стати іншим та інакшим.

Алла Підлужна:

Доторкнутися до вершини драматургії – шекспірівського «Гамлета» – прагнуть багато митців, які хочуть сказати власне слово у низці прочитань цього безсмертного твору. Режисер Театру «І люди, і ляльки» послуговувався відомим: «Весь світ – театр, і люди в нім – актори!», залучивши до гри усіх персонажів, усіх людей з усіма ляльками.

Неспішний плин вистави дає змогу насолодитися текстом, проникнути у його глибини, інтерпретовані цим колективом своєрідно й оригінально. На сцені, невеликій за розмірами, створюється масштабний простір оповіді. Відображається глибинна філософська метафора такої моделі світу, якою її бачить сучасний митець зі зболоною душею, неспокійним серцем, котре страждає від сприйняття страхітливої дійсності.

Митець, як і збентежений принц данський, переймається тим, що щось не ладно в королівстві. Якому тільки – українському? Виникають промовисті асоціації. Сцену захарашено безліччю речей, усе безладно валяється, – суцільний хаос і сміття. Країна, де відбуваються події, видається звалищем непотребу, вселенським смітником. Ляльки-персонажі, котрими грають актори, зроблені з якогось мотлоху і ганчір'я, вони зловісні й замість облич мають голови потвор із рідким волоссям, жажливими очима, рисами, виразами.

Не королівська родина, а збіговисько виродків. Знову виразна асоціація. Так режисер бачить сучасну світську еліту, яка пнеється щось із себе уявляти, а насправді є мізерною нікчемністю. Вони зловісні й потворні ззовні й зсередини.

Гамлет страждає, прагне розібратися, знайти відповіді на вічні питання, співвіднести внутрішній конфлікт свого світосприйняття із загальним конфліктом зі світом. Виконавиця ролі Гамлета виступає у кількох образах. Так само й інші актори грають кількох персонажів. Режисер наголошує на ідеї можливості кожної людини опинитися в ситуації іншого характеру, тому треба випробувати, як зміниться особистість у разі інших подій.

Дійство надзвичайно емоційне, хоча переважає відчуття безпросвітності. Застосовується прийом інтерактивного зв'язку з аудиторією. Гамлет ставить прямі запитання, намагається втягнути глядачів у дію.

Принцип ток-шоу, який став звичним для української аудиторії, утім, дещо руйнує цілісність спектаклю. У перетинах сценічного і глядацького просторів від руйнування дистанції на миті зникає органічна існування акторів. І все ж, саме бездоганність і талант акторів вирішують долю вистави. Кожний виконавець винятково точний за думкою, цікавий нюансуванням в інтерпретації образів, голосовій партитурі, вправний у безпосередній роботі з лялькою.

Слід констатувати довершену цілісність вистави, естетичну злагодженість усіх її компонентів, ясність режисерської думки, відповідність проблематики твору процесам сучасної України зокрема, і сучасного світу загалом. І все ж режисер, малюючи вельми песимістичну картину світу, залишає надію. Вона – у вигляді дверей, що є центральним елементом декорації.

Двері не в стіні, вони стоять окремо і відкриваються у нікуди. Але це нікуди тут трактується – як всюди! Це вихід надії в інші світи, дійсність, інші виміри, простори. І поки є такі двері, існуватиме переконаність, що Гамлет відшукає відповідь на сакраментальне: «Бути чи не бути?»

Весілля



Львівський муніципальний театральний, художньо-дослідницький та освітній центр «Слово і голос».

Вистава «Весілля»

Сергій Васильєв:

Навіть стежачи за реакцією публіки на виставі «Весілля» (вона то позіхає, то насуплено мовчить, то раптом вибухає недоречними оплесками, а то й просто дезертирує із залу), можна передбачити, що контакт із цим видовищем спантелює багатьох глядачів, а у когось породжує не раптове запитання: «А чи взагалі це театр?» Гадаю, і деякі критики відчують щось подібне, хіба що додатково замислюючись про те, чи не симулякр, фальшивка, містифікація це дійство, яке прагне насамперед підкорити своєю справжністю.

Утім, попри розмиту структуру та монотонність дії, певен, що робота Наталії Половинки та її підопічних – усе-таки театр, і досить неординарний. Безперечно, це дослідницька праця.

Сьогодні, зрозуміло, нікого не здивуєш стилізацією під ритуал або обрядове дійство, як і пісенним видовищем. «Весілля» Львівського муніципального театрального, художньо-дослідницького та освітнього центру «Слово і голос», однак, і не претендує на ритуальність. Побудоване на шлюбних українських піснях, воно торкається, на мій погляд, істотних буттєвих питань, прагне подати модель автономного жіночого світу. Враховуючи наявну сьогодні зміну гендерних ролей і суспільних функцій жінок та чоловіків, це, насправді, нелегке для сприйняття видовище, «звучить» дуже актуально.

Автор сценарію і постановник вистави Наталія Половинка, здається, не дуже турбується про сценічні ефекти, хоча «упаковує» дію, що складається із трьох десятків народних весільних і шлюбних пісень, у досить інтелігентну, сказати б, середньоевропейську форму, де абстрактне відео й титри супроводжують співи та пластичні етюди шістьох жінок, що колективно мабуть мають уособлювати архетип феміни в процесі її життя.

Оскільки я мав можливість подивитися виставу двічі – у різних сценічних просторах, – то повинен сказати, що на камерній сцені, впритул до глядачів (власне, так грається висхідна версія вистави) це дійство несподівано відкриває певну драматичну історію. Принаймні у героїюна прочитуєш їхній вік і долю. Тут є і юна наречена, і її мати, і тітка-стара діва, і старша заміжня сестра, і сусідка-удова. А може перед нами – рід, сім'я, генетично й історично пов'язані жінки. Якщо зважити на характер їхніх пісень – тужливих, сумних, безрадісних, вони завжди нещасливі, перебувають у марному очікуванні кохання, приречені на трагедію. Водночас їхній світ, очищений від чоловіків, здається наддивовижу цілісним й міцним.

«Весілля» – надзвичайно коректна і струнка вистава. Тут усе зроблено зі смаком, без найменшої вульгарності та з помітним потягом до перфекціонізму. Величезна куля, скручена з нижньої жіночої білизни (трусики і бюстгалітерів), прекрасно риметься із білосніжними сукнями й сорочками героїнь, здебільшого прозорими, цнотливими та еротичними водночас (модельєр костюмів – Оксана Караванська).

Пластична партитура вистави, здається, потребує розширення й більшої динаміки, але те, що є сьогодні на сцені, виглядає надзвичайно елегантно – від суфійських кружлянь до статуарних скульптурних завмирань і навіть партерних нерухомих поз.

Про музику годі й казати. Хоча, звісно, вся ця сфера мелосу сприймалася б краще, коли б мала якісь синкопи, ритмічні збої та зигзаги.

Виконавиці чудово володіють голосом, саме народною манерою співу. Направду, вони й зосереджені насамперед на співі, а не творенні конкретних образів. Особливістю вистави є те, що актриси рідко співають в унісон. Звукове плетіння створюється інколи парадоксальним чином: паралельним виконанням двома-трьома співачками різних пісень, які, однак, не нейтралізують, а ніби підсилюють одна одну. Філігранна робота.

«Весілля», звичайно, – незвичне і складне для сприйняття видовище, але його фахова складова, інтелігентність форми та виконавська майстерність діагностують виставу як непересічну подію, що, мабуть, гідна мати всеукраїнський розголос.

Олег Вергеліс:

Вистава «Весілля» з циклу «Сад Божественних пісень» об'єднує весільні пісні різних регіонів України. Це спроба донести до сучасників особливості найдавніших ритуалів, таким чином поєднати різні часи, відчутти відгомін епох у маленькому просторі львівського театру.

Постановка – підкреслено стильна й мінімалістична, вдало поєднує оригінальні костюми Оксани Караванської з особливостями подачі пісенного матеріалу. Є форма сповіді, яку сприймаєш і як монолог, і інколи навіть як полілог – у мереживі різних українських весільних пісень.

Безумовний лідер проекту – Наталія Половинка. Вона є емоційним, композиційним і смисловим каркасом музичної вистави.

Враховуючи оригінальність проекту, його просвітницьку місію і зусилля виконавців, безумовно, він має право бути серед найкращих.

Ганна Веселовська:

Виставу «Весілля» можна вважати цілком ексклюзивною. Вона збудована на традиційних весільних піснях України і є першою в проекті «Сад Божественних пісень». Через давню ритуальну культуру (а традиційні пісні – її

носії) автори спектаклю прагнули наблизитися до сучасної людини, мали намір вести з нею символічний монолог про вічне через пісню, рух, текст.

В основі драматургії вистави «Весілля» лежить кільканадцять старовинних українських пісень, які виконуються дівочими ансамблями та виконавицями соло. За структурою дійство нагадує променад, показ модної колекції haute couture, в якому беруть участь чарівні манекенниці – вони ж вокалістки.

Дійство не є відтворенням весільного обряду, бо постановниця – режисер Наталія Половинка свідомо не пішла шляхом ритуального чи неоритуального театру. Втім, гадаю, що, відмовляючись від драматургічної основи традиційного весілля і вважаючи це оригінальним підходом до створення сценічного дійства, постановники не передбачили всіх небезпек втрати драматичної структури. Адже ні променад сам по собі, ні поперемінне виконання пісень не в змозі утримувати драматургічну конструкцію, необхідну сценічному дійству.

Установка на монологізм, бо режисерка, акторки, художниці ставили собі за мету звертатися у формі монологу до сучасного глядача, призвели до втрати ключового чинника сценічного дійства – діалогізму. Без діалогу театральність яка така просто розчиняється в просторі, це – азбучна істина.

Костюми та сценографія вистави, придумані Оксаною Караванською та Сергієм Савченком, – переважно білого кольору, а в тканинах багато мережива, що створює особливу атмосферу святковості й тендітності. Можна говорити про цілісність візуального образу, що часом оформлюється, завдячуючи тонким тканинам, у вигляді великої білої кулі або білої стежини. Зоровий образ є дійсно цілісним і символічним, але він не має потенціалу для подальшого розгортання, позбавлений нарративних якостей і є у певному сенсі річчю у собі.

Очевидно, що нарративність цієї образності могла б виникнути у взаємодії з виконавцями. Однак якраз вони сприймають цей образ як даність, не розкодовують його, не грають з ним. Усе це перетворює «Весілля» на монотонну картину із застиглим, наче викарбуваним меседжем-епітафією. Ймовірніше за все, постановники не врахували того, що взаємодія усіх елементів театрального дійства – це щось на кшталт переплетення кровоносних судин у людському тілі. У «Весіллі» має місце таке собі долучення-приклеювання одних засобів виразності до інших: костюмів до тканин, тканин до простору, простору до світла тощо. Відтак метафоричної цілісності не виникає, а є щось схоже на дитячі аплікації.

За винятком Наталії Половинки, у виставі беруть участь переважно непрофесійні виконавиці, і це дуже позначається на якості дійства в цілому. Йдеться не лише про пластичну незграбність акторок, про те, що вони не можуть повноцінно дотримуватися мізансценічних малюнків, існувати в ансамблі. Найбільше засмучує неналежний рівень вокального виконання: багато з артисток співають фальшиво, їхні голосіння бентежать непрофесійністю, відвертою глухотою.

На мою думку, авторам вистави не вдалося успішно пройти шлях від задуму до його сценічного втілення. Ймовірно вони опинилися в полоні зорового образу білого ВЕСІЛЛЯ, стали заручниками його вичерпаності й не змогли розгорнути образ в драматургічній перспективі.

Ця вистава, на мій погляд, через неповноцінність реалізації задуму не може бути представлена в шорт-листі фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Вистава належить до категорії авторського театру, здійснена на унікальній території лабораторного вивчення автентичних технік народного співу. Її актуальність полягає у пошуку, збереженні та передачі глядачеві досвіду й чуттєвого за своєю природою знання про архетипові форми традиційної – у даному випадку музичної – національної культури.

Важливий і актуальний сьогодні гендерний акцент, оскільки тема весілля подана з точки зору жіночого світу, герметичного та ритуалізованого. Театр прагне працювати із народним співом і голосом як засобами медитації й занурення у «колективне підсвідоме» нації, жінки, перехреснюючи у просторі вистави загальне й індивідуальне, універсальне й особисте, публічне й приватне.

Вистава є продовженням розпочатого багато років тому проекту Наталії Половинки, в ній багато від минулих версій вистав цієї ж тематики й проблематики, а тому говорити про засадничо новий задум чи якісно новий етап опрацювання матеріалу можна із застереженням. Радше йдеться про залучення нових виконавців і створення спектаклю як важливого проекту саме цього театру.

Вартісна, безумовно, ідея режисерки і головної виконавиці Наталії Половинки створити суто жіночу композицію, змодельовати умовний жіночий космос, у якому представити весілля як перехідний етап у долі кожної жінки. Принцип конструювання сценічної дії з автентичних пісень, хоч і передбачає певну драматургію, наприклад, поділ на яви, мікросюжети у межах кожного жіночого образу, тим не менш балансує на межі поміж статикою й власне драматичною дією. Цей баланс, на нашу думку, порушено у бік статичності, що призводить до одноманітності: інтонаційної, темпової, ритмічної, тональної. Це послаблює динаміку образної мови вистави.

Проте є у постановці вишукані мізансценічні рішення (як-от тріада наречених у центрі простору), смислово навантажені епізоди (наприклад, початок спектаклю, передфінальний спів у колі тощо), зрештою, цікаві й мало-або й зовсім незнані народні пісні весільно-обрядового циклу. Важливо, що в опрацюванні теми авторка й виконавиці відходять від фольклорно-етнографічного способу її репрезентації, очуднюючи традиційну тему тотально білим кольором, іронією, закладеною у центральному візуальному образі кулі, складеної із предметів жіночої білизни.

Спектакль засновано на взаємодії голосу, тіла, руху, візуальної мови (костюми – Оксана Караванська, сценографія – Сергій Савченко) із ключовою голосовою домінантою. Слід підкреслити, що автентичність голосового виконання народних весільних пісень тут очуднюється візуальними прийомами: тотальна білизна переносить дію в умовний, універсальний, «обнулений» простір («до початку створення світу»); костюми наречених представляють міську культуру; зображення на екрані творять асоціативний неконкретизований ряд, близький до су-

часного відеоарту. Тому варто говорити про діалогічність культур (традиційної і міської, автентичної і актуальної) у просторі вистави.

Однак, попри цікавий задум, голосова домінанта настільки переважає всі інші, що місцями виконання наближається до концертного, і це позбавляє виставу головного – дієвого, театрального начала. Саме відсутність виразно артикульованої сценічної дії, пластичного сегмента збіднює образну мову спектаклю й послаблює його вплив на глядача.

У виставі поруч з авторкою і головною виконавицею працюють молоді актриси цього театру. Кожна з них перебуває на своєму щаблі опанування техніками автентичного співу. Варто наголосити на ансамблевості та абсолютному партнерстві як одній з найбільших чеснот цієї роботи. Важливість передачі комплексу знань та умінь у царині автентичного співу не підлягає сумніву. Проте, на нашу думку, виконавський потенціал максимально реалізовано у царині співу, у той час як пластичний аспект не розкрито.

Попри безсумнівну цінність вистави у плані збереження та розвитку традиційної культурної спадщини, тим не менш, вона не може претендувати на позицію найкращої у своїй категорії.

Анна Липківська:

Діяльність Наталії Половинки та заснованого-керуваного нею Центру «Слово і голос» є, без перебільшення, унікальною, – маю на увазі повернення (пошук – фіксацію – реставрацію – відтворення – винесення на широкий загал) до життя автентичних піснеспівів (ужиткових, духовних), котрі століттями лишалися забутими, але все ж не зникли назавжди у лабіринтах історії. Генетична пам'ять громади відгукується на них безпомилково.

Вистава «Весілля» включає 28 старовинних весільних пісень із різних регіонів України.

Як основне для себе Центр «Слово і голос» визначає «триєдність: Традиція – Пісня – Театр». Тож поглянемо як цей «ланцюжок» реалізується у «Весіллі».

Наталія Половинка як автор проекту й режисер у даному разі (як і в інших проектах центру) відмовилася від буквального відтворення на кону традиційного обряду, протягом якого первісно-історично і виконувалися ті чи інші пісні. У її інтерпретації вони звучать практично без пауз, вмонтованими у майже безперервно-плинний шамансько-медитативний рух шістьох наречених (сама Наталія Половинка та п'ять молодих акторок-співачок).

Сценічна домінанта – сфера, що висить у центрі (глядач розташований по периметру); на самому початку вистави з неї злітає біла тканина, і ця величезна куля виявляється обліпленою-обклеєною так само білою жіночою білизною. Крут цього «білого сонця» (а також навколо власної осі) наречені рухаються одноосібно, разом у хороводі, вони падають під «сонце», утворюють збоку ігрового майданчика власні кола-обійми...

Другий акцент – біла стіна, що на неї проєктуються назви та послідовність епізодів (ява 1 – «Вода», ява 2 – «Плач», ява 3 – «Ритуал» тощо; втім, по суті яви відрізняються одна від одної лише назвами, котрі вільно можна було б поміняти місцями), а також графічна анімація – плями фарби, які наче стікають по склу, що «розморозжуються», різнокольорові смуги, лінії, котрі утворюють переплетені лабіринти, блакитні птахи; колір – на білому тлі та біле, синє, зелене – на чорному... У фіналі зелена «тремтлива» лінія обводить у темряві постаті акторок, які застигають впритул до стіни.

Вистава має назву «Весілля», проте із власне весіллям жодним чином, окрім музичної складової та дизайнерського одягу від Оксани Караванської, не корелюється (хіба що має епізод розплітання – сплітання кіс одної з наречених). Коректніше було б назвати її «Дівич-вечір» – адже чоловічого начала (обов'язкового для весілля – за словами авторів вистави, «найдавнішого живого ритуалу, що хранить у собі перемену, таїну переходу в іншу якість») тут не те що немає, а й узагалі не передбачено, тому «перехід в іншу якість» (завдяки згаданим лініям, які обводять фігури) набуває іншого значення, явно натякаючи на смерть (бо яке продовження життя може бути в такому разі)?

Це – «Шість наречених за відсутності нареченого», цілковито жіночий світ. Напрошується асоціація із «Домом Бернарди Альби» – мати-наглядачка та 5 «вічних наречених», котрі ніколи не стануть дружинами. Але там героїні хоча б бунтували й намагалися вирватися з дому-пастки. Те, що ми бачимо тут, швидше скидається на жіночий монастир із суворою, проте доброю настоятелькою і п'ятьма послушницями.

Очевидно, що такі аналогії виникають лише тому, що Наталія Половинка – тепер уже як режисер – не дає нам розбірливих «дороговказів», «реперних точок», змістових акцентів, за якими ми маємо рухатися по цьому загалом доволі монотонному та одноманітному дійству. Пісні, рухи, анімація справді заворожують-зачакловують, проте якщо ти як глядач/експерт не в змозі цілковито «підключитися» до цієї колективної медитації, то мимоволі почи-наеш міркувати геть не у тому напрямку, який, треба думати, передбачений авторами вистави.

«Картинка» у виставі напрочуд стильна. Проте, звісно, основний акцент робиться власне на пісні: театр, сповідуваний Наталією Половинкою, – не драматичний у традиційному розумінні, а театр ритуалу, де базовою є саме музична складова.

Пісенний матеріал вистави становить напрочуд важку проблему для сучасного виконавця: вільно володіти ладами народної музики у її первісному, неадаптованому варіанті може лише автентичний носій. Наталія Половинка з учнями наразі є тими, хто, як видається, найдалі в Україні просунувся на цьому шляху. У своєму «триванні в пісні» вони максимально заглиблені, зосереджені, абстраговані від усього буденного й профанного (у виставі є моменти, коли ми наочно бачимо процес, який можна назвати «колективним видобуванням звука із глибин людського еста»). Але це занурення у звук має і зворотний бік – воно герметичне та доцентрове, таке, що не включає (насамперед, енергетично) до себе глядача.

Метр і старанні, самозречені адепти – ось як виглядає це на кону.

Наживо виставу довелося побачити на фестивалі «Мельпомена Таврії», у не надто відповідному просторі «Сцени у фойє» Херсонського театру імені Миколи Куліша. Там вона йшла не найкращим чином – давалося визна-

ки нерозуміння місцевих глядачів, які були геть не зорієнтовані в матеріалі й значна частина їх потроху залишила зал, руйнуючи атмосферу цього медитативного дійства.

Можна списати ситуацію на досвід та очікування херсонської публіки, при звичаєної до значно легших для сприйняття сценічних форматів. Однак тут вбачається і проблема самої вистави: «освітній» центр, напевне, означає також і «просвітницький». Або ми займаємося винятково втаємниченою діяльністю, або все ж намагаємося допомогти глядачеві XXI століття досягнути прадавніх духовних скарби, не ховаючись від нього у цілковито герметичній структурі. У жодному разі не йдеться про необхідність адаптувати власне музичний матеріал, робити з нього поп-фолк а ля Ніна Матвієнко, але не можна не зауважити, що перфекціонізм і безкомпромісність Наталії Половинки мають як свої «плюси», так і «мінуси».

Отже, – красиво, багатозначно, символічно, заворює, але й виснажує тебе як глядача, не дає розрядки й розради. Пошуково? Експериментально? Безперечно. Пошук цей результативний? Поза всяким сумнівом. Чи може «Весілля» претендувати на те, аби бути визнаним «найкращою ВИСТАВОЮ»? Гадаю, що ні, – аж надто специфічний і проблемний цей формат.

Людмила Олтаржевська:

Наталія Половинка – одна з найвідоміших сподвижниць автентичного співу в українському мистецтві загалом і театрі зокрема. Кожна її імпреза, вистава, проєкт – це завжди подія, що залишає по собі шлейф емоційних рефлексій і поділяє аудиторію як на прихильників творчості актриси та співачки, так і на тих, хто дозволяє собі реагувати на побачене досить критично. Звернення до прадавніх традицій, джерел, якими нині живиться наша культура, – це завжди актуально і вмотивовано. Інша справа – форма подачі ідеї, бажання не лише самовиразитися через неї, але захопити цим «вогником» якомога більшу аудиторію.

Весілля як обряд, що увібрав у себе пам'ять багатьох поколінь. Так, на мою думку, виглядав первинний ескіз цієї вистави. Далі вона викристалізувалася у конкретну проєкцію – весілля через переживання-емоції-надії нареченої. А оскільки період переродження дівчини у заміжню жінку не може бути одномоментним, – перед нами кілька жінок, які проходять цей шлях, фіксуючи його конкретні стадії.

Одним із головних, у першу чергу візуальних наголосів цієї вистави стали костюми авторства Оксани Караванської. Білосніжні, але з відповідними до кожної героїні акцентами – респект пані Оксані. Власне, цікавим був і відеосупровід постановки (автор – Сергій Савченко), але у «Весіллі» все підпорядковано пісні, а тому інші складові вистави логічно відійшли на другий план.

Актриси театру «Слово і голос» мають унікальні голоси. І вокал у виставі, знов-таки, на першому місці. Активні пробіжки учасниць дійства сценою, поїдання хліба, передавання молока у глечик у рук у руки навряд чи можуть бути достатнім приводом для того, щоб аналізувати рівень саме акторської реалізації матеріалу.

У загальному підсумку: це красиво, сакральне, надзвичайно фахово з точки зору вокального мистецтва. Іноді реально мурашки пробігали по шкірі, як у епізоді, коли героїні утворювали енергетичне коло... Але ставка на унікальність і високопрофесійна вистава – це все ж таки дещо різні речі.

Алла Підлужна:

Спектакль повністю відповідає визначенню ексклюзивного, оригінального дійства. Це не є вистава у звичному вигляді (драматична чи музична), тут постановочною групою винайдено несподівану й унікальну форму неквапливого сакрального перформансу у вокальному та візуальному виконанні. Вистава-ритуал, вистава-молитва, зі своїм ритмом і відповідним темпом. Старовинні українські весільні пісні творять образну картину світу, вибудовуючи своїм змістом певну драматургію оповіді. Хоча чіткий сюжет і відсутній, усе вирішують емоції голосу, співу, пластики, рухів. Саме ці складові – вокал, пластика, сценографія простору створюють ту модель медитації, у яку виконавці поступово втягують глядачів.

Білий колір – як символ свята, весілля, зародження нового спільного життя. Вишукані весільні сукні сучасного крою свідчать про тяглість поняття весілля у часі для людства. Образ сценографії – біла куля посередині імпровізованого кола, що творять актриси-виконавиці. Для кулі можна вигадати кілька асоціативних значень. Це і символ сонця, центр всесвіту, родини, душа пісні. Водночас цю кулю можна сприймати маятником вічності буття. Вона «слухає» звуки, що складаються в пісні, розмірено й зосереджено коливається. Пісні звучали століттями, звучатимуть і надалі, вічно.

Ідея вистави впливає з думки про те, що у колі всесвіту, як із зернинки, формується життя, на сцені – з одного звука виникає вокально-драматична історія зі своїм сюжетом, конфліктом, переживаннями й катаклізмами. Візуально ідея підтримується вигадливими відеоінсталяціями, вишуканими картинами, достойними й окремого існування. Так відео-олівець малює візерунок загадкового й заплутаного лабіринту, яким виконавиці вокально ведуть глядача прекрасним багатоголоссям, це – початок історії... Так само вигадливо ця лінія «пройде» зворотний шлях і зітре винайдене, ніби закінчиться життя. Невидима комп'ютерна «рука» обведе контури фігур співачок, назавжди зафіксує їхні зображення в космосі й зробить зворотний хід. Та кожен кінець є початком нового...

Актриси демонструють унікальний приклад голосоведіння, тембри голосів вишукані, рухливі, з оригінальним звучанням, вокальним переплетенням тем. Народний стиль, класичне виконання, хоровий і сольний спів, примарно переплітаючись вокально, перебувають у вишуканій гармонії і мають власну драматургію стосунків.

Відеоарт виступає повноправним учасником дійства, комп'ютерні картини нефігуративного живопису є надзвичайно настроєвими, фантазійними, різнобарвними, чарівливими, емоційно рухливими. Вони ілюструють і підтримують візуально музику голосів, творячи зачароване коло української пісні. Прекрасно працює ідея, коли у простір малювання відео-картини потрапляє хтось із виконавиць, а картина продовжує творитися

і на її фігурі, обличчі, білій сукні. Людина і її творчість – це спільне, єдине мистецьке поле, де повинен існувати Артист і в якому може народитися натхнення.

Анна Ставиченко:

Вистава режисерки Наталії Половинки є самобутнім і талановитим зверненням до українського фольклору. Без сюжетних кліше, трагедій, передбачуваних національних костюмів, «Весілля» дає фольклорові просто звучати, вражати, бути красивим і близьким.

Безсюжетність спектаклю динамізується зміною тональних, темпових, а зрештою й емоційних модусів двадцяти восьми українських весільних пісень. Між ними немає спеціальних зв'язок, їхнє чергування режисується вокальними законами, логікою дихання, повітрям, яке необхідне виконавицям перед тим, як завести чергову пісню.

Попри формальну відсутність єдиної сюжетної лінії, вербальний ряд пісень, що завдяки камерному формату спектаклю прослуховується без проблем, доносить до слухача магістральні теми вистави: кохання, дорослішання, надії на щастя. Ідея неочевидного з першого погляду змісту підтримана костюмами Оксани Караванської – білими сукнями, кожна з яких у русі поступово розкриває складний крій, фактурність, багатощаровість.

Центром сценічного простору, за задумом Сергія Савченка, є велика куля, декорована жіночою білизною. Потенційної банальності такого рішення з легкістю вдається уникнути завдяки професійному технічному виконанню цього об'єкта й білому кольору, що «згладжує» сприйняття. Доповнюють візуальну складову відеопроєкції на стіні, що містять тонкі паралелізми до образності, наявної в текстах пісень.

«Весілля» є прикладом вдумливої роботи з українським фольклором, виконаної на дуже високому художньому рівні, і має входити до переліку найкращих українських вистав.

Любов Морозова:

Весільним пісням ніколи не приділялося такої ж уваги, як фольклору календарно-обрядового циклу. Утім, це надзвичайно цікавий і широкий пласт вітчизняного фольклору. Те, що ці пісні отримали нове життя у виставі Центру «Слово і голос», надзвичайно важливо, адже саме Наталія Половинка як його керівниця здатна перетворити пісні минулого на сучасність, зберігши їхню сакральну сутність.

«Весілля» аносували як першу виставу проекту «Сад Божественних пісень», побудовану на традиційних весільних піснях цілої України. Він аносований як «театральний проект у розвитку, зерном і зверненням якого є свідчення людини в часі – персональний монолог актора через пісню – танець – текст». При цьому для акторів на перший план виходить монологічність висловлювання та внутрішнє примирення, яке в той же час зовні здатне «перемогти війну».

Наталія Половинка надзвичайно вдумливо й тонко промальовує текстуру вистави-містерії. Вона побудована як потужна медитація, до якої залучаються і актори, і глядачі. Одним словом, це вже не зовсім театр, це – певний ритуал. Його сакральна частина потребує повної довіри та занурення: відсторонення і критичне споглядання несумісні з духом містерії. Якщо глядач із вдячністю сприймає навіювання і готовий добровільно увійти до цього гіпнотичного стану, він отримає море насолоди. Якщо є недовіра – вона перейде у супротив. Третього не дано.

Вистава настільки цілісна, що кожен її мікроелемент проростає на макрорівні. Це дещо лякає, адже абсолютно усі виконавиці повністю копіюють рухи їхньої наставниці. У Наталії Половинки з висоти пережитого нею досвіду це виглядає абсолютно гармонійним, у молодих дівчат – трохи скуто і неприродно. Відчувається, що це їхня несвобода, що за удаваною імпровізаційністю стоїть сильна воля і муштра.

Костюми-кокони, їхні трансформаційні можливості зачаровують. Комп'ютерна візуалізація, яка покликана доповнити цей ряд, виглядає значно менш професійною і нашвидкуруч зробленою.

Власне те, що відбувається, – це імітація трансових станів, але в дуже естетизованому ключі. Утім, тотальний контроль не дає свободи, без якої справжнього занурення не відбудеться. Творча дистанція між керівницею і молодими виконавицями надто відчутна, а її творча воля сприймається як перебільшене нав'язування.

Вистава «Весілля» є безумовно важливим і цікавим досвідом роботи з українським весільним фольклором. Такі події надають йому друге дихання та актуалізують значення народної творчості у «невишіваний» спосіб. Однак позбавлення вистави ознак «сектанства», характерного для Центру «Слово і голос», пішло би на користь як цьому окремому продуктові, так і діяльності структури в цілому.





Олеся. Містифікація



Одеський обласний театр ляльок. Вистава «Олеся. Містифікація»

Сергій Васильєв:

За великим рахунком, наявність спектаклю Одеського обласного театру ляльок «Олеся. Містифікація» у номінації «за найкращу пошуково-експериментальну виставу» – непорозуміння. Хіба що для самого колективу, який в останні сезони намагається урізноманітнити свою жанрову палітру, проводить досліди в галузі «театру предмета» й синтезу драматичної і лялькової гри, це, безумовно, важливий і корисний досвід. Та насправді вистав, де актори поєднують драматичну гру і ляльку, навіть в Україні чимало. Через делікатність не розширять контекст.

Між тим, хоча оригінальності в роботі режисера Івана Уривського небагато, загалом її відзначає висока сценічна культура, впевнене володіння простором, бажання донести до глядачів конкретну думку і чимало постановочних знахідок. У повісті «Олеся» Олександра Купріна, що покладена в основу вистави, режисер зосереджується насамперед на фігурі оповідача-панича, протиставляючи йому дикуватий, трохи твариноподібний, «волохатий» світ провінційної глушини.

Ідея ця непогано працює, коли таким чином репрезентуються персонажі з убогим внутрішнім світом, обмеженими інтересами та прагматичним мисленням, скажімо, урядник або навіть місцевий чичероне головного героя мисливець Ярема. Та задум виявляє суперечливість, коли йдеться про Олеся, яка, навпаки, своєю природністю і душевною силою у чомусь має перетворити закоханого в неї героя. У виставі для нього, правда, це знайомство виявляється фатальним: він «волохатиться» і занурюється у сонне болото глухої провінції. Так, режисер нібито карає його за зраду Олесі, але в структурі вистави це рішення здається геть випадковим. Пояснюється це, мабуть, нечіткістю самого задуму. Що, зрештою, зрозуміло: адже формальний, зовнішній бік справи цікавить постановника набагато більше, ніж вибудовування стосунків між героями та їхня психологія.

Утім з формальної точки зору «Олеся. Містифікація» приваблює чистотою стилю і деякими неординарними знахідками. Обравши принцип тантамарески, тобто ляльки, поєднаної з актором, художник Анастасія Пташкіна разом із режисером вигадує цікаві образи персонажів. Приміром, головної героїні, – реальні оголені ноги актриси надають ляльці, якою вона працює, звабливості, еротичності й водночас простодушності «дитини природи».

Велику долю постановочної роботи взяв на себе й хореограф Павло Івлюшкін. Завдяки його рішенням окремі сцени, зокрема, чуттєві, набувають позапобутового значення.

Актори старанно виконують завдання, поставлені режисером. Помітних артистичних проривів, справді непересічних ролей на сцені, мабуть, не спостерігається, але слід зазначити, що кожен артист, як правило, добре розуміє характер свого персонажа і його місце в загальній структурі вистави.

«Олеся. Містифікація», мабуть, не належить до найкращих вистав України, але вона репрезентує перспективного постановника і цікаву трупку, готову ризикувати, пробувати нове, відкриту до експерименту.

Олег Вергеліс:

«Олеся» Олександра Купріна побачила світ 1898-го, а це рік створення МХТ. Сама дата не передбачає зайвих підтекстів. Окрім того, що літературний матеріал – театральний привабливий, ліричний. Дуже кінематографічний. Сексуальних відьом Олесю у 1950-х і 1970-х у французькій та українській кіноверсіях грали красуні-кінозірки Марина Владі та Людмила Чурсіна.

А ось тепер в Одесі відьму Олесю грає лялька. І такий вибір чітко окреслює перспективу спектакулярного задуму режисера Івана Уривського. Втім у його виставі грають і ляльки, і люди, з огляду на профіль конкретного театру.

Одеський Театр ляльок розташований на вулиці Пастера, 15. Він пришитий непомітною ниткою до великої будівлі Театру української драми імені Василя Василька.

«Два міра – два шапіро». Бо споруда «Василька» – загибель Помпеї із драматичними будівельними ризиків, системною руйнацією та іншою деградацією-децентралізацією. А сусідній ляльковий будинок – одеська писанка: чисто-затишно-комфортно.

Купріна тут грають у залі на 200 місць – «для дорослих». У виставі задіяні штатні лялькарі та актори-приймаки з «Василька».

І вже сама назва прем'єри – «Олеся. Містифікація» – інфернальна формула роздвоєння, відвертої омани та провокації.

Утім тут містифікація – швидше за все режисерський натяк на давньогрецьке родове коріння лексеми: як «посвята в таїну». Бо в таїні буття і небуття – усі причини й наслідки подальшої «поліської трагедії» (вистава – українською мовою, із взаємопроникненням окремих діалектів).

Іван Сергійович (режисер) уперше поставив цей сюжет про Івана Тимофійовича (герой, що закоханий у відьму) кілька років тому в київському театрі «Золоті ворота». Уже тоді театральні відчуття його щирий шалений сценічний потяг до містичного світу, який повсякчас проростає у світі реальному, літературному.

Однак це досить складний і дуже особистісний режисерський шлях – торувати сценічну дорогу в такий собі потойбічний світ на основі класичних літературних текстів (Олександр Купрін, Іван Франко), регулярно маючи справу з нерозумінням «учительок літератури»: «Єта не Купрін!»

Хоча який насправді той Купрін? І на якому гектарі його творчого спадку закопаний магічний кристал художньої істини? Про таке вчительки достеменно не знають.

Вони ж, безумовно, не знають, що сучасний режисерський театр – це насамперед авторський сон, *fata-morgana*. Зі старими ножицями з уроків праці чи шкільними логарифмічними лінійками тут не впораєшся, щось відтинаючи, вимірюючи або уточнюючи – Купрін чи не Купрін?

Бо Купрін або Чехов, або Франко, або Карло Гоцці завжди й існують лише в авторському (режисерському) химерному творчому постмодерному світі. Звісно, якщо він – художньо переконливий, а ще – оригінально обставлений на будь-якій сцені.

На комфортній сцені Одеського театру ляльок світ «Містифікації» якраз і обставлений мінімальними атрибутами сценічної виразності. Старезна корчувата гілляка нависає над сценою. А на тій гілляці, як новорічні іграшки, – певні знаки віри, релігії. Іграшкова капличка, зокрема. То знаки божественного, до якого прагне розгублений герой – Іван Тимофійович.

Цей панич-народник з'являється на початку вистави з нутра – хутра. Такого собі чималенького горбка, створеного нашаруваннями старих шкур.

Я не знаю, яку грамоту режисури зараз викладають у наших вишах молодим постановникам і до яких ідеалів апелюють, але ось що мене вразило. Молодий режисер, котрому, переконаний, ніколи й нічого не розповідали про «Річарда III» Сергія Данченка (у 1970-х на сцені Львівського театру імені Марії Заньковецької), абсолютно інтуїтивно відчув важливість однієї сценічної метафори, що колись задавала тон виставі Сергія Володимировича. Бо ж і в нього (колись) із горбка шкур виповзало містичне зло, яке уособлював у давній виставі Річард, геніально зіграний Богданом Ступкою.

Тепер, в іншому часовому вимірі, з чергової хуτροвої могили виповзає не зло, а стражденна потойбічна чоловіча душа. І своїми долонями розтинає консистенцію часів. І тими ж долонями намагається підперти небо. Він хоче відбити черговий виклик долі, виринувши з «того» світу – на цей, на наш світ Божий.

Іван Сергійович бачить в образі Івана Тимофійовича не панича, а демона. Сприймає його за нещасливого янгола, який давно упав стрімголов, а тепер хоче знову злетіти. Щоб знайти в пітьмі язичницьких химер справжню дорогу до Бога. Бо ж Бог – то любов.

У попередній камерній «Олесі» (в «Золотих воротах») молодий режисер максимум своїх творчих фантазій зосереджував не на образах героїні-чарівниці та героя-панича, а на гротескній людині-метаморфозі, яку хвацько грав Дмитро Олійник, перевтілюючись то в Ярмолу, то в Євпсихія Африкановича. Молодий режисер уперто натякав, що справжні перевертні та чарівники-лиходії засіли не в темному лісі Купріна, а постійно живуть серед нас.

Ті чорти й дияволи – наш гіркий побут, наше, так би мовити, соціальне буденне, повсякденне грішне життя.

У теперішній прем'єрній «Містифікації» усе набагато складніше, попри лаконізм вистави та її стрімкий хронометраж (усього 1 година 10 хвилин). Демон Іван Тимофійович (молодий яскравий актор-харизматик Вадим Головка), опинившись на грішній землі у пошуках втраченого кохання, зустрічає на цій-таки землі суцільне роздвоєння. Довкола – люди-перевертні. І лише він, потойбічний і зачарований, – без лялькової маски.

Таки завелася дивна пошесть у нашому світі земному, коли навіть привид візуально фіксує таке-ось роздвоєння.

Лялька у сучасному театрі часто прагне зайняти місце драматичного актора. Актор опирається, вступає з лялькою у поєдинок. Іноді це йде на користь енергетиці тієї чи іншої вистави. Мені пригадується п'єса Хасинто Грау «Синьйор Пігмаліон», написана у 1920-ті роки, у якій актори вчинили бунт проти спроб ляльок захопити їхню територію. Давня п'єса не втрачає актуальності. І повсякчас вириває у пам'яті на українських людино-лялькових постановках.

Тим часом одеські актори-лялькарі майстерно ведуть свої подвійні партії – за себе і за того хлопця (чи за ту дівчину), тобто лялькову подоби. Рука лялькаря народжує паралельне життя в одному герої чи героїні. І коли треба – віддаляється від лялькової оболонки чи навпаки – максимально зростається із нею.

Сама лялька – не режисерська забаганка, а елемент поезики містичної драми. Усі вони, люди-ляльки, саме такі і є – подвійні, розрізані навпіл: Ярмола, Олеся, Мануйлиха, Урядник. Їхні лялькові маски – не карикатурні, а суто портретні. Наприклад, лялькова маска Мануйлихи чимось нагадує портрет видатної актриси Марії Капніст, яка грала у 1970-х ту ж таки Мануйлиху ще в українському радянському фільмі режисера Бориса Савченка.

Отож, тільки демон-панич, ще раз наголошу, в цій виставі – без маски і без лялькового альтер еґо. Він, стражденна душа, відчайдушно долає сценічний лісовий лабіринт, потрапляє у стареньку хатину, де живуть відьма та її красуня-онука. І, опинившись у тій оселі під старим ослоном, зачарований привид у скажених конвульсіях лупить кулаками меблі, ніби знову його замурували в домовину, а він хоче вирватися на білий світ.

Лялька Олеся (з обличчям і очима героїні «Аватара») вабить його довжелезним червоним намистом – зашморгом, фатальними коралями. І він іде за нею, бо бачить у норовливій ляльці рідну язичницьку душу, котра також шукає стежину до нового Бога.

У фіналі, про який варто писати есеї, привид-панич пригортає до грудей не дівчину, а фрагмент її лялькової подоби. Тобто душа її кудись відлинула (вже після того, як її понівечили «чемні» християни), а в його долонях залишилося саме лялькове лахміття. І разом із тим лахміттям він опиняється там, звідки й прийшов. Під хуτροною ковдрою, яка ніколи не зігріє.

За жанровими особливостями така вистава – містична новела. Очевидно, сьогодні це – улюблений «формат» режисера, який воліє через спресований сценічний текст донести до глядача максимум емоцій, образів, одкровенень.

Містична новела вдало прошита стильною чуттєвою хореографією Павла Івлюшкіна. А головний актор вистави Вадим Головка майже ідеально проходить містичну годинну дистанцію, ніде не схибивши, не скотившись до екстатичного самопоказу зовнішньої «закоханості»: актор грає стороннього.

Хиткий стан лялькарів, які випробовують себе у лоні серйозної драми, цій виставі йде на користь. Бо цього стану вимагають від акторів і сценічний сюжет, і сам режисер.

Цей режисер – людина молода. Інколи він чимось нагадує загадкового хлопчину з фільму М. Найта Ш'ямалана «Шосте відчуття». Ту саму зачаровану дитину, котра відчувала й навіть бачила потойбічні душі та образи. Відчуваючи, як важко й холодно їм десь «там», під тяжким могильним хуτροм нескінченних днів і ночей, він (хлопчина) і прагне бодай на мить вивільнити їх із пісків забуття. Подарувавши химерну містичну можливість жаданої мандрівки до Бога, до втраченого на цій світі кохання.

Власне, лаконічна, стильна, пластикна людино-лялькова «Містифікація» – не про обман, не про очікуваний деким «маскарад». А саме про таїну кохання, до якого навіть потойбічна, але жива душа повсякчас прагне добігти, дострибнути, долетіти.

Така концентрація енергетичної таїни і потойбічної містики в коротенькій виставі далекі й розрахована на те, що справжня довга «вистава» молодого режисера для вас ще буде тривати-тривати-тривати – багато годин поспіль. І коли розгублено залишиш ошатний ляльковий театр на Пастера, і коли тихо сядеш у потяг Одеса – Київ. І коли правильно поставиш – саме три крапки – у ліричному дописі про цю «Містифікацію»... («Зачарований»). Рецензія на виставу. ZN,UA від 27 грудня 2017 р. – *Ред.*)

Вистава «Олеся. Містифікація» є прикладом авторського театру, зразком цікавого, оригінального переосмислення класичного тексту і надзвичайно яскравого та переконливого сценічного рішення.

Ганна Веселовська:

Обрання до постановки в театрі твору Олександра Купріна «Олеся» важко назвати своєчасним та актуальним. Цей текст очевидно припав до душі режисеру Івану Уривському через містицизм подій і символічні підтексти. Для порубіжжя XIX–XX століть – часу, коли була написана ця новела Олександром Купріним, настрої занурення у потойбіччя стали свого роду літературним трендом. Але на сьогодні подібна стилістика не є новаторською.

Постановник формулює свій меседж як історію протистояння двох світоглядів – поганського і християнського, природи та соціуму, протиставлення особистості – наговпу, «мисливця» – «здобичі», свободи і залежності. Відповідно можна говорити, що його тривожать вічні питання, які він намагається обговорювати з глядачем за допомогою символічно-образної мови. Зрештою, трагічна любов двох дуже різних людей, які живуть за різними законами, в різних реальностях є тим, що бентежить постановника найбільше.

Оригінальність режисерського рішення лежить у площині органічного поєднання живого та лялькового планів. На сьогодні в Україні є чимало вистав, автори яких вправно поєднують ці два плани з тією чи іншою метою. У Івана Уривського є чітке розмежування того, який світ представляють ляльки і який – живі актори. Отже, світ оголеної людської душі, її страждань – царина живих акторів, а світ цинічної цивілізації – мертва фактура, тобто ляльки. Разом із тим, прозорість задуму призвела до певної формалізації сценічного дійства. Глядачеві завчасно відомо хто є хто, губляться нюанси і переходи, в образному рішенні ми бачимо готовий результат.

Виставі не можна відмовити в художній цілісності, бо тут усі елементи справді повноцінно доповнюють один одного. Гру живого плану збагачують майстерно виготовлені ляльки майже в людський зріст, почуття тривоги, передчуття відтворюються і в акустичному ряді, і в пластиці, і через освітлення. Але на загал, більшість прийомів – передбачувані й створюють банальні комбінації. У запропонованому синтезі сценічних компонентів немає несподіванок і парадоксальності. Пітьма душі й життя втілюються тими самими засобами, які застосовуються на сцені уже протягом багатьох десятиліть.

Ансамблевість гри є прикметною рисою цієї вистави, але вона стосується двох образних планів, що не об'єднуються між собою. Є ансамблевість взаємодії ляльок, і це надзвичайно позитивний сегмент акторського виконання у виставі, а є часткова ансамблевість акторів у живому плані. Однак оскільки виконавці весь час міняють живий і ляльковий плани, є епізоди де ляльки і люди співіснують, і там необхідно, щоб виникла ансамблевість у цілому. Наразі цього немає, а є хороші індивідуальні роботи, зокрема Ярмоли – Іван Цуркан, Урядника – Ігор Герашенко та інших.

У виставі «Олеся» Івана Уривського закладено потужний творчий потенціал, вона насичена плідними ідеями, однак їхнє сценічне втілення почасти виглядає наївно та надто прямолінійно. Це стримує мене від включення її до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА», хоча, безперечно, в ній чимало привабливих талановитих моментів, що свідчать про перспективність Івана Уривського як режисера.

Гадаю, режисер сам певною мірою опинився у полоні свого задуму щодо протистояння двох світів, і світ людський, через який гине Олеся, залишився поза сценічним осмисленням. Фінальні події подаються переважно шляхом переказу, тоді як про царину хижої цивілізації можна було говорити безпосередньо під час сценічного дійства.

На мій погляд, вистава «Олеся» через вищезазначені моменти, що позбавляють її нюансування та парадоксальності, не може бути включена до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

Майя Гарбузюк:

Спектакль цікавий та актуальний із двох точок зору: як робота з класичним твором і як експеримент із розширення виражальних засобів у театрі ляльок. Півість Олександра Купріна тут отримала своєрідне прочитання, у якому обраний постановником прийом використання ляльок-тантамаресок – цілком обґрунтований. Роздвоєння героїв, маска, таємниця, містична личина – на цих темах сфокусовано увагу постановників і виконавців.

Виставу вирішено як моностилістичну та синтетичну водночас. Знайдена єдина темно-сіпєва колористична тональність сценічного простору, продовжена у костюмах акторів, ляльках, локальних світлових плямах, мінімально присутніх на сцені деталях сценічного оформлення, витримується впродовж усієї дії. Спільна праця режисера (Іван Уривський), художника (Анастасія Пташкіна), хореографа (Павло Івлюшкін), художника зі світла (Володимир Дубовенко) об'єднана наскрізним творчим задумом. Митці у своїх вирішеннях доповнюють і підтримують одне одного, і в цьому сенсі вистава цілісна й продумана.

Актори переконливо, вдумливо й внутрішньо наповнено працюють у живому плані та з ляльками, органічно поєднуючи вербальну й пластикну мови, психологічний театр і хореографію. Зосереджено-медитативні, вони самі є головними носіями атмосфери вистави, сповненої таємничості, містики та тужливості водночас. Ансамблевість, без сумніву, належить до мистецьких переваг цієї роботи.

Однак, попри докладені зусилля значної групи постановників, сценічна дія залишилась у полоні літературного тексту, вона – лінійна, передбачувана, мало динамічна, здебільшого монотонна. Застосування ляльки тут підпорядковано законам драматичного театру, тому ляльки постають лише як людські копії. У цілому мова театру залишається вторинною по відношенню до оригінального твору.

Якщо серед головних завдань вистави – переказ сюжету, знайомство глядача з творінням класика російської літератури, сценічна ілюстрація із застосуванням незвичних прийомів, то вони виконані. Якщо ж спектакль претендує на статус пошукового, експериментального, то інтенсивність цього пошуку, зокрема, в площині театральної мови, недостатньо активна, рішуча, смілива. Можливості обраного постановниками синтезу різних театральних технік не розкриті уповні, що не дозволяє виставі вийти за межі нарративу у царину якісно нової театральної образності.

На нашу думку, спектакль не може входити до переліку найкращих експериментальних у фестивалі, оскільки не містить вагомої пошукової складової.

Анна Липківська:

Повість Олександра Купріна «Олеся» – із того «пулу» класичних творів, які мають кризчасову приналежність. Християнство – язичництво, природа – цивілізація, особистість – маса: за такими силовими лініями конфліктних протистоянь розгортається тут сюжет, «нанизаний», до того ж, на тему романтичного кохання.

Між тим, актуальність твору і потреба у ньому сучасної сцени видаються мені проблематичними, але очевидно, що «Олеся» має важливе значення для самого режисера Івана Уривського, інакше він не звертався б уже вдруге до матеріалу, яким «захворів» ще в студентські роки. Тож наразі маємо версію, втілену в театрі «Золоті ворота» у суто драматичному ключі, та новішу інтерпретацію, де збережено основні моменти попередньої інсценівки, але використано ляльок, а самий сюжет переведено у ритуально-містично-інфернальну площину.

Така парадигма сценічного мислення узагалі характерна для Уривського на даному етапі його творчого розвитку: він послідовно втілює її у кожному матеріалі безвідносно до первісних жанрово-стильових параметрів – починаючи з «Тіней забутих предків» Михайла Коцюбинського через «Турандот» Карло Гоцці та «Олеся», про яку йдеться, – до абсолютного виявлення в «Одруженні» Миколи Гоголя. Усі ці твори постають на кону як притчі, в котрих дедалі меншає ознак історичного часу та конкретного місця дії, що можливо й лишаються, але тільки на рівні тексту.

Основним режисерським ходом в «Олесі» є специфічне використання так само специфічних за різновидом ляльок (художник – Анастасія Пташкіна). Усі персонажі, окрім героя-оповідача Івана (у виставі не фігурує його по-батькові – Тимофійович, він – очевидний alter ego самого Івана Уривського), мають власну лялькову іпостась. Фігура актора «роздвоюється» вище пояса: на одних ногах «ходять» людина і лялька з навмисне огрубленими рисами обличчя, яка ніби «виростає» із виконавця як його «сіамський близнюк», другий торс із головою й руками. Видовище – моторошне, і в чистої, ніжної, непокірливої Олесі – не менш монструозний вигляд, ніж в урядника чи Ярмоли. Утім це лише моє власне сприйняття (на рівні фізіологічного відторгнення), у когось іншого воно може бути цілковито інакшим.

Іван на початку вистави «народжується» (оголеним по пояс) із «горбка» шкур-шуб, звідки випростовуються і «лісові люди» у таких само шкурах, лише з капюшонами, обряджують його у білу сорочку. Таким чином первісно герой є продуктом природи, а не цивілізації, як у автора (втім, в Уривського все – таємнича природа, цивілізацію тут «вилучено» з конфлікту й залишено на рівні тексту).

Надалі, по мірі розгортання історії, стає ясно: живий актор, котрий водить ляльку – це душа персонажа, а лялька – його фізична оболонка. «Пазл» остаточно складається, коли Олеся залишає Івана: актриса «вилуплюється» із ляльки, на якийсь час вони з героєм удвох «крокують» за останню (одна нога – його, друга – її), але зрештою в руках Івана зостається лише лялька, мертва оболонка, з якої пішла душа.

Фінал вистави – герой намагається танцювати з лялькою, змусити її рухати руками, головою, але марно. Тож він, гарячково здерши з себе сорочку (на той момент уже чорну), закопується назад, у «могилу» зі шкур, накривши своїм тілом нерухому ляльку. Туди ж валяться й «лісові потвори». Іде сніг.

...Про що зрештою вийшла ця містична історія? Чому її герой позбавлений лялькової подоби?

В одному з дописів про виставу Івана Тимофійовича визначено як «демона, ...нещасливого янгола, який давно упав стрімголов, а тепер хоче знову злетіти, щоб знайти в пітьмі язичницьких химер справжню дорогу до Бога» (Олег Вергеліс). Однак думаю, усе набагато простіше, і вистава є самопортретуванням/сублімацією режисера: молодик (чистий, щойно «народжений», який не має ляльки-двійника, бо людина сприймає себе як цілісність і не може відрефлексуватися/роздвоїтися таким чином – інакше шизофренія неминуча) потрапляє у сповнений потвор-покручів герметичний світ, зазнає краху/обману в коханні, лишається ні з чим і прагне повернутися у первісний прихисток. Це схоже на власноручну арт-терапію для постановника, екстраполяцію його ймовірного особистого травматичного досвіду назовні, на глядачів, котрі, однак, далеко не всі мають саме цей досвід і ладні його пережити саме у такий спосіб.

Питання про те, яке відношення це має до мене як глядача, лишається відкритим. Хіба що більш вразливі люди потрапляють під вплив «шаманської» музики, ритуалізованої пластики, «медитативного» темпоритму, дотепно вигаданих символічних мізансцен із довжелезним намистом Олесі, котре перетворюється то на аркан для героя, то на «телефонний дріт», за допомогою якого він спілкується з героїною тощо.

Вистава грається у чорному кабінеті без декорацій. Шкури, лавка, два табурети, підвішена над ар'єрською всохла гілка – в оформленні протягом дії нічого не змінюється. Ефектно використане освітлення у сцені в церкві: у темряві горить єдиний ліхтар у руці актриси та мерехтить обличчя ляльки, а «масовість» епізоду досягається відтворенням різних голосів, що лунають із пітьми.

Звукове рішення вистави – дримба, скрипка, шум вітру, ударні та духові: все тягле, заворожуючо-заколисуюче, «інфернальне».

Пластика – нервовий, але водночас уповільнений контемп. Це вже не перша робота Уривського з балет-майстером Павлом Івлюшкіним, котрий по суті став співавтором його постановок. Їхній творчий тандем наразі вже досягнув такої стадії (в «Олесі» це ще не остаточно, але в «Одруженні» – уже очевидно), коли на сцені взагалі можна обійтись без слів.

Тут, видається, можна замінити виконавців на будь-яких інших, бо вистава є суто режисерською. Харизма Вадима Головка (Іван) не підкріплена різноманітністю завдань, інші ж – дещо «плавають» у стосунках «актор-лялька», бо режисер драматичного театру, природно, не зміг до міліметра прокреслити їх у кожному хвилину сценічного існування.

Перша версія «Олесі» Івана Уривського була більш живою, «жанровою», друга – «по-шаманському» монотонна. Можливо, цей ефект пов'язаний, у тому числі, з показом вистави на візді: на стаціонарі, судячи з відео, вона йде 65 хвилин, на фестивалі «І люди, і ляльки» у приміщенні Львівського ТЮГу (до того ж, на більшій за розмірами сцені), де довелося її побачити, – майже півтори години. У такій ситуації наявні у ній проблеми з хронотопом, очевидно, лише загострилися.

У виставі режисера драматичного театру, котрий вперше працював на перетині живого й неживого планів, справді є безперечні ознаки «експериментальності» та «пошуковості». Спектакль важливий як для Івана Уривського (але, на мій погляд, фіксує певні проблеми у його режисерському зростанні), так і для Одеського театру ляльок, але навряд чи може претендувати на щось більше.

Людмила Олтаржевська:

Російська класика на українській сцені сьогодні відверто втрачає позиції. Водночас у новітній історії нашого театру трапляються випадки, коли один і той самий режисер неодноразово звертається до конкретного твору.

Уперше «Олесю» Олександра Купріна Іван Уривський поставив у столичному театрі «Золоті ворота». А згодом ці два прізвища опинилися в афіші одеського лялькового, тільки цього разу назва вистави звучала як «Олеся. Містифікація».

Серед чеснот одеської «Олесі» і той факт, що своєю появою вона відіграла важливу роль у запереченні усталеної тези: ляльковий театр – лише для дітей. Ні, переконують Купрін та Уривський, він і для дорослих також.

Хто може кохати по-справжньому – щиро, чесно, самовіддано, до останнього подиху? Людина земна чи дівчина, яку всі вважають відьмою? Рухаючись у напрямку відповідей на ці запитання, режисер досить швидко за часом (вистава триває трохи більше години), але розлого у сенсі стилістично-образному пропонує дослідити цей феномен. Ляльки у цьому дослідженні відіграють особливу роль. Усі герої мають лялькових партнерів-двійників, окрім головного, Івана Тимофійовича (Вадим Головка). Утім, переконує режисер, фізична оболонка – це ще не ознака великої душі...

Ляльки в «Олесі» цікаві за типажами. Це не якісь умовні середньостатичні бабуся-дідусь-дівчина, а виразні обличчя, деякі навіть трохи нагадують персонажів сучасного кінематографа. Містичну ауру на сцені створюють лаконічні, але не менш виразні декорації: розлога гілка дерева, звалені в купу шкури, які оживають і з яких виринає у загадковий світ головний герой. І раптом у цій похмурій картині око вихоплює цілком земну, буденну і водночас сакральну для української культури річ – довгу низку червоного намиста. Тут воно – як знак того, що тепер ці двоє будуть разом, їхні душі й тіла пов'язані назавжди... Але фінал виявляється значно прозаїчнішим: розчарований у своїх почуттях Іван Тимофійович тримає у руках понівечену ляльку – знищеною ним душа Олесі вже десь далеко...

«Олеся. Містифікація» – чудовий приклад того, наскільки органічно можуть існувати на сцені людина і лялька. І якщо Вадим Головка особисто оперував акторським арсеналом, то його колеги трансливали свої уміння через ляльку. Це стало можливим, зокрема, й завдяки хореографії Павла Івлюшкіна – динаміка дійства та життя героїв на сцені були підпорядковані єдиному знаменнику вистави.

Постановка Івана Уривського – щемна, пронизлива і... певним чином інтимна. При всій моїй симпатії до «Олесі», є велика підозра, що вона загубиться серед більш масштабних проєктів. Це як поставити маленький натюрморт, виконаний у пастельних тонах, серед величезних, з агресивною кольоровою гамою полотен. Але разом із тим ця особливість може зіграти і на користь цій виставі.

Яна Партола:

Історію відомої повісті Олександра Купріна подано у прочитанні театру як болісні й водночас світлі спогади головного героя. Сценічна дія розгортається у реальному часі, а для головного героя – у двох вимірах одночасно.

Іван вирішений у живому плані, інші персонажі – людиноподібні ляльки. На перший погляд здається, що ляльки зайві й непотрібні, адже історія, розказана театром, не втрачає і не виграє від їхньої присутності чи відсутності. Поки не схоплюєш приховану логіку режисера. Він вибудовує дію як розповідь від першої особи, от і постають у пам'яті оповідача, як фантоми минулого, примарні образи.

Часом образ стає зовсім реальним, як у правдоподібному сні, й лялька поступається місцем ляльководу. Це стосується насамперед лінії Олесі. Лише вона єдина з персонажів у якийсь момент відокремлюється від ляльки і постає перед Іваном живою істотою. Водночас теперішній Іван безпорадно тримає у руках її нерухому ляльку – мертвий символ назавжди втраченого кохання.

Лаконічними засобами практично на порожній сцені режисер Іван Уривський і художник Анастасія Пташкіна створюють на сцені атмосферу ілюзорного світу. Потужним формотворчим началом обраного художнього вирішення вистави стає світло. Локальними джерелами із загальної темряви фрагментарно вихоплюються окремі епізоди, немов уривчасті й невиразні спогади зі свідомості Івана. Візуальні образи виникають у поєднанні світла, ляльки, актора та музично-пластичної партитури. Ритмічні коливання створюються музикою, словом, рухом і дією.

Актори тонко відчувають стилістику вистави. Вони впевнено існують у заданих режисером правилах гри, створюють малюнок ролі у нерозривному поєднанні ляльки й власної психофізики, органічно здійснюють переходи з лялькового плану в живий і в зворотному напрямку.

Режисер не порушує сюжетної основи повісті Олександра Купріна. Проте остаточно залишає свого Івана в полоні минулого. У фінальній сцені Іван зникає під кожухами, з-під яких з'явився на початку, із бажанням заснути (померти?) і назавжди повернутися у щасливу мить свого життя. Жодної містифікації – лише аберації пам'яті та ігри свідомості.

Вистава є своєрідним відображенням вектора пошуків молодшої української режисури на шляху до власної театральної мови.

Алла Підлужна:

Надзвичайно оригінальною є ідея режисера поєднати живий акторський план із театром ляльок. І не просто поєднати, а за допомогою великих поясних ляльок зробити актора і ляльку єдиним цілим. Лялька знаходиться попереду актора, вона сприймається як його сутність, душа. І в цьому сенсі треба відзначити бездоганну роботу акторів у технічному й емоційному смислах. Вони витримали надзвичайну чистоту прийому існування поряд із лялькою, разом із нею, створення ефекту повного злиття людини і ляльки.

Сюжет оповідання Олександра Купріна режисер кладе в основу містичної оповіді про співіснування природи і людини, їхній взаємовплив і неминуче протистояння. Історія розгортається неспішно.

Сценографію вирішено лаконічно, із ледь угадуваними вглибині сцени стовбуром і гілками дерева, що представляє ліс, де живуть Олеся з Мануйлихою, і лавою, що символізує житло звичайних людей. Чорний кабінет сцени підсилює занурення у темряву. Завдяки цьому затемнення сцени стає глибокою, втаємниченою, містичною рисою сценографії.

Музичне оформлення сприяє створенню атмосфери напруги й відчуття біди. Дійство захоплює одразу. Виразні мізансцени зв'язуються примарними візерунками пластичної партитури, промовистішої за слова.

Надзвичайні за хореографією і пластичним драматизмом сцени кохання Олесі та Івана. Побудовані переплетенням тіл акторів і ляльок, вони зроблені так, що, здається, на очах відбувається перетворення людини на ляльку.

У зв'язку з вигаданою оригінальною формою вистави є сенс говорити про віднайдення нового типу театральної естетики, заснованої на змішуванні жанрів. Видовищність і фантазія візуальних прийомів підкріплюються глибоким психологізмом переживань героїв. Соціальну нерівність персонажів, їхню належність до різних шарів суспільства, відмінності у вихованні й духовних пріоритетах можна виправдати лише коханням.

Режисер ставив спектакль саме про любов і надмірне бажання героїв змінити незмінне. Напевно, постановники надихались ідеями Лесі Українки, яка у геніальній «Лісовій пісні» хотіла примирити людину і природу. Так само, як Мавка і Лукаш, Олеся й Іван прагнуть перемогти обставини. Упевненості додає кохання, та, як виявляється, воно не всесильне.

Природу можна перемогти – у фінальній сцені у руках Івана лялька Олесі, вона мертва, позбавлена душі, залишилась одежа тіла... Та природа помститься обов'язково, згодом. І падає знесиленний Іван поряд із бездиханною Олесею, і накриває їх землею осіннього лісу. І посиплеться на них білий сніг, такий сліпучий на темному тлі трагедії. «О, не журися за тіло...»

Дивовижний світ вдалося створити режисерові, вийшов витончений зразок поетичного театру, де класичний сюжет викладений сучасною театральною мовою – вишуканою, щирою і правдивою.

Анна Ставиченко:

Спектакль Івана Уривського за повістю Олександра Купріна торкається теми протистояння і зіткнення язичництва й християнства у масштабі двох конкретних людських доль. Антагоністичність на якийсь час урівноважується коханням, але в результаті призводить до трагічної розв'язки.

Спектакль вийшов дуже темним, і не лише за реальною освітленістю сцени, а й за емоційним строем, який повністю витриманий у тональності депресії. У виставі не лишається жодної надії на світло, навіть любовна лінія несе лише відчай і передчуття катастрофи, тому дія сприймається як дуже одноманітна, у ній відсутні переходи між різними станами. Сценографія і костюми лише підкреслюють відчуття тотального мороку.

Найсильнішою стороною спектаклю є акторська гра (здається, акторам часто тісно в рамках запропонованого матеріалу) та цікава робота з ляльками розміром у людський зріст, і в першу чергу з образом Олесі. В особливо проникливі миті лялька «оголює» акторку, ніби примушуючи її пережити страшну історію героїні наживо.

Попри хорошу акторську гру та цікаво побудовану взаємодію актор–лялька, виставі бракує динаміки й театральної рельєфності, вона не може входити до переліку найкращих в Україні.



Журі I Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»



Лаура Акерлунд
Гельсінкі, Фінляндія

Генеральний директор – художній керівник Комік-опера Гельсінкі (Helsingin Koominen Ooppera) та оперний режисер. За першою освітою – піаністка, за другою – оперний режисер. З 2006 року працює як оперний режисер, асистент режисера та помічник режисера у Фінляндії, Швеції, Росії, Англії та Німеччині. Як асистент режисера працювала над проектами в Державній опері Штутгарта, Коміше-опер в Берліні, Німецькій опері в Берліні, Баварській державній опері. З 2016 р. – генеральний директор – художній керівник Комік-опера Гельсінкі. Цей театр фокусується на створенні міжнародних копродукцій, інноваційних проєктів та опер, які рідко ставилися у Фінляндії. У 2018 р. Комік-опера Гельсінкі заснувала щорічний Гельсінкі Опера Фестиваль. Остання прем'єра Лаури – опера Станіслава Монюшка «Галька», поставлена у 2018 р. Цього ж року Акерлунд була членом журі Вагнерівського вокального конкурсу у Баденському державному театрі Карлсруе (Німеччина).



Йонас Вайткус
Вільнюс, Литва

Режисер театру і кіно, актор і театральний педагог, лауреат Державної премії Литовської РСР, Державної премії СРСР, Національної премії Литви з культури та мистецтва, Литовської театральної премії «Святий Христофор» та двічі лауреат Литовського Золотого хреста як кращий режисер.

Працював головним режисером Шяуляйського драматичного театру та Каунаського державного драматичного театру, режисером на Литовській кіностудії, художнім керівником Державного литовського драматичного театру. З 2008 – художній керівник Російського драматичного театру Литви.

З 1981 року викладає акторську майстерність у Литовській академії музики і театру, з 2006 року – професор. Викладав в Емерсон-коледжі (США), Стейтен-театрі в Норвегії, Гельсінкській державній вищій театральній школі, Данській національній театральній школі, Краківській театральній академії.

Учасник і переможець, член журі багатьох міжнародних фестивалів. Здійснив понад 90 театральних постановок.



Іраклі Гогія
Тбілісі, Грузія

Режисер, мистецтвознавець, викладач Державного університету Ілії. Має досвід роботи в багатьох театрах Грузії.

У 2003 році заснував «Театр Ахалі», у 2004 році йому було присуджено премію «Найкращий режисер року» за виставу «Дивний світ театру» та спеціальний приз за створення нового простору для театру.

З 2006 року – генеральний директор – художній керівник Державного драматичного театру імені Шалви Дадіані (Зугдіді), де створив більше 10 вистав. У 2009 році вистава «Заратустра» була визнана Грузинською театральною асоціацією кращою виставою, а Іраклі отримав нагороду як кращий режисер. Наразі – художній керівник Тбіліського державного драматичного театру імені Сандро Ахметелі.

Іраклі Гогія бере участь у різних художніх проєктах, у тому числі спрямованих проти насильства та на вирішення конфліктів, а також проводить теоретичні дослідження в сфері театру. У 2014 році був одним з організаторів Міжнародного табору миру (Грузія). У 2012 році разом із колегами став засновником «Сучасного грузинського центру театральних досліджень». У 2015 році разом з естонськими колегами заснував «Естонсько-грузинський мистецький центр».



Моніка Кваснівська

Краків, Польща

Асистент кафедри театру та драми Ягеллонського університету, редактор журналу «Дидаскалія: Театральний журнал». Вона також закінчила післядипломний курс «Гендерна освіта» у Ягеллонському університеті. У 2017 та 2018 роках була членом відбірного комітету Міжнародного театрального фестивалю божественної комедії у Кракові. Автор книжок: «Від Відрази до Сублімації: театр Кшиштофа Варліковського у світлі теорії Юлії Крістєвої» (2009), «Питання про громаду: Єжи Гжегожевський та Ян Клата» (2016), «Театр – Фестиваль – Інституція. Впровадження інституційної критики» (2018 р., у процесі підготовки). Її сфери інтересів: сучасна акторська гра в перформативній та інституційній перспективах, інституційна критика в театрі та образотворчому мистецтві, організація та роль театральних фестивалів, колективна робота в сучасному театрі та виконавському мистецтві.



Ніколас Пейн

Лондон, Велика Британія

Директор Opera Europa.

Працює в опері з 1968 року, відтоді як вступив до Королівського оперного театру «Ковент-Гарден». Згодом протягом 27 років працював у чотирьох різних оперних компаніях Великої Британії. Був фінансовим директором Валлійської національної опери в Кардіффі, де в його обов'язки також входили трудові відносини, маркетинг та планування, згодом 10 років працював генеральним директором «Північної опери» в Лідсі. У 1990-х повернувся до Лондона як директор Королівської опери «Ковент-Гарден». Згодом був призначений генеральним директором англійської Національної опери.

З 2003 року Пейн є директором Opera Europa. За цей час Opera Europa об'єднала 110 оперних театрів і фестивалів з 33 країн, сьогодні це провідне професійне оперне товариство в Європі. Ніколас Пейн був членом журі кількох міжнародних вокальних конкурсів, регулярно публікується, бере участь у теле- та радіоєфірах, які стосуються оперних і загалом мистецьких тем.



Номінанти I Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»

За найкращу драматичну виставу

1. «РН+» Закарпатського обласного уторського драматичного театру (м. Берегове).
2. «Уявний хворий» Харківського державного академічного театру ляльок імені Віктора Афанасьєва.
3. «Вій. Докудрама» Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка.

За найкращу виставу для дітей

1. «Коза-Дерева» Дніпровського міського театру ляльок «Театр актора і ляльки».
2. «Ангелик, що загубив зірку» Чернігівського обласного театру ляльок імені Олександра Довженка.

За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу

1. «Дідона та Еней» Громадської організації «Open Opera Ukraine».
2. «Біла ворона» Миколаївського академічного українського театру драми та музичної комедії.

За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу

1. «Спокушені спрагою» Криворізького академічного міського театру музично-пластичних мистецтв «Академія руху».

За найкращу виставу камерної сцени

1. «Віталік» «Дикого театру».
2. «Тату, ти мене любив?» Київського академічного театру «Золоті ворота».

За найкращу експериментально-пошукову виставу

1. «Гамлет» Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка.
2. «Під небом синім» Київського національного академічного театру оперети.

Лауреати I Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»

За найкращу драматичну виставу

«Вій. Докудрама» Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка.

За найкращу виставу для дітей

«Ангелик, що загубив зірку» Чернігівського обласного театру ляльок імені Олександра Довженка.

За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу

«Дідона та Еней» Громадської організації «Open Opera Ukraine».

Грошова премія номінації «За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу» рішенням журі розподілена між двома заявленими в номінації виставами. Журі особливо відзначило звучання оркестру та диригента у виставі «Дідона та Еней» і виконавицю ролі Жанни Олександр Студзінську у виставі «Біла ворона».

За найкращу виставу камерної сцени

«Віталік» «Дикого театру».

За найкращу експериментально-пошукову виставу

«Гамлет» Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка.

Особлива відзнака журі

«Тату, ти мене любив?» Київського академічного театру «Золоті ворота».

Команда «ГРИ»

Директор – народний артист України **Богдан Струтинський**
Режисер церемонії закриття – народний артист України **Ростислав Держипільський**
Виконавчий директор – **Слава Жила**
Заступник директора з організаційно-комунікаційних питань – **Марина Шейко**

Координатори:
Ольга Байбак
Лариса Карпенко
Максим Добролюбов
Олена Сладкова

SMM-менеджер – **Анна Метанчук**
Прес-секретар – **Катерина Мащенко**
Розробка стилю та лого – **Студія меркетингу та дизайну MUST**

Видання підготували

Упорядник – **Анна Липківська**
Редактор – **Ольга Голинська**
Дизайн – **Ольга Мадяр, Маріанна Чепурненко**
Фото надані прес-службами театрів

Адреса НСТДУ:
01004, Київ, бул. Тараса Шевченка, 3, каб. 220
Робочий день: пн-пт 10.00 – 19.00
Тел.: 044-279-65-49
E-mail НСТДУ: info@nstdu.com.ua
E-mail «ГРИ»: fest@nstdu.com.ua