



## Богдан Струтинський

Голова Національної спілки театральних діячів України,  
народний артист України

Другий Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА» довів, що український театр рухається до змін, стає більш активним і голосно заявляє про себе. А це значить, що «ГРА» потрібна і театрам, і глядачам. Ми отримали збільшення кількості заявників, потужнішу конкуренцію, зростання авторитету фестивалю і, вже традиційно, це видання – як підсумок роботи десяти експертів.

Друга «ГРА» була цікавою, на її фінал і результати очікували і глядачі, і театри, адже рішення міжнародного журі могло здивувати – і здивувало.

Впевнений, що очікуваним є і вихід цього альманаху. Це відгуки на 29 вистав, переглянутих 10-ма експертами вживу, це зафіксовані враження – знову часом однотайні, а часом кардинально протилежні. Це зріз театру тут і зараз у різноманітті жанрів, форм, тем та хвилюючих питань. Це велика робота, яка залишиться в історії театру.

Тут уважний читач, ким би він не був – актором, постановником, критиком чи глядачем – зможе знайти чимало відповідей: чому саме ці вистави були обрані до лонг-листа з 83 наданих заявок, чому та чи інша вистава потрапила у заповітну дванадцятку шорт-листа. Можливо, роздуми українських експертів допоможуть зрозуміти і рішення міжнародного журі.

Тексти першого і другого випусків альманаху – це важливий матеріал для аналізу: яким є український театр сьогодні, куди він рухається, яким він буде завтра. Якщо хочете, це театральний гід, це збірка театральних трендів.

Маю надію, що продовження обов'язково буде. Адже, незважаючи на всі складні виклики 2020 року, «ГРА» триває!



Всеукраїнський театральний Фестиваль-Премія «ГРА» («GRA» («Great Real Art»)) заснований Національною спілкою театральних діячів України у 2018 р.

Головна мета Фестивалю-Премії – об'єднати театри країни і презентувати їх найкращі здобутки Україні 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 за підсумками попереднього календарного року. У 2019 році розглядалися прем'єри, які вийшли у період з 1 січня по 31 грудня 2018 р.

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 яких пов'язана з театральним мистецтвом та які були зареєстровані не менше ніж за два роки до дати подання. Кожний заявник має право висунути на здобуття премії лише одну з прем'єр, які вийшли протягом року, за власним вибором згідно з принципом: «один заявник – одна заявка».

Відбір учасників здійснювався у декілька етапів:

- I етап** – на основі поданих від театрів відеозаявок Експертною Радою формується лонг-лист, який включає в себе до 30 вистав.
- II етап** – після перегляду Експертною Радою наживо вистав з лонг-листа формується шорт-лист з 12 вистав.
- III етап** – показ вистав шорт-листа у м. Київ 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 загальних 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).

та шести індивідуальних номінаціях:

- за найкращу жіночу роль;
- за найкращу чоловічу роль;
- за найкращу режисерську роботу;
- за найкращу сценографію;
- за найкращу хореографію;
- за найкраще музичне рішення вистави.

Вистави лялькового/анімаційного формату можуть бути заявлені та відзначені в усіх номінаціях. Переможці в індивідуальних номінаціях обираються з вистав шорт-листа рішенням Журі на підставі перегляду вистав протягом підсумкового фестивалю.

## Експертна рада

# II Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА»

### Анна Липківська

Голова експертної ради, м. Київ

Театрознавиця, театральна критикиня, педагогиня, кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри режисури Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

Викладала у вищих навчальних закладах Києва та Львова.

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

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

Як членкиня журі, голова журі та експертка 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 І. Котляревського, премії Спілки театральних діячів України за театральні-критичні статті, премії «Книжка року», почесної відзнаки Міністерства культури України «За досягнення в розвитку культури і мистецтв».



### Ганна Веселовська

м. Київ

Театрознавиця, докторка мистецтвознавства, професорка, керівниця напряму експертно-аналітичної діяльності НСТДУ.

Авторка 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».

Авторка 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», «Театр» (Польща) та ін.

Лауреатка премії імені О. Білецького Національної спілки письменників України в галузі літературно-мистецької критики.





## Олег Вергеліс

м. Київ

Театральний критик, публіцист, редактор відділу культури газети «Дзеркало тижня». Керівник напрямку 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 проєкт «Дзеркало Сцени» (театральна премія, яка визначає кращі інноваційні проєкти 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 А. Бучми.



## Ольга Голинська

м. Київ

Музикознавиця, редакторка, музична журналістка. Засновниця і головна редакторка Українського інтернет-журналу «Музика», головна редакторка «Української музичної газети», начальниця науково-організаційного відділу Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

Як редакторка підготувала до друку понад 250 різноманітних видань. Ряд із них стали справжніми подіями культурно-мистецького життя і стосувалися тематики українського балетного й оперного театрів.

Працювала директоркою Центру музичної інформації Національної спілки композиторів України, заступницею головного редактора наукового часопису «Пам'ятки України: історія та культура».

Упорядниця і співупорядниця музичних видань, авторка багатьох статей у збірниках, понад 300 публікацій у ЗМІ, серед яких чимало матеріалів з проблем музичного театру й музики у сучасному драматичному театрі. Декілька років була експерткою «Київської пекторалі».

Бере активну участь у фестивалях, наукових конференціях, круглих столах, часто виступає на радіо.



## Світлана Максименко

м. Львів

Театрознавиця, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Тележурналістка, заслужена журналістка України. Працювала (1998 – 2018) редакторкою Львівської обласної телерадіокомпанії (ЛОДТРК). Авторка і ведуча художньо-аналітичних циклових телепрограм: «Антракт», «Браво!», «Майстер клас», «Портрет», «Телетеатр».

Авторка монографії «Український театр у Львові в період німецької окупації (1941 – 1944)»; упорядниця художньо-літературного видання «О. Іутін. Мій Львів / Mój Lwów»; упорядниця, авторка вступної статті до художнього видання «О. Іутін. Мій світ. Мої герої / Мой мир. Мои герои».

Авторка близько 100 друкованих наукових праць у фахових збірниках і часописах українською, англійською мовами. Понад 200 статей надруковано в газетах «Неділя», «День», «Високий Замок», журналах «Театральна бесіда», «Український театр», «Кіно-Театр», «Просценіум» та ін.

Лауреатка премії НСТДУ в галузі театрознавства та театральної критики (2006 р.).



## Людмила Олтаржевська

м. Київ

Журналістка, театральна критикиня, головна редакторка порталу «Театрально-концертний Київ».

Член Національної спілки журналістів та Національної спілки театральних діячів.

Багаторічний експерт столичної театральної премії «Київська пектораль», експерт Українського культурного фонду, член журі столичної мистецької премії «Київ».

Автор сотень статей – інтерв'ю, рецензій, оглядів, аналітичних досліджень тощо – про театр. Друкувалася у газетах «Україна молода», «День», «Дзеркало тижня», «Урядовий кур'єр», «Голос України», «Ділова столиця» та ін., а також спеціалізованих виданнях «Український театр», «Театрально-концертний Київ», «Музика» тощо.

## Любов Морозова

м. Київ



Музикознавиця, музична критикиня. З 2019-го – художня керівниця Державного академічного естрадно-симфонічного оркестру України.

Кураторка 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). Кураторка проекту цифрових концертів Берлінського філармонічного оркестру «Digital Concert Hall у просторі Plivka». Розробниця і лекторка курсу лекцій з нової музики «Гантели для вух». Співorganizаторка 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).

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

## Яна Партола

м. Харків



Театрознавиця, деканка театрального факультету Харківського університету імені І. Котляревського, кандидатка мистецтвознавства, лауреатка Гранд-премії Харківської обласної державної адміністрації та Харківської обласної ради в галузі «Театральне мистецтво» імені Леся Курбаса.

Працювала авторкою і ведучою телевізійних програм на харківському обласному телебаченні, завідувачкою музею Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Шевченка, викладачкою Харківської державної академії культури, доценткою кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Була членкинею журі численних всеукраїнських та міжнародних фестивалів, членкиня експертної ради фестивалю недержавних театрів «Курбалесія».

Була керівницею, координаторкою, кураторкою або модераторкою проектів: «Український театр епохи перетворень: пряма мова», циклу лекцій-перформансів спільно з театром «Арабески», театральної програми «Артисти – дітям» для дітей-біженців із зони АТО та Криму, театральньо-освітнього проекту «Простір кордонів» (Харків), україно-польського проекту «UKRoPOLis-2014» та інших.

## Алла Підлужна

м. Київ



Театрознавиця, театральна критикиня, журналістка.

Авторка 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, редакторкою журналу «Театральньо-концертний Київ» та головною редакторкою журналу «Український театр».

Авторка 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 членкиня журі. Лауреатка 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 А. Бучми.



# Лонг-лист II Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»

## «За найкращу драматичну виставу»:

1. Академічний музично-драматичний театр імені Лесі Українки (м. Кам'янське) – «Украдене щастя» І. Франка  
*Літературна та сценічна адаптація п'єси, постановка і музичне оформлення – Лінас-Маріус Зайкаускас*  
*Сценографія та костюми – Маргарита Місюкова*
2. ГО «Інститут дослідження театру «Шостий поверх» / Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра – «Погані дороги» Н. Ворожбит  
*Режисерка-постановниця – Тамара Трунова*  
*Художник-постановник – Юрій Ларіонов*  
*Художниця костюмів – Христина Корабельникова*  
*Музичне рішення – Акмал Гурезов*  
*Пластичне рішення – Тамара Трунова*
3. ГО «Фестивальний центр «Золотий Дюк», Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька – «Вона його любила» А. Іванова  
*Режисер та сценограф – Стас Жирков*  
*Композитор – Андрій Ругару*
4. «Дикий театр» (м. Київ) – «Кицюня» М. Макдони  
*Режисер – Максим Голенко*  
*Художниця – Марія Хомякова*  
*Композитор – Дмитро Данов*  
*Асистентка режисера – Рая Ідрісова*  
*Технічний директор – Руслан Березовий*  
*Продюсерка – Ярослава Кравченко*
5. Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька – «Одруження» М. Гоголя  
*Режисер-постановник – Іван Уривський*  
*Хореограф – Павло Івлюшкін*
6. Національний академічний драматичний театр імені І. Франка – «Коріюлан» В. Шекспіра  
*Режисер-постановник – Дмитро Богомазов*  
*Режисер – Андрій Самінін*  
*Художник-сценограф, художник костюмів – Петро Богомазов*  
*Пластичне вирішення – Олексій Бусько*  
*Композитор – Олександр Кохановський*
7. Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр імені Т. Шевченка – «Скапен» Ж.-Б. Мольєра  
*Постановка та музичне оформлення – Андрій Бакіров*  
*Художниця зі сценографії та костюмів – Алія Байтенова*  
*Хормейстерка – Світлана Філін*

## «За найкращу виставу камерної сцени»:

1. Creator (м. Київ) – «ЕФЕКТ Minetti» Т. Бернгарда  
*Постановка та сценографія – Олег Драч, Мирослав Гринишин*  
*Продюсер – Мирослав Гринишин*  
Вистава не брала участь у II етапі фестивалю-премії через неможливість показу наживо
2. ГО «АРС МАГНА», Київський академічний новий драматичний театр на Печерську – «Мистецтво домовлятися» («Бог різанини») Я. Рези  
*Режисери – Ольга Ларіна, Денис Мартинов*  
*Автор музики та текстів пісень – Денис Мартинов*
3. ГО «Театральна платформа», Національний академічний драматичний театр імені І. Франка – «Війна» Л. Нурена  
*Режисер-постановник – Давид Петросян*  
*Художник-постановник, художник костюмів – Петро Богомазов*  
*Музичний керівник – Володимир Гданський*
4. Київський академічний театр «Золоті ворота» – «Фрекен Юлія» А. Стріндберга  
*Режисер та автор концепції простору – Іван Уривський*  
*Художниця-сценографіня – Марія Крутоголова*  
*Художник костюмів – Руслан Хвастов*  
*Хореограф – Павло Івлюшкін*  
*Музична концепція – Дмитро Солодкий*
5. Київський академічний театр юного глядача на Липках – «Місце для дракона» за Ю. Винничуком  
*Інсценізація, постановка та музична концепція – Олег Мельничук*
6. Львівський академічний театр імені Леся Курбаса – «Королева краси» М. Макдони  
*Режисер – Ігор Задніпряний*  
*Сценограф – Володимир Стецькович*  
*Художниця костюмів – Ольга Гнатюк*

1. Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Шевченка – «Замок» за Ф. Кафкою  
*Режисер-постановник – Олександр Ковшун*  
*Художники-постановники – Тетяна Савіна, Олександр Ковшун*  
*Художниця з костюмів – Аліна Горбунова*  
*Художник зі світла – Володимир Мінаков*

**«За найкращу виставу для дітей»:**

1. ГО «Майстерня Мистецький Простір», Перший академічний український театр для дітей та юнацтва (м. Львів) – «Джалапіта» за Е. Андіївською  
*Режисер – Артем Вусик*  
*Художник – Мар'ян Савіцький*  
*Хореографія – Ніна Хижна*  
*Графіті – Сергій Якіменко*
2. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва – «Король Дроздобород» Ю. Шевченка, Б. Стельмаха  
*Диригент-постановник – Сергій Голубничий*  
*Режисер-постановник – Дмитро Тодорюк*  
*Художниця-постановниця – Людмила Нагорна*  
*Хормейстерка-постановниця – Анжела Масленнікова*  
*Балетмейстер-постановник – Сергій Кон*
3. Рівненський академічний обласний театр ляльок – «Пливе човен, казок повен» О. Ткачук за народними казками  
*Режисерка – Олена Ткачук*  
*Сценографія – Інесса Кульчицька*

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

1. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені І. Франка – «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича  
*Режисер – Ростислав Держипільський*  
*Балетмейстер – Дмитро Лека*  
*Художниця-постановниця – Олеся Головач*  
*Диригент – Богдан Ткачук*
2. Київський національний академічний театр оперети – «Скрипаль на даху» Д. Бока, Дж. Стайна, Ш. Харніка  
*Режисер-постановник – Богдан Струтинський*  
*Диригент-постановник – Ігор Ярошенко*  
*Балетмейстер-постановник – Вадим Прокопенко*  
*Хормейстер-постановник – Сергій Нестерук*  
*Художник-постановник – Олександр Білозуб*  
*Художниця костюмів – Ірина Давиденко*
3. Одеський національний академічний театр опери та балету – «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка, Р. де Кальцабіджі  
*Диригент-постановник – Ігор Чернецький*  
*Режисер-постановник – Павло Кошка*  
*Художник-постановник – Петро Богомазов*  
*Хормейстер-постановник – Леонід Бутенко*  
*Хореограф-постановник – Олексій Склярєнко*

**«За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу»:**

1. n'Era Dance Group (м. Київ) – «Альфа»  
*Хореограф, режисер, автор – Владислав Детюченко*
2. Академічний театр «Київ Модерн-балет» – «Спляча красуня» П. Чайковського  
*Лібрето, хореографія, постановка – Раду Поклітару*  
*Художник-сценограф – Маріанн Холлеништайн*  
*Художник костюмів – Дмитро Курята*
3. Криворізький академічний міський театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» – «По той бік кургану» за мотивами легенд давньої Скіфії  
*Режисер-постановник – Сергій Бельський*  
*Балетмейстерка – Наталя Бельська*  
*Художники костюмів – Тетяна Боброва, Олександра Вернеєва*  
*Музичне оформлення – Антоніна Бельська, Анатолій Тарасюк*
4. Львівський національний академічний театр опери та балету імені С. Крушельницької – «Правда під маскою»  
*«Пульчинелла», «Весна священна» І. Стравінського*  
*Диригент-постановник – Теодор Кучар*  
*Диригент – Юрій Бервецький*  
*Балетмейстер-постановник – Марчелло Алджері*  
*Асистенти балетмейстера – Сабріна Рінальді, Ігор Храмов*  
*Художній керівник – Василь Вовкун*  
*Художник-постановник – Тадей Риндзак*  
*Художниця костюмів – Жанна Малецька*

5. Проект АРТІЛЬ (м. Київ) – «Артіль – Чотири вистави»  
 Геката  
 Хореографія – Христина Слободянюк  
 Композитор – Аліса Лі  
 Сценографія та костюми – Юлія Заулична  
 Світло – Євген Копйов  
 Людина-портрет  
 Хореографія – Валерія Павлішина  
 З/А/Бортом  
 Хореографія – Тетяна Знамеровська  
 Звукове оформлення – Олександр Гарбар  
 Відеомонтаж – Вікторія Солов'юк  
 Наступний  
 Хореографія – Дана Сарман  
 Музика – Аліса Лі  
 Сценографія та костюми – Юлія Заулична  
 Світло – Євген Копйов

**«За найкращу пошуково-експериментальну виставу»:**

1. Київський академічний новий драматичний театр на Печерську – «Світ у горіховій шкаралупі»  
 за ідеями з книг С. Хокінга  
 Перекладач та режисер – Дмитро Захоженко  
 Художниця – Ніна Захоженко
2. Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки – «Горизонт 200» О. Апчел, О. Данчук  
 Режисерка – Олена Апчел  
 Сценографія – Олена Апчел, Олексій Хорошко  
 Композиторка – Олександра Малацковська  
 Саунд-дизайн – Назар Павлик  
 Авторка пісень – Олена Апчел  
 Художник зі світла – Артур Темченко  
 Медіа – Діана Ходячих, Олексій Хорошко
3. Одеський академічний обласний театр ляльок – «Баби Бабеля» за І. Бабелем  
 Режисер-постановник – Євген Корняг  
 Художниця-постановниця – Тетяна Нерсісян  
 Композитор – Нікіта Золотар
4. Перший академічний український театр для дітей та юнацтва (м. Львів) – «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи»  
 Й. Віховської за мотивами Е. Єлінек  
 Режисерка – Роза Саркісян  
 Пластика та хореографія – Нінель Зберя  
 Художниця – Діана Ходячих
5. Харківський державний академічний театр ляльок імені В. Афанасьєва – «Гамлет» В. Шекспіра  
 Режисерка – Оксана Дмитрієва  
 Художниця – Наталія Денисова  
 Художник з освітлення – Дмитро Прасолов  
 Інженер з механізації ляльок – Олег Заблоцький  
 Робота з вокальними номерами – Катерина Палачова







**Анна Липківська**  
голова Експертної ради  
II Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА»

Одна з важливих складових фестивалю-премії «ГРА» – написання та оприлюднення висновків, що їх складають експерти про вистави лонг-листа, побачені наживу. І, як ви бачите, це не просто формальні «відписки» для бухгалтерської звітності, а повноцінні професійні відгуки.

Нині, коли території для розміщення театральних рецензій у ЗМІ майже не лишилося, а Інтернет через свою дискретну природу не може презентувати цілісну картину (лише окремі її фрагменти), ми ризикуємо за двійко-трійко десятиліть скласти уявлення про театральне життя 2000-х лише з текстів (здебільшого, графоманських) блогерів-ентузіастів. Наша відповідь цим побоюванням – альманах «ГРИ». Перший, тепер – другий, і далі – завжди.

На презентації першого альманаху колега Людмила Олтаржевська згадала слова нашої спільної вчительки, відомого театрознавця і педагога, світлої пам'яті Валентини Ігорівни Заболотної: вона колись сказала, що правда про виставу завжди лежить на перетині декількох рецензій.

Тут їх на кожну виставу – якраз декілька. Часом – «однодумних». Часом – категорично відмінних за оцінками. Їх можна звірити з власними враженнями (глядацькими), настановами (режисерськими), відчуттями (акторськими). Звідси – об'єм. І цікавість. І – гадаю, з текстів це очевидно – щирість.

...Щодо Експертної ради «другого набору»: у нас не обійшлося без непередбачуваних, навіть драматичних ситуацій. Через відомі проблеми зі здоров'ям припинив свою участь у «ГРІ» Олег Вергеліс. Уже під час роботи над альманахом у жахливе ДТП потрапила Яна Партола, чий текст ви тут побачите. Ми щиро вболіваємо за наших колег та зичимо їм якнайшвидше відновити «бойові» кондиції!

...На цих сторінках зафіксовано 2019-й, котрий із сьогодні бачиться чи не останнім мирним та благополучним роком. Наша поточна реальність – це пандемія, карантинні обмеження, кількомісячний простій театрів, закриті кордони, фінансові втрати, економічні загрози... Чи озиратимемося ми із ностальгією з того «завтра», де все зміниться незворотно? Чи, навпаки, іще побачимо «небо в діамантах»?

Покаже лише час.



# За найкращу драматичну виставу



## Академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки (м. Кам'янське) Вистава «Украдене щастя»

Ольга Голинська:

«Украдене щастя» – чи не найвідоміша п'єса Івана Франка. Написана ще в останнє десятиліття XIX сторіччя, вона мала три авторські редакції, безліч сценічних утілень, зазнала чимало перекладів різними мовами світу, дістала кілька кіно-, телевізійних і навіть оперних версій. Отже, її актуальність, згідно з цією статистикою, не згасає упродовж майже 130-ти років, що є вельми промовистим.

Причина проста: загальнолюдська, зрозуміла представникам будь-яких соціальних груп в усі часи у різних країнах тематика кохання і ненависті, стосунків чоловіка й жінки, взаємин у сім'ї, розуміння і прагнення щастя, бажання досягти його за всяку ціну, проблеми совісті й відповідальності тощо.

Основний меседж цієї вистави – украдене щастя нікому не принесе заспокоєння і вдовolenня, його не можна повернути. Хто винен? На чьому боці правда? Тут Санта-Барбара відпочиває.

В оригіналі п'єсу названо драмою із сільського життя на 5(!) дій. Зараз, звичайно, важко реально уявити тривалість такої вистави, коли більшість спектаклів розраховано на 2, максимум 3 дії.

Кам'янський театр зупинився на стандартному 2-актному варіанті. Цитую з програмки: «Літературна та сценічна адаптація п'єси, постановка і музичне оформлення – Лінас-Маріус Зайкаускас». Що ж, було цікаво ознайомитися з режисерським баченням п'єси Івана Франка відомого литовського постановника, котрий останнім часом доволі активно працює в Україні.

Однак після перегляду я, як не намагалася, так і не віднайшла особливої оригінальності (інноваційності) режисерського задуму та його сценічного втілення. Усе було добротно, утім доволі традиційно, навіть нагадувало відомі постановки в інших театрах.

Привернули увагу певна символіка, своєрідні змістові арки, покликані скріпити й зробити більш драматургічно обґрунтованим і органічним дійство, – наприклад, покладення Миколі на очі монет, як мертвому, льодяно-скляне серце, котре приносить додому Микола, а Анна розбиває його ногою, об'язування героїв мотузками, наче кайданами, їхнє биття головами об стіл, періодичне придавлювання тіл чоботами, тягання по сцені ліжка, возу тощо. Але то не було чимось новим, яскравим, неповторно виразним, – складалося враження, що це все вже десь і колись було.

Усі компоненти вистави мають працювати на її цілісність і художню досконалість. Однак у цьому разі все ж напрошується вираз класика: так-то воно так, але й трошечки не так.

Щодо сценографії і костюмів (Маргарита Місюкова) – усе абсолютно витримано в обраному творцями спектаклю руслі. А от про музичне рішення, за яке взяв відповідальність режисер-постановник Лінас-Маріус Зайкаускас, однозначної відповіді дати не можу.

Тут постала якась дивна суміш цигансько-мадярських інтонацій, стилізованого фольклору, народної пісні з претензією на автентичність виконання тощо. У цьому не проглядається жодної концепції, сюжетної виправданості. Більше того, музика часом не узгоджується, а йде врозріз із дією.

Візьмемо, приміром, українську пісню «Сонце низенько, вечір близьенько...», що стала певною ліричною кульмінацією вистави (відзначу принагідно гарне живе виконання артистами театру). Вірш, який ліг у її основу, був написаний Іваном Котляревським спеціально для пісні Петра у п'єсі «Наталка Полтавка» (вперше поставлена 1819 року). Відома усім мелодія (пізніше оброблена Миколою Лисенком для однойменної опери) належить невідомому авторові й справедливо вважається народною.

Утім, поезія Котляревського, як свідчать українські фольклорні джерела, надихнула ще багатьох невідомих творців. Це той випадок, коли на один і той самий авторський текст існує цілий ряд народних пісень. Проте всі вони перебувають у руслі інтонаційного словника фольклору Центральної, а не Західної України, де відбувається дія вистави «Украдене щастя», наповненої живим і абсолютно специфічним Франковим словом і змістом.

Особливо це стосується пісні, обраної Лінасом Зайкаускасом. Вона є однією з візитівок Кубанського козачого народного хору, принаймні найбільш відома у виконанні саме цього колективу. Не знаю, чому її обрав режисер. Можливо, як менш знану й популярну в Україні, ніж класична Лисенкова. Або як більш відому йому самому.

Не хочу заглиблюватися у професійний аналіз зразків. Але якщо порівняти образно-емоційне наповнення пісень Лисенка і цієї, то одразу постане велика різниця між ними у глибині й особливостях почуттів, плавності мелодики, експресії, багатстві гармонічного наповнення, широті діапазону, можливостях динаміки тощо. У будь-якому разі «кубанський» варіант, як на мене, постає емоційно більш полегшеним, «частушечно-куплетно-кадрильним». А це аж ніяк не монтується з гостро насиченою, напруженою людською трагедією, котра відбувається на сцені.

Ще один приклад. Танець Анни з шапкою, та ще й під брутальну «кабацьку музичку» гітарки і скрипки, сприймається немов сцена з кабаре. Анна тут – як така собі Сонька Золота Ручка із відповідною лексикою. Це, знову-таки, знижує рівень самої тематики п'єси Івана Франка і абсолютно не узгоджується із сутністю виведених ним образів.

Отже, я б не назвала виставу абсолютно органічною і художньо цілісною загалом.

Найвищий рівень акторської реалізації матеріалу та режисерських завдань, на мою думку, продемонстрував виконавець ролі Миколи Задорожного Олександр Тарханов. Він єдиний з усіх артистів вибудував лінію драматургії свого образу і дотримався її. Він був дуже природним.

Руслан Куксенко (Михайло Гурман, жандарм) втілює дуже неприємного, якогось напівкримінального типа.



# Украдене щастя



Він приходиться у дім старого друга (Миколи) «порішати справу» – розібратися з ним, бо той начебто забрав його кохану (насправді він немов і не знає, що її видали заміж за нелюба брата, бо хотіли отримати посаг). Надалі персонаж так і сприймається безкарним «рішалою». Якщо саме це і було режисерським завданням, то актор із ним цілковито впорався. Але чи не є те якимось примітивним, прямолінійним трактуванням образу й ситуації в цілому?

Уся подальша дія перетворюється на своєрідний поєдинок між Анною і Михайлом.

Хочу одразу сказати, що виконавиця ролі Анни (Марина Юрченко) часом переграє, емоційно перетискає, іноді виглядає неприродною. А в сцені арешту Миколи вона стає просто невиправдано жорстокою, безсердечною. Можливо, такими були режисерські завдання, але усе це, зрозуміло, не йде на користь спектаклю.

Отже, вітаючи постановку Франкового «Украденого щастя» Кам'янським музично-драматичним театром, я все ж не вносиму цю виставу до списку найкращих в Україні.

## Анна Липківська:

Франкове «Украдене щастя» – з того обов'язкового «пулу» української класики, що його повинен опанувати будь-який вітчизняний театр. Ба, навіть більше: як вважається, що кожне нове покоління митців та глядачів має отримати новий переклад шекспірівського «Гамлета», так само і національний театр, очевидно, має щоразу звертатися до таких знакових творів на нових витках своєї історії.

Сказане особливо стосується музично-драматичного театру імені Лесі Українки з Кам'янського – заснованого у 1980 р. як російського і такого, що останніми роками змушений, так би мовити, коригувати свою ідентифікацію та статус, продовжуючи, однак, перебувати в об'єктивних реаліях зросійщеного промислового міста.

«Украдене щастя» режисера з Литви Лінаса-Маріуса Зайкаускаса, який нині багато та плідно працює в Україні, Грузії, Казахстані (а до того, окрім Литви, – у Росії та Польщі), цілковито відповідає таким завданням. Це повноформатна версія для великої сцени, створена у традиційних абрисах (оздоблення сцени – ворота, ліж-ко, стіл, лави, скриня, – а також костюми та предметний світ тут цілком відповідні часу та місцеві дії) й така, що адекватно презентує п'єсу й ту культуру, котра для місцевого глядача є все ще доволі екзотичною (худож-ник-постановник – Маргарита Місюкова).

Ексклюзивності цій роботі надає те, що режисер – чи не вперше на моїй пам'яті, яка зберігає з десяток-півтора сценічних інтерпретацій твору, часом справді оригінальних, – звертається до тої авторської версії фіналу, яка не завершується одразу по смерті Михайла двома знаменитими репліками Анни та Миколи, а включає цілий набір сюжетних поворотів (Анна зізнається у своїй вагітності та вирішує взяти на себе убивство Михайла, вона вмовляє Миколу не суперечити їй, вбігають селяни, Анна оголошує себе вбивцею, її ведуть до острогу, останньої миті Микола все ж розкаже правду, але йому ніхто не вірить, тож він зостається сам під, як зараз сказали б, «підпискою про невізід»). «Додаткова» трагічність цієї розв'язки, зокрема, в тому, що Анні односельці вірять у її брехні через її негативну репутацію, а Миколі, навпаки, не вірять у його правді, бо апіорі не бачать у ньому рішучості й здатності до вчинку. Режисер завершує виставу взагалі фатально, йдучи далі за автора: на сцені Микола стріляється з рушниці, з якої щойно вбив щасливого суперника. (Залишимо на совісті постановника можливість двічі вистрелити з простої однозарядної гвинтівки без перезарядки – такий фінал тішить сентиментальні почуття місцевої публіки, яка дуже емпатійно сприймає все, що бачить на кону).

В цілому «Украдене щастя» в Кам'янському – культурне, стильово цілісне видовище, якому можна дорікнути хіба що змішування у звуковому ряді народних пісень з різних регіонів України. З одного боку, це вносить зайву еkleктичність, але, з іншого, не є критичним – навпаки, демонструє публіці розмаїття українського фольклору.

Вистава, однак, не виглядає архаїчною – завдяки, по-перше, вельми фантазійному використанню цілої системи знаків-лейтмотивів (рушниця, яка, вповні за законом театру, з'являється тут у першій дії, аби вистрелити у п'ятій, або ж подарована Анні Михайлом хустка – кожний предмет грає тут власну наскрізну «роль»), а по-друге – якісній, прискіпливій роботі режисера з акторами.

Микола (Олександр Тарханов) існує тут, в принципі, у тій традиції, яка тягнеться ще від Амвросія Бучми – можна лише дивуватися, як доволі симпатичний сучасний чоловік, хоча й тендітної статури, настільки проникається способом чуттів героя та незграбним, зняковілим їх виявленням, що абсолютно переконливо перетворюється на кону на ницу, безпорадну, але чисту душею істоту, котра не може викликати нічого, окрім жалощів. Микола в цій версії – нестарий роками, але вже геть «спрацьований».

Михайло (Руслан Куксенко) втілений так само в традиції – але вже «брутального мачізму». Акторові, що-правда, бракує для цього досвіду й фактури, але часовий проміжок між двома показами вистави (відзнятим на відео та переглянутим наживо) він зміг використати для очевидного «зростання» в рамках ролі.

Нарешті, Анна Марини Юрченко – емоційний центр усієї історії, не жертва обставин, не предмет конфлікту, а його рушій. Усі рішення вона приймає сама, стаючи по ходу сюжету справжньою хижачкою, ледве не відьмою, котра зачаклує, крутить й зрештою вкорочує віку двом чоловікам, котрим не поталанило «облестися» об неї.

Якісний, із використанням виразних крупних планів відеозапис вистави (респект фахівцям з Кам'янського) дав змогу побачити філігранність режисерського малюнку – вибудованість, точність реакцій, нюанси партнерства, чистоту переходів між емоційними станами та їх пластичними втіленнями, часом вельми експресивними.

Проте, водночас, характер цього відеозапису не дав відповіді на деякі припущення, які остаточно підтвердилися лише при перегляді спектаклю наживо.

Річ у тім, що режисера Л.-М. Зайкаускаса та оформлення М. Місюкової у своїх ключових змістовних та мізансценічних рішеннях (стіна з величезними воротами як сценографічна домінанта; епізод з ліжком, що його Микола витягує зі сцени, аби не лишити для любовних утіх Анни та Михайла; переведення масової сцени за

участі численних гостей Миколи у його п'яний монолог; використання вазу з голублями як труни для Михайла, ін.) мають всі ознаки прямої відповідності виставі визначного вітчизняного режисера Едуарда Митницького (1931 – 2018) в оформленні Михайла Івницького (1926 – 1996), здійсненої у російському театрі у Вільнюсі у 1996 р., якраз у період, коли ним керував Л.-М. Зайкаускас.

Мені особисто випало бути серед тих нечисленних (буквально 3-4 особи, включно з нині покійною В. І. Заболотною) вітчизняних критиків, які мали змогу побачити у Литві цю постановку, котра ніколи не була показана в Україні, але збереглася у відеозапису в особистому архіві Е. М. Митницького. Свідчення про цю виставу, зокрема, увійшли до режисерського портрету Е. М. Митницького, написаного мною для часопису «Театральная жизнь» [На левом берегу Днепра. Театральная жизнь. 1997. N 9-10. С. 42-43].

Звісно, кам'янські глядачі 2018-19-х рр. не зобов'язані знати про литовську постановку 25-літньої давнини: їхні взаємини із нинішньою виставою природно розпочалися з «чистого аркуша».

Проте професійна етика змушує мене оприлюднити цю інформацію тут (тим більше, що творці оригінальної вистави вже не можуть захистити своє авторство) та наполягати на неможливості подальшої участі цієї постановки у фестивалі-премії «ГРА».

## Людмила Олтаржевська:

Інтерпретація класики була і залишається одним із рушіїв театрального процесу. Скільки б не ображалися сучасні драматурги, нарікаючи на байдужість з боку режисерів, але перед спокусою представити своє бачення сюжету, успішно протестованого часом, епохами і поколіннями, театральні зодчі встояти не можуть.

Афіша вистави «Украдене щастя» Кам'янського академічного музично-драматичного театру імені Лесі Українки вабила, зокрема, і прізвиськом литовського режисера Лінаса-Маріуса Зайкаускаса – метра, якого прекрасно знають і в Україні, і за її межами. Розкодовувати українського класика Франка крізь призму балтійської ментальності, та ще й у російськомовному промисловому місті – майбутня вистава видавалася таким собі цікавим експериментом, який у цьому театрі справедливо претендував на звання найгучнішої прем'єри сезону.

В історії про нещасну Анну, кохання якої викрали брати, віддавши її за набагато старшого Миколу, існує кілька фінальних варіацій. Фінал у Зайкаускаса також відрізняється від класичної версії – його Анна вагітніє від Михайла і потім бере на себе вину за вбивство коханого, наказуючи Миколі піклуватися про майбутню дитину. Значною мірою саме така розв'язка пояснює трактування режисером самої п'єси. Його театральний наратив «Украдене щастя» – про те, що викрадене кохання Анни до Михайла рано чи пізно переростає у нелюбов до Миколи, який, вважає героїня, і є причиною її загубленого життя. Звідси – грубість і хтивість колись покірної жінки, зневага до чоловіка і байдужість до того, що скажуть люди. Що для цієї Анни є первинним – бажання надолужити втрачені роки з коханим чи помститися нелюбові, з яким мусила жити?

Побутові декорації (художник – Маргарита Місюкова) – функціональні і концептуальні. Ворота-паркан, за допомогою яких Анна так хотіла би відгородитися від стороннього ока і усамітнитися з коханим. Пляшки, до яких потім прикладатиметься Микола і на яких він же у другій дії зіграє трагічну мелодію свого життя. Віз, що так і не вивіз жодного із цієї трійці до щастя, про яке мріялося... І, звичайно ж, ліжко. Прихисток кохання, яке для когось було щирим, для когось – примарним, вимушеним, а для всіх трьох воно стало спокутою за колишні помилки... Сокира, занесена над ліжком, рубає точно, грубо, люто – і ось уже друзки від цього прихистку розлітаються по всій сцені.

Музичне оформлення лаконічне, зорієнтоване на українську народну музику.

Серед тріо Микола-Анна-Михайло лідером глядацьких та професійних симпатій є Олександр Тарханов (Микола Задорожний). Йому і віриш, і співчуваєш, і захоплюєшся його талантом кохати попри все. Сумирний, з опущеними плечима, сумним поглядом, але ж як він цілує свою кохану в живіт! – тут і надія, і розуміння того, що цій надії, швидше за все, не дано стати реальністю. Анна у трактуванні Марини Юрченко – жінка, яка за роки з Миколою чесно про нього дбала, але так і не покохала, тож з появою Михайла її приспані, здавалося б, почуття любові і ненависті оживають з новою силою.

Утім, у фіналі «ГРИ» я цієї вистави не бачу. Перша дія вселяла надію щодо неймовірно крутої постановки. Друга засмутила розбалансованістю і була відверто задвоєю. А після того, як на фестивалі «Мельпомена Таврії» Месхетинський драматичний театр показав «Украдене щастя» у постановці цього ж режисера, яке візуально і за структурою було дуже схоже на виставу у Кам'янському, присутність спектаклю у цьому рейтингу взагалі виглядала би не надто коректною.



# ГО «Інститут дослідження театру «Шостий поверх» / Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра Вистава «Погані дороги»

Сергій Васильєв:

Оскільки події п'єси Наталії Ворожбит і – відповідно – вистави Тамари Трунової зосереджено винятково на Донбасі, у прифронтовій зоні кількарічної гібридної війни в Україні, годі сумніватися в актуальності цього тексту (в його і літературній, і сценічній іпостасях). Творів, які б, бодай кон'юктурно, досліджували цю проблематику на українській сцені, м'яко кажучи, не дуже багато. Ті ж, що вже з'явилися, здебільшого хибують на поверховість, констатаційність та ідейну упередженість. «Погані дороги», натомість, намагаючись розповісти про реальність травмованого війною Донбасу без прикрас, водночас значно розширюють вимір цієї оповіді. Декілька окремих, наче дуже приватних, епізодів життя на території АТО за художньою логікою авторів вистави складаються у своєрідну сценічну фреску сучасного суспільства, враженого постколоніальним синдромом і хронічними вивихами свідомості.

Безперечно, завдячувати появі такої об'ємної моделі суспільства треба насамперед режисерові. Тамара Трунова, в принципі схильна до формальних експериментів, людина із сильною та хороброю фантазією, тут використовує це своє обдарування із надзвичайною потугою та розумом. Відверта театральність багатьох епізодів її вистави слугує ніби знеболюючим засобом сприйняття несамовитого, нестерпного в своїй безжалісності тексту драматурга. Примхлива сценічна форма «Поганих доріг», таким чином, стає для глядачів анестезією від пекельного змісту вистави. При цьому й сам текст Наталії Ворожбит несподівано не лише виявляє точну соціальну діагностику героїв та обставин їхнього буття, але дезавує зручну дихотомію, що вперто нав'язується неколовірною пропагандою і стійко закріплюється у якості неспростовного і, треба сказати, небезпечного кліше: мовляв, у суспільстві є «патріотична еліта» і «бидло, що не пам'ятає своїх коренів, або, ще жахливіше, користується ворожою абеткою» (прогностичний меседж вистави, на жаль, майже не розчули прем'єрні глядачі і мало хто відчуває нині). Насправді, в «Поганих дорогах», за великим рахунком, немає однозначно негативних і позитивних персонажів. Тут всі – жертви. Всі тягнуть біль і брехню минулого в своє сьогодення. І, на жаль, готові тиражувати його у прийдешньому.

Попри свідомо задану драматургом дрібність оповіді, що складається з кількох геть автономних епізодів, вистава виглядає надзвичайно цілісною. Тут знову-таки треба відзначити режисерку, яка хитро протягує крізь дію тонкі смислові нитки (так, скажімо, пародія на античний хор, що асистує монологу героїні в першій сцені, обертається макабрічним карнавалом фіналу), а також вигадає чимало мізансценічних рефренів. Утім, справжнім союзником Тамари Трунової стає в «Поганих дорогах» сценограф Юрій Ларіонов. Ним створено дуже промовисте симультанне середовище, де майже кожний елемент, починаючи з решітки на авансцені, через що часом сприймаєш героїв вистави як диких тварин у соціальному звіринці, і завершуючи кітчевим майданчиком-парадизом із іконою і лубочним килимком, до якого намагаються видертися по слизькому металевому жолобу персонажі, не усвідомлюючи мізерної вульгарності своєї мрії, працює функціонально точно і водночас метафорично.

Вистава народжувалася як антреприза (чи, аби не принижувати продюсера комерційними мотиваціями, як значною мірою експериментальний проєкт). Зрозуміло, що постановниця мала можливість якщо й не безкомпромісного, то, в усякому разі, дуже усвідомленого вибору виконавців. Нині прем'єрний склад зазнав певних змін, але й серед «дублерів» виявилися актори, з якими Тамара Трунова вже працювала і, вочевидь, має спільну мову. Будемо справедливі: вони віддаються грі самозабуттю, надзвичайно чітко виконуючи постановочні завдання, залишаючи, однак, емоційний простір для створення часом досить віразних характерів.

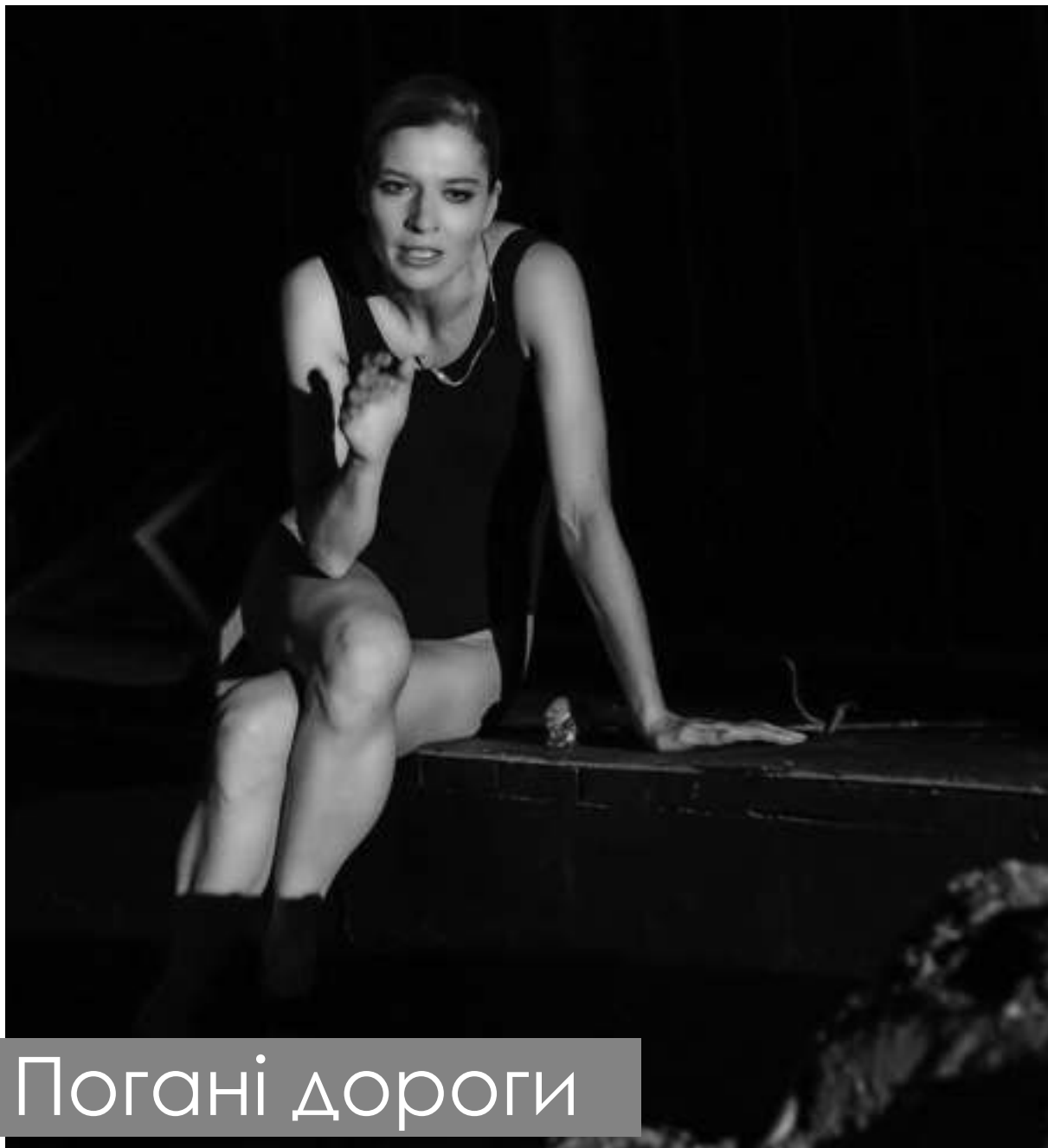
«Погані дороги» Ворожбит/Трунової, на мій погляд, є однією з найщасливіших подій на українській сцені останніх років. Це зріла, громадська відповідальна, чесна і людяна за змістом, вишукана за постановочною лексикою вистава, що не лише фіксує нинішній стан суспільства, але й дає йому шанси, примушуючи глядача бачити за потворними іноді обличчями героїв їхні тендітні, перелякані душі, гідні співчуття.

Ганна Веселовська:

П'єса Наталії Ворожбит «Погані дороги» належить до текстів-вербатім і базується на документальних розповідях людей, які перебували на Донбасі. Ці «донори», як називають фактичних оповідачів різних історій самі драматурги, – фронтовики, колишні полонені, волонтери, або просто мешканці окупованих територій і сірих зон. Отож, однією з прикмет такого тексту зазвичай є ментальне й емоційне наближення автора до реальних персонажів, шукання автором себе через них

Перше представлення «Поганих доріг» відбулося у вигляді сценічних читань восени 2017 року в Лондонському театрі «Роял корт» і, як прийнято в цьому театрі, це не був повноцінний спектакль. Тут зберігався головний авторський принцип організації тексту й драматургічної дії: авторка-інтер'юєрка, яка розмовляє з військовим, що приїхав з Донбасу, весь час чує чужі одкровення і мовби крізь себе пропускає почуте.

В ідеалі для Наталії Ворожбит у подальшій сценічній реалізації її тексту мало б постати щось схоже на моно-виставу, де емоції та враження драматургині звучали б десятками голосів, а її суб'єктивні відчуття не об'єктивізувалися б. Однак, потрапивши до режисерки Тамари Трунової, яка вже не вперше бралася за тексти Ворожбит (неймовірна проникливість її спектаклю «Саша, винеси сміття» змусила заговорити про Трунову як про тала-



# Погані дороги





новиту мисткиню), «Погані дороги» були приречені на втрату монопольного авторського права на твір.

Через жахаючи змисти фронтних подій та екстремальність багатьох режисерських рішень і сценографії Юрія Ларіонова прем'єра «Поганих доріг», що відбулася навесні 2018 року як проєкт «Інституту дослідження театру “Шостий поверх”», від самого початку викликала чимало дискусій. Попри суперечливість більшості персонажів спектаклю, у ньому цілком очевидним було те, що режисер і художник повністю зійшлися на думці, що і для чого вони показуватимуть на сцені. Їхня спільна творча робота стала показовою в плані творчої успішності, оскільки сценограф придумав каркас, матеріальну конструкцію вистави, а режисерка через акторське посередництво її емоційно й візуально наповнила.

Головним елементом у простій і влучній сценографії Ларіонова є ґрати, що тягнуться впоперек усього планушета і розділяють простір сцени на два світи: на передньому плані – більш-менш унормоване українське повсякдення, а вглибині – сіра зона, територія фронту, окупований Донецьк. До цього загального просторового рішення додано кілька важливих деталей: це хвіртка у ґратах, через яку раз у раз проходять люди; схожа на дитячу, залізна гірка, яка впирається у горище-кімнату, декоровану в дусі радянського кітчю, та нагромадження із різних предметів, серед яких – громіздка чавунна ванна. Так, через загратований світ із залишками радянського минулого виникає узагальнюючий зоровий образ війни на Донбасі, розпочатий амбіційною Росією в намаганні повернути Україну до СРСР.

Однак для Тамари Трунової важливим було не тільки вкотре розставити всі крапки над «і» у питанні – чия це війна, прокламувати її загарбницькі витоки. Вона також прагнула відшукати ті точки зсуву в людській психіці, її бутті, життєвому досвіді, що дозволяють нібито нормальній людині вбивати, нехтувати елементарними етичними нормами, бути цинічною, нахабною, брехливою. Шлях такого пошуку веде до того, що у виставі Тамари Трунової йдеться не про сміливість, а про страх, не про відчайдушність, а про безвідповідальність, не про щирість, а про підлість. Разом з акторами вона унаочнює те, як інстинкт самозбереження здатний багатьох з нас зробити нищими, а декого – мужнім.

Режисерське дослідження цих зламів стає ключовим у «Поганих дорогах», і для більшості акторів виконання ролей перетворюється на емоційно-чуттєве самовипробування. Найпоказовішою в цьому сенсі є головна героїня вистави (Оксана Черкашина), з оповіді якої про поїздку на Донбас все починається. Її стишений голос і тілесна розкутість викликають максимальну довіру. При цьому здатність актриси відтворювати стан постійної тривоги, розірваності думок, сексуальної напруженості режисерка підсилює своєрідним хором. Невеликий гурт дівчат і хлопців наче несе героїню в своїх обіймах по сцені та різними піснями акустично акцентує її психологічну уразливість та розбалансованість.

Музичне рішення, придумане Акмалом Гурезовим, є ще однією особливою прикметою цієї вистави. Воно, як і сценічне оформлення, вочевидь відрізняється еkleктичністю, оскільки поєднує побутовий і метафорично-символічний звукові ряди. Наразі, різниця акустичного сприйняття світу – це також межа, що розділяє людей на чуйних, чутливих і бездушних.

Безперечно, найскладнішим у виставі стало досягнення збалансованості в акторській грі, реалістично-натуралістичного відчуття ролей з символізацією своїх персонажів усім колективом виконавців, зібраних режисеркою з артистів різних театрів України. Більшості з акторів, серед яких Оксана Черкашина, Марина Заниборщ, Анастасія Пустовіт, Вікторія Авдеєнко, Андрій Ісаєнко, вдалося виконати це винятково складне завдання, що має небагато спільного зі вживанням у роль, завдяки непідробній чуттєвості та відповідному їй точному пластичному рисунку.

Крім того, націленість на чуттєвість проявила ще одне важливе режисерське послання – адже спільною темою для всіх шести епізодів «Поганих доріг» Тамари Трунової є любов у різних її проявах. Любов веде жінку за військовим на Донбас, змушує транспортувати труп коханця через фронт, журналістку – залишатися в окупованому Донецьку, школярку – йти в бліндаж до солдата. Жахливі й потворні історії представляються актрисами як історії різних кохань, що перетворює спектакль на метафору самозречення через любов, надає йому форму багатоголосої любовної сповіді.

Така режисерська сентименталізація жорстокої п'єси про війну робить майже всіх жінок «Поганих доріг», незалежно від віку, зовнішності та ситуації, нареченими. Усі в білому, затиснувши в кулаках криваво-червоні гвоздики – квіти офіційних радянських свят, – жінки і дівчата купкою вперше з'являються перед глядачами. Про війну вони не говорять, а тільки щось пристрасно шепочуть, бо вони і є сама Смерть, що приходить в образі Нареченої.

У назві п'єси «Погані дороги», та й у самій виставі сконцентровано чимало українських реалій: через погані дороги, якими транспортують поранених з Донбасу, їх не завжди доправляють живими; погані дороги – це дороги, на яких весь час трапляється щось непоправне, як, приміром, вибух маршрутки під Волновахою; погані дороги – це неправильні, нечесні життєві шляхи, які інколи дехто з нас обирає. Зрештою, узагальнення всіх цих смислів українського сьогодення та поетичність і чуттєвість образності спектаклю змушує пригадати пронизливий спектакль Андрія Жолдака «Одруження», який примусив тамувати подих багатьох глядачів в Україні та Європі.

## Анна Липківська:

Події кінця 2013 – початку 2015 рр. – від мирного на початках Євромайдану до «гарячої» фази російсько-української війни включно із так званім «другим Мінськом» – природно стали творчим каталізатором для небайдужих митців із активною суспільною позицією (багато з них самі брали участь у них в тій чи іншій формі). Але так само природним ще 2-3 роки тому було нестерпне бажання накласти мораторій на цю тему на сцені та екрані – адже швидке реагування у гіршому варіанті скидалося на відверту кон'юнктуру (не за намірами, а, так

би мовити, на виході, за результатом), а у кращому – грішило на любовий пафос та вичавлювання сльози, навіть якщо в основі цих спроб лежали документи та свідчення безпосередніх учасників.

Якісний прорив, котрий стався у цій царині на театральній сцені, я особисто пов'язую із творчим тандемом драматурга Наталії Ворожбит та режисерки Тамари Трунової. Вони спочатку апробували цю проблематику у камерному форматі (вистава Молодого театру «Сашо, винеси сміття»), а потім – у 2018-му – представили повноформатну версію у проекті «Сцени б» під назвою «Погані дороги» (продюсер – Володимир Шейко). Драматургічною основою в даному разі стали документальні матеріали, зібрані авторкою в процесі підготовки до написання сценарію кінострічки «Кіборги», але стосуються вони не бойових дій напряму, а тих «рикошетів» війни, які зазнають на собі «маленькі» люди, і які змінюють їхнє життя назавжди.

Саме Трунова на базі текстів Ворожбит запропонувала найефективніший підхід до «вибухової» проблематики: втілювати її на кону принципово неілюстративно, знаходячи кожному сюжетові образно-пластично-жанровий еквівалент (режисерці тут належить і пластичне рішення). Так, серед шести розповідей-історій, з яких складається вистава, є (назви, звісно, умовні) «повільний танець» (дівчина-журналіст в полоні – та її тюремник); «антична трагедія» (монолог протагоністки про болісний роман з героєм АТО, підзвучений-підтанцьований таким собі «хором»), котрий – контрапунктом до розповіді – виконує попури з пісень про любов до військових – «Я козачка твоя, я дружина твоя, пане полковнику мій синьоокий», «Младший лейтенант, мальчик молодой...», «Ах, какой был мужчина, настоящий полковник» та ін.), «три сестри» (дівчата-школярки у «сірій зоні»), «німе кіно» («шмон» на блокпості), «чорний крук та біла пташка» (двоголовий монстр – чоловік та жінка всередині одного пальта – маніпуляціями та терором буквально розчавлює дівчину, котра ненавмисне переїхала автівкою їхню курку)... Єдиному епізоду – мабуть, найкращому (коли такі визначення доречні щодо настільки шокуючих моментів) – важко підібрати аллюзію: йдеться про історію, в якій жінка (на прем'єрі – Христина Синельник, на сцені театру – Леся Самаєва) перевозить викуплене на «тому боці» знеголовлене тіло коханого військового, аби передати його офіційній, «мирній» дружині. Але те, наскільки турботливо, мовби сповняючи якийсь давній ритуал, шофер (Акмал Гурезов; він є також автором музичного оформлення) примотує скотчем подушку до живота геть змерзлої жінки (суцільний, безупинний холод – ще одна «дійова особа» цього епізоду), і його ж мусульманська молитва та зовсім по-тагарському проспівана улюблена пісня загиблого командира – «Еще одна осталась ночь у нас с тобой...» – з тих театральних інсайдів, які не пояснювані словами й категоріями, бо впливають позараціонально, безпосередньо на емоційну сферу навіть «професійного» глядача.

Тобто документальний, гіперреалістичний текст «очужується» у візуально-дієвому ряді вистави, але від цього не втрачає свого змісту, навпаки, відірваний від побутової ілюстративності, постає більш значущим, опуклим та ніби віддунує у чорній порожнечі сцени.

У свою чергу, в сценографії Юрія Ларіонова прочитується не просто конфлікт, а – думка, втілена образно. Поряд із прикметами тих самих вітчизняних «поганих доріг» (знаки «поворот» та «стоп»; нескінченне, здається, шосе, що в темряві біжить на екрані з-під коліс у світлі фар), у правому нижньому куті сцени – деформований кістяк автівки, а у лівому верхньому, під колосниками – кімната, такий собі «рай» з радянського дитинства: ламповий телевизор, люстра із кришталевими підвісками, базарний килимок з Ісусом, шпалери, фотель. До нього веде металевий жолоб, мов на «гірці» з дитячого майданчика; час од часу хтось з персонажів відчайдушно намагається вдертися туди – але скочується, або ж його стягнуть донизу... Тут чітко враховано те, як рухається людський погляд (принаймні, в представників тих країн, де літери пишуть зліва направо): око «зісковзує» з «піднебесної» кімнати униз і праворуч, до «мертвої» машини. Штучне продовження життя міфу про «совок», яким заражені навіть молоді, ті, хто в очі того СРСР не бачив, таким чином, призводить до війни, розрухи, смерті. Прозоро, тонко, вичерпно.

У фіналі вистави всі її епізоди «вивалюються» на кін одночасно, синхронно, але – у зворотній «перемотці». Проте навіть якщо б – гіпотетично – перемотати таким чином історію останніх майже 6 років, все б скінчилося так само... Вірніше, іще не скінчилося.

Щодо акторів, то у Трунової як режисера є здатність згуртувати команду, робити її єдиним цілим, і тут це проявилось повною мірою. Виконавці (особливо Оксана Черкашина) заслужили на свою адресу багато схвальних слів від фахівців та глядачів, та мені б хотілося особливо відзначити роботи Акмала Гурезова та Андрія Ісаєнка.

«Погані дороги» – з розряду тих вистав, які просувають уперед будь-який національний театр (у даному разі – наш, український). Вона незручна, навіть важка для сприйняття, вона контраверсійна, вона виключно некомерційна, «некасова». Але саме і лише такі вистави виправдовують наявність театру в принципі – як суспільного інституту, як особистого досвіду, як, трохи перефразуючи Шекспіра, дзеркала, котре показує кожному часові його справжнє, неприкрашене обличчя.

## Світлана Максименко:

Актуальність творів Наталії Ворожбит («Погані дороги», сценарій до кінофільму «Кіборги») продиктована життям і реаліями в Україні: на Сході нашої держави шостий рік триває неоголошена Російською Федерацією війна. Як у Донецьку, Луганську, на територіях, опалених смертю, живуть і виживають цивільні люди, молодь, діти, військові? Як життя і смерть існують там поруч? Як війна та смерть змінюють психологію та ментальність людей?

Ці основні меседжі як ніколи актуальні і своєчасні, надто, у творчому переосмисленні та втіленні засобами театру. Наталя Ворожбит написала шість історій, пережитих авторкою, – короткі новели про війну на Сході України на основі свідчень реальних людей та власних переживань. Тут авторка наче сама стає заручницею своїх і чужих історій.

Художньо, засобами театру втілювати на сцені «гарячі», невідсторонені у часі (живий та емоційний пам'яті) історичні події – завдання для режисера архискладне. Тамара Трунова зуміла об'єднати ці різні прозові історії воедино, перетворивши їх на самодостатній сценічний твір: жанрово (сучасна «приземлено-висока» трагедія), метафорично (зона – тюрма), смислово (життя перемагає смерть), часово-просторово (це все про нас, сьогоднішніх, без прикрас).

Сценографічний образ вистави (художник Юрій Ларіонов) – метафора життя-війни. У глибині сцени (відеопроєкція) – засніжена дорога, якою мчить автомобіль, прорізаючи темряву ночі яскравим світлом фар та освітлюючи погану дорогу. Важливим смисловим акцентом художника є височезний металевий паркан-кордон (грати, стіна?) на передньому плані сцени. Він незмінно розділятиме простір сцени та героїв-учасників вистави. За ним і перед ним триватиме життя (смерть). Металевий скрегіт заліза додаватиме відчуття холоду, дискомфорту, страху...

За ґратами, ліворуч, у глибині сцени на висоті, періодично висвітлюватиметься «родинне гніздо» – інтер'єр типової квартири-«хрущовки» з жовтуватими шпалерами та іконою на стіні, двома порожніми фотелями. До цього «дому» рватимуться (знизу – догори) слизькою металевою доріжкою (як на дитячих гірках) герої вистави, так і не досягаючи бажаного... Праворуч, у глибині сцени – каркас легкового автомобіля, нагорі – ванна з водою (тут відбудеться одна із нечисленних «ліричних» сцен). Одяг виконавців сучасний: камуфляж, темний, побутовий одяг чоловіків та жінок. Сукні дівчат увиразнюють їхню жіночність.

Кожна з шести новел-епізодів відтворена акторами з максимально-документальною достовірністю, глибинним драматично-трагедійним проживанням ролей, творенням узагальненого художнього образу «життя-війни», яскравими акторськими індивідуальностями. Мовна характеристика не позбавлена ненормативної лексики. «Погані дороги» – сучасна трагедія про життя, яке перемагає смерть.

Акторському ансамблеві виконавців до снаги поставлені режисеркою завдання.

Завдяки високому рівневі художньої реалізації, авторському переосмисленню Т. Труновою літературного твору, ідеологічно-смисловим акцентам «Погані дороги» Н. Ворожбит справедливо заслуговують на перемогу у номінації «За найкращу драматичну виставу».

## Людмила Олтаржевська:

На цю виставу посвячені чекали ще від прем'єри «Кіборгів». Оскільки далеко не всі історії, зібрані на Сході країни, автор сценарію стрічки Наталія Ворожбит використала для створення цього сюжету, значить, мало бути продовження... Не виключено, значно відвертіше, болючіше, жорсткіше, ніж фільм Ахтема Сейтаблаєва. Прем'єра вистави Тамари Трунової «Погані дороги», що відбулася на «Сцені 6», а нині є репертуарним спектаклем Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, вповні виправдала ці очікування. Шість історій, зібраних в єдину сценічну конструкцію, стали яскравою ілюстрацією відомої істини: війна – це не лише свист куль і брудні окопи, а й скалічені життя тих, хто ніколи не був на передовій, але волею долі опинився у цьому трагічному ланцюжку або ж опиниться згодом.

Зворотній бік війни – це суміш трагедії та абсурду, зневіри й нервового пошуку хоч якогось натяку на те, що завтра, ну, добре, післязавтра, гаразд, днями, за тиждень, принаймні коли-небудь це жахіття скінчиться!... А поки там рвуться снаряди – тут намагаються якось жити. Як запевняє Тамара Трунова, кожен має свій метод цього виживання. Хтось відщипує свої шматочки радості у провінційному готелі – він повернувся ненадовго і дарма, що ці події так змінили їх обох... Хтось дивиться примітив під назвою «Давай одружимося» по телевізору, міцно тримаючи біля себе цей атрибут із минулого, аби не збожеволіти остаточно і не забути, яким воно було: швидше, нецікавим, але принаймні без саундтреку із вибухів та канонад... Жодна з історій цього «альманаху» не виглядає другорядною, кожен з героїв так чи інакше є носієм трагедії, яка триває на Сході країни уже понад п'ять років. Єдине, що їм залишається – молитися образам, залишеним у старих квартирах. Дарма, що іноді це звичайний базарний килимок із ликом Христа, прибитий до стін із картатими шпалерами а-ля «радянський шик»...

Потужну ідею драматурга та режисера дублює надзвичайно органічна командна робота людей, котрі відповідали за візуальне оформлення спектаклю. У костюмах Христини Корабельникової превалують, швидше, парадоксальні, гротескові, а не мілітаристичні мотиви – чоловічі «котелки», сукні у стилістиці балетних «пачок»... Автор сценографічного рішення Юрій Ларіонов встановив уздовж сцени довгий металевий паркан: умовний поділ між таким-сяким миром і дуже реалістичною війною, яка все одно просочується крізь цю залізну конструкцію, вихлюпується у глядачеву залу, пече, болить, шматує серце... Відео нічної дороги на заднику (автор – Дмитро Сухолиткий-Собчук), як символ безвиході і надії водночас: ми маємо пройти цей шлях, яким би він не був, не скотитися у придорожній яр, не розвернутися назад, а йти вперед і вірити, іншого не дано.

Акторська «збірна» у «Поганих дорогах» грає так, що, здається, про приналежність виконавців до різних шкіл чи театральних колективів знають лише посвячені. Оксана Черкашина, Андрій Ісаєнко, Валерія Ходос, Вікторія Авдеєнко, Ксенія Жданова та інші учасники вистави демонструють надзвичайне відчуття партнера, при цьому ні на йоту не відхиляючись від своєї партії. Власне, із своєрідного єднання – всі ми в одному човні, чи то пак, в кабіні одного авто на забутий Богом дорозі – починається сам спектакль, коли, тісно притиснувшись одне до одного, купка людей єдиним цілим дефілює вздовж сцени, намацуючи правильний шлях...

Загальний висновок: вистава однозначно має бути присутня у рейтингу найкращих. Власне, ще на шляху до фіналу «Погані дороги» вирізнялися серед конкурентів і справедливо отримали неофіційний статус найгучнішої театральної прем'єри року.

## Яна Партола:

«Погані дороги» Т. Трунової за п'єсою Н. Ворожбит – це розповідь про сьогодення, війну і людину на цій війні, це пошук відповідей на болючі питання і нерозв'язані проблеми театральною мовою, без зайвої публіцистичності та недоречного пафосу.

Режисерка вибудовує сценічну дію одразу у декількох площинах і розподіляє сенси на декількох рівнях по вертикалі та по горизонталі. Відповідно вирішено і сценічний простір, для якого характерний принцип симульованого відтворення місця дії та використання не тільки площини сцени, але і її висоти.

Навмисне неспівпадіння вербального, візуального і музичного ряду породжує контраверсійні сенси. Та за такою деструкцією драми зберігається найголовніше – історія конкретного героя, відверта, прониклива, розказана на одному диханні, наче можливість набрати повітря є лише один раз. А за особистою розповіддю – одна на всіх війна. Війна не в окопах, де ворог навпроти, а в серці кожного. Хоча війни як такої на сцені не зображено, немає вибухів і стрілянини, немає навіть бодай чогось, що візуально натякало б на мілітарні стайл. Навпаки, у тих чи інших сценічних деталях підкреслюються атрибути мирного життя, квінтесенцією якого стає порожня кімната звичайної «хрущовки» із меблями, телевізором і килимами, яка, наче підвішена в повітрі над площиною сцени, «житиме» своїм життям.

Навіть військові персонажі постають тут у чорних костюмах та капелюхах-котелках. Лише пісенний звукоряк, що перебиває монологи-сповіді та сценічну дію, ніби продираючись із товщі підсвідомості, відсилає до військової тематики. Веселі, бравурні шлягери («Младший лейтенант», «Пане полковнику мій синьоокий», «Настоящий полковник» та ін.) звучать іронічним контрапунктом на тлі всього, що відбувається. Своєрідний монолог другого плану.

Завдяки акторському виконанню кожна новела виглядає як документальна сповідь героя, що не залишає байдужою глядачів.

Вистава «Погані дороги» – намагання у художній спосіб осмислити непривабливу дійсність, вміння дистанціюватися і піднятися над буденністю, прагнення відтворити сутність процесів, які змінюють свідомість сучасної людини. За вагомості піднятих питань і за рівнем їх мистецької реалізації вона, безумовно, серед найкращих сценічних творів в Україні.

## Алла Підлужна:

Ця вистава стала ледь не першою спробою театрального осягнення теми війни на сході України. Її пронизлива актуальність, перш за все, полягає у текстові Н. Ворожбит: у його документальності досягнуто ефекту літературного узагальнення, наявне відчуття тонкої тремливості художньої правди.

Режисерці Т. Труновій разом зі сценографом Ю. Ларіоновим вдається створити відповідний літературі образний предметний світ, головним елементом якого стає залізна огорожа, що горизонтально поділяє сценічний простір. Образ клітки, розмежування має багатопланові смисли. Це і розділення народу, і резервація (вимушена й добровільна) його певної частини, і розуміння того, що простір клітки може бути з обох боків. Художник навмисно робить відстань між прутами досить широкою. Так, між ними зможуть просковзнути персонажі з однієї сторони на іншу, можна з'єднати руки, обійнятися, вдарити, навіть відповісти на поцілунок... Метафора думки, що цей простір за металевими ґратами не глухий і при бажанні його можна подолати, красномовно промовляє про надзавдання цієї сценічної оповіді.

З іншого боку, прикмети колишнього мирного життя виглядають уламками щасливого світу, який зруйнувався, наче від вибуху, образного і реального. Виникає асоціація сьогоднішньої дійсності – розтрошений світ. На відеоекрані через автомобільне скло миготить стрічка дороги, кадри подорожі супроводжуватимуть усю виставу. Дорога теж – красномовний образ, нею можна втікати з дому, можна й повертатися на батьківщину. Навіть розбитими, поганими дорогами, що тягнуться вздовж засипаних сміттям узбіч...

Автомобіль без колес – це декорація однієї з 6 новел вистави: на ньому везимуть труну із загиблим, і діалог дійових осіб обвалить на глядачів такий масив страшної правди, що стане моторошно. А вже в іншій новелі ця труна перетвориться на стару ванну, яка стане обителлю любові і чистоти; у ній, в, може, й не дуже чистій воді, змиються усі гріхи і втамується лють. Таких візуально-сміслових метафор чимало у виставі. Найзмістовнішою стає дитяча залізна гірка, улюблена забава малечі. Вона веде нагору до символу звичного людського щастя – затишної кімнати з диваном та телевізором. Цією гіркою намагатимуться видертися нагору герої в надії врятуватися, але безсило сповзатимуть вниз. Дорога туди, до колись мирного і налагодженого життя, тепер видається просто неможливою. Сила цієї виразної алегорії надзвичайно працює, такий образний акцент вінчатиме фінал. Наче світло в кінці нескінченного темного тунелю, цей теплий острівець миру і затишку народжує розуміння того, наскільки мало потрібно людині, яка потрапила у пекло війни.

Вистава вийшла бездоганною за чистотою вигаданої форми, вибуховою за візуальною картинкою, вокально-музично-пластичним рядом, переконливою за атмосферою апокаліптичної тривоги. Піки найвищих емоційних станів, що проживаються усіма акторами з надзвичайною органікою і щирістю, вражають правдою, роблять виставу живою і справжньою.

В оригінальності режисерського задуму, окрім художньої цінності, криється надважливий момент – актуальність сценічного реагування на події, що відбуваються буквально за стінами театру. Позиція митців зрозуміла, своїм твором з відвертістю рефлексій на абсурд української дійсності вони прагнуть і доводять здатність впливу на свідомість глядачів, на її зміну. У виставі немає «ура-патріотичних» настроїв, вона гранично чесно констатує страшну реальність та, досліджуючи межі людяності на вибоїнах розбитих шляхів, все ж залишає присмак оптимізму, на який справжній театр просто-таки приречений.

# ГО «Фестивальний центр «Золотий Дюк» / Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька Вистава «Вона його любила»

Сергій Васильєв:

«Вона його любила» в Одеському українському театрі – сучасна драма, розказана сучасною мовою. Можливо, не всі глядачі згодні ототожнити себе з її героями, але тут пастозно подано вгадувані соціальні типажі, діють реальні міські мешканці, які, страждаючи, розігрують вічні сюжети любові-зради, потягу-відторгнення, жертвності-помсти у впізнаваних обставинах сьогодення. Театр, до речі, не прагне їх засуджувати, та й взагалі, здається, має на меті звільнити глядачів від будь-яких стереотипних оцінок щодо співгромадян, які їх оточують. Саме тому інтелігент виявляється тут абсолютним лайном, донька алкоголіка – чистою душею, а вбивця – мало не ліриком. Жанр вистави із деяким апломбом визначено як «життя на 2 дії», але, скоріше, це вигадливо аранжований міський романс – із шаленим коханням, підступним звабником, романтичним хуліганом та ножем під ребро для наївного «ребра Адама» у фіналі.

Відаючи належне надзвичайно пристрасним у довірі до запропонованих режисером обставин та умовностей виконавцям, виставу все-таки треба класифікувати як явище авторського театру. Стас Жирков перебирає тут на себе не лише суто постановочні функції, але й здійснює переклад та адаптацію тексту білоруського драматурга Андрія Іванова, організовує сценічний простір, самостійно моделює (втім, мабуть, радше, підбирає) костюми, відповідає за звукове та світлове рішення. Тобто демонструє тотальний контроль над дією, скрупульозно вибудовує її партитуру, старанно диктує акторові малюнок ролі. Ті, хто знайомі із попередніми роботами цього режисера, легко виявлять в його виставі вже відомі індивідуальні прийоми. Правда, в одеській виставі постановник застосує їх з високою енергією і точністю. Варто відзначити й сам принцип режисерського трактування загалом дуже реалістичного, цілком в дусі «нової драми» тексту драматурга. Він «оновлюється» не лише завдяки імплантації (між іншим, дуже вдалої) до нього суто одеських прикмет, але й дотепною театралізацією часом досить депресивних епізодів драми. Публіці пропонується не потяг до побутової правди, а свідомо карнавалізоване дійство, де перебільшення мають здебільшого ексцентричну природу. Це, з одного боку, примірює глядачів з надто грубим текстом, з іншого, полегшує самому режисерові аналітичну, сказати б, репрезентацію героїв. Справді, борцівська (чи пітекантропівська?) стійка похмурого Кості або вкрита кокаїном фізіономія Славіка свідчать про їхній соціальний статус, вдачу, образ життя красномовніше за будь-які словесні описання та характеристики.

Вистава «Вона його любила», безперечно, має свою художню логіку. Стас Жирков обирає власний спосіб показу сучасної реальності – і це його режисерське право. Тут не йдеться про занурення у таємниці психології людини, герої представлені як соціальні типажі, і часом досить переконливо. Власне, прагне того постановник чи ні, у виставі зображено здеградоване суспільство, де жалості гідна хіба що заріzana дівчина, котра любила, як уміла. Герої ніби ні до чого не прив'язані, що добре підкреслено й аскетичним простором, у якому вони діють. Навіть пес тут – муляж. Між тим, про вбогий світ персонажів багато говорять їхні костюми та музика, яку вони воліють слухати, з насолодою часом підспівуючи цьому напівшансону.

Актори, які працюють у виставі «Вона його любила», гідні всіляких похвал. Вони чудово відчувають запропонований режисером стиль подання характеру, нарочито надмірний, галасливий, емоційно витратний. Ролі, зрештою, виходять дуже соковиті. Цей спосіб гри не передбачає стрибків у психологію героїв, але вимагає виняткової точності деталей й непідробності почуттів. Виконавської дисципліни та граничної віри у постановочні настанови. Зрештою, душевно неекономної гри.

Вистава «Вона його любила», створена режисером Стасом Жирковим в рамках творчої майстерні Одеського українського музично-драматичного театру імені В. Василька «Глядач на сцені», є обнадійливим прикладом вдумливої і сміливої роботи над сучасним драматичним текстом, інтерпретованим в оригінальній режисерській манері із гідним ансамблем виконавців.

Ганна Веселовська:

Виставу «Вона його любила» заслужений артист України режисер Станіслав Жирков поставив в Одеському театрі ім. В. Василька у форматі Експериментальної творчої майстерні «Глядач на сцені». За відсутності належного ігрового майданчика [наявна в театрі «Сцена 38», названа відповідно до кількості глядачів, зовсім мікроскопічна. – Прим. ред.] режисери, розуміючи, що їхня вистава матиме камерний характер, час від часу ідуть на вимушений крок та розміщують публіку на сцені в безпосередній близькості до артистів. Зближення акторів і глядачів у спектаклі Стаса Жиркова – річ принципова, адже він придуманий так, аби останні ніби підглядали за подіями. Відповідно, присутність «Вона його любила» у номінації «Велика сцена» є недоречною та створює певні проблеми для її адекватного оцінювання.

Автор драматургічного тексту, за мотивами якого поставлена «Вона його любила» – молодий білоруський драматург і кіносценарист Андрій Іванов, котрий закінчив у Мінській кіношколі-студії курс «Сценарна майстерність». Його перший драматургічний досвід – сценарій шкільного сіткому «Учілка». А першою п'єсою стала драма «Це все вона», створена під час лабораторії Центру білоруської драматургії 2012 року. Ця ж п'єса була визнана настільки вдалою, що увійшла до шорт-списку 11 Міжнародного конкурсу драматургів «Євразія-2013», і в 2016 р. її поставили у Київському Молодому театрі.

# Вона його любила



Переважає більшість творів популярного на пострадянському просторі Андрія Іванова присвячена проблемам важких підлітків, їхнім стосункам із батьками, складнощам адаптації в суспільстві. Стас Жирков цю тематику відчуває як ніхто інший з українських режисерів і актуалізує її в багатьох спектаклях. Починаючи від ранньої «Наташиної мрії», він говорить про це майже постійно в дуже особистісній та максимально відвертій ігровій манері. Складається враження, що у такий спосіб він виплескує свої незагоєні підліткові образи. І це робить його постановки особливими: відштовхуваними та притягальними одночасно.

«Вона його любила» представлена в притаманній Жиркову аскетичній чорнушній естетиці. Сценографія замінена сценічним дизайном, тобто сценічний простір створюється із підручних засобів, маркує типове для ситуації публічне або приватне місце й може утилітарно експлуатуватися в інших виставах. За великим рахунком, воно не має атмосферності, настрою як сценографія, але зручне при організації мізансцен. Приміром, використовуючи великий стіл, ще й обрамлений світлодіодною стрічкою, Жирков вмонтовує його в різні ігрові ситуації, хоча від цього стіл не набирає додаткових знакових навантажень, а швидше виконує функцію спортивного снаряду у фізкультурній залі.

Механічне освоєння навколишнього середовища, за великим рахунком, є ключем до сприйняття і розуміння того, як придумує спектаклі Стас Жирков. Адже до найсуттєвіших їхніх ознак можна віднести особливий фізіологізм акторського існування, так би мовити, своєрідну «біомеханіку», що провокує потужний емоційний поштовх у артистів. Усі виконавці – Марина Клімова (Таня), Вадим Головко (Сергій), Володимир Романко (Славик), Ірина Охотніченко (Мама), Ігор Геращенко (Тато) – перш за все створюють динамічні, ексцентричні, часом карикатурні зовнішні рисунки ролей. Саме завдяки пластичним обрисам, як то жестикуляції, міміці, ході, манерності і т. ін., ці сценічні персонажі дуже упізнавані, зіставні з реальними. Водночас, ця пластична соціальна характерність, якої домагається від акторів режисер, ними істотно «отеатралюється».

Зрештою, «отеатралення» у фізіологічно точно відтвореній буденній драмі, яке відбувається через прийоми надмірності, ефектності та позування, картинності композицій, надає спектаклям Жиркова особливого лякаючого шарму. «Вона його любила» – вистава красива і страшна одночасно, вона і смішна, і пустотлива і грізна, і брутальна.

Звісно, особливості режисерського підходу Станіслава Жиркова мають як свої переваги, так і свої недоліки. Адже картинне ексцентричне зображення повсякдення людей, котрі відчайдушно змагаються за місце під сонцем, переборюють самих себе та обставини, позбавляє персонажів психологічних рисунків, а мотивації їхніх вчинків переводяться на рівень фізіології. Відповідно, всі учасники подій виглядають дуже однозначними істотами, які не викликають ані співчуття, ані жалості. Отож, тут зовсім не йдеться про емпатію, але для того, аби зрозуміти, що діється з нами і як жити далі, це конче потрібно.

## Ольга Голинська:

Виставу поставлено за мотивами п'єси Андрія Іванова «С училища». Вона – про наші сьгоднішні реалії як на рівні побуту, так і психології, філософії, людських стосунків, що красномовно підкреслено підзаголовком «Життя на 2 дії». А що може бути більш своєчасним, ніж сама сучасність, котру розглядаєш прямо перед собою, немов у дзеркалі чи то крізь вікно?

Тут усього шість героїв, у кожного з яких – свої проблеми, бачення світу, уявлення про любов і щастя. Та все ж основна проблематика спектаклю – молодіжна. Четверо головних персонажів – Таня, Сергій, Славик і Костя – молоді люди, які шукають сенс життя й намагаються уявити, зазирнути в майбутнє, кожен по-своєму. До них долучаються Мама Сергія, яка до безумства, але на власний міщанський штиб любить синочка, і Тато Тані – інвалід і п'яниця, чий смисл існування – випивка. «Кожен любить, як вміє!» – написано в програмці та на екрані в кінці вистави.

Таня (Марина Клімова) – молода дівчина з люмпенського середовища, продає рибу на базарі, заробляючи на прожиття собі й батькові, та паралельно навчається в училищі. Вона береже цноту і мріє про принца, яким вважає свого учителя філософії Сергія.

Сергій (Вадим Головко) хоче за будь-яку ціну вирватися з кола бідності, емігрувавши за кордон. Друг Сергія Славик (Костянтин Кириленко) – багатий мажор і наркоман, перебуваючи у постійній гонитві за розвагами, що стають усе божевільнішими, провокує Сергія спокусити Таню й виставити відео в інтернет. Ціна – надання тому фінансової можливості виїхати з країни.

Костя (Володимир Романко) – колишній хлопець Тані, котрий за вбивство її однокласника через ревності відсидів у в'язниці, вийшов звідти і, знову-таки через ревності, по-своєму «розрулив» ситуацію, що закінчилося для дівчини трагічно.

Усі герої прагнуть реалізації бажань, справдження мрій, однак жодний з них, на жаль, так і не зміг досягти якогось ідеалу. Дійсність і обставини виявилися сильнішими. Таня гине, Сергій відправляється за кордон і знаходить там таку саму рутину, Славик від нюхання наркотиків переходить до ін'єкцій, які його остаточно спустошують, Костя повертається до в'язниці.

І хто скаже, що це – не типові сьгоднішні проблеми? Мимоволі задумуєшся: що ж чекає тут наших дітей, коли в час «наворочених» гаджетів, новітніх технологій тощо нічого не змінюється по суті? Але слід завжди сподіватися на краще...

Знову звертаюся до програмки: «Режисура, переклад та адаптація тексту, сценічний простір, костюми, звукове та світлове рішення – заслужений артист України Стас Жирков». Отже інноваційний режисерський задум вистави належить нашому землякові-киянину [С. Жирков провів дитинство в Іллічівську під Одесою, нині це місто Чорноморськ – прим. ред.]. Він співпрацював із драматургом Андрієм Івановим і максимально адаптував п'єсу до одеських реалій.

Зокрема це суржик, суміш української і російської мов, якою розмовляють усі герої. Активно використовується також ненормативна лексика, про що попереджають афіші й програмки. Однак, мушу визнати, вона органічно влітається у загальний контекст вистави й не сприймається надто чужорідно. Адже не секрет, що її широко застосовують наші молоді громадяни, і – подобається це нам чи ні – ми достатньо чуємо таку «мову» щодня на вулицях, у метро та інших місцях.

Таня мешкає у Поскоті («Поселок Котовского» – одеський мікрорайон). У тексті періодично згадується то академія Кивалова, то ринок «Северний».

Вистава демонструється як продукт експериментальної творчої майстерні «Глядач на сцені». Публіка сидить прямо на кону таким собі розімкненим у бік глядачевої зали прямокутником. Ігровий простір відділяється від пустих рядів крісел стіною-екраном, на фоні якого і розгортаються події.

У спектаклі багато інтерактиву, безпосереднього спілкування акторів із глядачем. Так, наприклад, в результаті доволі дотепної та розкутої імпровізації Славика (Костянтин Кириленко) усі присутні дізналися, що в залі сидить режисер Лінас Зайкаускас і «комісія з ТРИ» (тобто ми – експерти).

Усе це максимально наближає дію до реальності, часом ніби стирається грань між театральним дійством і справжнім життям, створюється відчуття, що події відбуваються прямо тут і зараз і ти їхній безпосередній учасник.

Художня цілісність вистави обумовлена, мені здається, насамперед тим, що задум більшості з основних її компонентів належить одній людині – режисерові Стасу Жиркову.

Сценографія дуже лаконічна, коли б не сказати, скупа: стіл, стільці, стіна, мікрофон, у другій дії з'являється ... труна. Кожний предмет – максимально функціональний. Стіл використовується як додаткова сцена. Мікрофон – не просто підсилювач звука, періодично він стає засобом зв'язку із зовнішнім світом: через нього промовляються монологи, персонажі звертаються до людства, президента тощо.

Костюми максимально прості й органічні. Таня – абсолютно в сучасному тренді: куртка Adidas, майка, капронова гофрована спідниця (чомусь виникла асоціація із балетною пачкою) і нині дуже модні кеди. Сергій, як і належить викладачеві, – у костюмі, проте з короткими штанцями, немов хлопчик, який виріс з одягу. Славик – у дорогом вбранні, але заплямованому коксом. «Накачаний» зек Костя у простій майці-«алкоголічці» та звичних для його побратимів-«тітушок» спортивних треніках.

Мама Сергія (Ірина Охотніченко) після монологу сина про те, що наше суспільство невиліковно хворе на «совок», про одні й ті ж в'язані шапки з нашитими перлинами у жінок з маршруток, з'являється на сцені у точно такій самій радянській шапочці, символізуючи ненависну молоді віджилу епоху.

Пластика й міміка Тані відповідають манерам поведінки сучасних юнаків і дівчат. Вразили натуралістичність блюзнірства й кривляння емоційно й душевно вигорілого Славика.

Добре продумана робота зі звуком. Чого варта одна тільки розмова батька-алкаша (Ігор Геращенко) з донькою! Звукове відлуння тут сприймається як своєрідна алегорія навколишньої пустоти, не сказати б, пустки.

Дуже вдалим є музичне рішення вистави. Музика – характеристика персонажів і подій. Загалом вона або фоновая (електроніка Андрія Ругару), або конкретна (пісні «Знаешь, Таня» й «Колыбельная» популярного українського гурту «Валентин Стрикало»), але, поза сумнівом, – сучасна й органічна у контексті спектаклю, адже базується на «інтонаційному словнику епохи» (термін геніального теоретика-музикознавця Бориса Асаф'єва), тобто є близькою та зрозумілою сьогоднішнім слухачам.

Робота усіх шести акторів, зайнятих у виставі, заслуговує високої оцінки. Кожний максимально віддався логіці образу й намагався відтворити його якнайповніше. Хоча найбільше хотілося б виділити Марину Клімову (Таня) і Вадима Головка (Сергій). Їхні герої видалися найбільш багатограними, неоднозначними, яскравими й несподіваними водночас.

Мене особисто вистава збентежила й приголомшила, змусила задуматися над багатьма речами. Зокрема, це проблеми сучасної молоді та розмисли над її майбутнім у нашій країні, зараз такій непевній щодо подальшого шляху.

## Анна Липківська:

Станіслава Жиркова можна вважати популяризатором сучасної білоруської драматургії в Україні: після двох п'єс Дмитра Богославського – «Любов людей» і «Тато, ти мене любив?» – він звернувся до «С училища» Андрія Іванова, причому для афіші змінив цю назву на «Вона його любила». Слово «любов» у всіх трьох заголовках не випадкове: це – такі собі історії «о странностях любви», яка не дає спокою персонажам, котрі найчастіше хоча й активно вживають це поняття, але доволі погано уявляють собі, що ж воно таке. «Життя без любові – не життя, але коли вона є, то невідомо, чи це на краще», – приблизно такий висновок можна зробити з цієї «трилогії». Або – «весь світ проти любові», якщо хочете.

Тексти молодих білоруських авторів легко піддаються адаптації до української сцени – з одного боку, вони доволі близькі нам і придатні для «перекладу» на мову вітчизняних реалій (включно із суржиком), з іншого – надають необхідну дистанцію, аби сприймати персонажів та колізії у дещо іншій «оптиці», ніж якби вони були змальовані з української «натури».

Тут є ще один нюанс, який варто зауважити: Жирков використовує ці тексти з дещо провокативною метою – «Любов людей» була його першою виставою у Молодому театрі, і без такої «розминки» навряд чи відбулася б і стала такою, якою стала, наступна – «Сталкери».

Що ж до «Вона його любила» подібна мотивація навіть очевидніша: збурити спокій у театрі, котрий розпочав процес «перезавантаження», змусити публіку говорити про нього – неважливо, позитивно чи негативно, аби лишень відгукувалися (мовляв, а ви чули, що глядачі там прямо на сцені сидять? А правда, що в театрі Ва-



силька матом лаються? і т. ін.).

Отже, на великій сцені, де публіка розташовується по периметру, а задником слугує стіна, яка відділяє кін від глядної зали, Жирков реалізує підхід, добре пропрацьований ним на сцені малій, – ставити гіперреалістичні тексти не напряму, не «в лоб», не побутово-життєподібно, а з елементами інтерактиву, з різкими «стопами», «зрізками», «флешбеками», з чіткими відбивками (темпоритмовими, світловими, тембральними, звуковими, інтонаційними) між різноманітними жанрово-стильовими «блоками», із використанням популярної молодіжної музики («Знаєш, Таню...» рок-гурту «Валентин Стрикало» – лейтмотив вистави, тут на руку ще й текстовий збіг з іменем героїні).

Зони підкресленої, фарсової театралізації, навіть, сказати б, «естрадизації», чергуються на кону із поодинокими «тихими» вкрапленнями, де спадають маски (а тут кожний герой – маска, шаблон, тип, причому не стільки життєвий, скільки «кіношно-маскультовий»: ПТУ-шниця з околиці, яка намагається здаватися дорослою та досвідченою, класична одеська мама, алкоголік – тягар для родини, кримінальник, мажор-кокаїніст, «препод-ботан»), і персонажі постають беспорядними й нещасливими. Режисер, до того ж, насичує виставу суто одеськими реаліями (назви районів міста, специфічні місцеві жарти – але це справжня, сучасна Одеса, а не спалювана поганою естрадою «одещина») та залишає виконавцям територію, де вони виступають від власного імені: незлобиво «приколюються» зі свого театру, одне з одного як акторів, з тих, хто перебуває серед глядачів саме на поточному показі (дісталось і експертам «ГРИ»), обговорюють режисера, своїх героїв тощо.

В результаті виходить вибухова суміш виражальних засобів, котра працює на головну мету: подати справді жахливу колізію п'єси (учениця щиро закохується у свого викладача, а він, аби вибратися з бідності, викладає в Інтернеті відео позбавлення її цноти; зрештою, героїно з ревнощів вбиває сусід-рецидивіст) так, аби її взагалі можна було сприйняти, відчутти, але щоб це не виглядало ані нагнітанням страхіть, ані театральною «бутафорією», імітацією правди. Непрямим ходом – до співчуття та моральних висновків: таким є шлях, запропонований С. Жирковим і театром імені В. Василька, котрий відважився на новий, доволі ризикований для себе крок.

Те, що такий шлях вірний, випала можливість пересвідчитися на обговоренні спектаклю після одного з прем'єрних показів: інтелігентна публіка – педагоги, студенти, психологи, лікарі – менш за все звертала увагу на ненормативну лексику, яка лунала зі сцени, натомість відверто спілкувалася з акторами та режисером й дуже серйозно й глибоко міркувала про виставу і про те життя, яке з неї постає (ледве не єдиний випадок у моїй театрознавчій практиці такої от продуктивної дискусії з глядачами – як правило, це провальний формат).

Виконавці у виставі виглядають справжнім ансамблем, вони згуртовані та завзяті. Постановник надає їм можливість миттєво переключати «реєстри», поставати то гострохарактерними, то ліричними, перебуваючи у постійній динаміці. Тут особливо проявляється контраст із суто «режисерськими» постановками І. Уривського, а надто – з «Одруженням», «сусідом» вистави «Вона його любила» у лонг-лісті фестивалю-премії «ГРА»: Марина Клімова, Вадим Головка, Костянтин Кириленко та Володимир Романко (підтримані старшими – Іриною Охотніченко та Ігорем Геращенком) постають тут живими та різноманітними, а не просто старанними й обмеженими у засобах виконавцями волі режисера та балетмейстера.

С. Жирков у виставі «Вона його любила» загалом лишився у рамках свого фірмового стилю (хоч і з деякими новими, парадоксальними рішеннями), але постає питання: чи варто відмовлятися від того, що справді умієш робити, від підходів, котрі реально «працюють», коли вони йдуть на користь і театрові, і глядачеві?

## Людмила Олтаржевська:

Ця вистава – красномовний приклад того, що відкритий театральний простір, можливість працювати в різних країнах не лише сприяють особистому розвитку конкретного українського режисера, але й здатні здетонувати цікаві проекти для українського театру. Як розповідає Стас Жирков, ідея цієї п'єси виникла під час режисерської лабораторії під Мінськом. Автор соціальної драми – білоруський драматург Андрій Іванов (у співавторстві зі Стасом Жирковим). Історія кохання «петеушниці» Тані до свого викладача, за задумом режисера, могла статися, наприклад... в Одесі. Ну а право доводити, що кохання може не вкладатися у загальноприйняті рамки, бути щирим, навіть якщо говорити про нього впереміжку з матюочням – це індивідуальна справа кожного-го незалежно від місця проживання.

Ще одна особливість постановки, яка вартує уваги в контексті новітньої історії українського театру, – вона стала можливою у тому числі і завдяки новій директорці Одеського музично-драматичного театру імені В. Василька Юлії Пивоваровій, яка й почала запрошувати до співпраці провідних режисерів країни.

Аби максимально наблизити глядачів до історії Тані, Стас Жирков запросив публіку на сцену. Розсадивши її на відстані кількох метрів від акторів, вручивши кожному по умовній лупі, він підштовхує глядачів до думки, що подібна трагедія цілком може трапитися, скажімо, у сусідньому під'їзді чи в родині доньчиної приятельки. Разом з тим, історію про кохання, зраду та зневіру режисер не залишає десь на побутовому рівні і пропонує глядачам переосмислити... проблему зайвих людей. Людей, які сповідують примітивні цінності і лише здогадуються, що життя може бути інакшим. Яких не навчили кохати, але при цьому їхня потреба у коханні нікуди не зникла. Два акти вистави мають різне емоційне забарвлення: перший – це сміх, елементи клоунади, показова карикатурність окремих героїв; другий – ефект камінія, що падає з неба, процес збирання якого, як показує досвід, ще ніколи не був радісним і безтурботним.

Оскільки автором музичного та художнього оформлення є сам режисер, до художньої цілісності вистави навряд чи можуть бути особливі зауваження. Ефектно і... дещо очікувано, знаючи попередні роботи Стаса Жиркова, виглядали неонові лінії, які герої перетинали неодноразово, так само, як і протягом сюжету неодноразово нехтували умовними морально-етичними кордонами. Яскраві вкраплення – червоні песик, кеди та спідниця Тані з фатину, мов у принцеси, – розбавляли мінімалізм сценічного простору, додаючи нервовості

досить спокійним, на перший погляд, кольорам. Ну, а композиція гурту «Валентин Стрикало» «Знаєш, Таня» у цій виставі стала справжньою вишенькою на торті.

Одеські актори з режисером Стасом Жирковим співпрацювали вперше. Але після перегляду вистави у цьому можна було й засумніватися – всі, хто виходив на сцену, наповнювали режисерську конструкцію потрібним змістом і чіткими наголосами. І хоча вислів «актор купається у ролі» вже давно належить до категорії штампів, все ж таки про акторські роботи в цьому спектаклі хочеться висловитися саме так. Одна лише Марина Клімова примушувала глядачів декілька разів змінювати думку про свою Таню: ця «гопниця» – жертва? відьма? наївна простачка? Її засуджувати – чи їй співчувати?...

Серед фіналістів фестивалю «ГРА» ця вистава точно не загубиться. Саме вона, на мій погляд, здатна викликати чи не найбільший ажіотаж серед глядачів молодшого покоління.

### Світлана Максименко:

Вистава «Вона його любила» за п'єсою сучасного білоруського драматурга Андрія Іванова в режисурі Стаса Жиркова на сцені Одеського академічного українського музично-драматичного театру імені В. Василька – той випадок у мистецтві, який стає ПОДІЄЮ. Саме такою театральньо-мистецькою подією стала зустріч на чорноморській землі білоруського автора й відомого та амбітного молодого українського режисера з наймолодшим поколінням (у своїй більшості) акторської групи Одеського театру імені В. Василька. Вони зуміли професійно та по-людськи чесно і відповідно до запропонованих режисером завдань створити «універсальну» казку про кохання вчорашніх тінейджерів, які по-справжньому покохали вперше... і що з цього вийшло. «Кожен любить, як уміє!» – цим слоганом і лейттемою пояснюється актуальність вистави, її затребуваність, надто, в соціально-неблагополучний час та в нестабільному суспільстві.

Оригінальність режисерського задуму та його сценічне втілення полягає в тому, що, по суті, з «чорнушної» драматургії (у виставі використовується ненормативна лексика, її герої – з неблагополучних родин, у декого – проблеми із законом) Стас Жирков створює глибоко драматичну, наближену до античної трагедії (у природі акторського існування на сцені) виставу.

Художня цілісність її (сценографія, костюми, музичне та пластичне рішення) вмотивована виразним авторським концептуально-режисерським рішенням. Така історія може трапитись сьогодні в Одесі, Львові, Донецьку, Харкові. Або у вашому чи сусідньому домі... Скрізь, де є неблагополучні і благополучні сім'ї. Постановник відтворює типовий урбаністичний простір початку третього тисячоліття, населяючи його типовими характерами-героями. Сценічний майданчик є впізнаваним і функціональним: дім, школа, офіс, кабінет (важко, як на мене, це оформлення, бодай воно і дієве, назвати сценографією). Світло, відповідно, або тьмяно-комп'ютерне, або тривожно-криваве... Стіл набуває багатьох значень: місце праці, «ложа» кохання, арена суперечок, екран комп'ютера тощо.

Особливою принадою цієї вистави є її актори: Марина Клімова (Таня), Вадим Головка (Сергій), Костянтин Кириленко (Славик), Володимир Романко (Костя), Ірина Охотніченко, заслужена артистка України (Мама), Ігор Геращенко, заслужений артист України (Тато).

За передбачуваності режисерських прийомів творчого почерку С. Жиркова (що притаманне і даній постановці), усе ж одеська вистава має особливий, потужний, живий енергетично-акторський посыл, що вирізняє її серед інших у творчому доробку режисера.

Герої вистави: Славик – мажор, який задля адреналіну провокує майбутню трагедію; Мама Сергія – самотня жінка, котра прагне одружити сина; песик – французький бульдог; Батько Тані – деградований алкоголік, закоханий у Таню Костя, котрого випустили з в'язниці, аби той знову «загримів» туди... Кожний з акторів творить тип, який одночасно є й яскраво-індивідуальним ХАРАКТЕРОМ. У цьому принада та запорука успіху вистави.

За всієї художньої недовершеності драматургічного матеріалу та його схематичності акторам на чолі з режисером вдалося подолати літературні недоліки твору, створивши повнокровну, ансамблеву, яскраво-індивідуалізовану, живу, універсальну виставу. Її сприймають глядачі найширшої вікової категорії.

Вищенаведені аргументи дають підстави віднести «Вона його любила» на сцені Одеського академічного українського музично-драматичного театру імені В. Василька до числа найкращих вистав в Україні.

### Яна Партола:

Вистава С. Жиркова – як завжди смілива і провокативна, як завжди – про наше сьогодні. Режисер досить вільно обходить із текстом п'єси А. Іванова, насичуючи її реаліями сучасної Одеси, специфічним сленгом і ненормативною лексикою, що разом із форматом сценічної подачі надає виставі практично документального звучання.

Відверта і нічим не прикрита гра акторів видається деяким глядачам навіть надмірною оголеністю, ніби театр неприпустимо порушує бар'єри їхнього особистісного простору. Не в останню чергу подібний ефект спричиняє спосіб розташування глядачів безпосередньо на сцені. Герої вистави – мов на долоні. Вони наче і знають про присутність глядачів, але поводять себе так, ніби нікого навколо немає. За потребою апелюють до глядача, але як до віртуального співрозмовника в мережі, а тому особливо не очікують відповіді, і тим більше не розраховують, що хтось спостерігає за ними. Актори проголошують свої монологи перед мікрофоном у темряву глядацької зали, що знову відсилає нас до публічної самотності дописувача у соцмережах. Саме прагнення проаналізувати, зафіксувати зміни, які несуть за собою віртуальні світи, їх вплив на сучасну людину, її почуття, психіку, вчинки, здатність розрізнити, де межа між віртуальним і реальним, досліджує постановник у виставі.

Кліпова хаотичність епізодів, короткі рубані репліки, немов пости у фейсбуці... Мінімалістична декорація в стилі хайтек не обтяжена побутовими деталями. Персонажі постають на сцені у дещо шаржованому вигляді, в міру брутальними, з елементами дозованого кітчю. Усе це могло б здатися фарсом, пародією на реальність, але на жаль, обертається страшною буденністю, неприкритою, не прикрашеною правдою життя. Чи дійсно хтось когось любив у цій історії, чи хтось когось любить в цьому реальному світі?..

### Алла Підлужна:

Сюжет п'єси «С училища» білоруського драматурга А. Іванова режисер С. Жирков переносить на український ґрунт. Зі зрізу цього гостросоціального матеріалу режисер вибудовує відверту та шокуючу картину – портрет сучасної епохи. У жанрі фарсу, доведеного до абсурду, подається історія закоханості студентки місцевого училища у свого викладача філософії.

Для вистави використовується велика сцена театру, де глядачі розміщені по периметру навпроти глядної зали. Вона закрита від споглядання своєю четвертою стіною, що стає вже елементом сценографічного оформлення вистави «Вона його любила». Основною деталлю сценографії є великий стіл, розташований на порожній сцені посередині, біля нього – чотири стільці. Цей простір чимось нагадує прозекторську. Метафора виразна – на столі відбудеться своєрідний «розтин» ситуації з метою діагностування подій і часу.

Те, що бачать глядачі, не сприймається як театр: відчуття, ніби вони потрапили у чиєсь реальне жакливе життя. Увесь набір реалій впізнаваної сучасності – характерний галас базару, суржик наполовину з матом, молодики зі слідами кокаїну на обличчі, розмови про обов'язковий фейсбук з неодмінними лайками... Сучасний сюжет про Джульетту і Ромео потворний. Студентка Таня існує у своїй свідомості в ролі принцеси і їй хочеться такого ж казкового кохання, а справжнє життя – безперспективне й безпросвітне. Вигадавши любов до свого вчителя, вона повірила в неї і вирішила будь-що добитися свого. Загнаний у кут напором дівчини, вчитель здається.

Загальний портрет часу складається з окремих «фарб» – колоритних героїв вистави: матері Сергія, його друга, батька Тетяни, її колишнього приятеля, що тільки-но вийшов із в'язниці. Кожний з них – уособлення соціального типажу. Ситуація, в якій вони існують, навмисно загострено доведена до абсурду. Вони розмовляють один з одним і нічого не чують, не сприймають. Байдужість до рідних людей доведена до крайнощів.

Побудована як низка відвертих, емоційно-надривних, динамічних сцен, вистава вражає відчуттям грубої правди, справжності, вивернутості назовні. Інша справа, чи хочеться сприймати цю правду, та художній вирок часові – вбивчий!

Акторське виконання – на найвищому рівні майстерності. Кожний актор працює у заданій манері відвертості й брутальності максимально органічно. Знайдена переконлива пластична характеристика кожного образу, актори прискіпливо тримаються достовірності, відшуковуючи точні риси міміки, потрібної пластики, необхідно характерного мовлення.

Реалізм вистави шокує, фантазмагорія буття талановито тлумачиться театром. З якою метою? Запропонувати свій рецепт? Дати відповідь? Завдання мистецтва – лише констатувати. Театр «поставив» перед глядачем дзеркало. Дивіться на себе, жахайтесь і щось робіть з цим, врешті-решт!





# КИЦЮНЯ



## «Дикий театр» (м. Київ) Вистава «Кицюня»

Сергій Васильєв:

Режисер Максим Голенко, наскільки відомо, декілька років мріяв здійснити постановку п'єси ірландця Мартіна Макдони «Лейтенант з острова Інішмор», але відгуку в театрах, яким пропонував цей твір, не знаходив. Втїлити ідею, зрештою, допомогли два чинники. Спочатку М. Голенко став головним режисером «Дикого теа-тру», отже, міг тепер доручити постановку собі самому. Утім, значно вагомішою виявилася інша, позатеатраль-на, причина – події зими 2013-14 рр., що їх дехто романтично називає «Революцією Гідності», дехто – черговим трагічно втраченим шансом побудувати цивілізовану країну, але, мабуть, всі ладні визнати своєрідною точкою історичної бифуркації. Напевно, прочитавши колись твір Макдони і фантазуючи на його теми, режисер й увявити не міг, якою виявиться його вистава 2018 року. Адже вся вона – наслідок тих забризканих кров'ю подій. Справді, «чорна комедія» «Кицюня» в київському «Дикому театрі» – одна з найактуальніших вистав, які з'явилися на українській сцені в останні роки. Зміни зазнала тут не лише оригінальна назва п'єси, але й сам її текст, максимально наближений до злободенних українських реалій – реалій війни, громадянських протистоянь та непорозумінь, латентної агресії. Власне, схожість Макдонової Ірландії та сучасної України вже давно не помічав хіба що сліпий. Але, здається, ще не було в історії української сценічної «макдоніани» випадку, коли ці паралелі читалися так виразно і вбивче.

Сміливість задуму Максима Голенка не обмежується активними, часом негrecними вторгненнями до самого тексту п'єси («Батьківщина – батька в шину»), як як і притаманним практиці режисера та очолюваного ним театру порушенням (обсценна лексика, якою фактично спілкуються герої, супроводжує тут інші заборонені не лише для сцени, але й для «порядної компанії» теми, приміром, описання дефекації, відверті коментарі щодо гомосексуальних дій, отождоження церкви з педофільською інстанцією тощо). Втім, повторю, відвага режисера сягає набагато далі: у фокусі його уваги опиняється найрадикалізованіша частина суспільства, носії найпатріотичнішої свідомості та риторики, що вже майже автоматично присягають батьківщині на вірність речівкою «Слава Україні! – Героям слава!». Невипадково єдина істота, до якої почуває любов центральний персонаж п'єси – повстанець, шалений боєць за волю рідної землі та насильницьке звільнення її від «шкідливих ворогів» Патрік, – це кицька на прізвисько Бандера (ім'я лідера ОУН сприймається як символ українського націоналізму та є головним жупелом для його критиків). До речі, ката найвідданішої шанувальниці та старанної учениці героя із поважками ката і м'ясника звать Ярош (керівник «Правого сектору»). Виставити такого героя об'єктом сатири – ризикований крок у гранично політизованому сучасному суспільстві. Втім, режисер не щадить й тих, хто воліє «просто жити», умовно кажучи – населення, представлене у виставі батьком Патріка та братом юної інсургентки. Цей аполітичний, «шлунковий» полюс нації теж нічого, крім зневаги, не викликає. Режисер не приховує свою позицію, але водночас не робить «політичний театр»: вигадана ним вистава, хоч, мабуть, й здатна когось з глядачів обурити своєю натуралістичністю та брутальністю, а, можливо, ідеологією, насправді є дуже сильним та цілісним художнім висловлюванням.

Варто відзначити гармонійність усіх елементів «Кицюні». Сценограф Марія Хомякова кмітливо задіює весь простір сцени – вишир, вглиб, вгору, а режисер додатково іноді виносить дію безпосередньо до глядацької зали. Багато зон для гри допомагає розкутому мізансценуванню, динаміці дії та мобілізації глядацького сприйняття. Точно підібрано до вистави костюми, аксесуари та музику.

Особливий чинник позитивної реакції на виставу «Кицюня» – актори, котрі працюють не лише із значною емоційною віддачею, але й з відвертим творчим задоволенням. Відчувається, що до вистави увійшло багато знахідок самих виконавців впродовж репетицій; за всієї формальної суворості у «Кицюні» багато простору для експромтів, акторських імпровізацій.

«Кицюня» київського «Дикого театру» належить до найоригінальніших та найпровокативніших (і з політичної, і з художньої точки зору) вистав, що з'явилися на українській сцені впродовж останніх сезонів.

**Ганна Веселовська:**

За декілька років свого активного існування «Дикий театр» став справжнім збудувачем українського театрального середовища. Його екстремістські в естетичному, етичному та змістовному планах вистави повсякчасно викликають подивування публіки, частина якої щиро захоплюється цим театром, а частина – беззаперечно відкидає все, що там відбувається. І найбільшим порушником театрального спокою тут є його головний режисер Максим Голенко, який на національних й академічних сценах пропонує стримано чемні вистави, а для Дикого театру придумує по-справжньому вибухонебезпечні дієства.

«Кицюня» – це його доволі вільна інтерпретація п'єси всесвітньовідомого ірландця, драматурга, сценариста й кінорежисера Мартіна Макдони, оригінальна назва якої – «Лейтенант з острова Інішмор». У жорсткому іронічному тексті Макдони фактично сатиризує все, що пов'язано з «священною коровою» для кожного правовірного ірландця – Ірландською республіканською армією – воєнізованим підпілним рухом, визнаним офіційною британською владою терористичною організацією. Під своєї активності ІРА означила на межі 1970-80-х рр. величезною кількістю вибухів по всій Британії, після чого її політичні лідери були ув'язнені й померли в тюрмі внаслідок тривалого голодування. Провина за ці смерті покладається на прем'єр-міністра Великої Британії Маргарет Тетчер, яка не пішла на поступки, поставивши майбутній спокій своєї країни вище за інтереси політиків-екстремістів.

У 2001 році, коли Мартін Макдона писав «Лейтенанта з острова Інішмор», у багатолітньому кривавому протистоянні між Північною Ірландією та Лондоном вже був досягнутий компроміс, а радикальні північно-

ірландські політики партії «Шин Фейн» стали визнаними офіційними особами. Відтак, у чорній комедії автор фактично оприлюднив травми свого дитинства, те, чим колись жахали дітей і від чого в дорослих боліла голова та серце, презентував частково подолані багатолітні страшні образи свого народу.

Інтерпретуючи цю п'єсу, Максим Голенко знову використав прийом, задіяний у його попередній виставі за твором Макдони «Королева краси» в театрі «Золоті ворота»: він фактично переніс події ірландської дійсності на український ґрунт. Але якщо в «Королеві» ірландський провінціалізм цілком природно трансформувалася в український комплекс меншовартості, то події «Лейтенанта з острова Інішмор» Голенко підлаштовував під українські історичні реалії двох періодів: часи активності УПА 1940-50-их років, так званого бандерівського руху, та політичну діяльність сучасної націоналістичної партії «Свобода».

Таким чином, Максим Голенко вирішив ретранслювати ірландський політичний конфлікт на наш ґрунт, з'єднуючи разом період українського національного підпілля та відкрити партійну діяльність «свободівців» у незалежній Україні. У результаті цей момент механічного перенесення північноірландського конфлікту в Україну став найсуперечливішим у режисерській концепції М. Голенка, оскільки постановник не дає глядачеві точної логіки того, з чим, власне, ми маємо справу, і які комплекси й травми долаємо, коли сміємося над зятятістю «борців за свободу».

Очевидно, що принциповим режисерським меседжем було неприховане висміювання тих, хто, прикриваючись патріотичними гаслами, займається політичним кар'єризмом, сатира на псевдогероїв-маргіналів, що користуються чужою наївністю та підлітковим абсолютизмом задля створення власного іміджу. Імена таких діячів, як Донцов та Корчинський, відкрито згадуються в одному із ключових епізодів спектаклю під час суперечки між бувалим політичним лідером та новобранцями. У цій же розмові йдеться про такі українські реалії, як незаконний видобуток бурштину, олігархів, проституцію, що теж потребує захисту, оскільки все це українське.

Отже, швидше за все, режисер все ж мав намір розібратися із сучасними лідерами та діячами, які піаряться на патріотичних гаслах, а не з «бандерівцями». До того ж, і максимально утилітарно облаштований простір сцени, що являє собою безлике, схоже на підвал-гараж чи просто відсік у промзоні приміщення, захарашене використаними покривками, автомобільними кріслами, старими меблями тощо, вказує на наші «майданні» часи.

Між тим, протягом всього спектаклю Максим Голенко постійно вкрапляє у тло вистави різні предметні, акустичні, вербальні знаки із різних епох, з'єднує героїчну символіку із повсякденними національними фетишами та відверто кепкує над усім цим. Власне, у певному сенсі Голенко так наслідує самого Мартіна Макдону, який висміює зятятість ірландців через сентиментальну любов до котів. Але насправду ця подібність художніх прийомів є позірною, бо Макдона висміює штучну фетишизацію, тоді як Голенко пародіює героїчну символіку, зводячи її до кітчу.

Наразі пародіювання символічних змістів, пов'язаних чи то з піснями, чи то з речами (шини, залізні діжки), чи то з історичними подіями (битва під Крутами), чи то з родинними зв'язками, призводить до нівелювання всієї системи цінностей загалом, остаточного змішування профанного й сакрального, того, що варто берегти, та ідейного мотлоху. У підсумку, на сцені представлена тотальна профанна реальність, в якій ми живемо і де немає і не може бути жодних справжніх цінностей, авторитетів, національної пам'яті.

Майстер барвистої режисури, Максим Голенко соковито ліпить сценічні образи (акторський ансамбль, зібраний з артистів різних театрів, буквально вражає своєю згуртованістю), застосовує безліч епатажних ігрових прийомів, віртуозно й динамічно освоює весь театральний простір, включно із глядачевою залю. Усе це робить спектакль жвавим і глядацьки успішним. Захоплена нескінченними «стрілялками», жанровими ірландсько-українськими піснями, міцними слівцями, публіка запаморочливо вірить, що ось таке воно і є українське життя: безнадійно дурне й брехливе. А може, це не зовсім так?

## Ольга Голинська:

Вистава для мене виявилася доволі несподіваною, як, зрештою, й інші попередні та наступні роботи «Дикого театру» і режисера Максима Голенка. Хоча, зрозуміло, саме тому вони незмінно привертають увагу, на зустріч із ними очікуєш із нетерпінням.

Спектакль поставлено за п'єсою Мартіна Макдони «Лейтенант з острова Інішмор». Британська Рада в Україні ще 2017 року проводила конкурс Taking the Stage з метою втілити на українській сцені проекти постановок найкращих зразків британської драматургії. І пропозиція «Дикого театру» під очільництвом Максима Голенка перемогла. Так вистава отримала фінансову підтримку, що й вирішило, слава Богу, її долю.

Сюжет оригіналу оповідає про події 1993 року в Ірландії (острів Інішмор). Переклад українською здійснив Ілля Пелюк, адаптувавши текст до наших сучасних реалій, що, ясна річ, відбулося не без участі Максима Голенка.

Йдеться про кровожерливого офіцера Ірландської Республіканської Армії (ІРА), такого собі Патрика, який є байдужим до власних батьків, друзів – усіх, окрім свого kota, до якого має сентимент. А з котом начебто сталося щось лихе, і Патрик кидається додому рятувати улюбленця. Власне, це й дає поштовх інтризі.

Зрозуміло, що міфічна Ірландщина тут абсолютно прямо асоціюється з Україною, і творці вистави скористалися нагодою висловити своє бачення нашої сучасної ситуації, принаймні – передати власні думки та відчуття щодо неї. У цьому й полягають актуальність, своєчасність і вмотивованість постановки.

Проблематику спектаклю можна формулювати по-різному. У будь-якому разі, це сувора, часом прямолінійна і жорстка іронія стосовно того, що відбувається в нашій країні. Кепкування межує навіть із виправданням насильства й стьобом відносно тих, хто його не сприймає. Це підтвердив в одному з інтерв'ю і сам режисер:

«П'єса про те, як розвивається й деградує почуття патріотизму і як це потім використовується: як хтось паразитує на тому, що ти вважаєш себе патріотом; про те, до чого це може призвести, до якої кривавої вакханалії».

Тож, виходить, головний меседж – застереження. Але, знову-таки, для досягнення позитивного результату його слід сприйняти правильно, зробити відповідні висновки і вчинити певні справедливі дії. Отже, все залежить від цього, – вважай, від суспільства, тобто від нас.

Вистава загалом дуже яскрава, динамічна й, повторюся, несподівана. Її жанр постановники визначили як «дуже чорну комедію» із віковим обмеженням 21+. Це абсолютно так і є, з якого би боку не поглянути. Тут і суцільна ненормативна лексика, котра, як не дивно, сприймається доволі органічно, і гострі, часом непередбачувані повороти сюжету, і надміру криваві, відверті, натуралістичні сцени з погрозами, жорстокими катуваннями, відтятими кінцівками, рваними ранами, надто гучною стріляниною (що, зізнаюся, трохи драгувало) – своєрідний театр абсурду, гостро приправлений іронією, сарказмом і насправду дуже чорним гумором.

У результаті кіт Патріка виявився живим, але на сцені лишилося... 5 трупів. Мері засмутилася...

Багато що аудіовізуально підтверджувало зв'язок з українськими подіями – плакат із написом «RIDNANATAMOYA», розтягнутий на весь обшир сцени, шини, дїжки, одяг виконавців, предмети на кшталт цинкових відер і портрета Мартіна Макдони в українському рушнику на стільці чи табуретці, баян, на якому грає (наживо!) батько Патрика Донні, вирази типу «укропи», прізвиська відомих персонажів нашого політичного життя (як то Мунтян, Турчинов та інші), клички котів – Бандера, Ярош і Тарас тощо. Такий собі стьоб на грані фолу. Особливо з приводу пошуку національної ідеї, наприклад, у дорослих хлопчаків у костюмчиках типу гітлер'югенд. І смішно, і страшно. Це як зворотний бік нашого життя. Невже ми такі? Такими нас бачать інші люди?!

Шокувало, що це все здебільшого викликало сміх у залі (хоча, ніде правди діти, частина публіки, утім незначна, пішла з вистави). То ми сміємося самі над собою? Але, з іншого боку, якщо ми на це здатні й усвідомлюємо масштаби та суть проблем, то, можливо, ще не все втрачено?!

Рівень художньої цілісності вистави – надзвичайно високий. Усі складові органічно узгоджені, продумані й добре збалансовані.

Сценографію (художник – Марія Хомякова) витримано в руслі завдань постановників. Увесь ігровий простір хаотично завалений-заставлений шинами, дїжками, диваном, предметами побуту, якимось брудом і шматтям... До того ж, часом сценічним майданчиком стає фактично вся глядачева зала. І це цілком доречно й виправдано. Те саме можу сказати й про костюми.

Окремо хочу відзначити музичне рішення. Маємо один із не таких вже й частих випадків у сучасному театрі, коли для вистави написано авторську музику (композитор – Дмитро Данов). Гурт «Red Alice» (респект!) – Віра Бренер, Едуард Саркіц, Євген Штакал, Богдан Буткевич і Дмитро Данов – супроводжує дійство наживо (на «Сцені 6» Центру Довженка він розміщений нагорі, над основним майданчиком, зліва, бо знаю, що вистава демонструється на різних сценах і з, відповідно, різним сценічним розташуванням).

Непогано звучать нетрадиційні сполучення тембрів скрипки, гітари, волинки, свирілі, вокалу та ударних. Така собі стилізація ірландських награвань із популярними українськими інтонаціями типу «Гуцулка Ксеня» тощо (вони дуже вгадувані), що вельми оживляє, яскраво доповнює дію, а також якнайкраще узгоджується із концепцією вистави.

Привернули увагу костюми музикантів – червоні штани, чорні блузи й маски з вирізами для очей. Хоча особисто для мене це асоціювалося чомусь із одягом середньовічних катів, – такий собі хорор. Проте, з огляду на загальні орієнтири постановників, це, мабуть, лежало в руслі магістральних установок вистави.

Акторський склад вистави – добірний. Як сказала, представляючи його перед початком другої дії, арт-директор «Дикого театру» Ярослава Кравченко, у ньому взяли участь представники десяти різних театрів Києва, обрані в результаті кастингу із понад 100 осіб. Відповідним був і рівень реалізації режисерських завдань.

Не аналізуватиму роботу всіх артистів, хоча усі вони заслуговують на найвищі оцінки. Виділю лише фаворитів, які мене вразили. Це Олександр Ярема (Донні) й Володимир Заєць (Патрик).

Олександра Ярему я доти знала як хорошого актора ТЮГу на Липках. Але в «Дикому» розкрилися такі неймовірні грані його таланту, про котрі я й не здогадувалася. Якийсь безмежний діапазон емоцій, образно-стилістичних нюансів, блискавичних жанрових перевтілень... І все це завиграшки – просто, легко, органічно, в стрімкому темпі!

Володимир Заєць, актор Київського театру на Печерську, який знімається також у серіалах і кіно, мені завжди здавався втіленням інтелігентності, виваженості, серйозності, гідності, позитивності. Аж ніяк не очікувала побачити його в ролі брутального некерованого оскраженілого типа, рідна мова якого – брудна лайка, стихія – катування й стрілянина, а світогляд – ефемерна національна ідея, що реалізовується винятково з позиції сили.

Вистава «Кицюня» від початку «ГРИ» була серед моїх фавориток. Визнаю, я довго вагалася перед складанням свого варіанта шорт-листа. Хай там як, вважаю цю роботу Максима Голенка і «Дикого театру» однією з найкращих у 2018 році.

## Анна Липківська:

Драматургія Мартіна Макдони останніми роками широко йде в Україні як на великих, так і на малих сценах. Самий формат його п'єс та проблематика ірландської «глибинки» надзвичайно співзвучні вітчизняним реаліям, а його вельми своєрідні типажі виявляють спорідненість із мешканцями наших сіл або ж околиць невеликих міст. Душевні, роботящі, ліниві, «собі на умі», «аби у сусіда хата згоріла», «останню сорочку віддати», «ой, кумонько, а ви чули?...» – про кого це, про українців чи про ірландців? Колонія імперії, декілька століть національно-визвольної боротьби – але й бажання вирватися у «великий світ» (у тому числі – до буцімто ненависної

імперської столиці) із провінційної глушини, де нема ані роботи, ані перспектив, – це Ірландія? Чи Україна?

Режисер Максим Голенко вирішив довести ці аналогії до абсолюту, перенісши п'єсу «Лейтенант з острова Інішмор» повністю на український ґрунт – аж до географічних назв, телевізійних новин, популярних мелодій (як естрадних, так і народних)... Відтак дія відбувається у гуцульському селі, замість Ірландської Республіканської Армії (визнаної у Великій Британії терористичною організацією) – українські націоналісти, хіба що імена персонажів залишені первісні, а пісенний фольклор лунає у виконанні шотландської волинки.

Загалом «Лейтенанта...», за всієї моди на Макдону, годі шукати на наших сценах, де панують «сімейні мелодрами», хоча й доволі жорстокі по суті – «Королева краси» та «Каліка з острова Інішман» (тож вистава «Дикого театру» – першопрочитання в Україні). Репутація цієї п'єси не така однозначно позитивна, як інших творів автора, що з'ясувалося під час спілкування режисера з британськими кураторами програми Taking the Stage (нагадаємо, ескіз цієї постановки став одним з переможців проекту Британської Ради, що й дало можливість втілити його в повному обсязі). За словами М. Голенка, «для кураторів п'єса... є надто проблемною. Вони дуже бояться ІРА, тому їх шокувало те, що на показі люди сміялися – мовляв, це ж страшно, ми не розуміємо, чому такі веселощі навколо. Ми намагалися переконати їх, що для глядача це є своєрідним очищенням – висміяти проблему. На жаль, вона стає явною і для нас, у нашу країну приходять насильство, часом неkontrolьоване» [<https://aristocrats.fm/kitsyunya-ukraino-anglijskaya-kollaboratsiya-dikogo-teatra/>].

Звісно, за серйозного ставлення до націоналістичного руху як такого (особливо в історичній ретроспективі) на прем'єрі «Кицйони» у лютому 2018-го було важко беззастережно доєднатися до глядацького реготу. Та час летить стрімко, і події 2019-го, а надто дві недавні виборні кампанії, підтвердили правоту режисера й театру щодо «декоративності», «фейковості» сучасних українських націоналістів (на відміну, очевидно, від ІРА). У цьому контексті авторська теза про те, що кожний, за бажання, може утворити власну повстанську «армію», виявляється геть не перебільшенням («Національні дружини»... «Свобода»... «Національний корпус»... «Правий сектор»... далі – скрізь...).

Утім, вистава слушно названа на афіші «дуже чорною комедією». Насильство у ній – «трешеве», кров, яка ллється літрами (або, коли хочете, галонами), – відверто штучна, пострілів, зброї, агресії занадто багато, аби сприйматися всерйоз. Це – той свідомий «плюс», котрий і обертає драму/трагедію на фарс – жанр, як відомо, не чужий фізіології та чорного гумору.

Персонажі вистави – теж майже фріки: вайлуватий сільський батько Донні (Олександр Ярема), місцевий панк – очевидно, один на все село – Дейві (Дмитро Вівчарюк), двійко «гітлер'югендів»-переростків у коротких штанцях (Дмитро Соловійов та Володимир Гладкий) – почт місцевого «авторитета» Крісті у шкіряному пальті (Михайло Кукуюк)... І треба сказати, що ці актори почуваються у просторі гротеску, наче риби у воді. Проте головний герой Патрік (Володимир Заєць) у камуфляжі та Мері-Марічка (Лілія Цвелікова) у камуфляжному варіанті «піонерської форми» – не фріки, що їх і виокремлює – невідгідно, треба сказати, – з решти. Тобто якщо «обсади» знайдено точний вітчизняний (або «кіношний») еквівалент, то персонажі Л. Цвелікової та, особливо, В. Зайця – актора винятково позитивної сценічної органіки – не «заземлені» належною мірою. А у ситуації, яка потребує філігранної точності влучання «у лузу» щодо типажів та меседжів, котрі постають за ними, це – істотний «прокол». І тут не рятує навіть «няшний» фінал із живим – воскреслим? – котиком, через якого пролило стільки крові. Толерантність на поталу захисникам тварин перемагає у локальній ситуації, але не рятує всі понад дві з половиною години вистави, сконструйованої винахідливо, але «зливої» у підсумку. Бо кумедне й бутафорське так і не стає у ній по-справжньому страшним – яким і є об'єктивно.

Металеві діжки, автомобільні шини, сидіння, поцуплене, вочевидь, у «списаній» маршрутці, «лісапет», напис на металевому щиті «RIDNAHATAMOYA», інші впізнавані деталі (художник – Маша Хомякова) – те, що зближує колізію п'єси із нами й тим, що нас оточує.

Але матриця не накладається ідеально – з неї стирчать «неправильні» хвости та сенси.

Бо – Україна – не Ірландія.

## Людмила Олтаржевська:

Чорна комедія «Кицйоня» – спільний проект «Дикого театру» та British Council Ukraine. Як зізнався Максим Голенко, п'єса Мартіна Макдони «Лейтенант з острова Інішмор» перебувала в його особистому списку професійних бажань щонайменше вісім років. І ось нарешті, після того, як організатори фестивалю Taking the Stage скасували вікові обмеження для учасників і заявлена «Кицйоня» стала одним із його переможців, ідея режисера почала набувати реалістичних обрисів. Попередня робота Голенка за Мартіном Макдоною – вистава «Королева краси» у театрі «Золоті ворота» – запам'яталася сміливістю, несподіваним ракурсом режисерського бачення того, що має відбуватися на сцені, й оригінальними акторськими роботами. Тож і «Кицйоню» театри чекали з особливою цікавістю. Тим більше, що майбутня постановка мала ще один привід для посиленої уваги професійної спільноти: в акторській команді вистави були представники декількох столичних театрів, які попередньо пройшли кастинг і для яких історія безжалюного Патріка, котрий тримає у страху всю Ірландію, стала ще й можливістю попрацювати у новій естетиці.

Геть відстані у часі та просторі! Мабуть, саме так подумав Максим Голенко, максимально наблизивши події, описані в п'єсі, до українських реалій. Тому котів у виставі звати Бандера і Ярош, один із героїв виконує українську пісню «Чорне море», на сцені обговорюють проблеми повстанського руху... Чи може людина, для якої кров і насилля є буденністю, любити когось до щему в серці? Аналізуючи це питання, режисер наводить цілу низку переконань того, що схвальна відповідь для нього цілком можлива. Серед аргументів – брязкання зброї, закривавлені тіла і відтяті кінцівки, тортури, які припиняються відразу ж, коли кат дізнається, що захворів улюблений котик і він має мчати до своєї обожнюваної тваринки. Треп, гротеск, фарс, що переходить у комедію і



навіпаки, триповерхова лайка – вистава щільно укомплектована фірмовими голенківськими прийомчиками. За якими, втім, часто губилася наскрізна тема «Кицюні».

Перекинувши умовний місток із далекої Ірландії до рідної України, автори вистави загалом і художник Маша Хомякова зокрема наповнили її досить впізнаваними атрибутами сучасних реалій – шини, камуфляж тощо, – при цьому не втримавшись від спокуси трішки побешкетувати. Так на сцені з'явився напис «RIDNANATAMOYA», портрет Макдони під рушником та інші деталі, які свідчили про те, що команда «Кицюні» не позбавлена самоіронії. На одній хвилі з колегами перебував і автор музичного оформлення Дмитро Данов, завдяки якому ірландські мелодії тут лунали в карпатській стилістиці.

Вистава має два повноцінні акторські склади. Відтак справедливим буде твердження, що це дві версії спектаклю будуть істотно відрізнятися саме завдяки акторським роботам. З побаченого особисто відзначу дует Олександра Яреми та Романа Халаїмова, які дуже кумедно і переконливо підвели глядача до розуміння того, наскільки ситуація з котом може загрожувати всім мешканцям Інішмора. А загалом майже всі актори від початку до фіналу вистави чітко крокували маршрутом, який накреслив режисер, демонструючи при цьому чудову як творчу, так і фізичну форму. Цікавою вийшла робота Володимира Кравчука, в якому на сцені безпомилково можна було впізнати одного із відомих сучасних політиків.

Підвищена видовищність, епатаж, величезна кількість лайки й гіперекзальтованість героїв зіграли з «Кицюнею» злий жарт: часом за всім цим головна ідея вистави просто губилася, тому її у фіналі «ГРИ» я не бачу.

### Світлана Максименко:

Поява на сцені концептуального, авторського «Дикого театру» вистави «Кицюня» за п'єсою «Лейтенант з острова Інішмор» Мартіна Макдони (радикальна чорна комедія) – подія знакова. Історія про Патрика – жорстокого і безжалюного вбивцю, який тримає у страху всю Ірландію, – в режисурі М. Голенка та його творчої команди перетворюється на болочу і близьку українцям драму. Неоголошена Російською Федерацією війна та її наслідки в Україні масово породжують аналогічні ситуації, що загрожує стати соціальною проблемою. Колишні воїни – захисники Вітчизни, – не маючи змоги та можливостей психологічної адаптації в мирних умовах, стають подекуди «народними месниками»... А проблема незаконного обігу зброї серед цивільного населення?! У власній сценічній інтерпретації митці «Дикого театру» пропонують глядачам креативну історію про войовничого патріота-месника, який, «загравшись» у війну, сам стає її жертвою.

Оригінальність режисерського задуму полягає в тому, що п'єса ірландського автора на київській сцені стає сценічною метафорою сучасних українських реалій. Режисер знаходить адекватний до літературної першооснови метод образно-сміслового, жанрового, музичного, темпоритмічного вирішення «Кицюні». Постановочні принципи контрапункту (з різкою зміною настрою, характеру, тональності сцен) породжують стрімкий темпоритм вистави. Мізансцени не обмежені простором сцени (дія відбувається на сцені, авансцені, рампі, у глядному залі, у проходах між рядами). Парадокс, несподіванка тримають глядача у напруженому стані. Естетика вистави М. Голенка близька до «театру жорстокості» Антонена Арто з його прагненням шокувати глядача, активізувати його. «Глядач, який приходить до нас, має знати, що на нього чекає справжня операція, небезпечна не тільки для його розуму, але й для його почуттів і плоти. Глядач має бути переконаний, що ми змусимо його закричати» [Антонен Арто. *Жорстокість у житті та на сцені*. <https://vsiknygy.net.ua/review/1067/>]

Під вищечитованими настановами А. Арто (І половина ХХ ст.) можуть підписатися усі творці київської вистави: режисер Максим Голенко, художник Марія Хомякова, композитор Дмитро Данов, асистенти режисера Любов Скірко та Рая Ідрісова, технічний директор Руслан Березовий, продюсер Ярослава Кравченко. Театр досягає поставленого результату. Не «побутовою», а сценічною жорстокістю він тотального впливає на всі відчуття глядача. А саме: текстом (переклад Іллі Пелюка); асоціативно (на рівні підтексту); вербально (актори органічно характеризують своїх персонажів інтонаційно-діалектичними нюансами: Батько Патрика – Олександр Ярема насичує мову свого героя західноукраїнськими діалектизмами; «русская речь» органічно звучить з вуст наркоторгівця і жертви Патрика; артист Володимир Заєць густо «приперчує» мову свого Патрика ненормативною лексикою, а котів називає Бандера, Ярош, Тарас); музично (у виставі звучать повстанські, маршеві пісні воїнів УПА у виконанні гурту «Red Alice», із застосуванням... англійського ріжка, композитор – Дмитро Данов); звуково (я нарахувала 35 пострілів!), сценографічно (художник Марія Хомякова створює для усіх героїв «унісекс»-костюми з воєнізованими акцентами у кроях, фактурі, кольорі тканин, а простір сцени – темний дерев'яний подіум з автомобільними шинами та металевими діжками – викликає в українців від 2014 року однозначні асоціації).

Серед акторів-виконавців «Кицюні», які однаково точно і професійно створили неповторний акторський ансамбль, де кожен – індивідуальність, важко когось виокремити. Артисти різних київських театрів під вправною орудою Максима Голенка створили виставу-подію. Подякуймо їм: Заєць Володимир (Театр на Печерську), Цвелікова Лілія («Золоті Ворота»), Кузіна Ганна (актриса театру і кіно), Ярема Олександр (ТЮГ/«Золоті Ворота»), Халаїмов Роман (Театр на Подолі), Вівчарюк Дмитро (Театр Оперети), Шацький Денис (актор театру і кіно), Доричевський Олексій, Кравчук Володимир, Кронглевський Андрій («Дикий Театр»), Кукук Михайло (Театр драми і комедії), Соловйов Дмитро (Театр «Колесо»/Театр драми і комедії), Гладкий Володимир (актор театру і кіно), Соколов Олександр (Малий драматичний театр / Театр драми і комедії).

У одному з інтерв'ю Максим Голенко зізнався: «Я дуже люблю цю виставу – вона дуже особиста, дуже красива. Дуже хочеться, щоб вистава жила і щоб її високо оцінили».

Зараз маю шанс підписатися під словами режисера і високо її оцінити як одну з найкращих в Україні.

## Алла Підлужна:

Вистава «Кицоня» повністю відповідає ідеології «Дикого театру», вона «дика» в усіх сенсах. Це вистава-провокація, заявлена як «дуже чорна комедія», побудована за усіма канонами жанру. Події історичного англо-ірландського конфлікту, описані у п'єсі М. Макдони, режисер М. Голенко переносить на український ґрунт і робить сюжет історією протистояння націоналістичних сил, упізнаних за темами зображеної боротьби. Найвища ступінь епатажності, соціальна заостреність у відображенні дійсності, вибуховість дії й низки окремих сцен, карикатурність, гіпертрофованість зображення персонажів роблять виставу злою пародією на сповідання національних цінностей, насмішкою над ідеалами. Абсурд зображення зведений в абсолют. Таку картину буття пропонують глядачам. Мистецтво таке, якою є дійсність, яка дійсність – таке і мистецтво, ці поняття, як посудини, – взаємополучені. Сміятися над святинями, виставляти їх мішенями для глузування у вітчизняному мистецтві перетворилося на модний бренд, так вирішено активізувати процес прощання з колишніми цінностями, взагалі легалізувати ідею тотального забуття минулого.

Вистава вибудована професійно, талановито, створено цікавий контрапункт сюжетних ліній, що дозволяє тримати глядачів у напрузі. Не менші зусилля покладено на завоювання уваги публіки зверненням до її низьких інстинктів з допомогою застосування нецензурної лексики, лайки, демонстрування сцен насилля, жорстокості, вульгарної відвертості. І що цікаво, ці засади площадного, брутального театру успішно працюють, глядачі у захваті від граничних переключень сміховинної культури.

Акторські роботи теж на висоті професійного виконання – епатаж, натуралістичність, емоції, перебільшення, бездоганна ансамблевість, уміле балансування на межі іронії, пародії. Усі актори працюють на піку, що фіксує найвищу психологічну витратність внутрішніх та фізичних зусиль. Та залишається відкритим питання: для чого витрачено стільки майстерності і сил? Звісно, у театру, що пропагує мистецтво найгостріших проблем, найвідвертішого висловлювання, є прихильники. Завжди знайдуться люди, які втішаються від почутої зі сцени лайки, зрадіють відкриттю, що і на сцені можна розмовляти так, як говорять бомжі біля смітника. Але боюся, що у цій радості потоне зміст, який хотів закласти постановник, уміло маскуючи його нецензурщиною. І ніколи глядачі не допірнуть у своїй свідомості до тих глибин: вони так і залишаться плавати на поверхні зрозумілої брутальності.

Анахронізмом в наші часи звучить твердження, що театр – це місце духовності й краси. Сучасні митці зробили його ареною шокової терапії. Вона, звісно, у мистецтві прийнятна. Та все ж сьогодні, коли шок став суцільним тлом життя для людей, театр, здатний показати вихід з непроглядного хаосу, може бути справжнім порятунком!



# Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька

## Вистава «Одруження»

Сергій Васильєв:

Актуальність вистави Одеського театру ім. В. Василька «Одруження» за М. Гоголем, як, власне, майже всіх робіт режисера Івана Уривського, полягає винятково в тому, що створена вона саме цим митцем, який має свій впізнаваний творчий почерк, виразну постановочну манеру, схильність до оригінальної сценічної метафорики і пошуку неординарного синтезу, де поєднуються елементи фізичного, візуального і суто драматичного театру. У цьому сенсі вистава є цілком ексклюзивним продуктом авторського театру.

Можливо, ця алегорія може здатися комусь надто довільною, але, на мій погляд, приречені на оригінальність вистави, безперечно, талановитого режисера-візіонера Івана Уривського наразі є своєрідною сценічною версією тесту (плям) Роршаха. Потік самостійно вигаданих та запозичених метафор ніби пливе у нього між смислом, поруч або над ним, але завжди – поза. Насправді він не стільки інтерпретує класичні тексти, як їх симпліфікує. Більш-менш освічений та досвідчений глядач, який принаймні знає сюжети творів, унаочнені на сцені молодим режисером, із задоволенням складає з цих образних уламків власні пазли; публіка, сказати б, невтаємничена сприймає такі вистави як шоу, атракціон (варто звернути увагу, як і коли вона реагує на події того ж «Одруження» – здебільшого в паузах, коли перестав лунає гучна музика, що безперервно супроводжує дію: глядачі, мабуть, щиро ставляться до цього як до фіналу чергового номеру концертної програми). Про знавців, звісно, мова окрема. Я чув навіть таку фантастичну трактовку одеської вистави: мовляв, в персоні Агафії Тихонівни уособлена мало не сама Україна, а інфантильні женихи – це наш позбавлений справжньої мужності народ. Міг би розвинути цю ідею, запропонувавши за прототип Кочкарьова, що так брутально поводить себе з нареченою, лідера агресивної Росії на прізвисько Пу. А свахою нехай вже буде Ангела Меркель – символ Євросоюзу. Звісно, це така ж лукава інтерпретація, як і десятки інших. Так, ризикую помилитися, але певен, що «Одруження» Уривського прекрасно існує без будь-якої концепції.

Однак, це, безперечно, цілісна і по-своєму цікава вистава. Принаймні, всі її компоненти – музика, сценічне оформлення (декорації та костюми), пластичний малюнок кожної акторської партії, за що окреме мерсі хореографу Павлу Івлюшкіну, світлова партитура – дуже добре узгоджені, гармонізовані. Вистава насичена символами (наприклад, чоловіки тут ототожнені з дерев'яними колодами) і часом дотепними образами (так, женихи буквально вилуплюються з-під спідниці квочки-свахи, хоча їхня знеособленість явно спрощує п'єсу Гоголя; втім, повторю, старанно аналізувати авторський текст, мабуть, не входить у наміри режисера).

Більшість героїв вистави «Одруження» – фактично ляльки, здебільшого ганчірні – досить згадати, як Кочкарьов (Яків Кучеревський) волочить по сцені тюфяка-Подкольосіна, змушений навіть подавати за нього репліки. Актор тут, в принципі, – теж лялька, хоча й маріонетка, і в деяких випадках (як Фекла Ольги Петровської) навіть наділена таким-сяким розумом. Але загалом виконавець тут жорстко підпорядкований накресленій режисером і хореографом схемі. Освоюють її актори з азартом і вірою в неординарність постановочного задуму. Це вимагає здебільшого фізичної витривалості та вправності, вміння, даруйте, грати обличчям, імітуючи гримасами передбачувані ситуацією почуття, точніше, емоційні стани, одним словом, техніки. Треба визнати, що принаймні провідне акторське тріо цього пластично-музичного перформансу за мотивами гоголівського «Одруження» – згадувані Яків Кучеревський, Ольга Петровська та Марина Клімова в ролі Агафії – з цим завданням непогано справляються.

Вистава Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька «Одруження» триває трохи більше години, але, незважаючи на позірно велику кількість її подій, все одне здається затягнутою. Причина, мабуть, полягає саме у маріонетковості її персонажів, характери яких позбавлені будь-якого об'єму. Утім, деякі яскраві образні вирішення, зокрема, пов'язані із колодязем та сценою оглядин нареченої, компенсують тавтологічність інших епізодів.

Ганна Веселовська:

Творчий доробок молодого талановитого постановника Івана Уривського з кожним роком привертає все більше уваги публіки та критики. От і до лонг-листа Фестивалю-премії «ГРА» потрапили дві його роботи, здійснені в різних театрах України: «Одруження» М. Гоголя та «Фрекен Юлія» А. Стріндберга. Комедія «Одруження» – дуже частий гість на вітчизняних сценах, тому й говорити про актуальність чи не актуальність цієї п'єси не випадає. Вона безперечно актуальна в широкому сенсі, адже публіці подобається дивитися на різні сценічні версії анекдотів, де кепкують з інших.

Утім, Іван Уривський поставив на одеській сцені зовсім не анекдот. Він як режисер, що тяжіє до створення символістичних вистав, і цього разу придумав спектакль містеріального типу, де дивні, загадкові візуальні образи створюють атмосферу жахливих марень. Аби зробити свій режисерський задум переконливим, тобто представити глядачеві не комедію, а щось схоже на драму душі, Уривський принципово змінює місце дії та переносить події із міського простору Петербургу в якусь сільську глухомань. Ця середовище української глибинки, означене вишитими сорочками й українським вбранням схожої на Солоху свахи Фекли (Ольга Петровська), водночас не є визначеним часовими параметрами. Словом, це узагальнений простір для страждань на всі часи, де наче «пороблено».



# ОДРУЖЕННЯ



Відповідно до цих душевних мук, переважна більшість персонажів (Агафія (Марина Клімова) та всі женихи) ходять нечесані, неприбрані, одягнуті в довгі полотняні сорочки і лише один єдиний Кочкар'єв (Яків Кучеревський) виглядає більш-менш респектабельно. Власне костюми і розставляють крапки над «і» в ієрархії дійових осіб: тут діє пара сильних антагоністів Кочкар'єв та Фекла, між якими борсається мало не божевільна Агафія, тоді як Подколюсін взагалі не виокремлюється серед інших женихів.

Атмосферу містичності в спектаклі підтримують також деталі сценічного оформлення, яке не існує як цілісне, а створює фрагментарну картину світу. На сцені, що повсякчас заповнюється димом, стоїть самотній високий дерев'яний «журавель», котрий іноді використовується як сільська карусель, а також колодязь, що є коротким і надійним шляхом у потойбіччя.

Придумуючи сповнений містики і натяків на панування потойбічних сил спектакль, Іван Уривський в принципі уникає необхідності вибудовувати психологічні стосунки між дійовими особами. Відповідно, перед акторами ставляться завдання бути оболонкою, вмістилищем для духів, що прагнуть підкорити людину, яка не належить сама собі. Молода актриса Марина Клімова якнайкраще розуміє режисерські ідеї, а тому з усією експресією та затятим фаталізмом виконує роль переляканої Агафії. Майстерно створюється акторами театру ансамбль подібних один до одного женихів. Усі вони також страшенно перелякані та не розуміють, що відбувається довкола і чим вони завинили перед свавільною нареченою.

Такий сценічний рисунок ролей уповні відповідає режисерській концепції, згідно якої одруження або заміжжя подаються як фатальна зміна статусу, а не як спроба банально улаштувати своє життя чи здобути матеріальне благополуччя. Відповідно, єдиний одружений у виставі – Кочкар'єв – постає таким собі князем темряви, якого вже захопили темні сили. Ці темні сили зробили його злостивим та мстивим, а тому він і хоче одружити весь світ, аби люди по-справжньому відчували, що таке потрапити у тенета й бути залежним. Чутлива Агафія відчайдушно пручається наступові цих темних сил, які можуть захопити її та поховати в заміжжі, а тому, кружляючи, заманує Підколюсіна в колодязь.

Розказана у такий спосіб історія одруження виглядає, з одного боку, дуже гоголівською за духом і настроєм, а з іншого – особистою для режисера-постановника. Менше з тим, по відношенню до жанрових особливостей тексту, яскравих комедійних образів, вербальних дотепів і т. ін. вистава справляє враження ескізу. Тут чимало ефектно придуманих сцен, сценографічних трюків, майстерно розроблені світлова палітра та хореографічні рисунки. Але все це існує лише для того, аби сказати, що Одруження – це щось жахливе і невідворотне, й при цьому не пояснити, чому.

## Ольга Голинська:

Гоголівська тематика в Україні ніколи не втрачала актуальності, а останніми роками навіть активізувалася. Чого варту, зокрема, хвиля «Гоголь-фестів» у різних містах.

Тож минулорічна постановка «Одруження» в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі імені В. Василька викликала неабиякий інтерес. Тим більше, що режисером-постановником виступив талановитий Іван Уривський, котрий нещодавно став головним режисером цього театру, до слова, як не сумно, чи не останнього оплоту саме української музично-театральної традиції у Південній Пальмірі.

Ексклюзивність вистави, як на мене, проявилася насамперед у тому, що в результаті постав зовсім інший твір. Комедія Гоголя перетворилася на трагедію: сам факт одруження тут символізує кінець життя – як для Кочкар'єва, котрий розправився за це зі свахою, так і для головних героїв: Подколюсіна, який вчинив самогубство, та Агафії Тихонівни – забивання нею гвіздків наприкінці дійства у кришку колодязя, де поховані женихи, сприймається як символ загибелі всіх надій і перспектив. Це для мене стало несподіваним і... цікавим.

Можливо, зміну жанру продиктував переклад гоголівського тексту Остапом Вишнею. Це само по собі могло би бути темою окремого дослідження. Колись давно я вже мала справу з магією Гоголевого слова у своїй дипломній роботі щодо інтерпретації літературного першоджерела в опері Родіона Щедрина «Мертві душі» й ще тоді була вражена якоюсь безмірною ємністю, бездонністю образного змісту кожної фрази класика, котрого в школі вважала ... дещо нудним.

Події вистави перенесені з Петербурга в українське село зі збереженням національного колориту. Це вийшло дуже вдало.

Своєрідним ключем режисерського рішення спектаклю, гадаю, можна вважати підзаголовок «цілком неймовірна подія». Фантазмагоричність дійства від початку є його суттю й основною інтригою.

Женихи, немов такі собі новонароджені непорочні душі, з'являються з надр колодязя голими. Фекла поводиться з ними, наче з малими дітьми. Чого варту, наприклад, сцена, коли вона роздає їм ложки, – на думку спала знайома з дитинства примовка про сороку-ворону, яка кашу варила...

Символічним є епізод, де Фекла застигає під колодязним гаком, мов на ешафоті під шибеницею, що сприймається своєрідним передвістям її смерті.

Яскравою несподіванкою вривається у загалом неспішний плин сюжету момент колективної гри женихів на козобасі. Динамічна сучасна ритміка, драйв, кураж справили враження раптово випрямленої пружини – вайлувати й незграбні женихи враз дали вирватися на волю прихованим і притлумленим емоціям. То звучало класно й водночас збентежило, збило з пантелику: а що це, власне, було?!

Так, крок за кроком, кожен із яких є непередбачуваним, у певному сенсі суперечливим, часом не одразу зрозумілим, але тим самим і цікавим, сюжет невпинно рухається до трагічної розв'язки.

Текст літературного першоджерела у виставі, здається, скорочено до мінімуму. Динаміка дійства тримається на рухах, детально продуманій виразній пластиці (чудова робота хореографа Павла Івлюшкіна), гри акторів і... музиці, яка супроводжує практично всю виставу, є її повноправним учасником і рушієм.

Цементують спектакль своєрідні «арки» – драматургічні, музичні, події тощо. Одна з найпотужніших – знаменита «Пісня Сольвейг» Едварда Гріга з музики до п'єси Генріка Ібсена «Пер Гюнт». Вона обрамляє виставу й стає лейтмотивом такого жаданого, але нездійсненого щастя. Про бідну Сольвейг, зокрема, нагадують і характерні для сліпих жести намацування обличчя, що їх часом застосовують герої під час гри.

Містичну роль відіграє колодязь. У його надрах нібито й зароджується життя женихів, але там воно й гине. При першій появі на сцені Кочкар'юв умивається водою з відра. Подколесін те саме робить наприкінці, потім же, слідуючи за «животворною» водою, знову потрапляє до колодязя – власної могили.

У загалі, особливий респект сценографам, якими були у виставі сам режисер Іван Уривський і художник Роман Громов. Тут усе функціонально, яскраво, виразно, значуще.

Дивовижне враження, що стало особливим виразним знаком, справила підвішена над сценою весільна сукня, котру наречена Агафія Тихонівна потім одягає прямо «з повітря». Та сама сукня за допомогою світлових ефектів (художник зі світла – Сергій Огрудницький) перетворюється на таку собі недосяжну башту. Знов таки – символіка й містика.

Костюми у виставі взагалі відіграють цікаву роль. Чого варта спідниця Фекли: на початку вистави вона покриває-захищає усіх новонароджених женихів, а потім, знята зі вбитої Кочкар'ювим свахи тими самими женихами, знову розтягується за шириною уже в його руках на всіх перейнятих ним «підопічних».

Акторська реалізація матеріалу заслуговує найвищої оцінки.

Найбільше запам'ятався Кочкар'юв – заслужений артист України Яків Кучеревський. Він став антиподом і супротивником усіх героїв, більше того, переможцем, навіть якимось демоном подій.

Агафія Тихонівна – Марина Клімова теж вразила. Роль геть не проста, як для зовсім молоді актриси. Вона зуміла передати всю глибину почуттів, діапазон переживань. Режисер віднайшов для неї цікавий стрижень: довжелезна коса – й традиційний та незаперечний атрибут дівочої краси, і зашморг, і хомут, який не дає їй відчувати й усвідомити міру власної свободи.

Заслужена артистка України Ольга Петровська у ролі Фекли також стала незабутньою.

Вважаю виставу «Одруження» за мотивами п'єси Миколи Гоголя безсумнівною удачею колективу театру й новим словом у прочитанні безсмертного твору геніального автора.

## Анна Липківська:

Вистава «Одруження» може бути безпомилково ідентифікована як постановка Івана Уривського – навіть якщо не мати програмки і не глянути на афішу, перш ніж заходити до зали: гоголівський сюжет переведено у ритуально-містично-інфернальну площину, а така парадигма сценічного мислення притаманна саме цьому режисерові (на даному етапі його творчого розвитку – або в принципі? Час покаже) і він послідовно втілює її у будь-якому матеріалі безвідносно до його первісних жанрово-стильових параметрів – починаючи з «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського через «Турандот» К. Гоцці та «Олесю» за О. Купріним – до абсолютного вияву у виставі, про яку йдеться. Усі ці твори постають на кону як притчі, де практично немає ознак історичного часу та конкретного місця дії: останні якщо і лишаються, то тільки на рівні тексту.

Утім, і від тексту автора у даному випадку зостався, сказати б, тільки стислий «дайджест», та й він виглядає надмірним – мізансценічно-пластична складова (повноправним співавтором постановника, якого можна назвати навіть співрежисером, постійно виступає хореограф Павло Івлюшкін) цілковито «переграє» змістов-но-драматургічну.

Таке з «Одруженням» уже траплялося: колись у Черкасах Андрій Жолдак ставив однойменну виставу за мотивами кінострічки Еttore Скола «Бал» – не використавши жодної гоголівської репліки, але зберігши основні змістовні мотиви (пошук – вибір – збіги-неспівпадіння) першоджерела.

Іван Уривський йде подібним шляхом – проте, звісно, у цілковито інакшій стилістиці та з власними мотиваціями. Здається, що й з одеського «Одруження» можна так само прибрати текст – його автори лише відштовхуються від Гоголя, а далі рухаються цілковито креативно, тож п'єса, з якої на сцені лунають тільки окремі репліки, виглядає у виставі зайвим тягарем. Тим більше, що знаменитий гоголівський гумор, вміщений у геть інакший контекст, тут не «стріляє». Тож добре було б лишити текст комедії на сторінках зібрання творів Гоголя – тим більше, що гоголівського містицизму тут якраз через край.

Якщо стисло переказати той сюжет, котрий режисер із хореографом «витають» понад гоголівську фабулу, виходить таке: подібна на мольфарку чаклунка-сваха (Ольга Петровська) викликає до життя із мороку тойбіччя (у ролі «порталу» виступає колодязь) гомункулів-ембріонів, «олюдноє» їх (через елементарний одяг – біле спідне – й твердішу, скоординовану пластику) і пропонує Агафії Тихонівні (Марина Клімова) в якості женихів. Альтернативною їй, але не менш «диявольською» силою постає воляндоподібний Кочкар'юв (Яків Кучеревський; він із палицею та ледь помітно шкутильгає), який «просуває» обраного ним із «клубка» безтямних претендентів власного «протеже» Підколюсіна (Олександр Коваль)...

Автором просторового рішення вистави виступає сам режисер. Він пропонує мінімалістично-функціональний варіант: чорний кабінет та декілька акцентів – гирло колодязя, «журавель» з відром, дерев'яні цурки на мотузках та гарбузи, жердина, що на неї «нанизуються» женихи... Костюми – білі сорочки (лише в героїні – із вишивкою-мережкою), перебільшений-декоративний вінок Агафії, її весільна сукня, що до неї, штовхаючись, тягнуть руки наречені, та її довжелезна коса, котра у певний момент стає спочатку ретязем, а потім зашморгом; парадне – гуцульське – вбрання Підколюсіна, сваха й Кочкар'юв – ніби Терпелиха й Виборний з «Наталки Полтавки»... Словом, українська автентика на тлі «петербурзького» анекдоту...

Звісно, у підсумку в героїв нічого путнього не виходить: ані ворожінням, ані наукою (доведено професором Преображенським) повноцінну людину із «нелюдини» або «недолюдини» не створити. Тож «чудовиська»,

породжені «сном розуму», вертаються назад, у небуття, а Агафія, для вірності, ще й заколює колодязь гвіздками. Аби знову слухати «Пісню Сольвейг» Г. Ібсена – Е. Гріга (лейтмотив вистави) на самоті. Тільки от до цієї Сольвейг вже ніколи не повернеться її омріяний Пер Гюнт.

Від виконавців за такого формату вистави вимагається чітко й виразно слідувати психофізичному малюнку, запропонованому режисером та хореографом (того простору, який вони могли б «привласнити», їм тут не надається), що й роблять одеські актори, добре «розім'яті» у попередніх роботах І. Уривського – П. Івлюшкіна.

... На перших показах вистава тривала значно довше за годину. За рік по прем'єрі довелося побачити вже оптимізований варіант – близько 55 хвилин. У такому вигляді «Одруження» стало компактнішим, пружнішим, логічнішим (історія, запропонована режисером, максимально очищена від побуту та багатослів'я, тож не потребує «широкоформатності»), зрештою – гармонійним та самодостатнім.

Оригінальна, навіть специфічна (або, якщо хочете, ексклюзивна) за задумом і втіленням, але доволі умоглядна й «герметична» щодо впливу на публіку (глядач має впасти в «транс» разом із режисером та виконавцями, аби вповні відчувати її) вистава театру ім. В. Василька за іншої кон'юнктури могла б претендувати на шорт-лист фестивалю-премії «ГРА», але, очевидно, програє конкуренцію таким потужним постановкам, як «Коріолан», «Погані дороги», «Скапен» та ін.

## Світлана Максименко:

Чи є серед людей такі, кого б не охоплював дивний страх перед одруженням/заміжжям? Для кожної людини ця подія – неповторна. Микола Гоголь написав комедію «Одруження», вклавши, очевидно, власні фобії у хвилюючу інтимну тему (помер автор доволі молодим та неодруженим), вирішивши п'єсу у комедійному жанрі. Зрештою, актуальність цієї проблеми не вичерпується у всі часи. Очевидно, перед важливим кроком у власному житті «почакувати» над текстом геніального Гоголя вирішив і молодий обдарований Іван Уривський.

«Цілком неймовірна подія» – так визначає жанр вистави режисер-постановник. Творити «неймовірність» на сцені режисерові допомагають хореограф Павло Івлюшкін та художник зі світла Сергій Огрудницький. Вистава йде без антракту, її тривалість менша за півтори години. У тексті постановник робить значні скорочення, створюючи засобами пластики, музики незвичне метафізично-містичне дійство, магічно-ритуальний сеанс.

І. Уривський з творчою командою однодумців бере текст гоголівської комедії за основу власного сценічного витвору, створюючи метатекст «Одруження». Він втілений у широкому спектрі виражальних засобів: ритм, світло, музика, пластика акторів, їх співвідношення у творенні особливої знакової системи вистави. У темно-містичному просторі сцени діють напівреальні-напівмістичні герої, в уповільненому, як у сеансі гіпнозу, ритмі. Костюми – стилізовані під народні: білі домоткані довгі сорочки, спідниці, довгі коси у жінок, спідниця-хмара у Фекли. Складається враження, що потрапляєш на таємне ритуальне дійство.

Головною героїнею одеської вистави є Агафія Тихонівна. Вона марить про весілля, про судженого: щоб був він найгарніший, найрозумніший і... най-най-най... От і з'являються в її уяві женихи. Один за одним. Кожний – в сорочці, що вона задалегідь для весілля приготувала, з такими неймовірно гарними словами освідчення в коханні. Кого ж з них їй обрати? Хто з них найкращий? А, може, метка сваха Фекла ще не всіх їй показала?! А раптом вибереш якогось диявола в женихівській подобі... І що з цього вийде? Біда?!

У виставі задіяні: Агафія – Марина Клімова, Кочкар'єв – Яків Кучеревський, Фекла – Ольга Петровська, женихи: Олександр Коваль, Микита Биканов, Вадим Головка, Костянтин Кириленко, Володимир Романко, Дмитро Цинковський, Іван Цуркан. В даному ансамблі неможливо виділити когось персонально. Виходячи з поставлених режисером завдань, варто відзначити високу виконавську культуру всього колективу, його акторський ансамбль, готовність і відкритість до нових методологій роботи, пошуків у виражальних засобах постмодерного театру.

Саме ці якості вистави «Одруження» Миколи Гоголя Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька дозволяють внести виставу «Одруження» до списку найкращих.

## Людмила Олтаржевська:

«Одруження» Миколи Гоголя у категорії класичних творів перебуває серед тих, які на сцені досить складно уявити в експериментальній, модерновій, підкреслено екстравагантній, провокативній варіації. Цьому прислужилися, у першу чергу, відома екранізація Віталія Мельникова з популярними радянськими акторами у головних ролях. Численні ж театральні постановки в українському театрі, за винятком легендарної вистави Андрія Жолдака та ще кількох, також сумлінно дотримувалися принципу, що класика й експеримент – речі непоєднані. Режисер Іван Уривський у кожній новій роботі переконує, що всі ці умовності – не що інше, як комплекси чи професійне боягузтво. «Одруження» не стало винятком: під час перегляду цього спектаклю з мінімумом реплік, асоціації вирували між космосом, язичництвом, іншими поняттями, між якими, здавалося би, не було нічого спільного. «Невже це написав Гоголь?» – це питання не полишало аж до фіналу.

Комедію про Агафію Тихонівну, перед якою з багатьох причин цілком реально майорить перспектива залишитися старою дівою, Іван Уривський прочитав як трагедію жінки, що мусить відповідати суспільним очікуванням і негайно визначитися з переможцем кастингу, до учасників якого у неї дуже багато претензій. Оскільки особливого досвіду у цих справах Агафія Тихонівна не мала, волею режисера їй судилося стати маріонеткою у руках свахи і пізнати на собі, що таке зневага, наруга, душевний і фізичний біль... Відчувати, як воно, коли замість того, щоб пірнути з головою у шалене кохання, доводиться іти за нелюба, аби не бути білою вороною серед інших. Такі стосунки між людьми, цінності, які вони сповідують, їхні примітивні мрії і радощі наштовхнули

режисера на думку, що все це відбувається у забутому Богом старезному лісі, де потреби мешканців безнадійно зафіксовані на нижньому щаблі піраміди Маслоу без жодних перспектив колись просунутися принаймні на один щабель вище. Тож дійство розгортається посеред потворних корчів, а коса Агафії обвиває її, мов налігач або навіть зашморг...

Пластика, музика та візуалізація – це ті «кити», які у виставах Івана Уривського мають таку ж художню вагу, як і режисура. Зазвичай вбрання сцени в Уривського досить скромне, й «Одруження» не стало винятком. Колодязь-журавель – основний елемент сценографії, образ, що точно не є якимось ноу-хау театральньо-художніх практик, але в цій виставі його художність та функціональність мають особливе значення. Так, з колодязя з'являються женихи, в майже однаковому вбранні, особи сірі і невиразні. І його ж потім заб'є цвяхами героїня, похоронивши всі свої несміливі надії на щастя. Ще один яскравий мазок-образ – весільна сукня, піднята над сценою, до якої тягнуться охочі стати на весільний рушник. Хореографія Павла Івлюшкіна, наче дим, якого на сцені також вистачає, огортає дійство пеленою містики, бажання, зневіри і навіть гіпнозу.

Музичне оформлення, незважаючи на «різнокалібреність» – пісня Сольвейг, шум лісу, крики сови – в «Одруженні» є єдиним цілим, що гармонійно доповнює режисерський малюнок.

Відмовившись від персоніфікації багатьох дійових осіб – женихи тут без відомих гоголівських прізвищ, просто женихи, – режисер виводить на авансцену вистави тріо у складі Агафії Тихонівни (Марина Клімова), Кочкарьова (Яків Кучеревський) та свахи Фекли (Ольга Петровська). Кожен з них зайняв у виставі саме ту позицію, яку відвів для них режисер: Агафія Тихонівна – полонянка ситуації і прихована бунтарка, Кочкарьов – сірий кардинал, мстивий інтриган, сваха – володарка долі і, як їй здається, навіть емоцій, яка майстерно жонглює бажаннями і прагненнями своїх підопічних. Цікаві акторські образи майстерно вписані у виставу.

За всієї симпатичності вистави «Одруження», серед фіналістів «ГРИ» я її не бачу. Висока конкуренція, помітна візуальна домінанта, за якою часто втрачається наскрізна думка вистави, не завжди чіткі сюжетні лінії підводять саме до такого висновку.

## Яна Партола:

Звертаючись до комедії М. Гоголя, режисер І. Уривський вибудовує свої світи і вигадує власну історію, навіяну відомим твором. Сюжет п'єси він перемишує ремінісценціями з «Вія» та інших творів письменника, а головне – населяє особистісними візуальними образами, в яких віддалено прочитуються гоголівські (і не тільки) персонажі та сюжетні ходи драматурга.

На сцені постає містична Україна з усією демонологією. Саме в українське село із Петербургу переносить дію режисер. У візуальному ряді майже на порожньому просторі сцени лише – колодязь-журавель (що гратиме особливу роль), усі персонажі – в українських народних строях. Практично вся дія пройде у напівтемному світлі та димовій завісі, що не тільки створюватиме атмосферу ночі й туману, але й, зрозуміло, загострить відчуття містичності.

Сваха Фекла обернеться на відьму Солоху і, мов деміург, розгортатиме сценічну дію. Для своєї доньки, а може найкращої учениці Панночки-Агафії вона наворожить женихів, які повстануть із мороку колодязя і, наче зомбі, виконуватимуть волю відьми. Вони змальовані однорідною масою: усі в довгих лляних сорочках, майже безсловесні, позбавлені індивідуальності та характерності, лише за деякими уривками фраз вгадується їх колишне «земне життя» у подоби гоголівських героїв. З цієї сірої субстанції час від часу виринатиме шматочок, але вона притягне його назад, поглине і розчинить у загальній масі. Подібний ефект виникає завдяки пластичному вирішенню і побудові цих сцен (хореограф – П. Івлюшкін).

Панночка-Агафія – не кумедна перестаріла наречена, а красива і сильна, з довжелезною чорною косою, яка іноді, здається, живе власним життям: вона буде то мотузкою для женихів, то ритуальним знаряддям, то навіть зашморгом. Прагнення у героїні інше – не обрати одного жениха з усіх, а впоратися із цією посталою із потойбіччя нечистю. Бо все, що відбувається – це найвідповідальніше випробування для неї, очевидно, перед посвятою у відьми. Чи вистоїть вона, чи впорається – це головне. З цього двоюбою вона вийде переможницею. А женихи звідки прийшли, туди й пішли – через портал-колодязь.

Вистава зовсім трохи поступається іншим, заявленим у номінації.

## Алла Підлужна:

У кожній виставі І. Уривського можна засвідчити індивідуальний, оригінальний і самобутній режисерський стиль. Він вирізняється завжди несподіваною, гостро-образною формою, нестандартним підходом до втілення сюжету, винайденням таких стилізованих особливостей, що дозволяють про кожну виставу говорити як про явище мистецтва.

Пронизлива мелодія пісні Сольвейг з григівського «Пер Гюнта» задає тон «Одруженню» – мотив вічного чекання, яке не завершується щастям. Сюжет Гоголя про перебірливу наречену Агафію Тихонівну вже став знаковим для означення мінливості й непередбачуваності жіночої долі. Вистава, що характерно для творчості Уривського, позбавлена реалістичної основи і лише образно слідує за перипетіями сюжету. Текст подається у своєрідному тезовому викладі, він для постановника зовсім не головний, основним критерієм стає внутрішня структура комедії, піддатлива для виразних метафор та асоціацій, фіксації фантазмагоричного плину подій. Не використовуючи текст повною мірою, режисер на відомому сюжеті творить власну історію, в якій усе зрозуміло без слів і кожний може прочитати щось своє. У результаті в конструкції Уривського, позбавленій багатослів'я, вийшла не драматична вистава, а скоріше, якийсь драматичний балет, чуттєва хореографія, де вирують почут-



тя, відчуття, емоції, душевні еманации. Пластика структурована у певний хореографічний ескіз, на сцені виникає то танок, то якийсь хитромудрий рух, то імпровізована візуальна полі-конструкція. Цими химерними рухами створюється незвичайний світ пошуку, очікування, надії.

Головним образом сценографії стає колодязь. Образ для театру багатозначний: з нього можна напиться життєдайної води, в ньому можна і потонути. Для Агафії колодязь – джерело надії, з його глибини, як з мрії, «випірнуть» її потенціальні наречені. Містика вкупі з абсурдом працюють на повну. Вибухом фантазії можна назвати сцену появи наречених: те, що з кокону «гусені» народжуються метелики, вражає. Вони одягнуться у полотняні сорочки і їх усіх на великій жердині прийме на свої плечі тендітна Агафія. Вирок чоловікам невтішний – вони, наче безглузді одноклітинні, інфантильні малі діти, якими керує страх перед відповідальністю за життя жінки.

Вистава насичена цікавими метафорами: тут і весільна сукня, що дістається з того ж колодязя, з якої слюзами капає вода, і гарбузи, що з символів відмови скидаються на відрубані голови; одруження, як біг колом – рулетка в обертах жердини; висиджування наречених свахою під подолом своєї гіпертрофованої сукні; ознака відсутності самостійності чоловіка – пересування на чужих ногах...

Образ Агафії – найбільш містичний, вона незвичайна зовні, має неприродно довгу косу, за яку її можна тримати, як на ретязі, вона ніби і самостійна, і водночас керована, і дуже скидається чимось відьомським на Панночку з «Вія».

Фінальна сцена вінчає усі сенси вистави. З яким приреченням, несамовитою люттяю й відчаєм забиває Агафія цвяхи у кришку колодязя, в який знову відправила усіх наречених! Це кришка труни її щастя, їй страшно і гірко, але іншого рішення немає. Стукіт цей раптом перегукується зі звуком сокир, що рубали Вишневий сад... А може, колодязь-труна – це образ старого, традиційного, реалістичного театру, якого хоче покласти в могилу театр нової епохи? А режисери, апологети традиційного театру, схожі на женихів, яким новий театр голосом Агафії вигукує: «Пішли геть, дурні!» Скільки можливих варіантів, який все-таки Гоголь всеосяжний автор!



# КОРІОЛАН



# Національний академічний драматичний театр імені І. Франка. Вистава «Коріолан» В. Шекспіра

Сергій Васильєв:

Останні роки здавалося, що режисер Дмитро Богомазов свідомо уникає в своїх виставах доторку до соціальних проблем та політичних тем. Власне, дія його спектаклів дедалі очевидніше дрейфувала в зону чистого театру – і в стилістичному відношенні, і навіть в суто просторовому, як правило, буквально концентруючись в стінах театральних приміщень та за лаштунками сцени. Таке відсторонення від грубої реальності породжувало у мене особисто гіпотезу про свідомий ескапізм митця. Небажання занурюватися у проблеми українського соціуму, таврувати та викривати носіїв суспільних вад, прагнення відгородитися від реальності, з одного боку, читалося як відраза до цього соціуму, з іншого, як і трапляється зі справжніми ескапістами, свідчило про надто глибоке і скорботне розуміння сучасного суспільства. Не маючи надій бодай якось покращити та виправити його, доводиться максимально мінімізувати, даруйте за каламбур, контакти з ним. «Коріолан» – дебютна і в певному сенсі, гадаю, програмова вистава Богомазова у якості головного режисера Національного театру ім. І. Франка – абсолютно підтверджує високу громадянську свідомість постановника та невідворотне розуміння ним нинішньої суспільної ситуації. Ця вистава, між іншим, досить рідкісне явище на нашій сцені, бо позначена не просто критичними шпильками або галасливими констатаціями травмованого стану нашої держави (давній Рим, вигаданий Шекспіром, мабуть, нікого не вводить в оману щодо актуальності українського «Коріолана» зразка 2018 року?), але саме аналітикою системи, що склалася в країні. Як і годиться для чесної сучасної, з елементами політичного памфлету, вистави, тут немає жодного оптимізму. Хоч який інститут влади чи систему політичного устрою не торкнись, наражаєшся у «Коріолані» на шокуючі висновки. Демократія нагадує, насправді, охлократію, де народом, схожим то на стадо овець, то на зграю собак, цинічно маніпулюють «народні трибуни», вбивчо сатирично зображені в спектаклі як пара жадібних дурнів-демагогів. Аристократія (потомствена еліта) геть нічого не вирішує і виявляється безсилою, не лише плетучи політичні інтриги, але й пасуючи перед бандитською нахабністю варварів, які в перспективі здатні підкорити колись гордовитий Рим, де місцевий плебс руйнує статуї колишніх героїв, мабуть, аби встановити на постаменти фігури нових, хіба що нищіших, ніж попередники, ідолів.

У самому виборі для постановки трагедії Шекспіра, напевно, немає особливої евристичності. Згадаймо, при-міром, що з тим самим текстом, правда, істотно його препарувавши, працював Влад Троїцький, розпочинаючи декілька років тому проект «Нова опера». Утім, серйозність інтерпретування, виявлена Дмитром Богомазовим, варта найвищих компліментів. По суті, розгортаючи перед глядачами детальну політичну панораму, він дбає й про те, аби це полотно дихало справжніми емоціями. Міцна режисерська конструкція поєднується тут з фокусуванням уваги на провідних героях п'єси, кожний з яких, як, зрештою, і зліплена в грудку юрба (громадяни Риму), має чітко прокреслену смислову лінію, виражену у гострому сценічному малюнку.

Дмитрові Богомазову взагалі притаманне гостре відчуття сценічної форми, і в «Коріолані» цей його хист блискуче підтверджується. Сприяє цьому, звісно, і вся постановочна команда. Художник Петро Богомазов створює, радше, не просто декорацію, а дизайнерську інсталяцію, що не лише організовує простір, але надає виставі якогось позачасового виміру. Скляна стіна, за якою відкривається байдужа до людських пристрастей природа – небо, море, і на якій, зрештою, з'являтимуться криваві написи найримованіших в людині інстинктів смерті та кохання, відокремлює, ніби укрупнює, висуваючи на перший план, «римські епізоди», підкреслюючи драматизм дії. Її напругу підсилює музика Олександра Кохановського.

Ансамблевість вистави, мабуть, пояснюється надзвичайно дисциплінованим виконанням акторами своїх завдань. Але дуже сильними виявляються в спектаклі індивідуальні акторські партії: Богдана Бенюка (Мененій Агріппа), Наталії Сумської (Волумнія), дуєгу Остапа Ступки та Івана Шарана (народні трибуни), Олексія Богдановича (ватажок вольсків). Дуже потужно виконують заголовну роль обидва призначені на неї актори – Дмитро Рибалевський та Олександр Форманчук. Доля героя в кожного з цих виконавців – трагічна і, сказати б, відтіняє значно страшнішу трагедію – держави, якій вони завзято служили, від якої зазнали образ і якій хотіли помститися. Адже, по суті, особисту катастрофу переживають тут геть несхожі Коріолани: Дмитра Рибалевського, що керується емоціями, душевними імпульсами, і Олександра Форманчука, який покладається на розум, раціонально зважає свої рішення, опиняючись, зрештою, такою ж жертвою свого характеру і історичних обставин. Шкода, але логіка історії в цій виставі, справді, жорстокіша, ніж підступи людської долі.

«Коріолан» – потужна в усіх смислах вистава, що демонструє значний творчий потенціал Національного театру ім. І. Франка.

Ганна Веселовська:

Цілком природно, що у більшості театральних режисерів є улюблені автори. І цілком зрозуміло, що для багатьох з них цей автор – Вільям Шекспір. Але йдеться не про англійців, а про українських митців, оскільки вистав за його творами в Україні – вражаюча кількість.

Можливо, взнаки дається те, що тексти Шекспіра українською мовою почали ставити тільки сто років тому. І саме до столітнього ювілею українізації Шекспіра інтерес до його творчості зріс максимально: десятки Гамлетів блукають вітчизняними сценами, кілька королів Лірів та Ричардів III, Ромео з Джульєттами та дехто ще з шекспірівських персонажів. А Коріолан – один, що також є прикметною рисою стосунків українського театру з Шекспіром, бо переважна більшість театрів ставить одну й ту саму трагедію цього автора, мало звертаючи увагу на інші п'єси.

Один із найавторитетніших сучасних українських режисерів Дмитро Богомазов таки поглянув у бік мало-відомого в Україні «Коріолана». Хоча, слід сказати, що на вітчизняній сцені цю трагедію як нео-оперу вперше поставив Владислав Троїцький. Той перший позатекстовий спектакль тиснув на глядача емоційно, залишаючи при цьому безліч шекспірівських питань відкритими. Вистава ж Богомазова – повна цьому протилежність. У тексті улюбленого автора він взявся шукати відповіді на ті питання, що зветься вічними, але, водночас, є нагальними для сьогодення України.

Шлях творчого дізнання Дмитро Богомазов проходив із винятковою ретельністю, уперто чіпляючись за кожний рядок тексту та розставляючи наголоси у такий спосіб, аби чітко унаочнити свою позицію. Отож, Шекспірові метафоричні рядки він переплавив у власні сценічні метафори, які протягом вистави виникали як свого роду імперативні твердження щодо природи людських злочинств. Так, в «Коріолані» театру ім. І. Франка одне по одному на сцені постають візуальні посвідчення того, що, на думку режисера, веде світ до катастрофи.

Спершу – це натовп, тобто жалюгідний жебрацький гурт проституційованих істот, яких Богомазов представляє у добре знайомий за його попередніми виставами спосіб: зітлілі, стерті люди, безмірно злі й заздрісні, які не зупиняються ні перед чим, аби отримати більше за іншого. Далі – отруйний пафос патріотичних декларацій, що відвертає від реальності, уособлений у спектаклі у постаті поважної матрони – матері Коріолана (актриса Наталя Сумська). Потім сцену паводком затоплюють кровожерливі образи помсти й війни, передані через постать самого Коріолана.

Різна природа – фізична, ментальна й емоційна – цих небезпек, на яких акцентує постановник, мовби створює для вистави міцну структуру, що має міцно з'єднати усі її складові та надати завершеності. Але цього разу текст Шекспіра підставив режисерові підніжку. Постановник був просто змушений показувати на сцені всі події з усіма перипетіями від початку до кінця. Цього разу Дмитро Богомазов не міг знехтувати переказом подій, як це робив раніше приміром, у виставі "Солодких снів, Річарде!" за "Річардом III"

Отож, на сцені з'явилася історія у двох діях, кожна з яких самодостатня й лежить одна проти іншої, мов на терезах, пропонуючи вибрати кращу на свій смак. Перша дія вийшла сповнена важливих смислів, і її кожна сцена сприймається як порціонне випробування у зал гірких меседжів про відповідальність, здоровий глузд, взаємоповагу і смирення. Друга – постала таким собі пейзажем тривоги, коли все вже зрозуміло, але до фіналу далеко.

Крім підступності тексту, очевидною складністю при створенні цієї вистави стала робота з акторською трупю театру ім. І. Франка. У «Коріолані» разом зішлися артисти-«зірки», актори різних поколінь франківців та зовсім молоді виконавці, вчорашні студенти – учні самого Дмитра Богомазова. Представників різних поколінь, з різною сценічною культурою, природою гри, режисер завбачливо не перемішував, формулюючи для кожної групи своє завдання. Отож, актори Олексій Богданович, Василь Мазур, Дмитро Рибалевський, Наталя Сумська та інші – всі отримали нагоду зіграти в «Коріолані» власні міні-моновистави.

Свого «Коріолана» Дмитро Богомазов помістив у стильний дизайнерський простір (сценографія Петра Богомазова) і зовсім позбавив домашніх прикмет українськості. Але за суспільним звучанням ця вистава – про відповідальність вибору в часи війни, про зрадливість натовпу, про маніпуляції владою та її популізм – є показовою для сучасної України. Події величної трагедії римської епохи тут проросли в наш час, а червоні плями на величезних вікнах ар'єрсцени сприймаються як краплі крові кожного з нас на маленьких медичних скельцях.

## Ольга Голинська:

Гадаю, не відкрию Америки, якщо скажу, що п'єса «Коріолан» Вільяма Шекспіра – не такий уже частий гість на театральних сценах. Режисери й театрознавці вважають її однією з найскладніших для постановки. І не лише через неймовірно велику кількість персонажів (51 у автора!), – складність проблематики, фабули і їхнього адек-ватного сценічного втілення завжди відлякувала митців.

Протистояння лідера і натовпу, героя і плебей – непростійних, зрадливих, підлих – завжди траплялися в історії від глибокої давнини до сучасності. Ще одна дилема – влада й народ. А вона найчастіше викриває підступність і корисливість народних трибунів (легко замінити на сьогоднішніх депутатів), здатних заради власної вигоди й збереження теплого місця при владі перетворити вчорашнього кумира на вигнанця. Шекспір направ-ду геній! І як це, погодьтеся, корелюється із нашим часом!

Цей спектакль став першим для Дмитра Богомазова у статусі головного режисера Національного академічного драматичного театру імені І. Франка. В одному з інтерв'ю він сказав: «"Коріолан" – дуже актуальна п'єса політично, ідеологічно. Вона – про теперішнє».

Вистава, на мою думку, просто дивовижна. Мені сподобалося все. Вразили точна продуманість найдрібні-ших деталей, образної лінії кожної ролі, гармонійна сумісність усіх компонентів.

Оригінальність режисерського задуму, на мій погляд, полягала в позачасовому (навіть не в абстрактно сучасному!) трактуванні сюжету. Дмитро Богомазов прочитав Шекспіра абсолютно вільно, безвідносно до конкретних подій сьогодення, як би хто не хотів їх пов'язувати (хоча певні аналогії все одно напрошуються!). Він інтерпретував давню історію Коріолана, оповідану ще Плутархом (саме вона свого часу надихнула Шекспіра), як свого роду притчу, актуальну завжди й скрізь.

Утім, постановку здійснено тут і зараз. Тому вона своєрідно віддзеркалює нинішні тенденції розвитку театру, котрі так чи інакше вбирають у себе досвід еволюції усіх суміжних видів мистецтва: від музики, пластики-хореографії, образотворчості до кінематографа.

Сценографія вистави – один із найцікавіших її компонентів (художник – Петро Богомазов). При вільній, не захарашеній зайвими предметами (що, на жаль, в інших театральних постановках трапляється часто) сцені,

дійство розгортається у кількох планах: на авансцені, власне на сцені, за прозорою стіною зі скляними дверима перед задником і на другому поверсі сценічної конструкції. Усе лаконічно, точно й абсолютно виправдано.

Кожна деталь має значення. Зокрема – статуя Марса, яка у прямому сенсі втрачає голову після падіння (передвістя загибелі головного героя), здоровезна китаїка, що спочатку звисає з другого поверху декорації як прапор переможця, а потім стає покривалом для загиблого Коріолана.

Вдало використовується відео на заднику сцени. Це або тло, яке підкреслює загальний настрій, емоції, зміст подій, або «додаткова інформація», що роз'яснює чи попереджає про майбутнє. Привертають увагу кольори: переважно червоно-чорний – тривожний, напружений, чи спокійний – зелено-блакитний, так званої морської хвилі (власне, ті ж реально напливаючі у відео хвилі й дещо заспокоюють сприйняття). Прямо як у поета – лід і полум'я!

Дуже вразило символічне відтворення війни у поєднанні відео і конкретної димової завіси з рухомими силуетами воїнів із мечами, коли відеоряд наче зливається з реальністю (тут пригадалися кіно ефекти).

Костюми немов сучасні, але й ні. З атрибутикою неначе стилізованого Риму, Черчилля з сигарою (герой Богдана Бенюка – Мененій Агріппа, друг Коріолана) чи рокерів (Тулл Авфідій, полководець вольсків і його підлеглий у виконанні Олексія Богдановича і Ко із зачісками-дреддами, у берцях і шкіряних куртках-плащах).

Музика у виставі відіграє важливу роль (композитор – Олександр Кохановський). Вона органічно доповнює, підсилює, розшифровує події, допомагає розкрити їхній зміст.

Тут є жива музика – плебеї у сірому одязі з їхніми оркестрами (оркестрів на сцені, по суті, два – римлян і вольсків, – таке собі образно-шумове оформлення спектаклю), піаніст на авансцені – і електронна.

Електронна – виразник внутрішньої суті змісту подій. Не випадково саме вона від початку вистави задає тон тривоги, навислої трагедії. А жива пов'язана з конкретними речами. Це сигнали труби, горну, барабанів тощо. Узяти, приміром, танго – кітчева, банальна, міщанська музика є яскравою сутнісною характеристикою плебеїв, рівня їхнього мислення й смаків.

Рояль часто ілюструє події. Піаніст – і їхній учасник, і своєрідний коментатор, відтворювач певних ефектів (йдеться, наприклад, про сцени з Богданом Бенюком, коли він тріпоче руками, мов метелик, реагує на ударі-акорди тощо), що стає додатковою виразною барвою, образним штрихом у загальній картині вистави.

Можливо, через те, що піаніст у постановці – актор Олександр Бегма, син відомого режисера Володимира Бегми, випускник Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, котрий добре володіє інструментом, – дехто з театрознавців у публікаціях назвав його автором музичного рішення вистави. Але хочу наголосити, що це не так! Він тут – просто хороший виконавець!

Надзвичайно органічним є пластичне рішення спектаклю (талановитий учень Раду Поклітару Олексій Бусько). Танців тут, як таких, зрозуміло, просто немає й бути не могло. Але пластика акторів, котра в більшості випадків стала невід'ємною складовою загального малюнку ролі, часом просто заворожує. Чого вартий, наприклад, поєдинок Коріолана й Авфідія з мечем і келихом, котрий отримав прямо обернену арку в кінці вистави!

Режисер Дмитро Богомазов у порівнянні з оригіналом зменшив кількість персонажів десь до 30-ти. І це, зрозуміло, пішло тільки на користь виставі, давши змогу точніше сконцентрувати дію, більше зосередити її на найголовніших лініях.

Оскільки наживо я мала змогу подивитися виставу тільки раз, говоритиму лише про той склад артистів, який бачила.

Акторська гра у постановці неперевершена навіть у виконавців ролей третього плану, не кажучи вже про головних персонажів. Не ставлячи за мету аналізувати всіх дійових осіб (та це й неможливо!), зупинюся на тих, хто особливо запам'ятався і вразив.

Розпочну, так би мовити, з середнього ешелону. Тут спершу хочу відзначити Сергія Калантая (Сціній Велут) та Івана Шарана (Юній Брут), котрі майстерно перевтілювалися у народних трибунів, – нагадаю, саме тих покидьків, які й спричинили нещастя і загибель Коріолана. Вони нікчемні, боязкі, підлі, корисливі, але тим самим і страшні.

Далі назву Богдана Бенюка (Мененій Агріппа), про якого вже йшлося. Його талант правдивого відтворення образу, почуттів щоразу захоплює. Чому Коріолан не піддається на його умовляння пощадити Рим? Мабуть, не дуже-то й довіряє другові? Можливо, і є за що? А той прекрасно це знає, попри всю любов до друга. От саме це й зумів зіграти Бенюк!

Олексій Богданович (Тулл Авфідій, полководець вольсків) для мене постав у виставі зовсім несподіваним. В ампулу злодія він виявився таким переконливим, розумним і вмотивованим, що сприйнявся абсолютно достойним супротивником Коріолана. Розуміючи складнощі перипетій життя суперника, поважаючи і навіть де в чому співчуваючи йому, він переслідує та добивається вищої мети – знищення ворога свого народу.

Олександр Форманчук (Коріолан) вразив високим пафосом і водночас гідним захоплення реалістичним втіленням свого образу. Він постав сильним, зверхнім щодо натовпу (черні), впевненим у собі й власній зв'язі героєм. Його трагедія – у нерозумінні реалій політичного життя Рима, переоцінці власних здібностей щодо цього та нездатності зробити відповідні висновки.

Для мене найвизначнішим образом вистави стала мати Коріолана Волумнія (Наталія Сумська). Вона, за думом автора, не так часто з'являється на сцені, але є своєрідним компасом і керманічем подій. Владна, любляча, пристрасна, вона особливе жінку-батьківщину, жінку-матір. Саме на її прохання, заради неї неблаганний для інших Коріолан погоджується пощадити Рим.

І в результаті найбільшою страдницею насправді стає саме вона, Волумнія, котра приносить у жертву власне дитя. Фінал, коли над тілом Коріолана хитається стражденна мовчазна мати, складно витримати без сліз.

Вважаю, що ця вистава абсолютно справедливо заслуговує на входження до найкращих прем'єр в Україні 2018 року.

## Анна Липківська:

Шекспірівський «Коріолан» – з тих класичних текстів, котрі актуалізуються за певного комплексу суспільно-історичних умов. Загальна проблематика боротьби за владу аранжована в ньому в цілому ряді дихотомій: зрада – відданість, герой – негідник, юрба – народ etc та підсилена фактором зовнішньої інтервенції. І це дає широкі можливості для кризьчасових екстраполяцій сюжету про злет та падіння напівлегендарного римського ватажка часів Республіки (V ст. до н.е.).

Так, художньо переконливою виявилася його прив'язка до «балканських воєн» 90-х у відомій кінострічці 2011 р. із Рейфом Файнсом у заголовній ролі (він же – режисер та продюсер).

У свою чергу, Дмитро Богомазов звернувся до «Коріолана» у другій половині (це важливо) 2018-го – на черговому повороті, що на них так багата українська історія. Тепер, через півроку по прем'єрі [текст писався влітку 2019 р. – прим. ред.], очевидно те, що це звернення виявилось не просто вчасним, а навіть прогностичним: завершився черговий політичний цикл, вчорашній рятівник нації став коли не вигнанцем, то, принаймні, об'єктом загального цюкування, саме ж питання існування країни знову постало на порядку денному.

Утім, на кону режисер уникає «лобових» алюзій із сьогоденням – за принципом «dictum sapienti sat est». Разом зі сценографом Петром Богомазовим він вмщує шекспірівський сюжет у доволі умовний, сказати б – «дизайнерський» простір: майже порожня сцена, віденські стільці, обкладений кахельною плиткою постамент-«саркофаг», стіл для засідань та бенкетів, піаніно та скляна стіна вздовж ар'єрсцени із численними дверима, простір за якою – «накопичувач»? зал очікування? офісний коридор в стилі «хай-тек»? На заднику – відеопроєкцією – морські хвилі, дим або просто монохромна зеленувато-блакитна «заливка». Костюмне рішення – таке собі «брехтівське» (тобто не пізніше за 60-і) ХХ століття. Це – ніби територія умовної тоталітарної держави – або відвертої (у вольсків), або ледь прикритої «буржуазністю» (у римлян).

За форматом, візуальним рішенням та жанровими ознаками (специфічне поєднання драми та гротеску) франківська версія видається свого роду «реверансом» на адресу Роберта Стурра та є значно розсудливішою, «холоднішою», «зібранішою» за традиційний стиль «франківців».

Публіка тут не змушена розгадувати складні сценічні головоломки (хіба що перетворення Служника на загадкову постать Тапера хоч і дає змогу виявити музичні здібності Олександра Бегми, та викликає запитання, бо цей мотив швидко обривається, лишаючись непроясненим): доволі прозорий текст Шекспіра втілений режисером так само відверто, без замулювань. Водночас, слідування за перипетіями історії та звивинами стосунків персонажів не є для глядачів суто споживацьким – воно вимагає від них уміння розмірковувати, зіставляти та робити висновки. Тим більше, що власні висновки постановник не педалює й не нав'язує – просто розгортає масштабну картину, котра, в принципі, має промовляти сама за себе.

Ця картина була б ще гармонійніша за умови більшої компактності. Хронічною проблемою при втіленні шекспірівських текстів стає властива більшості з них композиційно-динамічна диспропорція: починаючи десь з середини 4-го акту події починають «роздрібнюватися», локації швидко змінюють одна одну, але наскрізна дія відчутно гальмується, і очевидна розв'язка все більше відсувається (це схоже на знамениту апорію Зенона – до речі, сучасника Кая Марція на прізвисько Коріолан – про Ахіллеса та черепаху).

Режисерка британського «Коріолана» Джозі Рурк (Лондон, театр «Донмар», 2014 р., у заголовній ролі – Том Гіддлстон) вчинила радикально, вилучивши зі сценічної версії частину 4-го та майже весь 5-й акт. Дмитро Богомазов виявляє більший пієтет до автора, але це обертається на механічне чергування епізодів в останній чверті вистави, затягування її хронометражу і недостатню потужність звучання фіналу, на довгому шляху до якого вже втомлюються і актори, і публіка. Утім, сказане стосується баченого мною прем'єрного показу – надалі, судячи навіть із записаної пізніше відеOVERSII, хронометраж був оптимізований, але повністю зняти цю формальну проблему не вдалося.

Більш серйозне моє зауваження стосується акторського виміру вистави – не виконавців як таких (адже спроможність Д. Рибалевського, Б. Бенюка, Н. Сумської, О. Богдановича та інших «впоратися» із «Вільямом нашим Шекспіром» безсумнівно й неодноразово доведена на практиці), але того, що з них не складається ансамбль. Молодше покоління, особливо новачки трупи, виглядають картонно-«мультишними», «народні-перенародні» вичікують слухної миті – аж поки не вдається розгорнутися на всю міць «франківського» нутра (як Б. Бенюкові у 2-ій сцені 5-го акту, де його Мененій добивається аудієнції у Коріолана й благає того шаменутися і не руйнувати Рим), юрба, а надто О. Ступка та І. Шаран в ролях трибунів Сіцинія Велута та Юнія Брута – цинічних маніпуляторів суспільною думкою – карикатурні аж до естрадності в стилістиці «Comedy Club», а Д. Рибалевський у заголовній ролі, здається, боїться зробити зайвий крок, аби випустити на волю свій шалений темперамент, і в результаті те, що його персонаж очевидно переживає всередині, надто скупко й вибірково виявляється зовні.

Театр імені Франка у своїй «прошивці» є театром акторським. Режисерські ін'єкції останніми десятиліттями його історії ставали ефективними тоді, коли постановникам вдавалося скерувати цю акторську спільноту (так, не просто трупу, а саме спільноту, котра завжди формувалася «поштучно») в одному напрямку. І тоді, як у «Розбитому глеківі» Романа Мархольца, франківські актори починають працювати не у традиційно «франківському» (бо Г. Кляйст, ще й у запропонованій інтерпретації, вимагає іншого інструментарію), але в єдиному жанрово-стильовому ключі.

Завдання, яке стояло перед Д. Богомазовим, було складнішим – зважаючи і на масштаб та багатофігурність матеріалу (у програмці вистави загалом налічується 45 акторських прізвищ), і на контекст – адже «Коріолан» став його першою постановкою на сцені театру в якості не просто запрошеного, а головного режисера. Тож і виставу в цьому сенсі можна сприймати не стільки як результат, скільки як крок у процесі об'єднання, вишколу трупи, введення її у той тонус, котрий необхідний для розв'язання настільки складних творчих завдань.

Вистава «Коріолан» заслужено викликала великий резонанс і згуртувала навколо себе широке коло сим-

патиків. Тим не менше, визнаючи об'єктивну потужність та масштаб цієї роботи, я особисто – через зазначені проблеми – не можу беззастережно доєднатися до їхніх лав.

### Світлана Максименко:

Велич генія Шекспіра полягає в його позачасовості. Історія давньоримського полководця, який, уславившись своїми подвигами у боротьбі з ворогами римлян, стає гравцем «великої політики», але зазнає фіаско і довічного вигнання, – більш ніж актуальна для політизованого українського суспільства. Чому обранці народу, ставши біля керма влади, перетворюються на ворогів тих, хто його обирає? Чи політик і порядність, безкомпромісність – поняття тотожні, чи антагоністичні? Такі головні меседжі трагедії «Коріолан» у постановці Д. Богомазова визначають її гостру своєчасність та актуальність.

Нечасто в сучасному українському театрі можна побачити трагедію такого високого громадянського звучання, в якій досягнуто мінімалізму предметного середовища сцени при максимально багатому метафоричному наповненні (сценографія Петра Богомазова). Режисер з математично-точним розрахунком вибудовує змістові вертикалі взаємовідносин «народ» і «влада», вміло поєднуючи їх настрої та характер звучання (сірий натовп бунтівників виглядає якщо не смішно, то жалюгідно, а володарі світу цього – упевнено і статично), створюючи динамічний темпоритм. Масова п'єса В. Шекспіра (51 персонаж) у результаті режисерських скорочень персонажів досягла 30 осіб, не втративши при цьому вагомості та актуальності.

Важливим смисловим та сценографічним рішенням вистави є прозора скляна стіна, яка розділяє владу і народ. Костюми – стилізовані, сучасні. Персоніфіковано строї лише декількох центральних персонажів вистави з натяком на історичні постаті: Фрэнко, Черчиль. У «Коріолані» звучить живий оркестр: з акордеонами, трубами, барабанами, фортепіано, що загалом виглядає як сучасний трагіфарс!

У виставі задіяний зірковий склад театру. Коріолан – Дмитро Рибалевський. Його атлетична статура, стриманість, усвідомлення власної ваги роблять його прижиттєво монументом. Полководець ворогів Риму Тул Авфідій у виконанні Олексія Богдановича здивував негативною привабливістю свого персонажа. Богдан Бенюк, як завжди, наповнив вагомістю і впізнаваністю образ Мененія Агріпи, близького друга Коріолана (дуже схожого на Уїнстона Черчіля). Дивовижно глибинним проживанням ролі відзначений складний жіночий образ Волумнії – матері Коріолана (Наталія Сумська). По суті, прирікаючи сина на смерть, вона вивищується своїм глибоким патріотичним почуттям – врятувати Рим ціною життя свого сина. Яскравими трагіфарсовими фарбами створили сценічних типів-сенаторів актори Іван Шаран (Юній Брут) та Остап Ступка (Сіциній Велут). Зрештою, висока виконавська культура – домінанта кожного з учасників вистави.

Сприймаючи загалом позитивно виставу «Коріолан» на сцені Національного театру імені І. Франка, не можу, однак, віднести оригінальність сценічного рішення до унікального бачення режисера Д. Богомазова. Події кіноадаптації однойменної трагедії Шекспіра (Coriolanus, 2011) теж були перенесені у сучасний антураж. Режисер фільму – Рейф Файнс, який і виконав одну з головних ролей, у фільмі також знялися Джерард Батлер, Ванесса Редгрейв, Джессіка Честейн та ін.

Це, втім, не означає, що вистава «Коріолан» Київського національного театру ім. І. Франка не може бути у числі найкращих вистав України.

### Людмила Олтаржевська:

Якщо говорити про одну з головних інтриг «Коріолана», то це, звісно, той факт, що саме цей спектакль став першою постановкою Дмитра Богомазова у статусі головного режисера Національного театру ім. І. Франка. Тож цілком логічним став вибір літературного матеріалу – трагедія Вільяма Шекспіра «Коріолан». Потенціал цієї п'єси, яка досліджує проблеми лідерства, патріотизму, сімейних цінностей, любові до батьківщини тощо дозволив режисерові запрограмувати, а потім і реалізувати на сцені масштабне видовищне дійство. Майже чотиригодинна вистава виявилася особливо актуальною ще й тому, що напередодні прем'єри наша країна вчергове входила у передвибірний період, політичні ігрища набирали обертів. А після того, як стали відомі результати цих перегонів, одне з питань, що підіймається у цій виставі, набуло, на жаль, особливого звучання: а чи вартий такий народ тих жертв, на які йдуть свідомі патріоти, безстрашні воїни, для яких честь – понад усе?

Чи не найголовнішим «китом» у цій виставі є протиставлення натовпу і особистостей. Герої і люмпени – одвічні антиподи, які одночасно і доповнюють, і заперечують одне одного. Герой тут – не ікона, він не ідеальний, він може сумніватися і вагатися, помилятися і не завжди бути достатньо переконливим. Разом з тим – щирий у своїх прагненнях і помислах, готовий до самопожертви заради ідеї. Малюнок цієї історії у Дмитра Богомазова – чіткий і виразний, без напівтонів і пастелі. Є – герой Кай Марцій, велет сили і духу. Є – народ, сіра біомаса, плебс, заточений під первинні потреби. А є персонажі, дуже схожі на сучасних українських політиків, які залежно від ситуації додають виразності героєві чи плебсу.

Трагедія пересічних людей і Героя, трагедія матері, яка виховала Героя, трагедія натовпу, що так і не став народом... Ці та інші теми п'єси Дмитро Богомазов досліджує старанно і аргументовано, іноді перебираючи з часом в окремих сценах, але неодмінно з чіткими наголосами.

Візуалізація «Коріолана» авторства Петра Богомазова – контрастна (залитий «кров'ю» Герой і сіро-чорне вбрання більшості персонажів), багатоскладова (поряд з білими прозорими елементами сценографії, що структурують простір, для відеопрекції активно використовується задник, найефектнішим сюжетом якої є, звісно, море) і при цьому досить аскетична. Музичне оформлення (автор – Олександр Кохановський) як підсилює сам сюжет, так і дозволяє не забувати, що ліричні відступи можливі навіть під час найкращих подій в історії

людства. Завдяки візуалізації, музиці та пластиці (хореограф – Олексій Бусько) часом вистава набуває несподіваних жанрових особливостей: від виразного гротеску в одній сцені до героїчної драми в іншій. І цей прийом прекрасно працює на її цілісність та головну ідею.

Як жартували критики після прем'єри «Коріолана», не часто в рамках одного спектаклю побачиш таку кількість народних артистів. Але поряд із Наталею Сумською, Богданом Бенюком, Олексієм Богдановичем, Василем Башею та іншими корифеями театру, які познайомили глядачів з сильними, мудрими, цілісними дійовими особами «Коріолана», на сцені не губилася і франківські «новобранці» Марина Кошкіна, Віталій Ажнов, Олександр Рудинський... І хоча головну роль у цій виставі зіграв Дмитро Рибалевський – рішучість його Коріолана часом змушувала глядачів глибше втиснутися в крісло – все ж таки найбільшу порцію оплесків отримали Остап Ступка та Іван Шаран (народні трибуни).

Загальний висновок: вистава «Коріолан» стала триразовим володарем премії «Київська пектораль» за підсумками минулого року. Цілком можливо, що вона повторить свій триумф уже як фіналіст «ГРИ», в афіші якої вона однозначно має бути присутньою.

## Яна Партола:

Велич героя і нищість натовпу привертає увагу Д. Богомазова у трагедії В. Шекспіра «Коріолан». Для режисера ця постановка стала можливістю зазирнути у сьогодення і заглибитись в історію водночас. Історія воїна, який нічого не вмє, окрім воювати, його самотність, бо не вмє і не хоче прикидатися, грати та лицемірити... Він прагне, щоб його сприймали таким, яким він є, але чи потрібно це тим, хто героя возвеличив? Чи потрібний він людиною, чи натовп воліє його лише в подобі кам'яного істукана? Чи вартий цей натовп героя та його звияти?

Загострення цих запитань було б неможливим без показу не тільки самого героя, але й, безумовно, вирішення образу натовпу. Режисер вдається до згущення фарб і виходить загальна сіра біомаса, схожа на зграю щурів, що викликає почуття відрази та огиди, здеградований плєбс, який не вартий жодного героя. Такому її сприйняттю сприяє пластичне вирішення натовпу городян як єдиного цілого, актори щільно затиснуті в одному колі, пересуваються всі разом, пліч-о-пліч, траєкторія нагадує повзання краба морським берегом. Ніхто не хоче виокремитися, залишитися поза цим колом. Хіба що зрідка однорідна маса тебе відщепить або виплоне, делегуючи свої повноваження. Але відірваний шматочок стрімголов поспішатиме у зграю. Ця маса легко піддається маніпуляції і готова продатися в будь-який момент.

Місце дії – елітний ресторан на даху хмарочосу, а може – дешевий фастфуд. А за потребою – стіл, сервірований прямо на морському узбережжі. От тільки замість страв тут подають скривавлені людські тіла. Така собі кухня історії з війнами, жертвами, продажними політиками, зрадами, доблесними воїнами і безпринципним людом. Простір сцени поділений навпіл скляною стіною, що час від часу слугуватиме екраном, на якому виникають відеопроєкції із зображенням морських хвиль. Ця стіна не лише фізично відділятиме так звану еліту від натовпу, а буде символом цього розмежування. Іноді плєбсові буде дозволено зазирнути сюди і подивитися на розкішний бенкет, а часом навіть відкриється отвір і сюди донесеться її волення, але переважно вікно закрите щільною завісою. Зрештою ця стіна розділить героя з усіма, і він помиратиме на самоті.

Реалії сучасності й історія перемішані у змістовних акцентах та візуальних образах вистави. Сенатори й трибуни з'являються у подобі практично архетипічних постатей для історії ХХ ст. – Черчилля, Рузвельта, Муссоліні та ін. Антична статуя на постаменті із сучасного кахлю, городяни, подібні до персонажів німого кіно, воїни у чорній формі й берцях – немов із сучасного бойовика... Приватна історія особистості, в якій проглядається вся історія європейської цивілізації та причини її занепаду.

Режисер констатує невтішний діагноз сучасному суспільству, дає прогноз найближчого майбутнього та аналізує історичні помилки. Сумні роздуми митця-мислителя над болючими запитаннями сьогодення. «Коріолан» Д. Богомазова – вистава високого рівня мистецької досконалості.

## Алла Підлужна:

Трагедію Шекспіра «Коріолан» режисер Д. Богомазов розгортає у масштабне сценічне полотно, докладно й потужно інтерпретуючи її головний сенс – стосунки видатної особистості та соціуму. Герой і наповп, брудна й войовнича юрба, яку важко назвати народом. Саме воно, це збіговище, зачинає виставу і у своїх розмовах дає характеристику правителю Коріоланові. Так відразу визначається конфлікт, який протягом вистави розвиватиметься, набуде свого піку і трагічно розв'яжеться смертю головного героя. Глядачі матимуть змогу пересвідчитись у вірності чи упередженості тверджень щодо людських якостей Коріолана.

Навмисним позбавленням характерних ознак костюмів, деталізації сценографії постановник пропонує відійти від координат певного часу, ситуація і герої – позачасові, хоча український глядач зможе знайти певні паралелі з сучасними реаліями. Та це лише доводить, що засади суспільного життя, постулати політичних чвар, інтриг і протистоянь з часами та державами мало змінюються. І у непривабливій картині суспільства, що роздирається суперечностями, багато країн зможе впізнати себе.

Масштаб оповіді підтримується вигадливим і складним сценографічним рішенням (П. Богомазов). Сцену розділено прозорим склом, що створює подобу величезного акваріуму: там метушитимуться персонажі, за якими можна буде спостерігати. На заднику сцени у відеопроєкції вируватимуть важкі хмари, дими, хвилюватиметься штормове море. На передньому плані – майдан з величною статуєю консула. Згодом вона валатиметься долу, повержена й розтрощена. Змінюватимуться місця дії, які позначатимуться латиною. Рим – вічне місто...



Вистава багатонаселена, персонажі у напруженій драматичній дії покажуть перипетії сюжету про зіткнення інтересів владної римської верхівки та плебсу, про роль патрициїв, хитрих посередників між народом та владою, що поведками й поведінкою нагадують всемогутніх депутатів, про трагічну особу Коріолана, що втратив зв'язок з власним народом, і про народ, який шаленіє від своєї сили, що здатна принизити й знищити визначну людину; про величні стосунки Коріолана з Матір'ю, образ якої є уособленням величчя усіх матерів, що ставлять гідність вище за родинні почуття; про зраду, за якою завжди смерть.

Зірковий акторський склад дає можливість пересвідчитися, що силою таланту у ключових сценах трагедії виконавці здатні сягнути висот античних творів. Розлогість широких мазків творення образів, вигадлива різноманітність характерів, надзвичайна емоційність, яскравий зовнішній малюнок ролей, переконливість глибокого психологічного переживання – всі ці відчуття панують на сцені.

У розв'язанні мистецьких завдань Д. Богомазов залишається вірним собі і не йде більш простим та популістським шляхом, наприклад, через політичну сатиру, зробити яку дає змогу матеріал. Постановник тримається на рівні проблем, поставлених Шекспіром, і досліджує речі глобального масштабу. Що таке народ – тупа, суперечлива маса чи розумна сила, чи можна бути героєм у своїй країні, чого це коштує, чим керується людина, що віддає себе служінню державі, як зберегти честь і залишитися у цих умовах Людиною, і зрештою, чи можливо взагалі, маючи найвищу владу, залишатися гідним цього високого звання? Питання на всі часи. У складних переплетіннях сюжету виникають силуети естетичних відповідей, які вочевидь є результатом художніх роздумів режисера. Їх досить багато, їх цікаво віднаходити, зчитувати і розгадувати. У похмурому, трагічному просторі вистави є певне емоційне просвітлення, хоча й «написане» кров'ю. До великих червоних літер на центральній площині скла, що склались у слово «тоге» – смерть, додається ще одна і виникне нове слово «атоге» – любов. Любов здолає смерть? Так хочеться, щоб ця красива формула працювала, проте Матір із серцем, сповненим любові, схиляється над мертвим Коріоланом.





# СКАПЕН



# Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка

## Вистава «Скапен»

Сергій Васильєв:

З художньої точки зору, мольєрівські «Вітівки Скапена», поставлені режисером Андрієм Бакіровим на сцені Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, цікаві насамперед зміною жанрової модуляції драматургічного оригіналу, завдяки чому досить легковажний фарс перетворюється на мало не філо-софську комедію, а отже й сам класичний твір несподівано набуває нової глибини і смислових вібрацій. Це, звісно, дозволяє говорити про неординарне трактування на позір безтурботної п'єси Мольєра. Хоча, здається, сам автор і надихає режисера. Адже це вистава з подвійним дном або, якщо так зручніше уявити, двоповерхова. Не відмовляючись від завязаного ілюстрування усіх карколомних перипетій відомої комедії, Андрій Бакіров, поштиво схилив-шись перед великим автором, паралельно розповідає не менш захопливу історію про чарівність театру, де режисер виступає водночас і деміургом, і приборкувачем простору, і магом, що запускає сонячний атракціон, фантазуючи разом зі своїми однодумцями та асистентами-акторами.

Це абсолютно самостійний та оригінальний задум, здійснюючи який Андрій Бакіров виявляє найкращі риси свого режисерського хисту – щедрю уяву, бездоганне володіння простором сцени, вміння вчасно відійти, аби не загуляти актора, водночас вигадуючи для нього ефектні трюки та зручні мізансцени. Суттєво відзначити, що він філігранно зв'язує два сюжети свого «Скапена» – протагоніст виступає тут і творцем сценічного всесвіту, і мотором інтриги, і тлумачем, що організовує комунікацію героїв.

Конструкція вистави, повторю, вибудована ювелірно. Починаючи з прологу, коли темний театральний простір, наповнюючись шарами-планетами та вітрилами, буквально перетворюються на мініатюрний космос (прекрасна робота сценографіні Алії Байтенової), і завершуючи мелодійними руладами чи то муз автора, чи то богинь театру, які співають, сидючи на цих шарах-планетах, вмовистившись між небом і землею, але підбадьорюючи і надихаючи лицедіїв все-таки з неба.

Актори у чернігівській виставі працюють азартно і злагоджено, осмислено виконуючи часом складні суто фізичні завдання. Адже деякі епізоди «Скапена» – чиста ексцентріада, що фонтанує акробатичними трюками та іскрометними пластичними гегами. Переконаливо веде заголовну партію вистави артист Сергій Лефор, здатний часом приєднатися до динамічної катавасії, але й в ці хвилини не втрачаючи дистанції між собою та іншими героями, котрих, утім, можна сприймати і як його власну вигадку.

«Скапен» в Чернігівському театрі ім. Т. Г. Шевченка – феєрична комедія, яка за легковажною, видовищною формою приховує дуже людяну мудрість. Це інтимне освідчення в любові до театру, здатному робити дива і переконувати публіку в справжності ілюзій.

Ганна Веселовська:

Режисер Андрій Бакіров уміє ставити дуже красиві вистави. І для цього він обирає геніальних авторів, таких, як Гоголь, Шекспір, Мольєр, чий тексти слугують йому для наснаги. Цього разу приводом для створення чарівного спектаклю стала комедія Мольєра «Вітівки Скапена», яка, на перший погляд, зовсім не має потенціалу для створення атмосфери казковості на сцені. Але так можна думати, якщо дивитися просто в текст, читати друковані літери. Бакіров же дивиться наче крізь папір, так, мов за звичайною книжковою обкладинкою хова-ється мультимедійна картинка, яка одразу оживає в уяві постановника.

Ще одна якість Андрія Бакірова, яка дозволяє йому ставити не тільки красиві, а й розумні спектаклі – це те, що він дивиться на добре відомих й популярних персонажів без жодного упередження, так, ніби ніколи не чув про їхнє існування. От і «Скапен» Мольєра, що має багатовікову сценічну історію, чий головний герой є носієм цілого шлейфу театральних штампів і кодів з часів античності, у Бакірова вийшов виставою про сучасну спритну молоду людину, яка вміє вчасно надавати комунікативні та інші послуги юним телепням із заможних родин.

У своїй новій виставі Андрій Бакіров одразу незвично розставив акценти, доручивши роль Скапена Сергію Лефору – ставному, руському, привабливому молодикю із спортивною статуєю. При цьому його клієнтами, тобто тими, кому він надає усілякі послуги, є значно дрібніші персонажі впрямою та переносному сенсі слова Октав (Сергій Пунтус) і Леандр (Євген Бондар). Іще дрібнішими виглядають дівчатка Пацинта (Катерина Ткачук) та Зербінетта (Ольга Ярошенко), задля одруження з якими своїх клієнтів плете інтриги Скапен.

Трохи важче Скапену-Лефору доводиться із статечними батьками хлопців Аргантом (Олександр Куковеров) та Жеронтом (Валентин Судак), які самі звикли весь час когось дурити. Ці бувалі старі не одразу потрапляють на Скапенів гачок, але й у них він відшукує слабкості, через які маніпулює ними. Таким чином, в уявленні Бакірова Скапен стає не лише смисловим центром, а й фізичною віссю вистави, довкола якої обертаються основні дійові особи.

Згори над тим, що відбувається на грішній землі, спостерігають чотири Музи, які буквально літають над сценою, примостившись на великих кулях, що нагадують планети (сценографія та костюми – Алія Байтенова). Вочевидь, для Андрія Бакірова періодичні проявлення чотирьох Муз, чий несподіваний появи під колосниками, коли вітрила із ряднини, що слугують задником, спадають, є найважливішими моментами спектаклю. Тому їхні ролі (фактично висіння над сценою протягом всієї вистави) він доручив найкращим і найдосвідченішим

актрисам: Оксані Гребенюк, Світлані Бойко, Тетяні Шумейко і Діні Лобур. Вбрані в розкішні барокові криноліни, у прямому сенсі слова, неземні істоти, і є справжніми владительками цього світу.

Усіх інших смертних Андрій Бакіров прирікає на щоденну метушню, яка в його спектаклі також виглядає доволі живописно та елегантно. Для цього постановник застосовує принцип ігрового акторського театру, коли безкінечні конфігурації мізансцен на сценічному майданчику виникають завдяки постійній діалоговій та фізичній взаємодії акторів. Власне, подібний спосіб організації дії вже став прикметою творчого почерку Андрія Бакірова, бо не раз використовувався ним у різних виставах, зокрема, в «Комедії помилок» В. Шекспіра.

І все ж, не можна ствердно говорити про те, що всі актори ним уповні володіють. У дійсності такий спосіб акторського існування є дуже важким та енергетично затратним, вимагає одночасного і фізичного, і ментального, і емоційного напруження. На жаль, з двох пар закоханих тільки Сергій Пунтус (Октав) володіє всіма цими прийомами досконало, а іншим виконавцям важкувато координувати мову та рухи в складних комбінаціях, запропонованих режисером.

Наразі видається гри, що режисерський задум Андрія Бакірова не під силу опанувати окремим акторам на технічному рівні. Філігранність гри, якої вимагає Бакіровський театр, мало того, що відточується роками – вона потребує постійного припливу молодих талановитих сил. Для провінційних театрів України, обтяжених репертуарними зобов'язаннями та обмежених матеріальними ресурсами, це величезна проблема – зберегти в своєму штаті молодого амбітного артиста. От і виконавець ролі Скапена Сергій Лефор сам не так давно перебрався до Чернігова з іншого провінційного театру. Вочевидь, він захотів грати в красивих виставах Андрія Бакірова, і до Києва недалеко...

## Анна Липківська:

Ось і ще один Мольєр у лонг-лісті фестивалю-премії «ГРА» – після минулорічного «Уявно хворого» Оксани Дмитрієвої та Наталі Денисової (Харківський театр ляльок ім. В. Афанасьєва). І знову доводиться повторювати: не треба жодних додаткових мотивацій, аби поповнити репертуар Мольєром чи Шекспіром. Питання лише в тому, чи переконливим буде результат.

У нашому випадку, огрублюючи, можна сказати, що мольєрівські «Витівки Скапена» (на відміну навіть від того ж «Уявно хворого» чи «Скупого», не кажучи вже про «Міщанина-шляхтича», «Тартюфа» або «Дон Жуана») – це такий собі М. Камолетті XVII ст.: чистесенька комедія положень, заплутування інтриги є цікавішим за її розв'язку, філософії – нуль, коротше – не більше, ніж винахідлива забавка задля розваги й розради. Очевидно, що Андрій Бакіров, добре відомий як режисер глибокий та нетривіально мислячий, мав у цьому разі якусь приховану думку – окрім бажання познайомити місцевого глядача з автором, який востаннє був представлений на чернігівській сцені ще перед Другою світовою війною.

Асоціація з Камолетті тут не випадкова: ставлячи його «Французьку вечерю», Бакіров завершив виставу несподіваним епізодом тиші-зупинки-рефлексії, раптовим замисленням персонажів над тим, у чому вони збувають власне єдине й неповторне життя.

Щодо «Скапена» режисером також був запропонований додатковий відносно сюжету, але слухний, якщо зважати на ширший контекст, прийом: Скапен з'являється на кону в двох іпостасях – як власне персонаж та як постать «від автора». Мольєр, відповідно, постає у його розповідях не лише як комедіограф, а як людина різноманітних талантів та зацікавлень. Те, що у юнацькі роки Жан-Батист Поклен переклав французькою філософську поему Лукреція «De rerum natura» («Про природу речей»; у ній римський автор I ст. до н. е. виклав вчення грецького філософа-матеріаліста Епікура) стало поштовхом для розгортання вистави у двох площинах, що їх визначний сценограф-філософ Данило Лідер визначив би як «мікро-» та «макросвіт».

У «мікросвіті» – на профанній території (передній план сцени) – відбуваються власне події п'єси, втілені як низка карколомних та дотепних ігрових ситуацій, рясно оздоблених різноманітними трюками, аж до акробатичних.

«Макросвіт» же являє собою вимір космогонічний – в глибині сцени на різній висоті розвішано білі кулі-планети (причому рельєфні – зморшки тканини на їхній поверхні утворюють не лише «моря» та «гори», але й контури людських облич), до того ж, на чотирьох із них вальяжно розташувалися Музи у стилізованих під мольєрівські часи сукнях та височенних перуках; вони цвірінкають, мов пташки, і їхні мелодійні вокалізи надають дії грайливості та тонко натякають на необхідність додержання ритму. Колір цього космосу – білий, але не холодний, а теплий, мов пряжене молоко, розлите світлом (художник-постановник – Алія Байтенова).

Межа між цими територіями – так само біла завіса, що складається з декількох площин-«вітрил». Вони – відсилка до місця дії, адже «події розгортаються в Неаполі, морському порту, розхристаному не тільки усіма вітрами, а й почуттями і пригодами» (з анотації до вистави). Рух цих вітрил, які то відкривають, то затуляють від глядача «космос», утім, часом є формальний та суто механічний.

«Зв'язковий» між світами – Скапен (Сергій Лефор), виокремлений з решти персонажів не лише чорним кольором вбрання (загалом костюми тут – сучасні варіації за бароковими мотивами, котрі б прекрасно виглядали на будь-якому fashion-показі), але й значно вищий за них за зростом. Це – не лише змістовний, а й, сказати б, візуальний центр вистави.

У поемі Лукреція йдеться, зокрема, про те, що матерія вічна, про безмежність всесвіту, постійний рух та зміни в ньому, про те, що людина не має боятися смерті, з якою все одно ніколи не зустрінеться (коли вона жива, смерті ще немає, а коли смерть настає, то вже немає людини). У повній відповідності до останнього постулату, у фіналі, оповівши про смерть Мольєра, Скапен-Лефор іде зі сцени, огорнувши одну з планет у власне пальто і хитнувши її. Тож планета «Мольєр» продовжуватиме вічний рух своєю орбітою, аж поки новим астронавтам не закортить здійснити до неї власну подорож.

...Актори у виставі виглядають «розумними Арлекінами» – якщо скористатися Курбасовою формулою. Гнучкі, рвучкі, добре пластично, фізично та психологічно натреновані попередніми виставами Бакірова («Комедія помилок», «Різдвяна ніч», «Вій»), вони демонструють блискучість та виразність реакцій, уміння працювати в ритмі та в ансамблі. Сергій Лефор приєднався до трупи театру відносно нещодавно, роль Скапена – перша настільки значна для нього тут, до того ж – складніша, бо вимагає постійних переключень між комедійним та драматичним планами. На прем'єрних показах актор був дещо скутим, але надалі відчутно «набирає» впевненості, різноманітності, глибини.

Отже, Андрій Бакіров вкотре переконав у своїй вправності, креативності, ексклюзивності мислення, а очолюваний ним Чернігівський театр – у своєму вишколі. «Скапен» – геть інакша вистава, ніж «Вій», минулорічний переможець «ГРИ», але він так само стане окрасою будь-якого театрального фестивалю.

### Світлана Максименко:

Що ми знаємо сьогодні про життя і творчість великого реформатора французького театру та творця «високої» комедії Жана-Батиста Мольєра? Чи широко відомо, що його життя було далеке від радості, якою сповнені його комедії? Коли йому було 10 років, померла мати. Ще три брати та двоє сестер померли в дитинстві. Виховувався в єзуїтській школі. Там вивчив латину настільки досконало, що, за переказами, переклав французькою мовою філософську поему Тита Лукреція Кара «Про природу речей»...

Зрештою, яке це має відношення до вистави Чернігівського театру? Безпосереднє! Комедія режисера Андрія Бакірова «Скапен» (а не «Витівки Скапена», як в оригіналі) – легка, святкова, винахідлива, у якій весело усім, окрім Скапена. Той, хто влаштовує щастя закоханим, допомагає «нейтралізувати» гнів деспотів-батьків та «зрежисувати» happy end, сам отримує у відповідь... людську невдячність. Про це вистава «Скапен» Чернігівського обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка.

Оригінальність режисерського задуму, як завжди у А. Бакірова, – в несподіваності режисерського рішення, чіткій концептуальності та окресленій жанровій природі твору, динамічному темпоритмові, злагодженому, як симфонічний оркестр, акторському ансамблі, і як результат, у творенні автотекстуальної постави. «Вона спрямована на те, щоб зрозуміти механізми драматичного тексту і структуру фабули в її «внутрішній логіці», «створює когерентний і замкнутий в собі сценічний універсум» [Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів, 2008. С. 130].

Легка, парадоксальна, сонячна, немов комедія дель арте, вистава А. Бакірова, сповнена, однак, вселенським смутком головного героя, Скапена, тонкого психолога і знавця людських душ. Він, наче деміург, знає про все наперед, а відтак – усвідомлює особисту безрадісну перспективу у цьому хорі людських марнот.

Вистава починається із закулісного шуму та веселого гомону артистів, котрий стихає із підняттям завіси. Простір сцени занурюється у тишу та нічну пітьму, у ньому (фонограмою) звучить втомлений голос (автора, Скапена, режисера?) про театр, життя, важкі випробування долі...

«Потім було шанобливе представлення глядачам особи Великого Комедіографа, засновника класичної французької комедії пана Мольєра, який був водночас автором п'єс і режисером вистав, директором «Блискучого театру» у Парижі і талановитим актором, що виконував найрізноманітніші ролі у своїх спектаклях» [З анонсу на сайті театру. <https://teatr.cn.ua/tag/skapen/>].

Сценограф (сценографія та костюми – Алія Байтенова) вказує на місце дії вистави – театр: прозорі театральні куліси, які нарочито опускаються під помахом руки Скапена, численні мішки, м'які коробки для зберігання театральних реквізитів – сцена бідного мандрівного театру. Важливим смисловим акцентом у «Скапені» є велетенські кулі (модель Всесвіту?), які звисають у чорноті глибини сцени з сидячими на них прекрасними жінками-музами у театральних перуках. До них (опускаючи куліси помахом диригентської руки) Скапен звертатиметься за допомогою у вирішенні проблем його господарів.

Костюми – стилізовані, театральні, позбавлені історичної достовірності, скеровані на легкість, рух, політ актора... Спосіб жанрового існування акторів на сцені – ексцентризм, клоунада, «експресивний реалізм» (за Є. Вахтанговим). На єдності темпоритмічних контрапунктів у настроях героїв (карколомно-суетних – прагматичних), їхніх характерів, музичних акцентів як розділових знаків (музичне оформлення – Андрій Бакіров, хормейстер – Світлана Філін), сценографічних та світлових рішеннях побудована ця вистава.

Акторська ансамблевість, пластична виразність, висока виконавська культура усього колективу – характерна домінанта творчості режисера А. Бакірова та його театру. Пластична домінанта усіх сценічних характерів вистави (від зовнішнього рисунку – до внутрішнього змісту) – не самоціль, а спосіб органічного рішення.

«Глядачі таки отримали можливість досхочу насміятися над перипетіями екзальтованого і полохливого Октава (Сергій Пунтус), до нестями закоханого у чарівну, але бідну Гіацинту (Катерина Ткачук). Захоплено спостерігали за бійками войовничого Леандра (Євген Бондар), що уподобав викрадену циганами у дитинстві Зербінетту (Ольга Ярошенко). Нестримні вибухи сміху викликала поява на сцені батьків обох молодиків – самозакоханого імпозантного Арганта (Олександр Куковеров) та самовпевненого і скупого Жеронта (Валентин Судак). Гідну партію в цьому комедійному ансамблі зіграв і слуга Октава Сильвестр (Микола Лемешко), який своєю праоткаватою вдачаю підкреслював кмітливість і вигадливість Скапена.

Окрему увагу глядачів привертала загадкові театральні Музи (Оксана Гребенюк, Світлана Бойко, Діна Лобур, Тетяна Шумейко), які час від часу виникали у вищих сферах понад розгорнутими вітрилами удачі, спонукуючи головного героя до глибоких роздумів, щирих почуттів та важливих рішень. Їхній оригінальний вокальний супровід влучно розставляв емоційні акценти у кожній ситуації, в яку потрапляли дійові особи спектаклю» [З анонсу на сайті театру. <https://teatr.cn.ua/tag/skapen/>].

Але (смыслово, візуально, концептуально) поміж усіх вирізняється тут образ Скапена (Сергій Лефор). Мо-

лодій, високий, ставний, у довгому чорному вбранні (диригент, чарівник, священник?), він є не лише спритним слугою й вигадливим штуканом, а, в першу чергу, найрозумнішим і найскладнішим образом – чуйної людини, гуманіста, який готовий прийти на допомогу іншим заради чистого почуття любові, а не розрахунку.

Сприймаючи виставу «Скапен» Ж.-Б. Мольєра Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка беззастережно, як і творчість А. Бакірова загалом, можна рекомендувати названу виставу до числа найкращих в Україні.

### Людмила Олтаржевська:

Комедія Мольєра була написана триста п'ятдесят років тому і протягом усього цього часу залишається доволі затребуваною театрами різних країн. У чому секрет універсальності та активного довголіття твору? Якщо відмовитися від тиражування тез літературознавчих розвідок мольєрознавців, можна виділити той очевидний факт, що одним із авторських наголосів п'єси є специфіка характерів та стосунків людей, які належать до різних суспільних прошарків. Саме цю особливість режисер Андрій Бакіров зробив таким собі умовним «задником» своєї нової вистави, яка у підсумку потішила смисловим, художнім та емоційним змістом. А тому, за всієї поваги до сучасної драми, факт залишається фактом: класика, настояна на власному досвіді режисера та акторському осмисленні, особливостях сучасних реалій, гармонійно вибудована як психологічно, так і образно, вартує уваги найширшого кола глядачів.

Для широкого загалу ця п'єса – така собі веселенька історія про простолюдина, який легко, на «раз-два» допомагає молодим панам виплутатися з їхніх проблем і уникнути батьківського гніву. Режисер Андрій Бакіров у головному героєві побачив не, вдаючись до сучасної термінології, представника обслуговуючого персоналу, готового безкінечно підстрахувати своїх недолугих панів, а людину хоч і не без гріха, але таку, що має велику душу і гострий розум. Більше того, на думку режисера, Скапен – це певною мірою сам Жан-Батист Мольєр, тож репліки героя є нічим іншим, як ретрансляцією життєвих цінностей самого драматурга. Під час своєї першої появи на сцені Сергій Лефор (Скапен) розповідає, що колись цю роль виконував сам комедіограф. Заявивши таким чином, хто ж буде головним у цій історії, від кого залежатиме, як розвиватимуться події далі, актор так і не випустив ініціативи протягом усієї вистави.

«Картинку» цього спектаклю (художник – Алія Байтенова) можна без перебільшення назвати однією з найефектніших в сучасному українському театрі. Разом з тим, сценографічне рішення виглядає гармонійно і виразно у контексті самої постановки. Величезні кулі-планети, що звисають зі стелі, з яких раптом з'являються... музи? спокусниці? небесні грації, котрі дивляться на те, що відбувається знизу, очима Всесвіту (ох, які дріб'язкові ці маніпуляції, якщо мислити категоріями вічності). Водночас акапельний спів у виконанні цих героїв (музичне оформлення – Андрій Бакіров) надає виставі особливого шарму.

Люди – то незвідані планети, хтось здатен бути світилом для інших, а хтось – затіняти навіть найшляхетніші помисли, – це ще одна думка, яку формує тема космосу, заявлена у сценографії.

Талановитий, харизматичний, «гнучкий» і з величезним потенціалом – актор Сергій Лефор, як на мене, навіть перевиконав завдання, котре поставив перед ним режисер. Його Скапен – це не класичний слуга «чого ізволіте», а достойна і гідна людина, яка поважає себе і яку поважають інші. Разом з тим, Лефор дозволяє собі й по-доброму побешкетувати на сцені – чого варта лише сцена покарання Жеронта, в якій актор, окрім свого Скапена, зіграв ще кілька різних персонажів.

У виставі беруть участь актори, які представляють різні покоління. На прикладі «Скапена» можна констатувати, що робота задля спільної конкретної ідеї, підсилена взаєморозумінням, здатна вилитися у цікаву й органічну постановку.

Нова версія класичного твору, цікаві режисерські та художні знахідки, прекрасні акторські роботи – вистава заслугоує на те, аби стати фіналістом фестивалю-премії «ГРА».

### Алла Підлужна:

За версією постановника Андрія Бакірова, яку він представляє у виставі «Скапен» за феєричною комедією Мольєра, Театр – це окрема, непізнана планета, що існує тисячоліттями і летить у космосі поряд з якимись іншими зірками. Що і як відбувається на тій планеті, вирішують її мешканці, тобто актори і всі, хто створюють вистави.

Популярну комедію про слугу, мудрішого та спритнішого за своїх панів, режисер вирішує у перевіреному жанрі комедії положень. Віртуозність, легкість природного акторського існування доводять, що найцікавіше у театрі – мати змогу захоплюватися акторським незбагненим шармом, з яким ведеться їхня мовна і пластична еквілібристика, що виникає ніби з нічого, з повітря; спостерігати за акторською вправністю, спілкуванням з партнером, зміною конфігурацій мізансцен, освоєнням усього сценічного простору, умінням виконувати режисерське завдання і доносити його до глядачів. Умовність комедії положень очевидна, для глядачів відкриті усі інтриги, і все ж як цікаво спостерігати за плетивом та ходами інтриг, що їх здійснюють персонажі, за динамічним рухом сюжету! Акторське виконання у виставі на високому рівні: переконливі характери, емоційні стани, доречно знайдені деталі, що допомагають зрозуміти мотивації, просто вибухова органіка.

Сценограф А. Байтенова вирішує простір у світлому кольорі: предмети реквізиту, завіси, що нагадують вітрила, куліси. На такому тлі рельєфніше виглядають силуети героїв, виразнішою стає навіть сутність їхніх характерів. Зрештою, світлий колір – то світлий бік буття! Згодом завіси відкриють увесь всесвіт Театру – у повітрі підвішано масштабні кулі-планети, на яких зручно розташувались... ні, не маленькі принци, а великі принцеси!

Вони споглядатимуть за тим, що відбувається на сусідній планеті, коментуватимуть події прекрасними голосами, які звучатимуть наче небесна музика!

Режисер вирішив прославити храм мистецтва, проспівати «осанну» справі, якій він служить, не випадково вибравши для цього мольєрівський твір, комедію митця, який теж вірно служив мистецтву театру. Так, «Скапен» стає своєрідним гімном Театрові. Перебігом сюжету і ракурсом погляду на події режисер констатує власне відкриття – театр здатний на усе, він може глядача розрадити, заспокоїти, засмутити, обурити, розполохати його душу, дати поживу для розуму. Митець у захопленні від можливостей театру, який не тільки розважить і розсмішить, а зможе й допомогти розібратися у важливих, інколи незрозумілих речах, зможе пояснити природу речей! На початку вистави Скапен – С. Лефор розповідає про сутність театру словами Мольєра, а вже у фіналі здібні глядачі зрозуміють, що тільки в театрі «через купол над колосниками» можливо у духовному сенсі досягти зв'язку з небесами!





# За найкращу виставу камерної сцени





# ГО «АРС МАГНА», Київський академічний новий драматичний театр на Печерську

## Вистава «Мистецтво домовлятися»

### («Бог різанини») Я. Рези

**Сергій Васильєв:**

Вистава «Бог різанини», здійснена тандемом молодих режисерів (вони й самі грають у спектаклі) Ольгою Ларіною та Денисом Мартиновим у Київському театрі на Печерську, попри свою камерність, порушує чимало важливих сучасних соціальних проблем, не впадаючи при цьому в публіцистичний пафос і не вдаючись до викривально-гнівних інтонацій. Треба також зазначити, що постановники дуже ретельно і вдало попрацювали з текстом популярної п'єси французьки Ясмін Рези, зокрема, сміливо наблизивши його до українських реалій. Таким чином конфлікт між двома подружніми парами, котрі зібралися, аби якось залагодити неприємну ситуацію сварки та бійки їхніх синів, максимально загострився. Як і у драматурга, антагоністичні родини належать до різних соціальних страт, що у київській виставі підкреслено курсивно – інтелігенти тут спілкуються українською мовою, їхні опоненти, сучасні нувориші – лінгвістичним покручем, специфічною версією місцевої російської мови.

У цьому наближенні до сучасної української реальності насамперед і полягає оригінальність постановочного задуму. Автори фіксують проблему глухого непорозуміння і несприйняття одне одними громадян, які живуть поруч, може, навіть в сусідніх квартирах. Ця різниця цінностей і звичок акцентується у виставі дуже докладно, визначаючи й світоглядні, і суто побутові бар'єри між персонажами. Однак постановники не зупиняються на цій констатації. Шар за шаром розкриваючи у жорсткому діалозі між опонентами їхні позиції, вони, зрештою, доходять суворої істини про хиби кожного з представлених на сцені способів мислення та життя. Ані гроші, ані цікаві мандри, ані можливість долучатися до суспільних «вершків» не роблять жодного героя щасливим. Більш того, дотримання обраних для себе правил виявляє безглуздість такого існування.

Здійснюючи свій задум, автори вистави застосовують мінімум сценічного антуражу. Простір аскетичний, аксесуари та реквізит суто функціональні. Утім, начебто вибудовуючи дію вистави за заданими драматургом законами психологічного театру, автори дуже дотепно доповнюють свою розповідь музичними номерами, своєрідними співаними монологіями героїв, що привносить у їхню роботу елементи абсурду. Рішення це цілком усвідомлене, бо впродовж вистави актори використовують ще один метод очуднення, доводячи деякі ситуації п'єси майже до гротеску.

Хоч які б ефектні знахідки не вигадували постановники, конструкція «Бога різанини» тримається насамперед на розкутих і розумних виконавцях. Зберігаючи індивідуальність кожного персонажа, квартет акторів примудряється показати своїх героїв як певні впізнавані соціальні типажі. Виконавці обмінюються репліками, мов тенісисти, інколи, фігурально кажучи, спокійно перекидаючи один одному м'яч, але раптом роблячи сильні, кручені, навідліг подачі. Це аритмія композиційно дуже ефективна, бо кожний сплеск емоцій стає у виставі новою кульмінацією і прискорює дію.

«Бог різанини» в Київському театрі на Печерську, зокрема, доводить потенціал традиційного театру і психологічної манери акторської гри. Докладно виписані акторські партії зовсім не стають тут на заваді актуального змісту і навіть дають очевидну фору колективам, які намагаються здаватися надсучасними, подаючи образи плакатно і підміняючи вагу думки силою голосу та утрируваною мімікою.

**Ганна Веселовська:**

«Бог різанини» Ясмін Рези у Новому театрі на Печерську має жанрове визначення «комедійний соціальний мюзикл», до якого навряд чи треба ставитися серйозно. Це швидше такий собі хід назустріч глядачеві, аби він не надто попереджено сприймав гострий соціально-критичний текст. Адже, дійсно, п'єса французької авторки зачіпає серйозну проблематику існування сучасної буржуазної сім'ї, і робить це драматург досить жорстко, через постійні сварки та образи. Бо ж шлюби, що тримаються лише на партнерських домовленостях і не передбачають взаємоповаги та любові, є діагнозом важкохворого суспільства. Таке суспільство потребує негайного лікування від байдужості та пихи, а театр пропонує зробити це в музично-розважальній формі, тобто через іронічні псевдокараоке персонажів, що ними вони, як і більшість стомлених життям людей, тривіально відпружуються.

Загравання із публікою починається від самого початку вистави, коли один з акторів (Денис Мартинов) проходить крізь глядачевий зал. І надалі, протягом всього спектаклю артисти постійні звертаються до залу, вступають з ним діалог, так, наче діляться з глядачами своїми проблемами, хочуть знайти у них підтримку. Цим принципове зближення з публікою не обмежується. Ще один важливий крок назустріч глядачеві постановники зробили, перенісши події французької п'єси до Києва: герої, яких звуть Вероніка, Михайло, Ганна, Андрій згадують про Печерськ і Голосієво, смакують львівські плячки і т. ін. Відтак проблеми середньостатистичного європейця адаптуються до українського ґрунту, і виявляється, що і в наших родинах є чимало подібного.

Оскільки в тексті Ясмін Рези багато вказівок на міське урбаністичне середовище, то й співвідносити французьких персонажів можна лише із жителями українських мегаполісів, найперше – з киянами. Щоденне зма-



МИСТЕЦТВО  
ДОМОВЛЯТИСЯ  
(БОГ РІЗАНИНИ)

гання наввипередки за роботу, кар'єру, спроби приховати невдачі, здаватися щасливим й при цьому втрачати життєві орієнтири – все це перетворює жителів міст на вкрай лицемірних, нечуйних істот. Такими ось штучно привітними і внутрішньо агресивними представляють їх усі разом актори Денис Мартинов, Ольга Ларіна, Юлія Першута, Артур Зайцев.

Спільне ансамблеве акторське тривання у виставі «Бог різанини» є по-справжньому унікальним. Часом воно невимушене і розслаблене, а часом екстатичне та войовниче. Накопичені годинами й роками приховані природні людські переживання посередництвом акторської гри спресовуються, а потім вибухають на очах у публіки. Так, під час сюжетних поворотів глядачі стають свідками штучного і природного виплеску емоції персонажів. Й при тому, що ці емоції виникають на побутовому ґрунті через щоденні дражливі ситуації, виконавці подають їх майстерно та вишукано, без мелодраматичних надривів і перехльостів.

Очевидно, що подібна зіграність артистів не є випадковістю, а створюється й через те, що двоє з учасників ансамблю, Ольга Ларіна та Денис Мартинов, є постановниками спектаклю, до того ж – подружжям. Вони ж і підлаштовують французькі ситуації під український побут, під наші звички та реалії, вигадують упізнані музичні номери. Відповідно, майстерність акторів, різноплановість їхнього сценічного існування настільки зачаровує, що глядачі починають сприймати французького походження Ганну, Михайла, Вероніку та Андрія як самих себе в подібних життєвих ситуаціях. Їм стають близькими затиснутий життєвими негараздами продавець сантехнічного дріб'язку (Денис Мартинов), екзальтована вульгарна Ганна (Юлія Першута), манірна Вероніка (Ольга Ларіна) та залежний від смартфона сноб Михайло (Артур Зайцев).

Загалом вистава, де поштовхом для розвитку драматичної ситуації є розмова про дітей – двох хлопчаків, що побилися між собою, – є спектаклем про світ дорослих, які у своїх цинічних іграх стають дуже подібними на поганих невихованих дітей. Копирсання у звичайному хлопчачому конфлікті приводить їх до відшукування втрачених у метушні смислів життя. Так актори намацають больові точки сучасних українців і перетворюються мимоволі на терапевтів. І роблять це дотепно, іронічно та під постійний музичний супровід.

## Ольга Голинська:

Виставу поставлено за відомою п'єсою французької актриси й письменниці Ясмін Рези, написаної 2007-го. Ось уже понад 10 років твір викликає великий інтерес режисерів Європи й Америки, а нещодавно був екранізований у Великій Британії за участю вельми популярних, у тому числі «оскароносних» акторів. Такий інтерес до нього по всьому світу промовисто підтверджує його актуальність як для нашого часу загалом, так і для ментально різних народів світу.

Сюжет начебто вельми простий і буденний: дві пари батьків зустрічаються, аби залагодити питання із бійкою їхніх синів на дитячому майданчику, котра призвела до серйозного травмування одного з хлопчиків. Але в результаті у ході спілкування – то млявого, то доволі напруженого – проявляються їхні власні проблеми: сімейні, особисті, професійні, психологічні тощо. Вихідці з різних соціальних світів, дорослі не знаходять порозуміння. А коли наприкінці дійства виявляється, що малеча сама помирилася, без сторонньої допомоги, логічно заважають у повітрі риторичні запитання: а навіщо це все було? що це було взагалі? й що може бути далі?

Оригінальність режисерського задуму (Ольга Ларіна, Денис Мартинов), на мою думку, полягає насамперед у тому, що сюжет, події адаптовано, причому дуже вдало, до українських реалій. Так, наприклад, одна пара, – здавалося б, тихі, спокійні, інтелігентні люди, – розмовляє українською, поводить себе чемно, делікатно й привітно. Інша – представники кола багатих ділків, для яких щонайперше – нажива; таким байдуже до інших, важливо лише дотримуватися позірної пристойності. Вони російськомовні. І річ не у самих мовах, а у тому, що в ході дискусії герої з обох таборів «оголюють» свої скелети у шафах, прочиняючи завісу над своїми прихованими і часом недобрими думками, причинами не завжди гарних вчинків тощо. Тож не йдеться про те, хто гірший, а хто кращий.

У виставі багато цікавого й доречного інтерактиву, перформансу. Дія фактично розпочинається прямо у глядачевій залі, котра залюбки долучається до акторів, приймає правила їхньої гри.

Дуже імпонує гумор, зрозумілий і близький присутнім, який добре сприймає публіка.

Жанр вистави заявлено як соціальний комедійний мюзикл. Що ж, це справді соціальна комедія із доволі серйозними підтекстами. Але визначення «мюзикл», на мій погляд, – явна натяжка.

Як відомо, мюзикл – жанр театрального або кіномистецтва, у якому поєднуються засоби виразності драми, естрадної, джазової, побутової навіть оперної або рок-музики, хореографії й пластики тощо. Усі вони мають перебувати в органічній єдності, сприяти цілісності вистави, динамізувати загальну драматургію. Причому, виходячи зі значення англійського слова «мюзикл», яке є скороченим варіантом терміну «музична комедія», музика тут має посідати досить вагоме місце, що закладено вже у самій назві жанру.

Утім, цього не скажеш про спектакль «Бог різанини» у Київському театрі на Печерську. Так, музика тут є – у вигляді пісень авторства Дениса Мартинова, таких собі «арій» кожного героя, котрі допомагають глибше зрозуміти персонажів, мотивацію їхньої поведінки, душевні переживання, психологічні проблеми... Це, скоріше, специфічно подані вокально-речитативні монолози, причому не завжди, на жаль, якісно проспівані, а радше добре зіграні по-акторському. Бажають кращого й самі тексти із часом дивними римами.

Хореографії, котра присутня тією чи іншою мірою у більшості відомих мені мюзиклів, я не побачила у виставі взагалі.

Сценографію вирішено у дусі мінімалізму. Це замкнутий простір сцени-вітальні, де стоять, відповідно до кількості дійових осіб, чотири стільці та стіл з усілякими побутовими предметами на ньому. Однак то є абсолютно виправданим, бо дозволяє глядачеві повністю зосередитися на загалом художньо цілісному, драматургічно й динамічно струнко вибудованому дійстві.

Рівень гри акторів, як і ступінь реалізації ними режисерських завдань, я вважаю високим. Та й було б дивно, якщо би це було не так, адже двоє з чотирьох виконавців – режисери вистави Ольга Ларіна (Вероніка) та Денис Мартинов (Михайло). Кому ж як не їм краще знати що саме, які сенси, внутрішній зміст п'єси вони хотіли донести до глядача? Разом із партнерами Юлією Перштутою (Ганна) і Артуром Зайцевим (Андрій) вони становлять органічний злагоджений ансамбль. Склалося стійке враження, що їм усім дуже подобалося те, що вони роблять на сцені, а в інтерактивах із залом, та й у взаємодії акторів, мені здалося, була певна частка майстерної імпровізації.

Загалом вистава, сама тематика та її художнє втілення, оригінальне інтерпретування сюжету з адаптацією до нашої національної ментальності мені дуже сподобались, і я обов'язково рекомендуватиму спектакль «Бог різанини» Київського театру на Печерську до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

### Анна Липківська:

П'єса відомої сучасної французької авторки Ясмін Рези «Бог різанини» присвячена, сказати б, «середньоєвропейській» актуальній проблематиці, причому доволі широкій: дитяче насильство, психологічні проблеми у подружжі і загалом проблеми комунікації у соціумі, толерантність, нечистоплотність фармацевтичних компаній, котрі приховують побічні дії ліків заради над-прибутків... У цьому колі питань і розгортається сюжет, котрий має не стільки драматичну природу, скільки подібний до ток-шоу – хіба що в останньому випадку гострота дискусії важливіша за результат, натомість драматург все ж прагне якогось конструктиву, хоча й визнає, зрештою, що палкі дискусії здатні швидше забовтати проблему, ніж розв'язати її.

Ольга Ларіна та Денис Мартинов, які звернулися до цього матеріалу після свого над-імпресіоністичного та іронічного «Онегіна», підійшли до нього без зайвого пієтету.

По-перше, було «омолоджено» персонажів – а це дві подружні пари, котрі з'ясовують, чому син одних фактично покалічив сина інших, і що тепер з цим робити. У драматурга їм 40-50, автори ж вистави «переформатували» героїв під власний вік «трохи за 30» (у виставі грають самі О. Ларіна та Д. Мартинов, а також Юлія Першута та ще молодший Артур Зайцев), тож на кону постала історія молодих батьків та їхніх дітей, поведінка яких, за бажання, легше піддається корекції.

По-друге, історія набула більшої «театралізації» – через монологи-зонги персонажів (кожному з них надається зона для власного відвертого висловлювання поза соціальними ролями та масками), а також гострокомедійний прийом раптового переходу Андрія (А. Зайцев) від прямої розмови з іншими героями до професійних «розборок» по мобільному із підлеглими, колегами та замовниками.

І нарешті, автори вистави наситили її вітчизняними реаліями – іменами, торгівельними марками, географічними «прив'язками» до місцевості, які поєднали сюжет з Україною в цілому та, конкретно, з Києвом. До того ж, одна подружня пара (продавець господарчих товарів та бібліограф) розмовляє українською, друга (адвокат та домогосподарка) – російською, що посилює конфліктне загострення. Але, до честі постановників, мовна тема не педальється, не стає джерелом комедійної характерності, це – просто додаткова змістовна фарба.

Загалом фарби у виставі – неяскраві, тут панує мінімалізм у кольорах (відтінки білого у гостей та теплих тонів – у вбранні господарів дому) та оформленні (чотири білі стільці, біла етажерка, біла ваза із квітами). Стримано-«мінімалістичними» – із раптовими спалахами темпераменту – є також виражальні засоби, в рамках яких існують на кону виконавці ролей: адже, як правило, саме 30-літні, аби якщо й не бути, то хоча б видаватися успішними й солідними, з усіх сил намагаються «тримати марку» в соціумі.

Автори вистави відштовхуються від колізії, запропонованої авторкою п'єси, рухаючись власним шляхом. І цей шлях приводить їх до цілком закономірно зміненого фіналу: лунає дзвінок мобільного, Андрій розмовляє із сином та ошелешено оголошує, що поки подружжя батьків сварилися одне з одними та поміж собою, діти помирилися – «Давид взяв Матвея в свою банду». Німа сцена. Звуковий акцент. Затемнення. Уклін. Тобто у вітчизняному варіанті історії (на відміну від першоджерела) усе ж досягається консенсус, причому – завдяки наймолодшому поколінню, яке виявляється мудрішим за щент пересварених батьків, здатних завести будь-яку справу у глухий кут.

Вистава вийшла доволі легка для сприйняття, дискусії персонажів у ній позбавлені надмірної «драматизації». Герої відчувають, переживають, сваряться і замість «мистецтва домовлятися» тільки більше занурюються у власні комплекси, образи, причавлені прагнення; глядачі посміхаються, а часом і сміються, упізнаючи в них себе, своїх друзів, колег, родичів. Тут немає менторства, тиску – публіка розмірковує, зіставляє і робить власні висновки синхронно із персонажами.

Стильно, тонко, розумно, ненав'язливо, у цілковито європейському форматі – ось така вийшла вистава «Бог різанини» у Театрі на Печерську, і ці фарби лише збагачують загальну розмаїту картину шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

### Світлана Максименко:

Творчість сучасної французької акторки, драматургині, прозаїка Ясмін Рези широковідома у світі та в Україні. Зокрема, її п'єса «Бог різанини» популярна серед сучасних українських режисерів. Зрозуміле бажання реалізації цього літературного матеріалу виникло і в Ольги Ларіної та Дениса Мартинова. Вистава «Бог різанини» – лабораторне дослідження психології сучасних молодих батьків – «аутистів», які не здатні порозумітися навіть тоді, коли це мова йде про долю власних дітей.

Авторка п'єси у ремарках наголошує: «Жодного реалізму. Жодних зайвих деталей. Веронік і Мішель Ульє

сидять навпроти Аннет і Алена Рей. Треба, щоб одразу відчувалося, що ми вдома у родині Ульє і що ці дві пари щойно познайомилися. У центрі – низенький столик, завалений художніми альбомами. Два великі букети тюльпанів у вазах. Панує серйозна, щира й поблажлива атмосфера» [<https://www.litmir.me/br/?b=560680&p=1>].

Оригінальність режисерського задуму – у жанровому втіленні (соціальний комедійний мюзикл, автор музики та тексту пісень – Денис Мартинов) і стираннях меж «театр – життя». Природність спілкування акторів дезорієнтує глядача, він наче стає мимовільним учасником сімейних розбірок (хоча актори не комунікують із залом напряму). Глядач камерної сцени перебуває поруч з акторами, в інтер'єрі хайтеківської сучасної кімнати. Тут нічого зайвого: білі крісла, столик, філіжанки для кави-чаю.

Аби підкреслити невидиму стіну непорозуміння між двома родинами, режисери вводять двомовність: подружжя Веронік та Мішель Ульє, тобто Вероніки та Михайла (Ольга Ларіна та Денис Мартинов) розмовляють винятково українською, Аннет та Ален Рей, вони ж Ганна та Андрій (Юлія Першута та Артур Зайцев) – російською.

Напружено-побутовий плин вистави несподівано «перериватиметься» (соціальний комедійний мюзикл!) піснями включеннями-одкровеннями усіх чотирьох героїв. На емоційних піках тих тем, які вони обговорюватимуть, кожен з героїв буде відкриватися глибше та відвертіше через пісні, що лунатимуть у їхньому виконанні. Ці ліричні монологи у вигляді брехтівських «зонгів» виконуються акторами нарочито-театрально (гасне світло, з'являється димова завіса, звучить музика, актори співають, ритмічно рухаються, емоційно проявляючи приховану суть у цих сповідях). Вистава триватиме лише півтори години, але цього часу героям цілком вистачить, аби щиро, від усієї душі, зненавидіти один одного.

Природня поведінка акторів настільки «нетеатральна» (реалістична і глибоко нюансована в оцінках), що глядач втягується у запропоновані обставини, такі знайомі і близькі кожній родині. Висока виконавська культура акторів, тонкі нюансування ролей, точність оцінок і напружене внутрішнє життя акторів у образі – характерна домінанта вистави.

Вважаю, що «Бог різанини» Ясмін Рєзи на сцені театру на Печерську має всі шанси увійти до числа найкращих вистав України.

## Людмила Олтаржевська:

П'єса Ясмін Рєзи «Бог різанини» написана дванадцять років тому. За цей час ексцентрична комедія встигла отримати кілька вагомих професійних відзнак, зокрема престижну премію Лоуренса Олів'є, і стала популярною не лише у Німеччині, Лондоні, на Бродвеї, але й серед українських режисерів (що для новітньої зарубіжної драми, швидше, виняток, ніж правило). Після цікавої версії п'єси на сцені Молодого театру власну інтерпретацію комедії в Новому театрі на Печерську запропонували режисери Ольга Ларіна й Денис Мартинов, у спільному активі яких уже були кілька постановок.

Сюжет п'єси виглядає досить простим і прямолінійним: дві подружні пари збираються разом, аби вирішити конфлікт їхніх синів, розібратися, хто винен і залагодити його, покаявшись та перепросивши. Звісно ж, ситуація заходить у глухий кут, оскільки кожен вважає, що постраждала саме його дитина. До того ж, під час з'ясування стосунків подружжя раз-по-раз заступають на територію своїх внутрішньосімейних проблем і загалом проблем людства, які багато в чому пояснюють події, що відбуваються зараз у звичайній квартирі звичайних людей.

Цю просту і водночас непросту історію Ларіна й Мартинов побачили... як соціальний комедійний мюзикл, де наявні іронія й самоіронія, елементи театру абсурду і можливість для кожного із цієї четвірки перебирати на себе «першу скрипку», підніматися над ситуацією або ж «акомпанувати» партнерам. Події розгортаються на Печерську, батьки одного хлопчика – україномовні, іншого – російськомовні.

Мінімальна сценографія, з одного боку, зумовлена невеликими розмірами сцени, а з іншого – такого мінімалізму достатньо, аби окреслити умовне місце дії. Чотири герої, чотири стільці, чотири тіні на стінах, біла підлога – ринг, на якому проходять нові і нові раунди протистояння. Причому, не завжди із супротивником з іншої родини, але і з власним чоловіком/дружиною чи й з самим собою. Превалює білий колір як заклик до мирного вирішення ситуації. І букет квітів як нагорода переможцям, що, власне, не заважає одній із героїнь розпорошити його для «підживлення» своєї істерики.

Музика Дениса Мартинова (він же автор текстів), зважаючи на жанр вистави, тут відіграє особливу роль. Різні за настроєм композиції доречно ілюструють сюжет і дають змогу героям вилити душу (речитатив про вісімнадцять годин «всіння» на телефоні, бажання отримати вихідний і рекомендацію розгрібати самим свій геморої звучить надзвичайно щиро і обов'язково буде зустрінутий тяжким співчутливим зітханням когось у залі). А хореографічний номер біля стіни нагадав, як ми самі часто звертаємося до когось із зворотнім ефектом «мов горохом об стіну».

Ольга Ларіна та Денис Мартинов – не лише режисери вистави, разом з Юлією Першutoю й Артуром Зайцевим вони також виходять на сцену. Тож на умовному ринзі «Бога різанини» не лише вирують шалені пристрасі, але й панує повне взаєморозуміння між партнерами.

Ця вистава як у рейтингу найцікавіших прем'єр року узагалі, так і фінальний афіші фестивалю виглядатиме гідно й доречно, адже жанр соціального комедійного мюзиклу вказує, зокрема, і на те, що український театр не зупиняється у своєму пошуку не лише нових змістів, але і нових форм.

## Алла Підлужна:

Події п'єси «Бог різанини» Я. Рези з французького ґрунту творці київської вистави переносять у реалії сучасного українського життя. Так, у спілкуванні двох родин, які зустрілись, аби з'ясувати, хто винний у бійці їхніх синів, з'являється первісна модель протистояння – мовна: одне подружжя розмовляє російською, друге – українською. Так на, здавалося б, незначному конфлікті двох родин, мов у краплині води, відображається конфлікт глобальний, світоглядний, такий нагальний для сьогоденної України. Постановники вистави проводять цю ідею елегантно, тонко, без відвертих вказівок, тобто – розумний здогадається, недалекоглядний – просто зчитає перший, зрозумілий пласт цього багатшарового тексту і, можливо, згодом заглибиться далі.

Сценографічно дія проходить в єдиних декораціях, у замкненому просторі вітальні, у периметрі, означеному чотирма стільцями, що виглядає стилізованим місцем рингу, де у психологічному поєдинку зійдуться жінки і чоловіки. Тут відбудеться перетин двох несхожих світів, різних життєвих ідеологій, різних культур. У класичних драматургічних канонах єдності часу, дії та місця розгортається повноцінна картина життя обох родин, з усіма «скелетами» у шафах, що несподівано виявляються у процесі спілкування. Щирість і фальш, яка тепер здебільшого стала нормою стосунків, ведуть двобій, кожний з цього колоритного квартету прагне довести свою правоту і розкривається найнесподіванішим чином. У результаті з'ясувань і одкровень оголиться замовчувана подружжями правда. Внутрішній голос кожного персонажа, з потаємною, відвертою інтонацією виглядає зримо. Для цього режисери вигадали цікаві вокальні монологи. Кожен з героїв співає про наболіле й суто особисте у характерній для персонажа манері й музичному супроводі. У моменти вокального соло відбувається виразний пластичний супровід – коментарі інших персонажів, таким чином сцена вокально-візуального номеру набуває переконливого завершення.

Акторське виконання надзвичайно філігранне, кожен образ розроблено до нюансів індивідуальних рис характеру, багато з них впізнавані, знайомі. У широкому спектрі переживань акторам вдається створити певні узагальнюючі типи, надати їм життєвості, відчуття правдивої органіки. Динаміка дії рухається діалогами, монологами, полілогами, літературність яких уміло й талановито долають виконавці природністю сценічного існування. Цікавим іронічним підтекстом проходить паралельна реальність, що існує у телефонних розмовах Андрія (Артур Зайцев), які вклинюються у спілкування героїв і створюють ефект несподіваних стиків та контрастів

Усі персонажі історії нібито прагнуть добра, злагоди, та в боротьбі за це їхній двобій сягає висот абсурду. Герої щиро прагнуть змінити світ, та, виявляється, не в змозі розібратися навіть у самих собі, у своїх родинах. Скільки глядачів дивилися на цю ситуацію, наче у дзеркало!

Постановники загострюють фінал вистави стосовно саме української ситуації. Ці дві родини, що сповідують різні життєві принципи й розуміння, прагнуть розв'язувати конфлікти відомими їм старими способами, змагаються у красномовстві й умінні переконувати, тоді як їхні діти, що побилися, вже дійшли порозуміння і знову граються разом. Тож наявним стає підтекст вистави – хто і як у глобальному сенсі може знайти спільну мову між людьми. Можливо, представники наступного покоління, які знають вже щось інше, більш конструктивне?..



# ГО «Театральна платформа», Національний академічний драматичний театр імені І. Франка

## Вистава «Війна» Л. Нурена

**Сергій Васильєв:**

«Війна» за написаною 2004 року п'єсою шведського драматурга Ларса Нурена настільки актуальна, що включення її до репертуару Київського національного драматичного театру ім. І. Франка навіть відгонює відвертою кон'юктурою. Хоча, ніде правди діти, зовсім не всі українські громадяни, включаючи, гадаю, й певну частину демократичної публіки провідної національної трупи, ладні визнати бої на Донбасі справжньою війною, вдаючи, що їх це жодним чином не стосується. Та все ж війна, навіть коли її відмовляється бачити, впливає на суспільство, вимагає осмислення і тверезої оцінки її наслідків. Власне, вистава режисера Давида Петросяна роздумам про травми і рани війни, які навряд чи загояться, й присвячена.

Постановник не намагається штучно прилаштувати текст драматурга до сучасних українських реалій. Власне, сам автор режисерові в цьому порадник: у п'єсі зображена якась суто умовна країна, що стала плацдармом військових дій, а через це і руїною – в буквальному і метафізичному сенсі. Судячи з усього, Давид Петросян прагне прочитати твір Ларса Нурена як універсальну притчу про те, що у війні взагалі ніколи не буває переможців. Навіть тріумфи та бадьорі реляції полководців, усі ці прапори над рейхстагами, величезні контрибуції та подібні «кримнаші» не здатні спокутувати жертви, принесені нібито головним, якщо вірити шулерам-політикам, капіталом держави – її громадянами, звичайними людьми. Війна і шалена несправедливість та жорстокість, що їх вона з собою несе, випалює, калічить, якщо взагалі не стирає на порох і не вбиває душі.

Основним союзником режисера у втіленні його задуму стає у «Війні» сценограф Петро Богомазов. Він створює на сцені геть зубожіле, зранене, вже ніби постраждале від пожежі та потрапляння снарядів приміщення, де з меблів залишився лише грубий дощатий стіл та незручні лавки, а спати мешканці цього сирого, пропахлого золою підвалу можуть хіба що на підлозі, на брудних матрацах і простирадлах. Треба також зазначити, що Давид Петросян уникає спокуси навмисно бити глядачів по нервах, що почасти передбачає тема вистави, гоємопатично застосовує сценічні ефекти і не поспішає будувати красиві мізансцени. Фокус він концентрує на персонажах драми і їх відносинах. Мабуть, саме тут він і промажується.

У виставі беруть участь, демонструючи свою міцну майстерність, переважно досвідчені, до того ж популярні актори. Вони, безперечно, усвідомлюють громадянську важливість і навіть художню спроможність задуму, але при цьому мають на своїх героїв власний погляд. Він часом суперечить завданням ансамблю, і через це «Війна» періодично провалюється у замшілий реалізм, забуваючи не лише про задану притчеву структуру, але й про стилістичну злагожденість. Маститі артисти фактично потроху грають кожний свою виставу. Олексій Богданович, темпераментний красень, дарма, що грає сліпого чоловіка, який повернувся з полону, сам не втрачає зірковості: нема-нема, та й ніби подивиться на себе збоку, попозує для шанувальниць і фоторепортерів. Інна Капінос, яка давно не з'являлася на франківській сцені у нових крупних ролях, ніби згадує в ролі Матері репертуар своєї юності, впадаючи в побутову мелодраму. Остап Ступка, борсаючись між різними емоційними станами свого героя, жонглює зовнішніми прийомами, доводячи характер персонажа мало не до карикатурного боягуза та побутового злодія. На побутову хвилю переключає реєстри й Віра Зіневич в ролі Старшої дочки. Найприроднішою серед всіх здається Христина Федорак, що грає Молодшу доньку, її сценічна поведінка і інтонації хоча б безхитрісні та щирі. Та загалом складається враження оркестру, де кожен грає власний твір, не дуже піклуючись про суголосність душевних мелодій.

«Війна» в Національному театрі ім. І. Франка гідна поваги вже тому, що чесно намагається дослідити справді важливу для суспільства проблему реабілітації людей, контужених страхом, насильством та смертями, принесеними війною. Утім, було б нецивільно сказати, що режисерові вдалося переконливо втілити свій благородний і відповідальний задум.

**Ганна Веселовська:**

Драму шведського драматурга і режисера Ларса Нурена, перед тим, як вона з'явилася у постановці Давида Петросяна на Камерній сцені Національного театру ім. І. Франка, вперше показали в Києві на мікросцені театру «Сузір'я» в інтерпретації режисера Дмитра Захоженка 2015 року. Це відбулося у рамках театральної лабораторії, що була складовою «Європейських театральних студій» – проекту, спрямованого на ознайомлення українського глядача з європейським театральним контекстом, досягненнями європейської сцени.

Ім'я Ларса Нурена – багаторічного керівника провідних шведських театрів, автора п'єс «Примус до вбивства», «Демони» добре відомо європейській театральній спільноті. Однак його тексти, де чимало негативу й чорнухи і, власне, правди життя, малопопулярні на пострадянському просторі. Адже Ларс Нурен, який, вочевидь, продовжує традиції всесвітньо відомих шведських драматургів Августа Стріндберга, Інгмара Бергмана, із оприлюдненням давніх таємниць та прихованих комплексів у точно портретованих персонажів, є неймовірно похмурим для непростого українського сьогодення. І зацікавити український театр міг твір лише гостро актуальний, із зрозумілою глядачеві ситуацією, в чій проблематиці відлунювали б українські реалії. Тому спочатку Дмитро Захоженко, а потім і Давид Петросян обрали для постановок п'єсу Ларса Нурена «Війна», написану про події Балканської війни 2004 року.



# ВІЙНА





Беручи за висхідний матеріал історію балканського військового конфлікту, Ларс Нурен підійшов до нього як пересічний європеець, не обтяжений знанням історії південних слов'ян, який не дуже знається на багатолітньому запеклому протистоянні сербів, турків, боснійців, косоварів, хорватів, а тому, ймовірно, не надто заглиблювався у сутність того, що власне, відбулося в Косово на початку XXI століття, про що він і пише.

Найпізнішу за часом (до початку російсько-української війни 2014 року) війну у Європі драматург просто використав як модель, на прикладі якої намагався показати те, як злочинства нищать в людині людське, випаляють поле моральності й утверджують беззаконня. В принципі, для подібного моделювання можна було б взяти досвід столітньої, тридцятилітньої, семилітньої війни, або ж історію шведсько-норвезького конфлікту, внаслідок якого Норвегія майже на століття втратила незалежність. Натомість Ларс Нурен написав про дуже віддалене від Швеції Косово – колись автономну область у складі Республіки Сербії, розташовану на історичних слов'янських землях, де 1389 року відбулася знаменита Косовська битва між Сербією та Османською імперією.

Головний герой його п'єси – це албанець, який заслів і втратив здоров'я, перебуваючи в сербському полоні під час збройного протистояння між загонами «Армії визволення Косова» (албанського військового угруповання, що виступало проти влади Белграду) та сербською поліцією та армією. Але вдома у цього албанця, роль якого зіграв провідний актор театру ім. І. Франка Олексій Богданович, все дуже погано. Його сім'я, яка в буквальному сенсі живе на війні, повністю деморалізована: виявляється, що рідний брат, якого він вважав загиблим, спокійно живе в його домі і спить з його дружиною, старша донька, аби заробити на життя, стала повією, молодшу згвалтували в 11 років, а в стосунках понівеченого батька і старшої доньки намічається інцест.

Зрозуміло, що драматург надихався античною трагедією про сліпого царя Едіпа, який здійснив інцест із власною матір'ю, та спробував імплементувати міфологічний досвід у сучасну історію. І все ж, незважаючи на міцне теоретичне підґрунтя, в інтерпретації цього тексту на українській сцені виникає чимало проблем – саме через те, що глядач запаралелює побачене з подіями російсько-української війни, тож вистава не сприймається як попередження про самознищення людства взагалі. До того ж, зовні аскетична режисура Петросяна спрямована на те, аби максимально узагальнювати драматургічну ситуацію, входить у суперечність із переконливою психологічною акторською грою, яка спрямовує глядача до реальної війни, нашої війни, з якою ми живемо вже декілька років.

На прості питання, хто саме перед нами на сцені, ані драматург, ані постановник також не передбачили відповіді. Цей албанець, що повернувся з полону – це український доброволець, який пішов з Майдану на фронт, і за час, поки він захищав Батьківщину, його дочка стала повією? Чи цей албанець – відважний борець за свободу ДНР, який потрапив до українського полону і там над ним познущалися, викололи очі?

І в тому, і в іншому варіанті історії виходять якісь нечесні по відношенню до подій російсько-української війни, і не тому, що таких жахів у нашої війни немає, а тому, що режисер, слідом за драматургом, не дає конкретної відповіді на те, куди саме повертається албанець: в Київ чи Донецьк. Ясно, що до Пекла на землі, але чому і як це місце стало Пеклом? Швидше за все, герой «Армії визволення Косова» повертається у Приштину – столицю нової, не визнаної світом держави Косово, звідки албанці витіснили сербів. І щастя та спокою на цій загарбаній землі немає і не може бути, хоча албанське населення, переживши утиски з боку сербської влади, таки отримало незалежність.

Отак із моделі драматичної ситуації проростає реальна політична історія сьогодення, де панівними є жахливі та руйнівні амбіції політичних лідерів. Варто нагадати, що перші жорстокі придушення Мілошевичем виступів албанців відкрито підтримувалися Росією, яка розпалювала цей конфлікт і блокувала намагання зупинити його. Натомість зараз випадок Косово використовується Росією як аргумент для визнання відокремлення Криму від України.

Видається, про все це режисер з виконавцями не розмірковував, а вимагав від артистів лише точності у передачі межових психологічних станів. Отож, актори театру ім. І. Франка майстерно виконують завдання: відчайдушно страждають, ллють сльози, божеволіють, говорять чужий текст як свій. Але від усього цього не приходить розуміння того, де криються початки цього пекельного кінця, як стається так, що з брехливих обіцянок політиків починається кровопролиття і якою є міра відповідальності кожного з нас.

## Ольга Голинська:

Останнім часом зі зрозумілих причин тема війни – показ її жахів, осмислення нищівних наслідків тощо – в українському мистецтві, усіх його видах і жанрах загалом є чи не найголовнішою, принаймні топовою. Тож щодо актуальності й умотивованості постановки п'єси «Війна» шведського драматурга, поета, сценариста й режисера Ларса Нурена у Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка питання знімається само по собі.

Ексклюзивність твору в тому, що у ньому немає ані воєнних дій, ані пострілів, ані героїв-військових, не названо країну чи місто, де відбуваються події... Хоча з біографії автора стає зрозуміло, що опус постав 2004 року і в ньому йдеться про конфлікт у Косові.

Показано життя сім'ї, котра пережила війну. Усі налякані й спустошені пройденим і побаченим: смерті, грабінж, гвалтування, каліцтво, голод – їли траву, довелось з'їсти собаку, старша донька зайнялася проституцією, аби прогодувати сім'ю, прагне цим самим шляхом знайти якесь примарне щастя.

Дійсність страшна. Війна випаляє душі, мізки, серця, спотворює людську свідомість, змінює відчуття реальності. Вистава це дуже ясно і сильно дає зрозуміти. Вона лякає натуралізмом, песимістичністю, навіть депресивністю, характерною нині для багатьох театральних постановок. Тема явно 18+.

Шкода усіх потенційно хороших людей, котрих війна та її наслідки (не просто побутові, а насамперед психологічні) кардинально змінила й поставила в безвихідну ситуацію, змусила здійснювати вчинки, на які вони б

не були здатні ніколи раніше.

Вистава вийшла навіть не про ту війну в Косові. Вона реально про нас, нинішніх.

Молодий режисер Давид Петросян вирішив поставити спектакль на малій сцені Театру ім. І. Франка, хоча той із не меншим успіхом міг би йти на великій. Мала сцена дає більшу концентрацію, локалізує простір, водночас зосереджуючи на певній локації сприйняття глядачів.

Одна дія, тривалістю як дві (реально майже 2 години), становить свого роду випробування для глядача, але саме це змушує його не відволікатися від поставлених проблем: як же вирішиться колізія? Чи зрозуміють, приймуть батька (незрячого чоловіка), котрий несподівано, неочікувано з'явився після тривалої перерви, рідні? Чи зможе він сам досягнути нову реальність? Чи витримає випробування нею? Як поведуться найрідніші (дружина, доньки, брат) після його появи? Запитань можна поставити ще багато.

Вистава вийшла напрочуд художньо цілісною. Це стосується усіх компонентів: сценографії, костюмів, музичного супроводу (на підборі), пластики. Вважаю, що усі складові були такими органічними, що навіть не потребують окремого аналізу, а це трапляється украй рідко та свідчить про винятково продумані й злагоджені рішення постановочної групи. Невипадково спектакль отримав «Київську пектораль-2019» як найкращий на камерній сцені.

Вважаю, що рівень вистави, окрім режисури, визначили насамперед видатні акторські роботи. Першим назву Олексія Богдановича (Батько). Він, на мою думку, геніально відтворив образ головного героя п'єси, з усіма суперечностями, сумнівами, особливостями поведінки, недоліками тощо. Переконаливими були й Остап Ступка (Брат), а також Ірина Дворянин (Дружина) та інші.

Обов'язково рекомендуватиму цю виставу до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА», бо вважаю її визначною роботою для сучасного українського драматичного театру.

## Анна Липківська:

Тема війни останні роки природно перебуває у «малому колі уваги» українського театру – принаймні, того його сегменту, де є розуміння нерозривного зв'язку справжнього, серйозного мистецтва з найгострішими суспільними проблемами та викликами. До цієї теми підступають з різних боків, причому найчастіше на кону постають не воєнні дії як такі (бо це є все ж прерогативою інших видів мистецтв, насамперед – документального та ігрового кіно), а ті «рикошети», які кардинально змінюють долі та стосунки людей. До того ж, чим більш непрямі ходи обирає театр, тим далі він відходить від цюхвилинної кон'юнктури у бік складнішої гуманітарної проблематики.

Театр ім. І. Франка в рамках цього тренду звернувся до п'єси «Війна» найвідомішого сучасного шведського автора – драматурга, сценариста, режисера, поета Ларса Нурена (Норена). Твір написаний у 2004 р. і подає картину, що склалася після Косовського збройного конфлікту на Балканах (хоча конкретних географічних реалій у ньому немає). Взагалі, Л. Нурен – драматург з активною соціальною позицією (так він, зокрема, написав п'єсу, присвячену пам'яті російської правозахисниці Анни Політковської), хоча його безпосередня обізнаність із описуваним предметом викликає сумнів. Як на мене, п'єса «Війна» виглядає більше конструктом, ніж результатом глибоких особистих переживань, що й не дивно: у благополучній Швеції неважко міркувати про такі речі, відчуваючи власну відповідальність за реалізацію певного суспільного запиту, але дивлячись на ситуацію збоку, з безпечної відстані.

«Війна» Л. Нулана являє собою всереднено-реалістичну «середньоевропейську» оповідь про родину, котра якось пережила лихоліття, наразі не живе, а фізично виживає, – та про майже сліпого батька, котрий повернувся з полону й опинився перед новою реальністю: у дочок – своє життя, дружина зійшлася з його власним братом, котрий війни уникнув, і повернути все назад, аби стало «як раніше», неможливо.

Психологічний ефект, закладений у п'єсу, цілковито природний: не можна ж увійти в одну річку двічі... Усі чекали того батька з війни, він сам чекав повернення додому, але коли очікування справдилися і все ніби закінчилося добре, то виявилось, що проблеми лишень починаються.

Відповідно, перед режисером Давидом Петросяном стояло питання, що його, огрублюючи, можна формулювати так: куди саме «розвертати» таку п'єсу, зважаючи на наш вітчизняний досвід прямого зіткнення з війною?

Текст Нулана сам по собі доволі трешевий, але дещо «згладжений» (це не який-небудь М. Макдона). Перед режисером був вибір: йти шляхом загострення, максимального «ореалістичнення» – через жорстокість, фізіологізм, брутальність тощо – або, навпаки, намагатися задіяти «очуження», йти непрямыми ходами, застосувати умовний спосіб (як зробила Т. Трунова у «Поганих дорогах» – матеріалі, в принципі, подібному за характером).

Проте режисер не пішов жодним з цих (і будь-яких інших) шляхів, лишаючись у межах тексту і, по суті, лише ілюструючи, але не прояснюючи його.

Виходить така собі життєподібна картинка, на яку працює і так само реалістична сценографія Петра Богомазова – притлумлене освітлення, справжній вживаний одяг, грубий дерев'яний стіл, закопчені балки, брудна постіль, вода, що крапає з даху. Але чи досить для театру простої фіксації реалій – з відмовою від образного їх «перетворення», якщо скористатися відомим терміном?

Тим більше, що режисер і театр свідомо відмовляються від завершеності, визначеності у своєму висловлюванні. Вистава обривається на півслові, і те, чи зрештою вбила родина Батька, чи ні, лишається непроясненим. Д. Петросян мотивує це так: «У п'єсі Ларса Нурена фінал відкритий. (...) Я думаю, що фінал має відбутись в глядацькій залі, а не на сцені. Ми показали все, що в цій п'єсі є, а висновки робити вже не нам» [Базів Любов. *Війна за любов. Прем'єра, що перевертає душу. Укрінформ. 2018. 10 червня. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2477092-vijna-za-lubov-premera-so-perevertae-dusu.html>*].

Проте, видається, для формування його власної позиції глядачеві потрібно надати достатньо підстав та матеріалу, з якого їх можна зробити. Міркування про те, чи вбили героя, чи ні, явно веде вбік від таких змістовних висновків.

Далі режисер пояснює свою загальну концепцію: «Я унікав будь-яких спецефектів чи проєкції. Хотілося, щоб все повністю було на психології, на розкритті внутрішніх мотивів героїв. Війна – це непорозуміння, і вона починається в кожному з нас. Ця драматургія не має конкретного відношення до війни, оскільки автор написав її в досить спокійний час, і вона зовсім не про ті реалії, які відбуваються у нас в країні. Вона про дуже прості речі – співчуття один до одного, та його відсутність. Мене, більш за все, лякало, щоб вистава не була кон'юктурною, але таке відчуття буде неминуче, тому це вплинуло на форму режисури і роботи з акторами» [там само]. Залишимо на совісті митця визначення війни як «непорозуміння» та, загалом, нерозбірність його позиції (ставимо про війну, але не про війну, боїмося бути кон'юктурними, але все ж ставимо саме це, але не хочемо, щоб асоціювалося із нашою країною...) – зауважимо лише, що для чистої «психології» в п'єсі бракує глибини, і що психологію треба пробудувати, а не задовольнятися тим, що пропонує автор.

За цих обставин важко вимагати багато від акторів. Вони наповнені, сумлінні, переконливі – і не більше. Вирізняється тільки Олексій Богданович (Батько) – тут очевидна серйозна професійна та душевна робота, глибоке занурення у характер та долю персонажа. Герой вийшов об'ємний, неоднозначний, із безліччю дрібних реакцій, фізіологічних деталей. Олексій Богданович – взагалі з тих акторів, котрі здатні самі вибудувати роль навіть тоді, коли не відчувають належної підтримки та не отримують складних завдань від режисера. Тут це уміння спрацювало на те, що його герой вийшов на порядок виразнішим та складнішим, ніж вистава в цілому.

Загалом, маючи у лонг-листі таку виставу, як «Погані дороги» Н. Ворожбит – Т. Трункової, доходиш очевидного висновку: на території цієї проблематики «Війна» не може скласти їй гідну конкуренцію у фінальній програмі фестивалю «ГРА» (номінації в них різні, але афіша, контекст – спільний) та взагалі претендувати на щось більше, ніж просто бути репертуарною постановкою складної соціальної тематики.

## Світлана Максименко:

П'єса сучасного шведського драматурга Ларса Нурена «Війна», написана у 2004 р., виявилася для сучасної України (що перебуває у стані неоголошеної війни з РФ) більш ніж актуальною. Поствоєнні травми: фізичні і психічні – невербалізована (і нерозв'язана) державна проблема війни-миру, котра має бути якщо й не завершеною (бо на даному етапі це неможливо), то бодай художньо озвученою та сценічно інтерпретованою (що зменшує депресивні настрої суспільства) – актуалізують і аргументують зацікавлення виставою.

Театр ім. І. Франка в особі режисера Давида Петросяна бере на себе відповідальність говорити зі сцени (камерний простір) про інтимні, болючі посттравматичні проблеми життя суспільства після війни довірливо, тихо, терапевтично «виговорюючи» важкий біль неминучих втрат і травм, з якими доводиться жити героям вистави та глядачам. Чи може бути «як раніше», коли сім'ю розділяє війна?

Історія окремо взятої родини (читай – соціуму) розглядається режисером у камерному (чорний кабінет) замкнутому просторі-домі окремо взятої родини. Сценографія та костюми Петра Богомазова створюють постапокаліптичне і натуралістичне середовище дому-руїни: стіл із нефарбованих дошок, по боках – чорні закопчені балки, на підлозі – старий матрац з брудним простирадлом, з даху капає вода... Костюми – побутові, на перший погляд невиразні: Дружина- «сіра мишка», старша дочка – у яскраво-червоній сукні з «виразним» професіональним макіяжем, молодша – у темному безособовому одязі, Батько – в білій сорочці серед темноти, як «більмо» на оці в цьому домі...

Герої «Війни» – персонажі без імен (що наближає їх до глядача інтерпретативністю варіантів та асоціацій). А. – це мати, В. – старша дочка, 15 років, її звать Бенін; С. – молодша дочка, її ім'я Семира; D. – батько, Е. – брат батька Іван (наголос на першому складі). У програмці є лише: «Батько», «Мати», «Старша донька» та ін.

Майстерно написана драма Ларса Нурена «потребує подорожей всередину самого себе. В глибину» [Резнікович М. *Налаштування на роботу / Науковий вісник Київського Національного університету театру, телебачення і кіно імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 8. Київ, 2011. С. 289*]. Актори у виставі немовби здійснюють психологічну анатомію свого життя До і Після війни. У її епіцентрі – актор Олексій Богданович (Батько). Його герой, пройшовши війну, полон, змінився докорінно. Після війни він повертається додому сліпим. Ця художня метафора пояснює його психологію: сліпий зараз, він хоче, аби у родині було, як раніше, до війни...

Насправді ж у сім'ї все змінилося докорінно: молоді люди, начебто здорові фізично, уражені морально. Старша дочка заробляла «вічною професією», дружина, «поховавши» подумки чоловіка, зраджувала з... його рідним братом Іваном (Остап Ступка). Єдина молодша дочка Бенін (Христина Федорак) своєю чистою душею та любов'ю до батька прагне склеїти два береги морально розколотої родини.

Камерний простір сцени і максимально наближений до глядача актор у виставі «Війна» породжують своєрідний шлях до «пізнання себе та світу навколо» [там само, с. 293]. І тут жанрова відмінність акторського існування на сцені та методологія його реалізації, видається, порушує стилістичну цілісність вистави. Якщо природа акторського існування в естетичній психологічного театру домінує у відтворенні жіночих образів, то герої-чоловіки навпаки – у інших жанрово-психологічних характеристиках. Батько – Олексій Богданович (згадаймо курбасову динаміку у статиці) відтворює свого героя у стані стиснутої пружини, що здатна вибухнути у будь-який момент. Він наче «завмерлий» у стані невизначеності між минулим вчора та реальним сьогодні. Часом видається: площа камерної сцени «затісна» для актора. Іван (Остап Ступка) з його гіпертрофованими мімічно-пластичними та мовно-характеристичними інтонаціями у творенні сценічного образу теж радше «позначає» характер Івана, аніж подає його у розвитку (що наближає до природи ігрового театру).

Ці незначні зауваги, однак, не впливають на загалом позитивне і цілісне враження від вистави Давида Петросяна, молодого сучасного, талановитого українського режисера з виразною власною темою у творчості, світобаченням, громадянською позицією. Його вистави хвилюють, мають зворотній зв'язок, вони розслідують живу душу. А це так важливо у зраненому і розділеному війною суспільстві! Саме тому, вважаю, вона має бути в числі найкращих вистав України.

### Людмила Олтаржевська:

Вистава режисера Давида Петросяна «Війна» за п'єсою шведського драматурга Ларса Нурена – це ще одна рефлексія театру на українські реалії останніх п'яти років. Коли наші військові психологи лише почали вивчати особливості такого явища, як поствоєнний синдром, і шукати методи боротьби з ним, то театр продемонстрував, наскільки трагічними і масовими можуть бути відголоски війни. І що ті герої, які повертаються сьогодні зі Сходу країни, на жаль, помиляються, думаючи, що найстрашніше уже минуло. Попереду – адаптація, пошук компромісу і сенсу життя, осмислення речей, які колись здавалися такими природними, і безкінечне відчуття того, що роки на війні перекреслили твоє майбутнє...

П'єса зачіпає тему війни на Балканах, своєю чергою автори вистави вирішили відмовитися від конкретизації, стверджуючи тим самим, що така трагедія може спалахнути у будь-якій країні. А тому герої тут – без імен і прізвищ. Батько (Олексій Богданович) на війні втратив зір, а згодом стало зрозуміло, що і родину він також втратив. Дружина (Інна Капінос), думаючи, що чоловік загинув, спить з його братом (Остап Ступка), старша донька (Віра Зіневич) заробляє проституцією, а молодша (Христина Федорак) змучена таким життям настільки, що перетворилася на інфантильну безкровну ляльку, хоча саме вона найбільше чекала на тата і вірила, що той повернеться. Жити «як раніше» попри все бажання Батькові вже не вдасться. Війна не лише відібрала здатність бачити – вона спопелила його душу. І якщо незрячий чоловік перечіпляється через меблі, падає, але якось таки підводиться, то людина без душі – покійник.

Сцена оповита напівморком, обшарпаний стіл, обідраний матрац, дах протікає і вода капає, наче б'ється чиєсь втомлене серце – спершу художник Петро Богомазов чітко окреслює саме побутові умови життя героїв. Це, мабуть, колись щасливий, але зараз зубожілий дім, який давно залишили і віра, і надія, і любов... Упродовж вистави ця побутовість поступається місцем образності – і вже на Батькові, що перетворився на посміховисько, така ж яскраво-червона помада, як і на старшій доньці. Такі ж складові вистави, як пластика чи музичне оформлення, у «Війні» ледь заявлені. Пояснити це можна тим, що тема надсерйозна, вона спонукає до певної стриманості й зосередженні саме на драматургії, історії, героях та їхніх характерах.

Тішить, що кожний з акторів у цьому спектаклі не лише почув режисера, але й показово посперечався з думкою про те, що ампула – це невід'ємне від акторської професії поняття. Олексій Богданович, Інна Капінос, Віра Зіневич, Остап Ступка та Христина Федорак наділили своїх героїв якостями, відмінними від наявних у їхніх попередніх акторських роботах. «Війна», на моє глибоке переконання, стала знаковою виставою для кожного з них.

### Алла Підлужна:

Психологічна драма «Війна» не має географічної адреси. Саме так, як поставлена вистава у Театрі ім. І. Франка, виглядає символ поняття «війна», його узагальнення для будь-якої країни.

Сценографія П. Богомазова підтримує рішення режисера Д. Петросяна зробити з трагічної історії однієї родини художній вирок війні як такої. Будинок виглядає як військовий бліндаж, затигнутий наметовим брезентом, з ящиками від патронів замість стільців, зі спальним місцем на підлозі. Отвір дверей – наче велика рамка фотографії загиблого господаря цієї родини, аж раптом фотографія оживає і він заходить у свій дім, де на нього, як виявляється, вже перестали чекати. Ступає він навпомацки, бо з війни повернувся сліпим...

Сюжет розгортається динамічно. Дружина з двома дочками вже давно живуть своїм важким повоєнним життям і не готові до кардинальних змін. Тим більше, що чоловіка дружині замінив брат господаря. Повернення руйнує вбоге, але все ж таки хоч якось упорядковане буття родини. Здається, виходу з цієї ситуації немає.

Режисер створює поле найвищого психологічного протистояння, простір, в якому на пікові екстремальної драми пульсує трагізм та безвихідь. Центр цього простору – Батько. У цій по-справжньому бенефісній ролі О. Богданович працює потужно, відверто-емоційно, точно передаючи стан сліпої людини, стримуючи нутруючий біль від несправедливості, що рветься з душі його героя. Виразною пластикою, мімікою, статикою, що обриває можливість вільного пересування, голосовими інтонаціями передає він палітру переживань солдата, який усіма силами бореться з бажанням не перетворитися з людини на звіра. Ситуація, в якій опинилася ця родина, безвихідна. Свої партії у цьому маленькому родинному оркестрові без фальші виконують Мати (Інна Капінос), дочки (Віра Зіневич, Христина Федорак), Брат (Остап Ступка). Кожна палітра по-своєму трагічна, одкровення кожного – пекло страждань. Цьому акторському ансамблеві вдається існувати ніби у двох площинах, ховаючись і водночас перебуваючи поряд зі сліпим. Зразками високої майстерності стає сцена першої ночі, де фізичне збудження між Батьком, Матір'ю і невидимим Братом сягає найвищої точки, вимушений любовний трикутник ледь не вибухає від напруги. Сцена, в якій бажання обійняти старшого брата так, щоб він про це не дізнався, молодший вгамовує обіймами його дочки. Сумним образом згорьованої родини виглядає група, де молодша дочка обнімає Батька, а через її обійми і брат досягає близькості з ним. Дуетна сцена Батька і старшої дочки у відвертості психологічно-пластичного поєдинку – теж з розряду прикладів надзвичайної майстерності.

Від першої і до останньої хвилини дія тримає психологічну напругу, Батько демонструє стан сліпоти фізич-

ної, всі інші – сліпоти внутрішньої, вони не бачать одне одного, не в змозі вже це зробити, і справа тут зовсім не в очах.

Про війну, її жахіття розказано не криками і сльозами, а приречено-тихо, і ця тиха відвертість звучить страшніше за гуркіт вибухів. Люди в результаті війни змінились кардинально, вони потрапили у таке коло страждань, з якого немає виходу. Тим, якими вони стали, показано, як виглядає справжня моральна безодня. Після війни ніколи і ніщо вже не буде таким, як колись – ось послання цієї вистави. Можливо, смерть від ножа брата для Батька – єдине можливе рішення, але ж він мав бажання ще й землю скопати, і щось на ній посадити...





# ФРЕКЕН ЮЛІЯ



# Київський академічний театр «Золоті ворота»

## Вистава «Фрекен Юлія» А. Стріндберга

Сергій Васильєв:

Здається, як і в інших виставах режисера Івана Уривського, у «Фрекен Юлії» не варто говорити про надто серйозну проблематику, виношені та актуальні змістовні послання глядачеві. Що спонукає талановитого постановника звертатися до того чи іншого твору, теж, зрештою, є таємницею. Але все це (і чергова вистава на сцені київських «Золотих воріт» – не виняток), безперечно, виразні вияви суто авторського, із чітко окресленим почерком, сталою системою засобів та постановочною методологією театру.

Аксіоматично: все, що робить Іван Уривський, беручись до класичних творів (а нічого іншого він не ставить), позначено його мистецькою індивідуальністю, а отже, апріорі оригінально. Йдеться насамперед про дуже скрупульозну пластичну партитуру вистав і щедрість метафор (часом – надзвичайно влучних і красномовних, інколи – навіяних чужою творчістю, трапляється, мало не кітчевих – наприклад, в фіналі «Фрекен Юлії», де героїня постає ледве не Жанною Д'Арк на вогнищі після туру вальсу з Жаном, мені як глядачеві стає просто ніяково, але загалом – інтенсивних і барвистих). Це своєрідні візуальні шаради та інтелектуальні загадки, що передбачають поліваріантність трактувань. Якщо ж вірити постановникові, світ, зображений ним у «Фрекен Юлії», населяють люди без особистісного стрижня, що являють собою набір різноманітних емоцій і рис. Мабуть, зважаючи на загальну пригнічену атмосферу на сцені та безрадісний фінал, їхнє життя трагічне, якщо хочете, навіть екзистенційно. Утім, вони це, гадаю, не усвідомлюють. В принципі, такі опуси – не для антропологів, соціологів чи навіть психіатрів, а, радше, для ентомологів чи зоологів. Тваринну основу, до речі, підкреслює в своїх персонажах і режисер. Але важливо інше: така філософія насправді визначає і методологію. У «Фрекен Юлії» анітрохи не досліджуються характери, взагалі немає якоїсь тягlostі дії; це калейдоскоп епізодів, де в кожний новий момент герой ладен постати ким завгодно, щиро вірячи, що це він справжній. «Фрекен...», попри всю ефектність і самобутність своєї метафорики, – досить поширений тип сучасної вистави, де виконавець не є стаером, а, образно кажучи, пробігає впродовж дії декілька коротких дистанцій. Це, звісно, полегшує роботу й режисерові, який звільняє себе від обов'язку надто заглиблюватися в текст п'єси, котра, між іншим, влаштовує сучасному інтерпретаторові підступні пастки, бо унеможливує становий конфлікт героїв. Власне, «падіння» Юлії тут геть надумане, вона мало чим відрізняється від свого раптового коханця і своєї служниці (в одному епізоді навіть підлогу вельми професійно мие). Плебейство Жана таке ж відносне, як і аристократизм фрекен. Це, повторю, люди без індивідуальних рис.

Сказане вище не треба сприймати як дискредитацію вистави, тим більше – вирок їй. Змістовна порожнеча задуму компенсується у «Фрекен Юлії» багатством фантазії режисера, який просто таки фонтанує образами, вміло організовуючи при цьому ритм видовища. Безперечно, на це наполегливо працює вся постановочна команда. Хореограф Павло Івлюшкін винахідливо розкреслює рух сценічних пересувань героїв і, мабуть, часто вигадує для них ефектні статуарні пози, часом, правда, надто манірні. Похмурий аскетичний простір, який сценограф Марія Крутоголова, напевно, створила у безпосередньому контакті з режисером, увіразнює мізансцени та акторські рухи, мінімальний антураж майже завжди несе якісь додаткові метафоричні значення (зелена гілка – знак мрій та поривань; вентилятор, звідки в один з найефектніших моментів вистави полетить пташине пір'я тощо). Художник по костюмах Павло Хвастов – теж на висоті: нехай сама зміна нарядів фрекен (від шкіряно-хутрянного вбрання поганської войовниці до скромної чернечої рясї) і виглядає штучно, якщо, звісно, проігнорувати факт, що сама постановка Івана Уривського – це серія автономних мікроставів про природу стосунків чоловіка та жінки, прагматиків та мрійників тощо. Утім, окремих компліментів все-таки заслуговує автор світлової партитури вистави Віталій Тимофеев. Гра тіней у «Фрекен Юлії» становить, здається, самостійний сюжет і має особливе емоційне і змістовне навантаження, сприяючи появі часом дуже несподіваних мізансцен.

Ще раз наполягатиму: сама режисерська манера та методологія Івана Уривського (у цьому він, до речі, далеко не самотній) не передбачає звичного для традиційного психологічного театру створення характеру. Звісно, представити цю героїню просто як психічно хвору було б прикро, бо дуже спрощувало б образ Юлії, створений Віталіною Біблів. Натяки на це, правда, недвозначно лунають на початку вистави. А втім, не діагностувавши у цієї фрекен дисоціативний розлад особистості, логічно майже неможливо пояснити її стрімкі переходи від зарозумілої хазяйки із садистськими нахилами до дівчинки, котра сюсюкає ляльковим голоском, як і несподівану покірливість і миттєву зміну рішень у другій частині вистави. При цьому актриса грає із величезною віддачею та щирістю. Те саме стосується і Дмитра Олійника в ролі Жана, а, чесніше сказати, групи «жанів», взаємовключених масок, що ними маніпулює виконавець по ходу спектаклю. Деякі його прояви – особливо людяні з ураженим марнослаством – дуже яскраві та переконливі, але, як і його партнери (здаймо й слухняну та енергійну, хоча також керовану геть довільними мотивуваннями Інну Скорину-Калабу в ролі Христини), актор, фігурально кажучи, ніби бере участь у змаганнях на кшталт «полювання на лисиць», а саме – стрімголов мчить за намальованим для нього режисером маршрутом, голосно та емоційно сповіщаючи публіку про те, що знайшов черговий приз, який для нього залишив організатор гри. Я б назвав це «серіальною манерою гри», але не можу сказати, чи тягнуть її на драматичну сцену самі актори, чи вже наше життя перетворилося на серіал, на жаль, місцевого виробництва.

Вистава «Фрекен Юлія» в театрі «Золоті ворота» здобула чимало похвал від критиків (публіка, звісно, як механічна лялька, завжди кричить «браво», та й театрові від неї, схоже потрібна вже не так довіра, як довірливість). Мабуть, заслужено. Справді, триває вона лише півтори години, при цьому дуже видовищна, а ще дає глядачеві солодку можливість причаститися до всесвітнього культурного надбання і сучасної сценічної мови. Що далі? Сфоткаємося біля афіші? Оприлюднимося із захопливим коментарем на фейсбуці? І – гайда в кафе?

## Ганна Веселовська:

Чи можливо, розмірковуючи про культовий для XX століття драматургічний текст Августа Стріндберга «Фрекен Юлія», говорити про актуальність чи неактуальність його постановки на українській сцені? Навряд, оскільки ця п'єса, як і тексти Антона Чехова, давно вже існує поза часом. Зрештою, для режисерів, які раз у раз зверталися до нього, зовсім несуттєвим виявився маніфест натуралістичного театру, проголошений Стріндбергом у вигляді передмови до п'єси. Непринциповою стала також історія мезальянсу батьків фрекен Юлії – рефлексія на особисту життєву травму Стріндберга, чия мати була покоївкою.

Цей текст вже давно відірвався від первісного авторського задуму і отримав сотні новітніх конотацій, дуже далеких від Стріндбергових ідей. І не дивно, що вистава Івана Уривського, здійснена на сцені Київського театру «Золоті ворота», також стала вільною інтерпретацією драми Стріндберга, в якій режисер шукав щось важливе для себе особисто.

Відхід від концепції драматурга Іван Уривський проявив уже на етапі розподілу ролей, доручивши зіграти Юлію гострохарактерній актрисі комедійного спрямування Віталіні Біблів. Постановник придумав історію про перезрілу діву, яка після любовних невдач перетворюється на нестримну полюючу хижачку. А особливості зовнішності Віталіни Біблів, її побутова розмовна манера та спосіб гри в цілому стали відправною точкою для його наміру представити на сцені новітню експансивну амазонку з батоном у руці. Цій грубій простачці, хоч вона і виховувалася в аристократичному маєтку, зовсім не властиві елегантність та вишуканість у поведінці. Вона ладна грубо та нестримно мститися за себе всім чоловікам світу, однак потрапляє в пастку власного свавілля.

Ще один важливий крок від задуму драматурга Іван Уривський зробив, коли позбавився фізіологічного підтексту Стріндбергової п'єси та інтерпретував нічні події на кухні панського дому винятково у символічному ключі. Адже і служниця Христина, і Юлія – це радше відьми, які ховаються за жіночою подобою, ніж звичайні дівчата, котрі прагнуть чоловічої ласки. Отож, на сцену виповзає дивна істота-покруч Христина, яка, мов домашній вампірчик, злизує кров із власних рук. Далі із темряви виступає демонічна фрекен у довгому пальті широкого крою, затаєна в чорний шкіряний корсет. І лише довге розпущене волосся робить її подібною до Стріндбергової честолюбної графської доньки.

Як режисер, Іван Уривський вже не вперше оповідає у виставах про жінок-відьом і наділяє їх містичною силою, що руйнує звичне людське буття. Тому все, що відбувається в спектаклі «Фрекен Юлія» театру «Золоті ворота», неможливо сприймати як драму людських стосунків та кризь призму психології. Для створення відчуття потойбічності Уривський зазвичай користується напрацьованими «фірмовими» прийомами, яких у цій виставі також дуже багато. Містицизм ситуації, обумовлений тим, що все діється під час купальських язичницьких святкувань, від першої хвилини спектаклю означається димовими ефектами, велетенським дерев'яним колесом, а згодом сиплеться пісок, раптово, з нікуди летиться вода і т. ін. І ця театральна ефектність, що створює атмосферу тотального переляку від незвіданого, повсякчасної небезпеки, цілком суголосна режисерському бажанню представити події Стріндбергової п'єси як ритуал екзорцизму.

Здійснити цей ритуал мусить звичайний графський лакей – ключовий учасник любовного трикутника Жан, який перебуває в постійному страху від непередбачуваності і нерозуміння того, що відбувається. На відміну від жінок-відьом, Жан (Дмитро Олійник) не позбавлений нормальних людських емоцій, а тому спочатку сентиментально захоплюється фрекен, а згодом, протверезівши, стає раціонально жорстоким монстром. Виявляється, він зовсім не містик, а практична людина, яка хоче отримати свій зиск від любовного шалу Юлії. Однак виплутатися з тенет двох відьом, Юлії та Христини, яких він має намір використати як звичайнісіньких жінок, посадивши їх за готельною конторкою, Жанові навряд чи вдасться. Принаймні, фінальна сцена вистави зовсім не дає цього розуміння.

Ускладнені містицизмом режисерського тлумачення Івана Уривського загадковості п'єси Августа Стріндберга спричинили появу надзвичайно композиційно складного спектаклю. В ньому одночасно наявні декілька просторових вимірів: реальний та позареальний, і одночасно спливає декілька часів – час звичайної ночі та час ночі вампірів. Але ще більше ускладнює виставу те, що її дійові особи, які мають утворити цупкий сценічний ансамбль, – істоти із різних світів. Видається, що різновимірність Жана, Юлії та Христини і є головною проблемою для акторської взаємодії виконавців, які мають створювати ансамбль. Наразі повноцінного акторського ансамблю у спектаклі немає, а є потужні акторські енергетичні кола, які раз у раз перетинаються та спорадично захоплюють глядачів.

Між тим, проблемність акторського співіснування у виставі великою мірою компенсується винятково мистецьким створенням атмосфери, завдяки колективним зусиллям режисера, художника-сценографа (Марія Крутоголова), художника по костюмах (Руслан Хвастов), хореографа (Павло Івлюшкін), авторів музичного оформлення (Дмитро Солодкий) та світлової партитури (Віталій Тимофеев). Синтезування усіляких театральних прийомів в одне ціле буквально зачаровує, а тому не завжди чітко артикульований змістовний меседж спектаклю легше сприймається на візуальному рівні, наче у кіно-фентезі.

Отож, переведений, завдяки якісному, ефектно театральному маніпулюванню із містично-потойбічного плану в план фентезі спектакль «Фрекен Юлія» припав до душі глядачеві. Його загадковість стала його головною принадою, що зробило спектакль справжнім театральним хітом 2018 року.

## Ольга Голинська:

Вистава «Фрекен Юлія» за п'єсою Августа Стріндберга у київському театрі «Золоті ворота» стала однією з найяскравіших подій театального життя 2018 року. І не тільки тому, що це чи не найвідоміший твір шведського драматурга, котрий, як влучно підмічено в одній зі статей, уже понад 130 років притягує увагу кіно- й



театральних режисерів усього світу (40 самих лише екранізацій!).

Режисер Іван Уривський своїми попередніми роботами на сценах Львова, Одеси, Києва вже встиг зарекомендувати себе як один із найцікавіших, неординарних, креативних молодих митців України. Звертаючись здебільшого до визнаної класики (Антон Чехов, Іван Франко, Олександр Купрін, Михайло Коцюбинський, Карло Гоцці, Микола Гоголь), він щоразу віднаходить у ній щось нове, оригінальне, незвідане, трактує її абсолютно по-своєму. І це викликає великий і незмінний інтерес.

Проблематика вистави «Фрекен Юлія» – одвічне протистояння-взаємини чоловіка і жінки, тема соціальної нерівності й психологічне підґрунтя (в кожного своє) стосунків, співвідношення мрій і реальності, мотивація вчинків і можливості втілення у життя бажаного, різне розуміння щастя і способів його досягнення.

Заявлений жанр вистави – готична драма. Не будучи філологом чи театрознавцем, звернулася до словників, де прочитала, що «готичний роман – твір, заснований на приємному відчутті жаху, романтичний «чорний роман» у прозі з елементами надприродних «жахів», таємничих пригод, фантастики й містики».

Не скажу, що спектакль абсолютно відповідає цьому визначенню. Відчуття жаху (але не таке вже й приємне) під час перегляду виникало, втім, пошук інших відповідників змусив замислитися над змістом побаченого. Якщо ознаки містики тут було легко знайти, то елементи чогось надприродного, фантастичного, потаємного – навряд чи.

Найперше враження – вистава абсолютно витримана в естетиці театру «Золоті ворота»: афектація, натиск, гранична емоційність, надрив, крик, захмарні почуття. Дійство доволі похмуре, депресивне, водночас динамічне й захопливе.

Іван Уривський є не просто режисером, а й автором концепції простору спектаклю. І це істотно, бо той самий простір відіграє величезне, якщо не вирішальне значення у постановці. Абсолютно чорний коридор без жодних декорацій, деталей, хіба що вентиляційна витяжка в глибині, котра дає якісь химерні тіні під час руху вентилятора... Інколи з'являються деякі предмети: стіл, колесо, гілки дерева, каструля, шланг, що витягується прямо зі стелі, із якого можна пити тощо. От і вся сценографія (художник-сценограф – Марія Крутоголова). Але саме вона надає можливість глядачеві повністю сконцентруватися на дії. А це заворожує!

Особливо хочу відзначити роботу хореографа (Павло Івлюшкін). Він поставив акторам неймовірно виразну, доволі складну, якусь фантастичну пластику. У ній продумано й наповнено змістом кожний рух, крок, жест, позу, поворот голови – буквально все. Вона не просто доповнює, збагачує акторську гру, а є одним із найважливіших засобів розкриття як тексту, так і, що важливіше, психологічного підтексту. Невипадково «Фрекен Юлія» отримала «Київську пектораль-2019» за пластичне вирішення вистави.

Цікавими видалися костюми (художник – Іван Хвастов). Вразило, коли, наприклад, безформна нічна сорочка головної героїні у другій половині вистави, неначе трансформер, наприкінці перетворилася на щось подібне до... ряс.

Загалом у виставі багато символіки, яка працює на результат. Події відбуваються у ніч на Івана Купала, котра у багатьох культурах значиться як містична, навіть інфернальна. Часом у «кадрі» спектаклю з'являються з бокових вікон сцени квітучі гілки дерева, що символізують життя, надію, якусь перспективу, мрію.

Уява розгортається навколо ролі у житті людей колеса. Воно на сцені періодично виникає то як обмежувальна «рама» для перебування кухарки Христини (Інна Скорина-Калаба), у якій її буквально перекочує («знай своє місце!») по сцені наречений Жан (Дмитро Олійник), то як символ безкінечності, зрештою, на цьому ж колесі гине головна героїня (асоціація зі спаленням купальського опудала).

Музична концепція вистави (Дмитро Солодкий) не скрізь зрозуміла, але цікава. Звукову палітру становлять якісь уривчасті мотиви, фонові співзвуччя, тяглі ноти-гудіння з динамічним наростанням-затуханням тощо. І лише в самому кінці нарешті «проривається» чарівний вальс – немов згадка про сите, багате, безтурботне колишне життя героїні-аристократки, а може, як символ несправджених мрій, надій на світле майбуття...

Усі компоненти вистави злагоджені, як годинник, тут немає нічого зайвого, незначущого. Отже, її художня цілісність є беззаперечною.

Гра усіх акторів заслуговує найвищої оцінки. Дуже яскрава, глибока, багатогранна, я б навіть сказала багатомірною Віталіна Біблів (Фрекен Юлія). Їй до пари Дмитро Олійник (Жан), який дуже переконливо виконує роль чоловіка з подвійно-потрійним дном. Вельми пластична й виразна Інна Скорина-Калаба (Христина), на долю котрої випало нелегке завдання втілити образ зовні порядної, начебто простувагої, набожної, «правильної» дівчини, у якій насправді чорне й підле нутро, – саме вона підносить сірник, підпалюючи головну героїню-суперницю.

Цікаво, що в Августа Стріндберга Фрекен Юлія – 25-річна молода жінка, Янові – 30, а Христина – 35-літня стара діва, яка прагне якнайшвидше вийти заміж і народити дитину. Іван Уривський щодо жіночих персонажів вирішив інакше: в нього Христина – молода служниця, а Юлія – зріла, повна сил та енергії, але покинута нареченим дама, що страждає від самотності. Таким чином, важливі змістові акценти й потаємні смисли твору змінилися кардинально, від чого вистава тільки виграла, – збагатилася новими психологічними лініями, деталями, відкрила несподівані повороти, мотивації вчинків і поведінки персонажів.

Я довго вагалася щодо внесення цієї вистави до шорт-листа фестивалю, але, на жаль, моя «трійка» фаворитів врешті-решт вималювалася іншою. Утім, я вважаю «Фрекен Юлію» у «Золотих воротах» однією з найкращих вистав в Україні і бажаю їй та її творцям подальшого успіху.

## Анна Липківська:

Третя вистава Івана Уривського у лонг-листі фестивалю-премії «ГРА» за два роки – і знову доводиться займатися самоцитуванням, бо режисер демонструє сталість прийомів та підходів до класичних текстів (а до

інших він наразі і не звертається): «Сюжет переведено у ритуально-містично-інфернальну площину. Така парадигма сценічного мислення взагалі характерна для Уривського на даному етапі його творчого розвитку: він послідовно втілює її у кожному матеріалі безвідносно до первісних жанрово-стильових параметрів останнього – починаючи з «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського через «Турандот» К. Гоцці та «Олесю» О. Купріна – до абсолютного вияву в «Одруженні» М. Гоголя: усі ці твори постають на кону як притчі, в яких дедалі меншає ознак історичного часу та конкретного місця дії, котрі якщо і лишаються, то тільки на рівні тексту» [з альманаху *Першого всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»*].

Тут марно ставити питання про актуальність/доцільність звернення саме до твору А. Стріндберга: хворобливі за характером стосунки чоловіка й жінки цікавлять режисера, сказати б, «хронічно», а вже вибір конкретного тексту – справа, схоже, другорядна. А в даному випадку ще й актори трапилися такі, що ладні опанувати найскладніші сценічні завдання.

Отже, простір вистави – чорний кабінет, причому чорний не лише через колір стін та заднику, але й через темряву (сценограф – Марія Крутоголова, художник з костюмів – Руслан Хвастов). Вистави Уривського взагалі свідомо затемнені, з часто локальними джерелами світла або поодинокими освітленими об'єктами/зонами (прикметно – Юлія в одному з епізодів промовляє: «Нарешті сонце зійшло», – а на кону світяться лише вогники свічок, ледь підсилені софітом). Це – замкнений простір, підвал чи тунель, куди не проникає денне світло – лише непевний його промінь струмить крізь вентиляційний отвір у заднику: лопаті крутяться, смуги світла механістично рухаються темною підлогою, ніби відміряючи час. (Цікаво, що у спектаклі «Замок» за Ф. Кафкою режисер О. Ковшун також використовує вентилятор як «вікно» кудись назовні, але навряд чи надвір – у пастці воно все одно веде у нікуди).

Як завжди, режисер «прошиває» виставу низкою лейтмотивів. Цього разу це підсвічена зелена гілка, котра періодично ніби проростає на сцену збоку, мовби нові пагони, що просочуються крізь щілини потрісканого каменю руїн; вона символізує чисті мрії та почуття героїв, котрі, утім, приречені: у фіналі, здається, саме з таких гілок зроблять оберемки хмизу для вогнища. Стосунки Юлії та Жана розпочинаються з розмови французькою (чому саме французькою? – очевидно, через стереотип щодо «мови кохання»), який є фрагментом сцени під балконом з «Ромео і Джульєтти»; ближче до фіналу Юлія спробує так само звернутися до Жана, але він уже не підтримає діалог. На початку фрекен танцює зі слугою – наприкінці їхній танок без звуку переходить у вальс відчаю (звучить часто вживана у театральних виставах музика – вальс Дмитра Шостаковича із сюїти № 2, котрий, утім, відводить асоціативний ряд у бік такого собі першого балу Наташі Ростової, тобто вмикає «російський» мотив, явно зайвий). Юлія у момент сильного душевного болю ніби пробує злетіти, здіймаючи руки, від чого її світла хламида струмить, наче крила, а пізніше пропелер у вентиляційному отворі викине на підлогу пташине пір'я (сценічний парафраз на тему улюбленої пташки фрекен, що її Жан – за текстом – убиває, готуючись до втечі, аби вона не обтяжувала й не виказала їх).

Ще один лейтмотив – катування рота одне одному Юлією та Жаном у танці. Справді, коли їхній контакт лише тактильний – все гармонійно, коли ж вони починають висловлюватися, артикулювати свої думки й наміри, реальні або «маніпулятивні», між ними виникає непорозуміння, котре посилюється аж до відкритої ворожечі.

Проте в цілому, на відміну від, сказати б, моностилістичних «Тіней забутих предків», «Украденого щастя», «Олесі» та «Одруження», у «Фрекен Юлії» маємо зразок того, що називають «кліповим мисленням»: кожий фрагмент, кожна сцена вирішена в іншій стилістиці й персонажі перебувають тут у, сказати б, іншому наборі станів, демонструючи інакші характеристики. Так, у «конструкторі», який дістався Віталіні Біблів (Юлія), – «дівчинка-лялька», валькірія (широкий чорний шкіряний пасок-напівколет, штані, високі підбори, пальто з хутровим шалевим коміром, розпущене волосся), самозречена закохана, монументальна скорботна удова на кшталт Васси Железної (чорна спідниця в підлогу, безформна кофта, чорна хустка), беззахисна жертва, хтива хижачка, причому перехід між цих іпостасей різкий, миттєвий (часом – декілька разів протягом однієї репліки), а наступний епізод розпочинається ніби з чистого аркуша, безвідносно до попереднього (актриса демонструє настільки широкий діапазон і є настільки переконливою, що на підсумковому фестивалі, на мою думку, може претендувати на індивідуальну номінацію «за найкращу жіночу роль»). Жан – Дмитро Олійник – постає грайливою жабкою, відданим хазяйці цуценям, проникилим романтиком, вишколеним мажордомом, рвучким плазуном, безжалюбним дияволом (чорний елегантний костюм, палиця). Христина (Інна Скорина-Калаба) вирішена простіше – вона більше жертва, причому, почергово, обох інших персонажів, хоча і в неї бувають моменти хіті й мстивості. Режисер, до речі, «мінє місцями» вік героїнь – тут не господині 25, а служниці 35, а навпаки, тобто Юлії даний більший досвід та більша характерність, Христині – відчайдушність та недосвідченість молодості.

До того ж, окремі епізоди відрізняються також характером пластичного малюнку (як завжди, повноправним співавтором режисера є хореограф Павло Івлошкін, котрий не втомлюється розгортати на кону безупинне плетиво з постійною зміною ритму) та побудовою мізансцен. Це вже ближче до постмодерну, що для нього властивий «перелік як особливий спосіб побудови художнього світу в цілому, поза будь-якою ієрархією, у співставленні, але за категоричного заперечення встановлення жодної співвимірності» [Соколянський А. *Театр правого полушарія. Стаття перва: Зона и башня. Петербургский театальный журнал. 1992. № 0. <http://ptj.spb.ru/archive/0/in-empyean-0/teatr-pravogo-polushariya/>*].

Впроваджений у виставі перелік-монтаж (станів, метафор, конструктів) завершується візуально ефектною сценою – замість струмочка чистої води, яка часом проливалася на героїв, на маківку Жана, котрий скулився у кутку, у контровому світлі сиплеться пісок... Цим би і завершити, але режисер розгортає епілог – жертвоприношення Юлії: Христина обряджає її, нерухому, у світлу хламиду на кшталт савану, «підпалює» хмиз біля її ніг та стрибає через цей уявний вогонь. Формально – зрозуміло: дія розгортається у ніч на Івана Купала. Але ані смаково, ані смислово така груба асоціація із Жанною Д'Арк спектакль у підсумку не прикрашає.

У виставі багато красивих, ефектних візуальних рішень, заворожуючих рухів, актори володіють магічною харизмою, монотонний тяглий звук, що часом переходить у гул (наче десь поряд «спить» непевним сном вулкан) ніби «затягує» у її простір... Але найтоншою й найточнішою сценою стає якраз епізод у тиші – коли Юлія та Жан сидять візаві й розмовляють практично беземоційно («Що тепер робити». – «Втекти»), але очевидно: щось наче викручує їх зсередини. Та потім Жан різко б'є Юлію по руках – і магія щезає, хоча режисер старанно намагається весь час підтримувати її «градус».

У спектаклю «Фрекен Юлія» багато прихильників, і це цілком заслужено – він справді виглядає своєрідно посеред київського театрального «ландшафту». Але не полишає відчуття, ніби перед тобою пролив – причому у доволі повільному темпі – набір часом вишуканих, часом із ухилом у бруталність картинок, чесно оживлених акторами, але позбавлених цілі й волі. Тож я не ризикнула б назвати цю виставу найкращою на сьогодні в Україні камерною постановкою.

## Людмила Олтаржевська:

Як свідчить практика останніх років, прискіплива увага до одного з найцікавіших молодих режисерів Івана Уривського продовжує посилюватися. І це насправду тішить. Після «Украденого щастя» у «Золотих воротах» шанувальники театру особливо уважно почали приглядатися до режисера, який зміг відомий сюжет трансформувати у розкішну, чуттєву і надзвичайно гармонійну хореодраму, що полонила, гіпнотизувала, примушувала сумніватися в тому, а чи насправді ця постановка – за такою відомою, читаною-перечитаною українською класикою? Тих, хто чекав на нові постановки, Іван Уривський не розчарував. Знову – класика. Цього разу – скандинавська: Август Стріндберг, «Фрекен Юлія». П'єса, яка пройшла випробування століттями і яка досі тримає на гачку молодих – і не дуже – амбітних режисерів в усьому світі.

Відомо, що п'єсу за життя автора ставити не хотіли (чи побоювалися), і деякий час у Швеції вона навіть була заборонена цензурою. За життя Стріндберга п'єса була втілена лише один раз, у Копенгагені. Не знаю, наскільки Іван Уривський володів цією інформацією, але, судячи з усього, починаючи роботу над постановкою, він цілковито налаштувався на формат чистого аркушу. Тому його любовний трикутник вийшов таким собі рівнобедреним, з абсолютно рівними сторонами. Титулованість головної героїні Юлії (Віталіна Біблів) зовсім не превалює над щирістю кухарки Христини (Інна Скорина-Калаба). Більше того, за такого розкладу лакею Жанові (Дмитро Олійник) волею режисера довелося неабияк спітніти, аби ця історія отримала свої коми, крапки, знаки запитання та оклику. Кохання – це не лише кон'юнктура чи миттєві захоплення, переконує режисер, але й відповідальність.

Три актори на сцені однозначно провокували художника до того, аби наповнити сценічний простір різними деталями-знаками-натяками. На щастя, художникам Марії Крутоголовій та Руслану Хвастову вдалося уникнути цієї спокуси. А тому окремі елементи сценографії, як-от гілка дерева, ягідний джем, монета, що перетворюється на колесо, чи свічки у темному просторі стали тими самими натяками, які, можливо, говорять про те, що завтра неодмінно настане. Власне, це непринципово. Головне, щоб така надія була у кожного із цих трьох.

Ну, а хореографові Павлу Івлюшкіну прекрасно вдалося підтримати ідею Івана Уривського, який у всіх своїх постановках наполягає на тому, що рух – це не менш важлива складова вистави, ніж слово чи дія.

Уся трійка акторів, що виходять на сцену у цій виставі, проживає драму кохання і зневіри аргументовано і у найменших подробицях. Героїня Віталіни Біблів не соромиться своїх природних інстинктів (її поява після близькості із Жаном з цеглиною та пиріжком у руках викликає суперечливі відчуття – від співчуття до засудження). Дмитро Олійник лише однією своєю постановою – розправлені плечі і підкреслена сутулість – міг би проілюструвати настрої свого Жана, але, звісно, потенціал цього актора дозволяє глядачам значно глибше пізнати причину його трагедії. Ну, і Христина... Дівчина щира і не навчена інтригам вищого світу. Яка просто кохає і мріє про своє надзвичайно просте, без особливих вимог і претензій щастя.

Вистава, що захоплює і не відпускає аж до останньої хвилини, стане однією з найбільш естетських позицій в афіші фестивалю «ГРА». Я щиро бажаю, аби цей спектакль неодмінно переглянуло міжнародне журі.

## Яна Партола:

Драматургія А. Стріндберга, який у більшості творів буквально препарує взаємовідносини між чоловіком і жінкою, для режисера І. Уривського – лише привід для власної ритуально-містичної історії. Він вільно обходить із жанром та структурою драми, перемонтовує сцени, змінює їх порядок, вдається до повторів і насичує все власними візуальними образами.

Простір сцени нагадує підвал чи склеп, єдине джерело світла проникає через круглий вентиляційний отвір, але і воно непевне, мерехтить, прориваючись через лопаті вентилятора. Служниця Христина магічним ритуалом (вочевидь, із жертвоприношенням) викликає із чорної порожнечі духів, і вони, мов ляльки-зомбі, розігрують історію про дивакувату фрекен Юлію. Атмосфера моторошного потойбіччя виникає внаслідок світлового і музичного оформлення та звуко-шумових ефектів (зокрема, багатоголосного шепоту та реверсної підзвучки).

Визначивши жанр вистави як «готична драма», режисер вдається до запозичення деяких прийомів середньовічного театру, зокрема – чіткого протиставлення Рая й Пекла. У сценах Жана та Христини (стосунки яких, на перший погляд, чисті та правильні) із темряви порталу з'являється частина зеленої гілки, своєрідний атрибут райського саду. Юлія ж уся в чорному – подібна до містеріального чортика, котрий спокушає Жана. Хоча у виконанні В. Біблів фрекен залишиться перш за все жінкою, в середині якої живе недолюблена маленька дівчинка.

Зрештою стає зрозуміло – Раю тут немає, зелена гілка виявиться нічим іншим, як деревом спокуси, у гіллі якого причаївся змії. Справжнім Змієм-спокусником виявиться саме Жан. У порівнянні з ним витівки Юлії – лише дрібні бешкети містеріального чортика. Оголений Жан, спокусивши Юлію, тріумфально сидітиме на білому унітазі серед зеленого гілля, наче Сатана на бочці у середньовічній містерії.

Не буде у фіналі й характерного для середньовічної драми моралізаторства. Скуштувавши плоди спокуси, герої знову опиняться у пеклі, з якого, власне, і попустили. І вже ніякі ритуали очищення, що до них вдається Христина, нікого не врятовують. Приборкати демонів не вдається.

Режисер пропонує і власний, відмінний від п'єси фінал – фрекен Юлія замість самогубства вбиває Жана під монолог з попередньої сцени, а сама як блудниця добровільно йде на вогнище, щоб очиститися. А Христина лише підкладатиме хмиз до вогнища та плігатиме через нього, як у купальській ніч. «Це все чари нарobili лиха цієї ночі», тож це вогнище – останнє сподівання позбутися демонів.

Акторське виконання відповідає режисерському задумові, потужне тріо ані на хвилину не випускає глядачів із напруги. Взаємодія акторів між собою, узгодженість всіх компонентів вистави, організація ігрового простору, музика, шумові ефекти, створені, в тому числі, й акторами, світлова партитура – все підпорядковане режисерському задуму. Вистава – яскравий приклад авторського театру і має посісти своє місце у переліку найкращих.

## Алла Підлужна:

Жанр вистави – «готична драма». Такий стиль можна охарактеризувати як зловісно-величний. Побудова, стилістика, атмосфера, світлове забарвлення, інтонація, музичне тло вистави розроблені режисером з розрахунку саме на таке враження. І. Уривський володіє особливим художнім чуттям та уміє вельми оригінально інтерпретувати сценічні твори, не спрощуючи їх, а навпаки, поглиблюючи й естетично ускладнюючи зміст.

Вистава наче зіграна з мережива візуальних, просторових і смислових метафор. Її загадковий плин завожує, містифікації вражають, символи захоплюють. Темний тунель сцени в глибині закінчується колом вентилятора, який обертається – вічний коловорот буття. Так було і так буде... Історія, що сталася однієї купальської ночі, повністю відповідає загадковості язичницьких обрядів, які відбуваються в цей час. Режисер бере за приклад прадавнє твердження, що увесь світ виник від з'єднання двох стихій – вогню і води. Стихія вогню – чоловіче начало, жіноче – стихія води. Ці живі стихії присутні у виставі. Чоловіча стихія вогню вирветься назовні з нутра стриманого, поміркованого, збуреного таємними бажаннями Жана (Д. Олійник), і її не в змозі буде загасити стихія води, яку символізує образ Юлії (В. Біблів). Фрекен Юлія сама налила собі води-вина, сама послизнулася в її розлив, сама змочила свою розкішну сукню-саван, фалдами якої тріпотіла, наче крилами підбитого птаха, що не може злетіти. Красивими переливами міниться вода у світлі ліхтарів, вигадливі траєкторії рухів малює жінка на пікові кохання, а потім – у стані крайнього зневаження. Чари купальської ночі штовхнули господиню та її служника в обійми, бажання щастя і кохання робить усіх рівними, та все ж стосунки чоловіка і жінки – двобій, стверджує режисер. А в бою обов'язково будуть переможці і переможені.

Пластичні картини дуету Юлії та Жана вишукані й примарні. Красномовні рухи затуленого одне одному рота замість поцілунку, неприродні конфігурації пересувань, жорсткі мізансцени. Дисонанс слів і рухів персонажів народжує відчуття суцільної деконструкції, у їхніх діях відбувається руйнування гармонії, такої жаданої і такої неможливої. Чорно-біла палітра вистави розквітається лише зеленим віттям дерев саду, що символізують дитячу мрію про можливість великого щастя, персонажі тягнуться до них у бажанні пізнати незвідане. Велике дерев'яне колесо символізуватиме колесо долі, яке важко проїхалось по життю усіх дійових осіб в різній мірі, кого покалічивши, а кого й вбивши. Закінчується купальська ніч, замість символічного колеса долі у центрі вогняного багаття опиняється сама Юлія, так пануватиме вогонь, так закінчується ця спроба віднайдення щастя.

Вистава надзвичайно цілісна, її пластично-музична структура потужно затулює у коло споглядання, емоційно ніби піддається ворожінню неясних мистецьких чар. В акторському виконанні талановито збалансовано психологізм внутрішнього проживання з умовністю зовнішньої форми. Все так жахаюче й піднесено! Крізь емоції все ж проступають бентежні думки, закладені автором і проявлені режисером, – про розшарування суспільства і про те, як згубно опускатися до рівня бидла чи піднімати його до свого, графського. Бо вони, представники низів, у прагненні відігратись, підступні і безжалюні.



# Київський академічний театр юного глядача на Липках

## Вистава «Місце для дракона» за Ю. Винничуком

**Сергій Васильєв:**

У анонсі спектаклю «Місце для дракона» за повістю Юрія Винничука, розміщеному на сайті Київського театру юного глядача на Липках, стверджується, що це «вистава про ненависть». Там же дізнаємося про оригінальний жанр вистави – «аполітичний детектив». По перегляді, втім, мусимо визнати, що нас трохи ошукали. Аж такої заплутаної детективної інтриги там ніч немає, аполітичність теж виявляється удаваною, а йдеться у виставі не так про саму ненависть, як про маніпулятивні способи її викликати і вічну дурість людей, котрі піддаються таким операціям над собою. Тож, як бачимо, тема «Місця для дракона» така ж позачасова, як і актуальна. У театрі для дітей та юнацтва, де на стінах можна зустріти листівки «Українська мова – це наша зброя у війні з Росією», навіть за підвищеної температури патріотизму, розумієш, що так само, як і факт усвідомлення громадянами, зокрема, й молодими, ворожої агресії оскаженілої країни-сусідки, суспільству необхідний і антидот проти надто агресивної пропаганди, яка, нібито згуртовуючи нас, попутно ще й дегуманізує. Це, гадаю, відчуває і постановник, а фактично автор вистави (крім суто режисерських функцій, він ще сам зробив інсценізацію повісті та вигадав сценографію) Олег Мельничук.

Беручись за втілення твору Юрія Винничука, режисер, гадаю, вирішував для себе дилему: кому саме адресувати виставу. За всієї серйозності проблематики «Місця для дракону», дорослого глядача, мабуть, мав відштовхувати надто казковий характер історії, розказаної письменником. Дітям ця проблематика могла б здатися надто нудною. У підсумку постановник, мабуть, орієнтується на підлітків, і все це змушує його йти на певні художні компроміси. Зокрема, вважаю, він надто багато уваги приділяє експозиційній частині, намагаючись ґрунтовніше познайомити глядачів з героями вистави та обставинами їхнього життя, і через це істотно затягує дію. Можливо, Олег Мельничук не наважується стримати себе і зробити купюри в остаточному варіанті вистави. Утім, варто відзначити добротність і міцність режисерської конструкції. Тут все підпорядковано головній меті: показати, як легко перетворити лінєвих та добродушних обивателів на лютих бійців, заразити їх сумнівного стибу ідеологією і примусити стати якщо не вбивцями, то поплічниками покидьків.

Оскільки Олег Мельничук є повноправним автором вистави, він вигадливо організує для себе та акторів ігровий простір, враховуючи при цьому й особливості залу камерної сцени Київського ТЮГу, дотепно використовуючи сходи та балкон. Однак, надзвичайно винахідливою є й сама декорація. Дія «Місця для дракону» фактично відбувається на князівській кухні та в їдальні, за барною стійкою. Окрім того, що все це багате кухонне начиння вигадливо використовується в якості реквізиту, тут, немов на справжній кухні, готують страви і навіть вживають їх, що надає дії природності і органіки, до речі, не зайвої, якщо зважити на дещо утрировану манеру гри деяких акторів. Але цей простір виконує й важливу метафоричну роль. Зрештою, майже до дна оголює суть персонажів, для яких шматок м'яса чи чарка лікеру набагато важливіші за якісь абстракції на кшталт моральних принципів або особистої думки. «Шлункова» психологія, зрештою, і робить людей натовпом, керованою масою.

Актори, здається, охоче приймають продиктовані режисерами правила гри, що, до речі, передбачають і певну виконавську вільність: адже чимало мізансцен свідомо не закріплені, а це стимулює акторську імпровізацію. Користуються цією можливістю не всі, воліючи, як, скажімо, Олександр Вілков (Князь) учергове натягнути на себе маску навіженого психопата. Деякі виконавці (можливо, дається взнаки постійна робота перед анархічною дитячою аудиторією) передають куті меду в пластиці і особливо у вимовлянні тексту, подаючи його на штучно підвищених тонах. Безперечно, гідна компліментів робота Богдана Данилюка, який, граючи Грицька – Дракона-пацифіста-поета-вегетаріанця, створює надзвичайно привабливий та достовірний образ героя, чиею кольчугою, справді, стає природна і непоборна доброта.

Отже, «Місце для дракона» у Київському театрі юного глядача – вистава, можливо, й не найефектніша, але, безумовно, народжена з благородними художніми та громадянськими намірами. Театр говорить про справді важливі речі, не вдаючись до повчання і водночас не забуваючи про сенс гри, де краса і винахідливість цінуються не менше за найактуальніші суспільні ідеї.

**Ганна Веселовська:**

Юрій Винничук належить до найвідоміших сучасних українських письменників. Його твори входять до шкільної програми, і не випадково одразу два київські театри майже одночасно взяли за інсценізацію його роману «Місце для дракона». Якщо враховувати, що сучасні школярі не надто люблять читати, то намагання театру візуалізувати події твору Винничука видаються цілком виправданими. З іншого боку, роман «Місце для дракона» є складною багатоплановою притчею, де казкові події представлені в історичному, явно політизованому і соціологізованому обрамленні. І ці особливості Винничукової прози, вочевидь, не пішли на користь виставі Київського театру юного глядача на Липках.

Разом з тим, постановник «Місця для дракона» Олег Мельничук вже далеко не вперше береться за інсценізацію складних прозових творів. У його доробку – Кафка, Оруел, Пелевін, чії тексти режисерові вдавалося препарувати на дієві епізоди, виструнчувати сюжетно та розставляти влучні акценти. Усього цього Олег Мельничук у «Місцеві для дракона» не зробив: він просто віддався стихії тексту, який його цілком захопив, а в результаті театр не подолав літературу.

# МІСЦЕ ДЛЯ ДРАКОНА



Інсценізація, зроблена самим режисером, отримала формат довгої оповіді, у якій докладно представлені всі перипетії, пов'язані із необхідністю спровокувати дракона Грицька (Богдан Данилюк) вийти на поєдинок та... померти. Не меншу увагу Мельничук приділив і подальшій історії, де Дракон таки потрапляє до приготованої людьми пастки, потрапивши її у вигляді шоу. А точкою відліку для цього калейдоскопу неймовірних перетворень людей на нелюдів, а «нелюдей» на пересічних обивателів стала потреба влади, тобто князя (Олександр Вілков) тримати підданих у вічному страху й демонструвати їм свою міць.

Видається, що Олега Мельничука найбільше цікавлять саме події у замку князя, де в'ються інтриги і порядність є поняттям забороненим. Отож, замкові сцени докладно пророблені режисерськи та сценографічно (сценографія Олега Мельничука). Організуючи їх, постановник використовує свій улюблений прийом одночасної дії на кількох локаціях невеликого сценічного майданчика, що надає подіям та мізансценам природної хаотичності та непередбачуваності. Водночас цей прийом, спрямований на створення атмосфери занурення у плин життя, вимагає від акторів особливої природи існування: тяглої, безупинної. Натомість виконавці ролей у замкових сценах (Данііл Маржець – Радник, Христина Микитин – Настасія, Василь Ключніков – Джура, Олександр Вілков – Князь) виконують ролі у звичному ключі, а тому задум режисера – показати як через буденність пролазить підлість та інтриги, – залишається нереалізованим.

На особливу увагу в цьому спектаклі заслуговує постать дракона Грицька, зіграного Богданом Данилюком. Видається, що ця, в цілому не дуже вдала, затягнута вистава, варта існування лише задля можливості побачити Данилюка у ролі Грицька. Молодому акторові притаманні справжні шарм і чарівність, а його Дракон – ширий сільський хлопець, який найбільше любить природу і читання книжок, – одразу захоплює безпосередністю та відвертістю. Як і задумано, він представляє на сцені антиДракона, істоту ніжну та люблячу, яку політичні інтригани воліють перетворити на жупел й спровокувати на агресію.

Але успіх ролі Богдана Данилюка цим не обмежується, бо ж поступово його антиДракон таки мусить перетворитися на кровожерливу тварюку, якою бажають його бачити люди. Акторові вдається відігравати відразу до самого себе, яка охоплює його в процесі власного перетворення. Він гидкий собі, а від цього виглядає зовсім жалюгідним та починає банально блазнювати.

Спровоковане переїнакшення Дракона мало стати кульмінаційним моментом вистави і, ймовірно, тому режисер вирішив зробити другу частину спектаклю значно візуально ефектнішою. Тут з'являється постать експресивної вульгарної співачки (Мирослава Філіпович), чия попсово-розпусна поведінка покликана ще раз зацентрувати падіння Грицька. Також в одному з епізодів Олег Мельничук засипає сцену старим взуттям – промовиста вказівка на жертв фашистських концтаборів, після яких залишалися купи зношених черевики.

Метафоризація подій, яка щільно заповнює першу дію і особливо є прикметною в замкових сценах, де ми пізнаємо натяки на реалії гітлерівської Німеччини, у другій дії підкорюється метушливому переказові змісту. Режисер намагається буквально все-все показати на сценічному майданчику. Скоромовка у показі подій, чимала кількість поверхових сценічних ефектів – усе це нівелює складну соціофілософську притчу, якою здавалася вистава від початку, а спектакль починає нагадувати примітивну казочку. Цьому також чимало сприяють артисти, які грають ролі лицьарів, котрі, ймовірно, скористалися для їх виконання своїми акторськими наробками із дитячих вистав.

На загал, причини невдачі цієї цікаво задуманої вистави криються, як видається, в бажанні постановочної групи зробити виставу «і красиву, і розумну». От і вийшло, що перша дія – розумна, а друга – красива. А цілого немає.

## Ольга Голинська:

Інтерес до цього твору Юрія Винничука минулого сезону виявили два театри, принаймні з тих, які подали заявки на участь у фестивалі-премії «ГРА» (Київський академічний театр юного глядача на Липках і Український малий драматичний театр). І це, на мою думку, само по собі є свідченням своєчасності, актуальності постановки.

Спектакль позиціонує як виставу для дітей, але тематика виходить далеко за ці рамки. Образ дракона завжди вважався негативним та агресивним, лядним. Однак тут хижак постає добрим, цікавим – він ще молодий і тільки-но пізнає життя, сама безпосередність, пише вірші, навіть гадки не має, як чинити зло. Його наставник Пустельник, провідник у світ людей, радить йому тікати від жорстокої реальності й лишатися на самоті. Але він гине, отруєний Радником.

Дракон зважується на самопожертву заради Принцеси й майбутнього держави Люботина, тобто виявляє себе, як це не парадоксально звучить, більше людиною, аніж самі люди. В результаті йому не знаходиться місця в цій державі, та й узагалі на Землі.

Значу, що з двох вистав, представлених на конкурс, у варіанті Українського малого драматичного театру я звернула увагу на саму п'єсу, а у ТЮГівській інтерпретації – на постановку й гру акторів. В обох випадках твір сприймався абсолютно по-різному.

Версія ТЮГу виглядала все ж більш виразно, сучасно (йдеться про відеоперегляд). Проте її не можна назвати доброю, вона доволі жорстока. Можливо, як наш світ, – часом цинічний і неблаганний. От як по-різному можна прочитати один і той самий текст!

Утім, сприйняття спектаклю наживо додало більше запитань, аніж відповідей. Інноваційність режисерського задуму спирається головним чином на інтерактив – із нього, власне, дія розпочинається й ним завершується. Але ж у ТЮГу публіка специфічна – насамперед діти, нехай і різного віку.

На виставі був присутній, мені здається, цілий клас, десь 13-15 років. За їхніми репліками було ясно, що вони далеко не все зрозуміли. Та і як вони могли, наприклад, адекватно сприйняти епізод із купою дитячих туфель

у валізі (алегорія на фашистські концтабори) або звучання нацистського маршу під час акцентування гасла «Смерть драконові!», коли вони віддалені від того часу на кілька десятиліть? То, скоріше, апеляція до старшого глядача...

До слова, й сам фінал, у якому всі раптом оживають, вилізаючи по черзі з... холодильника, – такий собі малоймовірний хепі-енд, – виглядає дещо штучно. Хоча це можна виправдати, знову ж таки, орієнтацією на цільову аудиторію театру. Адже дитина має вийти після вистави не засмученою й пригніченою. Однак, гадаю, можна було б пошукати якесь органічніше вирішення проблеми.

Я б не назвала виставу цілковито художньо цілісною. Попри позитивні зусилля постановників, усе ж є проколи (про деякі вже йшлося).

Викликає повагу вмиле використання простору Малої сцени театру (інсценізація, постановка, сценографія та музична концепція Олега Мельничука). Костюми (Олег Татаринов) і пластичне рішення особливого враження не справили.

Щодо музичного оформлення, то тут якраз можна визначити певну композиційну лінію. Хоча використана музика – підібрана, все ж відчутна тенденція до характеризування Дракона класикою типу «Адажіо» Томазо Альбіноні, що окреслює ніжну і вразливу сутність цього персонажа.

Акторський ансамбль у виставі, на жаль, не склався. Розчарував Радник (Даниїл Маржець), у поведінці, ході, жестах якого чомусь вбачалися риси, притаманні представникам сексуальних меншин (!??). Більше того, видавалося, що він узагалі не розумів того, що грав. Олександр Вілков (Князь) явно перегравав, перетискав, форсував образ – був надто штучним, пафосним і від того нецікавим.

Найкраще враження з-поміж усіх справив виконавець ролі Дракона Богдан Данилюк. Він був природним, щирим, часом вдало імпровізував і фактично рятував виставу.

Вистава «Місце для дракона» київського ТЮГу – безумовний крок уперед колективу. Але назвати її серед найкращих в Україні за 2019 рік я, на жаль, не можу.

## Анна Липківська:

Одразу два київські театри – Малий драматичний та ТЮГ на Липках – звернулися у 2018 р. до повісті-казки Юрія Винничука «Місце для дракона». І справа тут, очевидно, не в тому, що нині цей твір увійшов до шкільної програми, а відтак глядач йому забезпечений. Принаймні, для Олега Мельничука «Місце для дракона» виглядає, значною мірою, продовженням його попередньої постановки – «РН+» Угорського театру з м. Берегова (шорт-лист минулорічного фестивалю-премії «ГРА» у номінації «Найкраща драматична вистава»). У тих самих контурах (адже кухня – місце дії у «Драконі» – нагадує птахокомбінат з «РН+», а вайлуватий дракон Грицько, у шоломі, схожому на танковий або льотний, спідній фуфайці та закоротких штаних на підтяжках, дуже подібний до мешканців останнього, це такий собі «птаха-переросток» – так само не здатний літати, лише не тупо-ентузіастичний, а мрійливо-зворушливий) режисер міркує про індивідуальну свободу в рамках соціальних регламентацій. Хіба що тут акцент зроблений не на особистість, котра протистоїть соціумові або ж розчиняється у ньому, а на суспільну модель, яка спекулює на образі зовнішнього ворога заради примарного «національного єднання».

Питання: чому підхід, який спрацював у «РН+», не є переконливим у «Місці для дракона»? Чому пружний хід попередньої постановки тут дає збій, внаслідок чого вистава виглядає надміру затягнутою й перевантаженою (особливо у своїй експозиційній частині), хоча зміст та меседж у ній доволі прозорі, якщо не сказати – простенькі?

Можливо, річ у тім, що повість В. Пелевіна «Самітник та Шестипалий», яка стала основою берегівської вистави, – це чиста притча, і фантазія режисера тут вільна підбирати будь-які умовності та метафори. У свою чергу, у Ю. Винничука маємо алегорію, занурену у, сказати б, історичну баладу-казку про князя Люботинського та дракона, оздоблену силою-силенною побутових деталей. І хоча в реальному Люботині князі та князівський палац з'явилися тільки у XIX ст., а винничуковий сюжет рівною мірою може стосуватися як Середньовіччя, так і «лицарських часів» аж до XVIII ст., цей умовний часопростір все ж має конкретні контури. Режисер змінює час дії, переносячи останню у тоталітарну державу XX ст., подібну до Третього Рейху (із напіввійськовими чорними одностроями та гучними радіозведеннями), але сама історія надто проста, аби витримувати такі важкі «обладунки», надто оповідною є її характер. Відтак найвдаліший епізод у 2,5-годинній виставі – одна із заключних сцен, де сюжет нарешті переходить у дійову площину і відбувається двобій Лавріна з драконом: вона точно й тонко вирішена режисерськи через «стоп-кадри» – моменти рефлексії учасників поединку, у якому обидві сторони геть не бажають фатальної розв'язки, але через їхню пасивність вона, за втручання третьої сили, все ж відбувається.

У підсумку, проте, лишається невизначеним, що ж ми, власне, граємо – притчу? Казку? Соціальну антиутопію? Яка міра гротеску має тут бути? Жанрова дефініція, запропонована театром («аполітичний детектив») нічого не пояснює. До того ж, виникають запитання і щодо адресності спектаклю – забагато «дитячості» (мильних бульбашок з велосипедиками) для вистави для дорослих, забагато «літературності» – як для підлітків.

Актори на кону органічні – от, мабуть, і все, що можна сказати про них. Хіба що не обійшлося без сучо ТЮГівського «педалювання» – відверто «мульгайшно»-дитинним є Дракон Грицько (Петро Хімич), підкреслено «демонічними» – Князь (Олександр Вілков) та його Радник (Євген Бондарський)... Непроясненим – хто він і чого хоче насправді? – лишається у виставі важливий для змісту персонаж Пустельник, вихователь та ідейний натхненник Грицька (Руслан Гофуров).

Ризикну зауважити наостанок іще один нюанс – як на мене важливий, коли не вирішальний.

Текст Ю. Винничука вперше надрукований 1990-го року, і цей «перебудовчий» час «закарбований» у ньому намертво. Він сповнений алегорій та «іносказань» (важко підібрати український адекват) щодо радянської та,



ширше, європейської історії ХХ століття. Це – дітище тої доби (вірніше – її інерційний «відбій»), коли непрямі висловлювання були, навпаки, найпрямішим шляхом до розуму та почуттів читачів-глядачів.

Нині – інші часи. Про все говорить відкрито, «в лоб». У всесвітньому павутинні не сховатися. Алюзії та алегорії лишилися тільки у «фотожабах» та гумористичних роликах, змонтованих із сучасної хроніки та старих кінофільмів з мультиками. Усе решта – навстіж.

Отже, авторський підхід до теми виглядає архаїчним (або, м'якше кажучи, історично обмеженим – бо хтозна, які часи на нас чекають попереду?), а режисерський – його та власним заручником.

Вистава ТЮГу на Липках «Місце для дракона» спонукає до серйозних роздумів, але не до того, аби включити її до числа найкращих вистав України у номінації «Камерна сцена».

### Світлана Максименко:

Аполітичний детектив (так визначає жанр постановки режисер Олег Мельничук, він же – автор інсценізації та музичної концепції) порушує хоч і не політичні, але причинно-наслідкові результати воєн в історії людства. Інколи вони бувають химерними, егоїстичними, як наприклад у змученого неуспіхами власного бізнесу князя Люботинського, який ще й ніяк не може видати заміж свою дочку Настуню. Отже, він мобілізує цілу армію молодих воїнів на боротьбу з Драконом... Чи вбивством ні в чому невинного дракона вичерпалось зло? Чи, навпаки, його породило? Чи не правда, є над чим подумати сучасним українцям

В основі п'єси – повість-казка сучасного українського письменника Юрія Винничука. Події у ній розгортаються в середньовічній Галичині. Князь, який нудьгує у своєму замку, раптом дізнається, що неподалік оселився великий дракон, тож скликає з сусідніх королівств відважних лицарів, щоб видати свою доньку – прекрасну Настасію – за того, хто вб'є дракона. Однак дракон (якого звали Грицьком) виявляється зовсім не злим і не кровожерливим. Замість м'яса він їсть траву та листя, любить читати книжки (зокрема Біблію), пише вірші і не бажає робити нікому нічого поганого. Тоді підступний князь вирішує виманити дракона на бій хитрістю.

Режисер переносить дію вистави на простір камерної сцени театру, час дії – на першу половину ХХ століття. Німецькі маршові мелодії, стиль зачіски Настасії, білі сорочки та чорні брюки у чоловіків, воєнізований «хакі» костюм у Дракона апелюють до часів Другої світової війни (художник з костюмів Олег Татаринів). Місцем дії у виставі стає кафе? Ресторан? Їдальня? Де ж, як не за барною стійкою, обговорювати чоловікам проблеми війни та миру?!

Реалістично-побутовому способу існування більшості акторів протиставлено іронічно гіперболізований образ інфантильного, мирного, сором'язливого товстуна у воєнізованих галіфе та шкряпаному шлемі на голові – Дракона (Б. Данилюк, П. Хімич). Уперше він з'являється під металевий скрегіт (як і належить страшному драконові!) згори освітлювального балкону камерної сцени, опираючись мудрим порадам Пустельника навчити захищатися від ворогів. Але дитячий велосипед, мильні бульбашки цікавлять трав'яного Дракона значно більше за безпідставні розмови про герці, битву. Так він думає... Князь (О. Вілков) таки домагається убивства... Де взяти ще стільки драконів, аби кожний мав кого розп'ясти? – Питання відкрите.

Притча-пригода «Місце для дракона» Київського академічного театру юного глядача на Липках про вічний пошук ворога серед нудьгуючого соціуму ані не захопила авторку цих рядків, ані не розчарувала. Тому питання про визнання цієї вистави найкращою для мене теж залишається відкритим.

### Людмила Олтаржевська:

Однією з найпроблемніших категорій зведеної афіші українських театрів є вистави для підлітків – тих юних глядачів, які вже вийшли із дошкільного, молодшого та середнього шкільного віку. Тож спектакль «Місце для дракона» – його Театр юного глядача на Липках презентував як аполітичний детектив з рекомендованим віком від 16 років – мав би прислужитися тому, аби ця категорія стала багатшою принаймні на одну позицію. Водночас автор повісті, котра отримала своє втілення на сцені ТЮГу, – відомий український письменник Юрій Винничук, і це також додавало зацікавленості щодо вистави режисера Олега Мельничука. Сюжет про героя, який убиває дракона і одружується з прекрасною принцесою, як в літературі, так і в театрі, м'яко кажучи, не новий. Але ж дракон у Винничука – миролюбивий вегетаріанець, який пише вірші, малює і взагалі йому лише вісім років. Отож, історія обіцяла бути цікавою.

Важко сказати, що спонукало режисера саме таким чином визначити жанр своєї вистави, але детектив вийшов досить умовний. Це швидше фентезі на тему боротьби добра і зла, розмірковування над тим, наскільки непорушними є традиційні уявлення про героїв, драконів, принцес і що спонукає людей воювати між собою... Без політики також не обійшлося. Казкові події відбуваються в умовному князівстві. Режисер переносить їх... на кухню, де за шеф-кухаря – отой самий Радник, який і заварив усю цю кашу.

Вистава вийшла дещо заважкою, зав'язка тривала значно довше, ніж того вимагав сюжет; першій дії, коли доводилося неабияк напружувати увагу та пильність, аби не згубити нитку історії, бракувало динаміки і стрункості.

Автор художнього оформлення спектаклю – також Олег Мельничук. Можна по-різному ставитися до того, що режисери перебирають на себе функції художників, але іноді така практика має і позитивний результат. У «Місці для дракона» – пам'ятаємо, що події відбуваються на умовній кухні – просто якийсь парад костюмів різних епох та стилів. Тут вам і мілітарі, і сукня з блискітками, і, звісно ж, кухарські фартухи, і класика з білим верхом та чорним низом (художник з костюмів – Олег Татаринів). Навряд чи така строкатість і стилістичний різнобій може сприяти цілісності вистави.

Найбільш виразно в акторському ансамблі виглядає Богдан Данилюк у ролі Дракона – добряк і скромняга, такий кумедний, милий, наївний, часом сором'язливий і завжди щирий. Демонічність Радника (Данило Маржець) дещо награна й карикатурна, а вибрики Настуні (Христина Микитин) примушують дівчур у залі замислитися над тим, чи завжди праві батьки, коли сварять їх за поведінку...

Загалом вистава «заважка» для дитячого прийняття, із занадто розлогим сюжетом, за яким юному глядачеві часто складно встигнути. У фіналі «ГРИ» я її не бачу.

## Яна Партола:

Повість-казка сучасного українського автора Юрія Винничука «Місце для дракона» в інтерпретації театру перетворюється (трансформується) в «аполітичний детектив». Місце дії – кухня провінційної кав'ярні. Тут всі знають один одного – і кухарі й відвідувачі. Безтурботне, розмірене провінційне життя, зі старої радіола лунають шлягери початку ХХ ст., лише політичні промови, які переривають пісенні ритми та нагадують політичні промови одного до болю знайомого диктатора, породжують відчуття непевної тривоги. Таким недвозначним натяком на історичний і політичний контекст режисер О. Мельничук надає казці цілком реального підґрунтя. Тож всі подальші сценічні події сприймаються саме через призму політичних катастроф і війн минулого століття.

На очах у глядача нічим не примітний кухар (він же оповідач казки) стає князівським Радником, добрий пан у капелюсі, який кожного ранку п'є тут каву, – самим Князем. Зрештою казкова роль знайдеться для кожного, і всі постануть у досить несподіваних для себе амплуа. Безневинний кухар перетвориться на безпринципного вершителя долі, котрий за будь-яку ціну прагне влади. М'язистий і харизматичний красень виявиться боязким лицарем Лавріном, а Дракон – мрійливим поетом. Трагічна історія виявиться лише казкою, загибель Дракона і смерть його вихователя Пустельника – удаваною театральною грою. Лише промови з репродуктора, які знову лунатимуть у фіналі, змусять замислитися над серйозністю моралі казки, жажливою здатністю історії повторюватися. А справжні кровожерливі дракони можуть ховатися в подобі милого кухаря.

Проте глибина реалізації режисерського задуму, організація сценічного середовища у невеликому просторі малої сцени не завжди були вдалі. Не всі актори володіють відчуттям простору, жанру та подвійності гри у запропонованих режисером обставинах, що спричиняє нерівність акторського виконання. На жаль, для входу в топ найкращих дещо бракує цілісності та органічності всіх складових сценічної дії.

## Алла Підлужна:

У порівнянні з вже класичним сюжетом Є. Шварца про дракона, версія сучасного українського письменника Ю. Винничука несподівана: у нього зловісна рептилія, яка априорі повинна бути монстром, – добра. З такого неординарного авторського погляду режисер О. Мельничук робить політичний памфлет і театралізує притчу про те, що народом завжди потрібен дракон і у людській свідомості місце для дракона завжди вільне. Актуальність звернення до такої теми театром сучасної України є справді нагальною.

Образом сценографії стає вигляд захаращеного приміщення, що нагадує підсобку з безліччю предметів чи велику кухню. Другий рівень на балконі позначений як місце проживання дракона. Таким розведенням рівнів існування постановник вказує на певні щаблі свідомості персонажів, що протистоятимуть один одному. Верхній виявиться територією духовності і добра. Нижній, приземлений шар дійсності сприйматиметься метафорою місця, де вигадуються збурилі рецепти, «готуються» страви для народу, це зворотній бік процесу, так звана владна кухня. У виставі багато асоціативних моментів, зрозумілих літературних та театральних гіпербол.

Манера існування акторів вирішена у гротесковому ключі, наявна гіперболізація характерів та мотивацій, впізнавані типи виглядають яскраво пародійно. Дія без особливої динаміки, режисер зосереджується на докладному і прискіпливому дослідженні, надає популярній пропагандистській темі – пошукові ворога – комічних та абсурдних рис. Найсимпатичніший у цій історії – Дракон Грицько, який живе собі, не тужить і зовсім не хоче ставати на герць заради якоїсь незрозумілої йому ідеї. Сучасного інтелектуального дракона, який і думає, і читає, і малює (натяк на те, чим може врятуватись нація – культурою і освіченістю?), хочуть повернути до його первісної сутності – вбивати і нищити. Треба поновити протистояння добра і зла. Ляльководи не можуть допустити гармонії, яка заспокоїть людей. Шоу із задурювання мізків повинно тривати! Яскравими театральними засобами показано моменти технологій впливу на людину, паралелі – впізнавані. Театр не стає реалістичним проповідником, асоціації працюють не в лоб, а більш тонко, знайдена переконлива театральна форма, що працює на ідею.

Фінальна крапка підтримує стиль режисерської іронії. Чується посвист нового страшного дракона, що наближається. Присутні ціпеніють. Аж раптом розуміють, що то свисток чайника, який нарешті закипів! У свідомості глядачів формується мораль театральної притчі. Народ настільки керований, що особливо й напружуватися не треба, аби володіти його мізками. Дракон у кожного в голові свій, та Ланселотів на всіх не знайдеться...



# Львівський академічний театр імені Леся Курбаса

## Вистава «Королева краси» М. Макдони

Сергій Васильєв:

Вистава, здійснена режисером Ігорем Задніпряним за п'єсою ірландця Мартіна МакДонаха (подаю транскрипцію прізвища автора у версії театру) «Королева краси з Лінену» на сцені Львівського театру ім. Л. Курбаса, можливо, й не претендує на очевидну актуальність, хоча зачіпає проблеми, що з ними зустрічається людина впродовж всієї своєї історії, а саме – самотності, невміння любити та знаходити спільну мову навіть з рідними, страху перед життям та інших фобій, підміни реальності ілюзіями.

Сміливість режисерського трактування полягає насамперед в тому, що свої смислові завдання Ігор Задніпряний намагається вирішити у досить несподіваний спосіб: він, не заперечуючи автора в його основних посланнях, не викривлюючи інтригу твору, а лише шліфуючи її, водночас ніби суперечить деяким принциповим засадам драматурга, не погоджується з брутальністю його мови, а цілком свідомо і послідовно «дезінфікує» текст, не лише виполоючи з нього матюки, але й максимально пом'якшуючи авторську жорстокість, сардоничність, фізіологізм. Що дивно, таку глумливу операцію над собою автор загалом терпить. Тобто, фігурально кажучи, старанно відмитий театром в душі, перевдягнений в чисту, випрасувану білизну і трохи припудрений після видалення дводенної щетини, він не втрачає обличчя і навіть не божеволіє від цієї санітарної обробки, бо нікуди не зникає його насмішкливо-співчутливе ставлення до героїв. І навіть вбивство матері дочкою у фіналі, за всієї своєї безжалюсної правоти, може трактуватися як уявний вчинок. Щось типу фрази «щоб ти здох», яку кидають кривдникові спересердя.

Треба погодитися, що, замисливши ошляхетнення дикого ірландця, режисер діє дуже послідовно. Очищаючи п'єсу від масних та брудних плям реальності, він разом із сценографом Володимиром Стецьковичем вміщує героїв твору у майже стерильний, фактично позбавлений побутових деталей простір, натомість підкреслюючи його абсолютну умовність екраном, на якому методично відбиваються силуети акторів, ніби перенесених в інший, позачасовий вимір. Цій меті слугує й періодичне зображення на екрані морських хвиль, вічного океану, біля якого даремно очікують дива та вивільнення інфантильні персонажі. Загалом дивакуваті, девіантні герої ірландського драматурга у Львівському театрі ім. Л. Курбаса частково взагалі перетворюються на фріків (це підкреслено у їхніх надто ошатних костюмах, вигаданих художницею Ольгою Гнатюк, і фронтуватих зачісках, які важко уявити в ірландській глухомані).

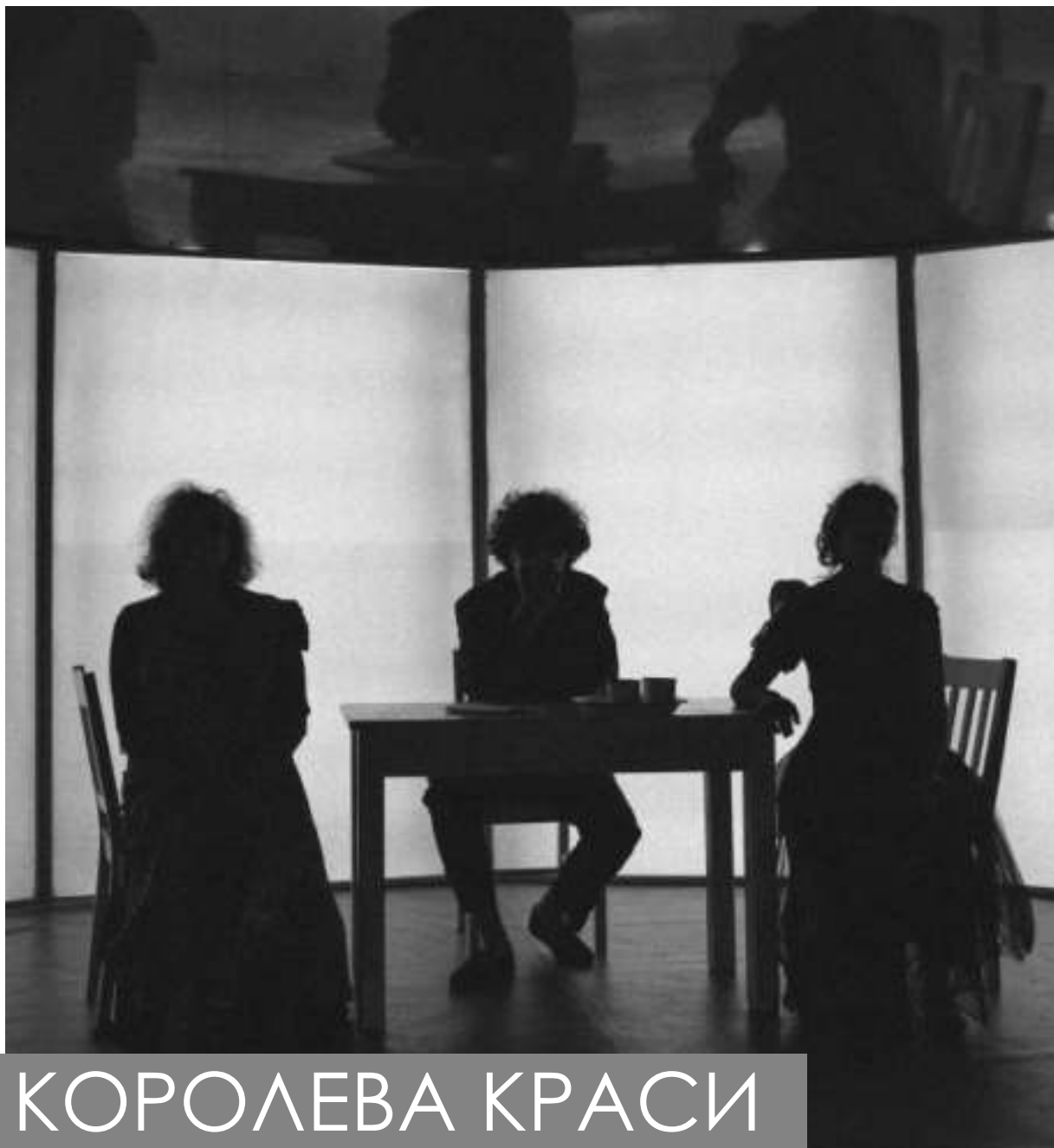
З персонажами «Королеви краси» теж відбуваються певні, явно продумані постановником і актором метаморфози. По суті, тут не йдеться про відтворення характеру героїв як такого, копітку дослідження мотивів їхніх вчинків та й взагалі про хоч якийсь психологізм. Усі виконавці справляються з цим завданням блискуче – вибачають за дещо коструbate формулювання, грають не характер, а його ідею, тобто увиразнюють внутрішній світ і найпотаємніші мрії та думки героїв, ніби вивертаючи їх навиворіт. Саме це обумовлює грайливу, ніби трошки пританцьовуючу манеру виконання. І ця візуальна підказка від кожного з акторів лише сприяє кращому їх розумінню і співчуттю до них. Мег (чи не від «Меґера»?) Тетяни Каспрук – підступна, егоїстична, але водночас й беззахисна стара. Явно молодше, ніж 40-річна Морін у драматурга, виглядають на сцені виконавиці цієї ролі у виставі Марія Копитчак та Оксана Цимбал. Але це сприймається як знак не просто жаги кохання, але й готовності до нього й водночас інфантильної мрійливості, осліплення ілюзіями. Кожний по-своєму запам'ятовується однаково безвідповідальні та імпульсивні Микола Береза та Олег Онещак в ролі Пато Дулі. Наївну пихатість сільського дурника прекрасно виявляє Ярослав Федорчук.

Виставу Ігоря Задніпряного «Королева краси» у Львівському театрі ім. Л. Курбаса варто, гадаю, судити за законами, за якими вона створена. Пробираючись до ідеї драматурга несподіваною траєкторією, віддавши перевагу іронічній мелодрамі перед чорною комедією, автори спектаклю досягають головної мети: створені на сцені персонажі – цікаві, їм співпереживаєш. І ще один момент. Ця вистава парадоксально доводить зарахування Мартіна Макдони до сонму класиків. Оторопіла, а часом істерично негативна реакція на львівську «Королеву краси» деяких прогресивних театральних критиків, що кинулися на захист нібито стилістично понівеченого автора, дуже показова. Адже ніхто з найрадикальніших наших аналітиків не обурюється, коли режисери так само чинять з текстами Чехова або Шекспіра. Тож, насправді, треба радіти, що й знаменитий ірландець, пройшовши через такий інтерпретаторський тигель, залишився живим і здоровим.

Ганна Веселовська:

Останніми роками драматургія Мартіна Макдони стала однією із найпопулярніших серед англійських текстів України. Його саркастичні п'єси про ірландське життя, про диваків, які вживають надмір спиртного, про дітей, що знущуються з власних батьків і навпаки, про заробітчан, еміграцію, багатих закордонних родичів, а головне, про жорстокість у людських стосунках – все це було сприйняте українськими театрами та глядачами як своє, близьке та рідне. Відповідно до цього, спектр українських сценічних інтерпретацій п'єс «Лейтенант з острова Інішмор», «Каліка з Інішмаану», «Королева краси (Красуня з Лінену)», «Людина-подушка», «Однорукий» є вражаючим: від побутових драм до символістських елегійних спектаклів. От і до лонг-листа фестивалю-премії «ГРА» потрапило дві вистави за текстами Макдони, одна з яких здійснена у Львові.

Постановку «Королеви краси» Львівський театр ім. Л. Курбаса доручив Ігорю Задніпряному, можливо, покладаючись на те, що, оскільки ця п'єса принесла першу справжню удачу драматургові, після чого він став зна-



# КОРОЛЕВА КРАСИ



менитим і запитуваним автором, вона ж допоможе кар'єрному зростанню українського режисера. Менше з тим, беручись до постановки, Ігор Задніпряний не міг не знати про сотні сценічних версій «Королеви краси», в тому числі й в Україні. І, вочевидь, зовсім не мав наміру повторюватися, тобто йти шляхом реалістично-натуралістичного чи побутового театру, наслідувати «чорну стилістику», запропоновану самим автором. Він мусив щось придумати своє. І придумав...

Судячи з усього, концепція постановки Ігоря Задніпряного проросла із його захоплення естетикою театру ім. Л. Курбаса, причому переважно його ранніми спектаклями, сповненими поетичності, танцювальності, символічності. Позапобутові, піднесені вистави курбасівців двадцятирічної давнини, у яких актори розспівували тексти, гралися поетичними рядками, окремими складами та навіть літерами, були на той час справді чимось дивовижним. Але ця особлива театральна естетика театру ім. Л. Курбаса навряд чи придатна для втілення текстів Макдони, нехай навіть їхній вихід на світову сцену співпадає за часом справжнього глядацько-критичного визнання курбасівців.

Отож, у жорсткій та відвертій п'єсі діють мрійлива і грайлива дівчина Морін (Оксана Цимбал), не менш мрійлива її мати Меґ (Тетяна Каспрук), люб'язний хлопець, який постійно ніяковіє, Пато ((Микола Береза) та його пришепелкуватий брат Рей (Ярослав Федорук). Мила четвірка, кожен з якої хоче влаштуватися у житті за рахунок іншого, і не вибачає жодному найменшої провини, у виставі виглядає привабливо та елеґійно. Але зміст п'єси, вчинки та слова цих людей надто вже дисонують із принадною картинкою.

Звісно, можливо в різкому дисонансі людської зовнішньої краси та її внутрішньої бридкості й полягав режисерський задум, бо якісь асоціації, щодо небезпеки, яка може критися в тому, чим милується око, викликає відеоряд: на екрані безвідносно до змісту транслюються хвилювання моря, геометричні фігури... Але ж, щоб пересвідчитися у цьому, асоціативного відеоряду замало, потрібно створювати відповідні сценічні ситуації, які б відкривали підводні течії у людських стосунках. Адже щось таки змушує Морін постійно ображати матір, годувати її печивом, яке вона ненавидить, а під кінець – облили киплячим маслом. І щось таки змушує мати усіяло драгувати свою доньку побутовими забаганками та викласти всі таємниці Морін її коханому Пато й сховати запрошення від нього.

Відтак, тоді як автор іде шляхом викриття в людях нелюдського, хижого, Іван Задніпряний цим процесом не цікавиться зовсім. Через відеоряд, атмосферну спокійну музику, через відсутність побуту, який на сцені означається лише стильним білим столом та кількома стільцями, він формує зовнішні обриси спектаклю, які мають зачаровувати.

На жаль, і зачарування зовнішньою картинкою триває недовго. Відсутність експресії, зміни настроїв, пластичні натяки на емоції роблять виставу монотонною, позбавлять справжньої напруги. І на противагу цьому зростає почуття прикрості від того, що парадоксальна відвертість Макдони виявилася непотрібною унікальному зірковому ансамблю курбасівців.

## Ольга Голинська:

Виставу «Королева краси» поставлено Львівським академічним театром ім. Л. Курбаса за п'єсою «Красуня з Лінену» сучасного ірландського кінорежисера й драматурга Мартіна Макдони (переклад з англійської здійснив Олекса Негребецький). Твір не заторкує глобальних світових проблем, а стосується психології людського буття, сімейних взаємин, типових життєвих колізій, котрі трапляються у будь-які часи в різних куточках світу. Зрозуміло, що актуальність такої тематики ніколи не втратиться.

В ірландській провінції мешкає літня жінка Меґ Фолан. Вона звикла жити ізольовано від зовнішнього світу, до такої самої долі прирекла власну сорокарічну доньку Морін, котра змушена доглядати самотню слабу матір і практично відмовитися від особистого життя. Але чи прагне цього дочка? Як вона взагалі уявляє своє майбуття? Чи готова, точніше, хоче до цього дослухатися її мати? Як можуть найближчі люди з егоїстичних власних міркувань зруйнувати життя найріднішим, – вистава про це.

Тема ілюзії, якою воліє жити героїня замість усвідомленої реальності, у творі наявна, але Меґ так легше існувати, бо вирватися із замкненого кола вона не в змозі. Утім, називати це ментальним парадоксом, притаманним, зокрема, українському суспільству («прагнути кращого, але не робити зусиль задля його досягнення»), як зазначено у програмці вистави, вважаю, м'яко кажучи, некоректним. Ситуація, представлена у спектаклі, може скластися де і коли завгодно, вона за суттю своєю «позанаціональна».

Вистава ставилася явно на виконавицю головної ролі Меґ Фолан Тетяну Каспрук. Саме вона є центром, навколо якого все й обертається, – так вирішив режисер Ігор Задніпряний, автор постановки.

Жанр трагікомедії багато в чому визначив засоби виразності, обрані постановниками (окрім режисера, це також сценограф Володимир Стецькович і художник костюмів Ольга Гнатюк). Дія часом видається якоюсь нарочито метушливою, галасливою, підкреслено гротескною, місцями навіть неприродною, неорганічною. Інколи герої удають щастя, взаєморозуміння, як, наприклад, у сцені знайомства Пато, коханого Морін, із Меґ, але насправді тих почуттів немає, усе фальшиве, і це відчувається.

Цікава ідея із періодичним перетворенням персонажів на якихось лялькових істот: вони стають тінями й діють як маріонетки, їхні рухи уривчасті й різкі: так щоразу розкривається певний підтекст дійства (тут, мабуть, далася взнаки прихильність режисера до театру ляльок, маріонеток – і це спрацьовує як свого роду другий план!).

Не менше враження справляє застосування відео. Актори стоять перед камерою і їхні дії, рухи, обличчя крупним планом проєктуються – буквально дублюються на екрані, що значно посилює глядацьке сприйняття.

Хоча окремі деталі, фрагменти, складові вистави дуже різні, у загальному контексті вони виструнчуються у доволі органічну художню цілісність, яка твориться прямо на очах. Емоційно дійство буквально веде

за собою. І цьому сприяють сценографія (хоча вона доволі лаконічна, основу її становить усе ж не предметний, антуражний, бутафорський, художній ряд, а відео), вдало підібрана музика, мінлива й примхлива пластика. Костюми відомого українського дизайнера Ольги Гнатюк, як на мене, не справили особливого впливу на результат.

Гра акторів була дуже виразною і професійною, що, вважаю, доволі складно за практичної відсутності у п'єси абсолютно позитивних персонажів. Виконавці, на мій погляд, повністю віддавалися ролям: переконлива Тетяна Каспрук (Мег Фолан), яскраві Оксана Цимбал (Морін) і Микола Береза (Пато Дулі), старанний Ярослав Федорчук (Рей Дулі).

Артисти, постановочна група, режисер мене переконали в тому, що ця вистава гідна входити до найкращих в Україні за 2018 рік.

### Анна Липківська:

«Королева краси» – друга п'єса М. Макдони, яка фігурує у лонг-листі нинішнього фестивалю-премії «ГРА». У висновку щодо «Кицюні» Дикого театру за твором «Лейтенант з острова Інішмор» вже довелось поміркувати, бодай стисло, про причини популярності цього автора в Україні; тут лише додатково зауважимо, що тема морального насильства у стосунках «мати – дочка», замішаного на егоїзмі та ревнощах, фігурує і у вітчизняній драматургії. Облишимо популярну варіацію «свекруха – невістка», наведемо лише одну назву п'єси, колізія якої надивовижу споріднена «Королеві краси», – «Буна» Віри Маковій.

Очевидно, що театри беруться за твір із настільки потужним, своєрідним жіночим образом, як Мег Фолан, тоді, коли мають або сильну акторку у віці «кому за...», або сформоване інакше, специфічне рішення (як «Золоті ворота», де героїню у постановці Максима Голенка зіграв Олександр Ярема, підкресливши цим «нежіночу», «нематеринську» природу персонажа). У театрі ім. Л. Курбаса така акторка є – Тетяна Каспрук, одна з «корифеїв». Тож вибір саме цього матеріалу видається цілком обґрунтованим.

Коли вже напрошується порівняння підходів до драматургії Макдони, представлені у лонг-листі, то режисери Ігор Задніпряний у Львові та Максим Голенко у Києві обрали геть різні шляхи. «Кицюня» Голенка – вистава «м'ясна», фактурна, насичена легко впізнаваними вітчизняними реаліями, «Королева краси» Задніпряного – прозора, не «заземлена» у жодну побутову конкретику.

Режисер висмикує персонажів із звичного їм життя та разом із сценографом Володимиром Стецьковичем вміщує їх у холодний, мінімалістичний «дизайнерський» простір, обрамлений – напівколом – чотирисекційною білою стіною із led-підсвічуванням зсередини. На екрані, розгорнутому над нею, – проєкції моря, неба, пожежі, потягу, різнокольорові орнаменти, геометричні візерунки, часом туди «виводяться» й тіні акторів або ж зображення з веб-камери, скерованої на сцену. Із меблів – лише чотири стільці та стіл, теж білі (як і посуд, котрий тут – порожній). І – все.

До того ж, костюми Ольги Гнатюк – теж дизайнерські, із різнофактурними вставками-аплікаціями, підкреслено театралізовані (що не дивно, бо у її активі – робота із такими відомими музикантами та естрадними виконавцями, як ONUKA, Pianoboy, Vivienne Mort, BRUTTO).

«Втечу від побуту» режисер продовжує у динамічно-мізансценічних рішеннях, постійно перебиваючи драматичну дію пантомімічними вставками, у яких невисвітлені постаті акторів рухаються на тлі підсвіченої блакитним стіни, причому пластика їхня – утровоно-«іграшкова».

Словом, у виставі існує велика територія, яку можна назвати «зоною форми». Ця форма вишукана, навіть, сказати б, естетська (що оригінально, бо зазвичай Макдона не постає таким – принаймні, на вітчизняних сценах), але головна проблема в тому, що вона погано корелюється із «зоною суті», тобто розгортанням взаємовідносин персонажів і, власне, самої історії. В останній часто «змазані» психологічні реакції, «плаває» жанр і вряди-годи усе взагалі скидається на водевіль.

У такій ситуації акторам немає до чого «прив'язатися». Зрозуміло, рівень майстерності усіх виконавців – і Тетяни Каспрук (її героїня Мег явно лишень прикидається старою й німечиною), і Ярослава Федорчука (Рей), і Оксани Цимбал (Морін), і особливо Миколи Берези (Пато) – дозволяє їм із легкістю переключатися з одного стильового реєстру до іншого. Більше того – саме ті епізоди, де виконавці відіграють сутність та динаміку стосунків, а не «затуляються» відеоінсталяціями з пантомімою, є найкращими у виставі. Але навіть привчені до всього, досвідчені «курбасівці» не в змозі явочним порядком вибудувати – якщо скористатися давнім терміном Станіславського – «лінії прямування двигунів психічного життя» та наскрізну дію.

... «Ідеал не можна відривати від ґрунту – порушуються магнетичні зв'язки», – слушно зауважував горінський Каліостро. Ігор Задніпряний висмикнув героїв Макдони із їхнього природного середовища й вмістив, наче піддослідних тварин, у стерилізований, порожній світ.

Знати б лишень, навіщо... Очевидно, що побутово-реалістичний театр нецікавий режисерові, але у запропонованій ним версії авторський текст позбувся своєї визначеності, характерності, «плоті», натомість не здобувши іншої якості та змістів.

Саме це і не дозволяє мені пропонувати включити виставу «Королева краси» до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

### Світлана Максименко:

Чи замислювались ви над зростаючою кількістю самотніх жінок у світі, в Україні? Чи доводилось вам міркувати над проблемою руйнування інституту сім'ї, взаємовідносин перестарілих батьків та їх дітей, проблемами самотності та т.п.? «Творцям вистави «Королева краси» цікава, перш за все, тема периферійної, ізольованої лю-

дини, яка прагне омріяного життя, але не в змозі його досягнути. Через страхи минулого, що переносяться на реальність, нездатність реалізувати свої мрії, це бажане життя залишається непрожитим. Таким є ментальний парадокс, що притаманний, зокрема, й українському суспільству: прагнути кращого, але не робити зусиль задля його досягнення, натомість, ми видаємо бажане за дійсне і втішаємося ілюзією», – у цьому, як наголошує театр, полягають основні меседжі вистави.

Театр, котрий тривалий час працював як методологічний центр, що опановував і розробляв цикли театральних методик та тренінгів акторської психофізики, пластики, голосу, проводив серію спільних проєктів з відомими центрами театрального мистецтва в Європі та США, сьогодні виробив власну методологію творення вистав. Постановки театру є автотекстуальними, як і аналізована «Королева краси», що «герметично сконцентрована на якійсь ідеї чи тезі режисера і є цілковитим новотвором з окремими естетичними принципами» [Бальме К. *Вступ до театрознавства*. Львів, 2008. С. 131] Постановники: режисер – Ігор Задніпряний, сценограф – Володимир Стецькович, художник з костюмів сцени Ольга Гнатюк – перетворюють історію старої жінки Мег, яка живе у малому містечку в Ірландії, де ув'язнила себе і тепер робить все можливе, щоб ув'язнити свою доньку Морін, на дивовижно-красиву трагікомедію-містифікацію без жодних побутових алюзій.

Середовище сцени – аскетично-умовне. На задньому плані мерехтять блакитні ставки, які вгорі продовжуються екранами (на них, зокрема проєктуватимуть відео морських хвиль, дублюватимуть наживо трепетні ліричні сцени Морін – Пато, у фіналі вистави відео зафіксує «збій програми» як знак психічного розладу Морін). Єдиний побутовий елемент – дерев'яний стіл та крісла, які деколи вноситимуть, пританцювуючи, актори. Костюми асиметричні, зачіски героїв сучасні, з підкресленням їх дивності, незвичності. Пластика – дріботіння, пританцювання, що підкреслює відірваність героїв від реального світу. Музика хвиль, легкі фортепіанні етюди, тривожні звуки міських вулиць загалом творять звукову драматургію і настрої вистави.

Як і у кожній виставі курбасівців, у цій головною окрасою її є актори. Серед злагодженого ансамблю виконавців, проте, виділяється Тетяна Каспрук – Мег Фолан. Це знакова і етапна роль акторки. Такої тонко-іронічної, внутрішньо-пластичної, парадоксально-незвичної у нюансуванні ролі, знайдених акторкою психофізиці, пластиці, мелодиці старої відьми-ангела – мені не доводилось бачити Каспрук на сцені!

## Людмила Олтаржевська:

Відзначаючи минулого року 30-річчя від дня заснування, Львівський театр ім. Л. Курбаса презентував своїм шанувальникам декілька цікавих прем'єр. Серед яких – і «Королева краси» Мартіна Макдони у постановці режисера Ігоря Задніпряного. У зведеній афіші українського театру твори сучасного ірландського драматурга сьогодні посідають особливе місце, цікавість до них не слабшає, а прем'єри часто тішать цікавими творчими знахідками. Курбасівці взяли до роботи одну з найперших та найінтимніших п'єс автора, в якій той досліджує тему самотності, спричиненої егоцентризмом людини, для якої любов і здатність до самопожертви давно перетворилися на порожній звук.

Трагедію головної героїні, сорокарічної Морін, яку егоїстична мати прирєкла на долю старої дівки, режисер подає у кількох площинах. Реальній – тут і зараз, за розмовами і в процесі народження почуттів, коли за допомогою світла герої із силуетів-тіней «перетворюються» на людей із крові і плоті, оголюючи свої емоції, не стримуючи своїх бажань. І умовно-реальній: на сцені встановлена камера, що наживо знімає дійство, транслює картинку на екран, який знаходиться значно вище сцени. За допомогою неї режисер вихоплює та укрупнює щось окремо – як то руки чоловіка й жінки, що тягнуться назустріч – чи навпаки, подає сцену під дещо іншим кутом, «підклавши» під неї відео моря чи неба. Такий прийом переносить героїв у світ своїх мрій і марень, який у фіналі, коли умовна пожежа на екрані виявилася цілком реальною і бажаною для Морін, таки накладається на дійсність.

За відчуттям – це вистава-вальс. Ніжна, незважаючи на сюжет і особливо фінал, тендітна, трепетна. Музика тут не просто доповнює мізансцени відповідними емоціями – вона міцно тримає героїв у полоні світу, до якого вони прагнуть. Ті ж хореографічні етюди на стільці з чашкою кави в руках є надзвичайно виразним доповненням сюжету.

Сценографія авторства Володимира Стецьковича витримана в стилі контрастного мінімалізму. Встановивши на сцені звичайний білий стіл і стільці, художник разом з режисером наголошує, що ці звичайні предмети інтер'єру збирають разом рідних людей...десь в інших будинках й інших сім'ях. У цій сім'ї її найстарша членкиня, яка мала б бути берегинею родинного вогнища, використовує стіл як подіум для власного еґо і видирається на нього, аби її обурення власною донькою звучало максимально голосно.

Дещо спрощено у контексті вистави виглядають костюми Ольги Гнатюк. Поряд з креативним одягом чоловіків з показовими латками спостерігаємо, як головна героїня після ночі з Пато своє чорне вбрання змінює на білу сукенку, добре, що хоч без фати. Власне, про мрії жінки глядачі здогадалися б і без цього штампу.

Чотири актори, що виходять на сцену у «Королеві краси», наповнюють історію емоціями, які в контексті вистави об'єднуються в єдине ціле. Для кожного режисер створив умови для якнайвиразнішої ілюстрації свого героя. Микола Береза (Пато) запам'ятався листом, який він писав Морін, – обережна рішучість, що пронизує його думки і слова, зрештою перемагає вагання і сумніви. Його брат Рей (Ярослав Федорчук) – неофіт у житті і стосунках, він до всього придивляється, западаливо прилаштується то до одного, то до іншого, приміряє манери поведінки і жестикуляцію, визначаючи, що ж для нього буде виграшним, але з усього і його життя мало в чому відрізнятиметься від життя мешканців містечка. Мег Фолан (Тетяна Каспрук) – мадам з гордою поставою і нічним горщиком під стільцем. І нещасна Морін (Марія Копитчак), у якої мрія про щастя рядує з ненавистю до матері і жертвою у протистоянні цих полярних відчуттів стає любов...

Загальний висновок: на жаль, число «12» як умова фінального списку не дозволяє голосувати за всі достойні

вистави і змушує обирати найпотужніші. Хоча «Королева краси», безумовно, матиме і своїх глядачів, і найщиріші компліменти у книзі відгуків.

## Яна Партола:

Невикористані можливості, нереалізовані мрії, нездійсненні сподівання, змарноване життя. Такий зазвичай світ героїв М. Макдони. Таким він постає і в інтерпретації І. Задніпряного. Дія розгортається у кількох вимірах – сюжетно-побутовому (хоча побут тут є більш ніж умовний), ігровому та філософському.

Умовно-побутовий простір будинку (худ. В. Стецькович), де мешкають мати й донька, стосунки яких часом милі та турботливі, але здебільшого нестерпні, нагадує ізольований острів. Стіна – своєрідне вікно-екран, на якому час від часу з'являються хвилі океану, що омивають його. І герої застигають у нерухомості, споглядаючи їх напливи. Тут, на рідному захищеному товстими стінами острові-домі, безпечніше, ніж відважитися у плавання до невідомих земель. Безпечніше, але чи щасливіше? Морін (О. Цимбал) це усвідомлює і нарешті відважується все покинути, але чергова маніпуляція матері все руйнує.

У цьому будинку все біле та стерильне – від стін і підлоги до меблів, ніби у лікарні. Повідомлення про психічну хворобу Морін (точніше, демонстрація матер'ю медичної довідки потенційному нареченому дочки) і фінальне вбивство матері надають додаткового звучання всій сценічній дії. Здається, все, що відбувалося – це спогад, марення Морін, яка перебуває після всього в палаті-ізоляторі божевільні. Світ – це божевільня. Ця сентенція – цілком в дусі Макдони.

Інший вимір у способі акторського існування – у притаманній для курбасівців ігровій, лірико-поетичній манері. Перед глядачем постають звичайні герої зі своїми турботами, прагненнями, простими й людськими взаємовідносинами. Вони милі та наївні, сором'язливі та незграбні. Хіба що не зовсім щасливі. Їх вчинки і слова викликають посмішку і співчуття. Але непередбачувано страшний і трагічний фінал розставляє зовсім інші акценти.

Верхня частина білої стіни-екрану відтворює сценічну дію в онлайн режимі. Кінокамера весь час знаходиться перед сценічним майданчиком і вмикається між змінами епізодів, демонструючи статичні картини, коли герої застигають у нерухомості. Життя – як кінострічка, але його вже не перемотаєш назад. Герої дивляться про самих себе давно зблякли кінокадри німого фільму. Кінематографічність характерна загалом для візуального вирішення більшості сцен вистави.

Фінал поєднує всі виміри разом, білий екран заливається червоним кольором. Характерно, що саме вбивство матері відбувається теж в «екранному режимі» (вирішене як театр тіней) і залишає слабке сподівання, що все відбулося лише у хворій уяві Морін. Проте це не більше, ніж сподівання...

Вистава «Королева краси» може входити до переліку найкращих як приклад багатовимірної реалізації драматургічного матеріалу у просторі камерної сцени.





# Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Шевченка

## Вистава «Замок» за Ф. Кафкою

Сергій Васильєв:

Мабуть, висловлю суб'єктивну думку, але, гадаю, основною причиною появи «Замка» Франца Кафки в репертуарі Харківського театру ім. Т. Шевченка є особисті амбіції постановника вистави Олександра Ковшуну. Здається, це його перша робота після повернення до групи шевченківців. Таким ситуаціям дуже пасує програмова річ – серйозна література, експеримент із формою, зрештою, спроба створити «експортний продукт», який можна вивозити на фестивалі, де люблять твори універсальної проблематики, а також різноманітні, хоч би навіть екстравагантні інтерпретації класики. Знову ж таки, Кафка, хоч ніби ми й були, як колись гірко жартували, народжені, аби зробити його своєю бувальщиною, автор для української сцени екзотичний. З останніх до нього звернень згадуються хіба що варіації на теми оповідання «Перетворення» у Львівському театрі ім. Лесі Українки (режисер, між іншим, теж харків'янин Артем Вусик) та в Київському ТЮГу (режисер – Олег Мельничук). Щодо соціальної складової твору ніби теж все гаразд: кафкіанський, страшний своєю агресивною рутинністю і немилосердною байдужістю світ, що стирає на порох індивідуума, на жаль, як Чахлик Невмирущий, нікуди не зникає, натомість набирає нових суспільних форм. Отже, для Йозефа К. завжди готовий бюрократичний капкан, який розчавить всі його ілюзії та сподівання, а разом і його самого.

Власне, і центральною темою вистави Олександра Ковшуну стає протистояння головного героя з Системою, казенщиною, чітко регламентованим абсурдом існування спільноти, правила якої Йозеф К. не здатний, зрештою, не лише прийняти, але й зрозуміти. Отже, чужак і натовп. Режисер підсилює цей мотив інакшості, роблячи героя ще й космонавтом. З легкої руки Робера Лепажі ці люди у скафандрах вже чверть століття мандрують по виставах, що уявляють себе авангардними. Залітали вони, до речі, й до сценічних фантазій Андрія Жолдака, вірним адептом і наслідувачем якого прагне бути Олександр Ковшун, котрий брав участь у його виставах. Відбитки цього знання, між іншим, зустрічаються в харківському «Замку», зокрема, в епізоді аудієнції К. у старости Крамма, тіло якого, як колись у напівмертвих персонажів жолдаківської версії «Ромео і Джульєтти», закуте в гіпс, бо цей місцевий патрицій за життя перетворюється на пам'ятник собі. Утім, ідея з космонавтом, прибульцем виявляється все ж дещо штучною. Хоч як дивно, аби переконливо її розвинути, треба визначити схоластичне, на перший погляд, питання: цей герой впав з неба чи впав на землю? Перший варіант передбачає чималу наївність К., через що він змушений повсякчас вступати в конфлікти, намагаючись досягнути світу, до якого потрапив. Другий – простіший (зрештою, цією колією і починає рухатися вистава): К. – геть детермінований обставинами, у яких опинився, він досить аморфно реагує на виклики, врешті-решт, здається, так нічого не зрозумівши, відправляється (у незбагненний, втім, спосіб) назад у космос. Звісно, перевести прозу Кафки на мову сцени непросто, не все гладко виходить й у постановника/автора інсценізації. Дія харківського «Замку» виглядає дуже розфрагментованою, попри всі зусилля режисера об'єднати епізоди в симульованому просторі. При цьому інколи він просто демонструє розгубленість, раптом ні сіло, ні пало вводячи по трансляції ще й авторський текст – у вигляді коментаря оповідача або внутрішнього монологу К.

Навіть умови камерної сцени, де грають «Замок», диктують якесь єдине образне рішення вистави. Зрозуміло, що притчева основа творів Кафки дозволяє інтерпретаторові сміливо фантазувати щодо місця дії та вигляду персонажів, змішуючи епохи і стилі або, навпаки, конкретизуючи оповідь в певних історичних параметрах. Олександр Ковшун (він разом з художником Тетяною Савіною створив сценографію), як на мене, передбачувано переносить дію в реалії тоталітарних радянських часів, радше за все, у 50-ті роки. Звідти – предметний світ вистави, центром якого стає великий канцелярський стіл, що впродовж вистави трансформується в ліжко для К., п'єдестал для Крамма, ванну для Секретаря тощо. Достеменні предмети та аксесуари (примус, гасова лампа, переносний військовий телефон, металевий рукомийник, цинкові відра) теж нагадують про радянську імперію (її у виставі римуєть ще й Римською, одягаючи вельможних мешканців Замку у білі тоги та увінчуючи їх бронзовими вінками). Не певен, що всі глядачі здатні прочитати ці аналогії, як і зрозуміти, навіщо на сцені, скажімо, стоїть будівельна драбина. Загалом, у використанні реквізиту у окремих предметів виникає різнобій. Надто достеменні речі вступають у суперечність з метафоричними, на кшталт гігантського вентилятора, чиї лопаті починають загрозливо крутитися у найбільш драматичні моменти. Взагалі, в декорації, та й самій композиції вистави, відчувається деяка постановочна неохайність, спонтанність рішень, ледь помітні, але згубні для цілісного сприйняття неточності. Це прямо стосується і геть невдалого музичного оформлення, із домінантою мелодії відомого радянського шлягера 70-х років з репертуару ансамблю «Пісняри» про рідну цим музикантам Білорусію. Хіба що «Besame mucho», що її наспівує самовіддана Пеппі, звучить у партитурі вистави доречно і органічно.

Дещо рвучкий і спонтанний розвиток вистави, де надто рано стає все зрозуміло, гадаю, не дозволяють акторам будувати тривалу лінію ролі. Від них, власне, цього й не вимагається. Виконують режисерські команди та настанови – і досить. Інколи, здається, бездумно і слухняно. Скажімо, за задумом постановника деколи слова герої заміняють свистом. Це виглядає як милий ігровий прийом, але, зрештою, позбавлено змісту. Взагалі, у вирашному становіщі опиняються в такій ситуації виконавці другорядних ролей. Блискуче, на межі гротеску, філософської клоунади, наприклад, проводять свої епізоди Олексій Соловійов (секретар Бюргель) і Дмитро Чернявський (Вчителька). Втім, і деякі інші виконавці у відведених їм компактних зонах працюють дуже професійно. І ветерани (Володимир Маляр, Агнеса Дзвонарчук), і молоді актори, зокрема, Анастасія

# Замок



Асіна (Ольга) і Георгій Толкачов (Варнава). У гіршому становищі, звісно, перебуває виконавець головної ролі Євген Моргун. Його завдання менш чіткі, логічні дії він часто змушений підмінити механічною енергією, фізичними рухами, мало не істериками. Дуже неохайно побудовано і його стосунки із Фрідіою (Владлена Святаш). І їхнім любовним зізнанням, і непорозумінням та сваркам віриш, в принципі, на слово.

Тож «Замок» у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка – серйозна та амбітна, але хистка у реалізації робота. В неї вкладено багато фантазії, яка часом розтринькується даремно, а авторські меседжі при тому залишаються не почутими.

## Ганна Веселовська:

Свої абсурдистські твори, спровоковані досвідом воєнних і повоєнних випробувань, розпачем, безнадією, депресією пражанин Франц Кафка писав не для театру. Квазібажання особистісної реалізації зумовили його прагнення робити справжню літературну кар'єру, виділитися із мільйонів пересічних мешканців планети в такого собі гуру, який відчуває і знає більше за інших. За життя із цього амбіційного плану в нього практично нічого не вийшло. Культурним письменником Кафка став через багато років по смерті, коли багатьом здалося, що вони зрозуміли його дивні твори й абсурдизм представленої в них реальності.

Для сцени тексти Кафки стали приступними вже після того, як драматургія абсурду завоювала театр, котрий у середині ХХ століття навчився представляти не лише «правду життя», а й підсвідомість буття. З часом уміння виводити на поверхню те, що лежить за межею очевидного перетворило Кафку на улюбленого автора дисидентськи налаштованих інтелектуалів. Його тексти стали використовуватися як спосіб висловити незгоду, повоювати засобами театру з нав'язаною унормованістю життя.

Для режисера-постановника вистави «Замок» у Харківському театрі ім. Т. Шевченка Олександра Ковшуна інсценізований ним твір Франца Кафки також є таким, що дав можливість некомпліментарно висловлюватися з приводу соціуму. Однак при цьому критичність Олександра Ковшуна має не загальний, абстрактний, а цілком конкретний характер. Кафка цього разу спрацьовує на викриття закоренілої тоталітарної свідомості, що виявляється у пострадянському синдромі сучасного українського суспільства.

Власне, для Харкова, на чийх мешканців переважно розрахована ця вистава, пострадянський дискурс навіть через більше як чверть століття незалежної України залишається домінуючим. Радянські міфи закріплені у просторі «першої столиці Радянської України» і в архітектурі, і в топонімах, а головне – в свідомості людей.

Для Олександра Ковшуна є очевидним, що більшість мешканців цього мегаполісу звикли думати «по-радянському»: вони суспільно інертні, їхнє критичне мислення зосереджене лише на побуті, а загалом тяжіють до патерналістської моделі суспільства, де всі проблеми вирішуватиме хтось нагорі. Відтак, «Замок» Франца Кафки – привід для Олександра Ковшуна ствердно говорити, що час вже позбутися цього раз і назавжди, стати самостійними і по-справжньому незалежними.

Транслявати ці ідеї глядачеві Олександр Ковшун вирішив у цілком іронічно-саркастичний спосіб, обравши для спектаклю жанр фарсу. Усе, що характерне для фарсу (кумедність поведінки персонажів, невідповідність їхніх бажань можливостям, нагромадження абсурдних ідей, грубий низовий гумор), режисер без зайвих труднощів видобуває із тексту Кафки. Але щоб справді скласти із цього театральний фарс, він всі події позбавляє тягlostі, тягучо-монотонного кафкіанського часо-простору

Режисер щільно спресовує події, чіпляє їх одну за одну грубими гачками, а тому навіть той, хто не читав «Замок» Франца Кафки, зрозуміє, що відбувається. У спектаклі герой К. не блукає тижнями (чи місяцями, чи роками?) довкола замку, він динамічно переходить із однієї дивної ситуації в іншу, й всі події роману вміщуються в одну дію. До того ж, невписаність героя у дивну кафкіанську реальність є цілком обумовленою тим, що він – космонавт. Так, на самому початку в сільському шинку К. (Євген Моргун) з'являється у скафандрі, знімає з себе цей важкий обладунок, віддишується і говорить, що він запрошений до замку в якості землеміра.

К., що розшифровується як Космонавт, є принциповим ходом для харківського «Замку». Адже саме людина у скафандрі маркує зв'язок з радянською дійсністю, коли майже всі хлопчачки мріяли стати Гагарініми. Ця повзуча радянщина, а також політичні події 1990-х, коли на зібранні в Біловезькій пушці остаточно закріпився розпад СРСР, проступає і через головну музичну тему спектаклю: іронічне наспівування мотиву «Біловезька пуща» з репертуару ансамблю «Пісняри» 1970-х рр.

Така ретроспективна суспільно-політична контекстуальність має, на думку авторів вистави, пояснювати все, що відбувається на сцені: абсурдність бюрократичної машини, стан тотального страху мешканців підзамкової території, свавілля чиновників різних рівнів.

Для сценічного відтворення цього режисер використовує особливу естетику чорного гротеску, а тому частина персонажів схожа на панків, готів, хіпі та інших неформалів. А, так би мовити, формали, приміром, помічники К., подібні до типових клерків із заявленими ліктями.

Попри складну комбінацію персонажів, зібраних наче з різних епох та культурних просторів, Олександр Ковшуну вдається створити у виставі справжній акторський ансамбль. Артисти різних поколінь не лише вміло співіснують і підігрують один одному, вони комбінують виразні дуети, органічно взаємодіють у фізично складних мізансценах.

Не порушують ансамбль і виразні соло таких знаних артистів, як Агнеса Дзвонарчук та Володимир Маляр. На відміну від деяких виконавців другорядних ролей, вони буквально купаються в бекграунді важливих для постановника ідей. Приміром, завдяки Володимирові Маляру в ролі Старости, який, лежачи в скульптурній позі на п'єдесталі із скутими під бугафорським позолоченим чохлам ногами, вирішує долі людей,

є очевидним локальний підтекст вистави. Тут цілком ймовірний натяк на міського голову Харкова Геннадія Кернеса, прикутого до інвалідного крісла.

Поставлений Олександром Ковшунем на малій сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка «Замок» Франца Кафки є спробою через культурний текст ХХ століття говорити із глядачем про нашу сучасність. І в цьому – особлива сміливість спектаклю, що є доволі еклектичним та надміру перевантаженим режисерсько-художніми прийомами. Вистава наче вибухає надмірностями, але це й зрозуміло, бо коли ти вже набрався сміливості говорити відверто, зупинитися важко.

## Анна Липківська:

Олександр Ковшун доволі пізно почав займатися режисурою й, можливо, тому не розмінюється на заявлений, заграний матеріал, а ставить В. Набокова, Т. Готье, Г. Бюхнера, Е. Ажара... У нього якщо казка для дітей – то Беатріс Поттер, якщо Карпенко-Карий – то «Бурлака», якщо Кропивницький – то навіть не «Дві сім'ї», а «Де зерно, там і полова». А якщо Кафка – то не «Перетворення», а «Замок». Роман, проте – в камерному форматі. Сюжетний, проте – не завершений. Як-то кажуть, «ми не шукаємо легких шляхів».

Філософський твір Франца Кафки (1922), не знищений по його смерті, як заповідав автор, інтерпретується дослідниками по-різному. Найпопулярніше тлумачення таке: у романі йдеться про шлях до Бога; Замок на горі – прообраз світу небесного, а Селище – земного; пан Кламм, на якого всі посилаються, до якого апелюють, але якого ніхто не бачить і не чує, – відповідно, Бог. Художній час «Замку», за твердженнями літературознавців, змінюється ірраціонально та безпричинно, і взагалі роман рясніє ірраціональним, непояснюваним: скажімо, на самому початку головний герой К., прийшовши до Селища й видаючи себе за землеміра, із подивом дізнається, що і є землеміром, але працювати ним не може, бо його хоч і ніби викликали сюди, але тут не потребують (я особисто вбачаю тут ще складнішу схему: К. і Кламм – одне і те саме, тільки у просторі змісту, а не фабули, інакше чому в автора всі мають імена, а герой – лише ініціал, причому саме такий, а не будь-який інакший?).

Олександр Ковшун не йде шляхом таких асоціацій, він узагалі жодним чином – у тому числі сценографічно – не протиставляє Замок та Селище, виводячи на кону лише останнє й перефокусовуючи увагу на проблематику, пов'язану з людиною та соціальною системою, особистістю – та бюрократією, живим життям – та мертвим «канцеляризмом».

У Кафки дія відбувається взимку, і цій зимі, схоже, немає кінця. В Ковшуна пора року «віртуальна», адже на кону персонажів постійно оточує – в якості «одягу сцени» – щось на зразок велетенського плаща з брезенту чи цупкого рядна, із гудзиками, різного розміру кишнями, складками, в яких ховаються входи-виходи (художник – Тетяна Савіна). Цей плащ ніби, складений навиворіт, накинутий на руку, а всередині нього копирсаються мурахи – «офісний планктон» та інші. Але це «олдскульний» офіс – із нарукавниками у «канцеляристів», із нумерованими «віденськими» стільцями, дерев'яним кабінетним столом, що перетворюється на ліжко, ванну та ін., допотопними друкарськими машинками, дерев'яною рахівницею, дротовим телефоном-коробкою, величезним пропелером, вмонтованим у стіну, та виведеним прямо у кімнату повітропроводом. І паперами – їх рвуть, розкидають, вони, стрічками, злітають на підлогу та меблі, наче там, угорі, працює невидимий шредер.

Що стається, коли людину «вкидають» до цього простору ззовні (а тут К. буквально приходить з космосу – він у скафандрі, пересувається важкими «кроками Командора», супроводжуваний «неземним» гулом)? Режисер проводить своєрідний експеримент над героєм, оточуючи його утворюючи фарсовими персонажами й помножуючи нерозуміння ситуації – адже усі спроби К. її прояснити й опанувати заплутують його становище ще більше. Серед мешканців кишень, столів та стільців – такі собі офіцерки зондеркоманди Хазяйка «Панського двору» (Наталя Головіна) та Амалия (Дарія Новикова), підозріло дбайлива Хазяйка «Заїзду» (Олена Приступ), вайлуватий Варнава в окулярах, у яких він, здається, бачить іще гірше, ніж без них (Георгій Толкачов), ідіотично-ентузіастичні «двоє із ларца, одинакови с ліца» – самоназвані помічники К. (Максим Стерлік та Данило Карабейник), секретар Бюргель (Олексій Соловйов), котрий під час аудієнції у нього К. із хтивим задоволенням ніжитья у ванній, анорексично-ієзуїтська Вчителька (Дмитро Чернявський), здається, ладна прибити співрозмовника своєю здоровою дерев'яною рейшиною, яку загрозово носить напереваги... Зрештою, в центрі цього маразматичного світу – Староста у «сталінському» френчі з медалькою та лавровому вінку, у позі фавна на відпочинку (Володимир Мальяр), котрий потроху перетворюється на монумент, причому в прямому сенсі: до поясу в нього – вже «скульптура» з пап'є-маше зі слідами золотої фарби, а стара вірна Міцці (Агнеса Дзвонарчук), ледве повзаючи, накладає на «пам'ятник» нові й нові шари мокрого паперу (очевидно, останній колись був листами, інструкціями, звітами, розпорядженнями...) і підмальовує золотом лавровий вінок...

У цей герметичний світ іззовні не потрапляє нічого, окрім паперів та гидотного металевого рипіння, що часом звучить з мікрофону, і тоді всі затуляють вуха...

К. (Євген Моргун) – жива, рефлексуюча людина, не така, як мешканці «канцелярії», і вбраний він не у чорно-сіро-блакитно-коричневе, а у яскраву жовтогарячу футболку (художник з костюмів – Аліна Горбунова), і його почуття до Фріди (Владлена Святаш) – справжні (загалом, дуети К. з Фрідою та Пепші (Марія Добрусіна) зіграні – на противагу загальному ладові вистави – відповідно до правди почуттів, мовби у психологічній драмі), але його історія нічим не завершується. У романі вона обривається, у спектаклі ж постановник, ніби зглянувшись, «вилучає» героя зі світу, який мертвішає все більше: у фіналі на білій завісі ми бачимо відео – К. знов у відкритому космосі, до нього тягнеться чиясь рука – теж у скафандрі, підсумок – дві білі фігурки у чорній порожнечі Всесвіту.

Олександр Ковшун вдало обирає для вистави лейтмотив, який породжує цілу низку асоціацій й зближує світ Кафки із нашими власними спогадами та досвідом, – ідилічно й лагідно, без слів, самим лише свистом лунає мелодія з середини 70-х, «Біловізька пуща» Олександри Пахмутової – Ніколая Добронравова, а вже текст «озвучує» наша пам'ять: «Заповедный напев, заповедная даль. Свет хрустальной зари, свет над миром встающий. Мне понятна твоя вековая печаль, Беловежская пуща...». Тут і «відсилка» до часів брежневського «застою» (вирішення постаті Старшини теж працює на цю асоціацію), і натяк на розпад СРСР, формалізований саме у Біловізькій пущі, і «привіт» сучасній Білорусі, неофіційний гімном якої вважається ця пісня, котра у Вікіпедії названа «своєрідним реквіємом по Радянському Союзові» [[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B6%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D0%BF%D1%83%D1%89%D0%B0\\_\(%D0%BF%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8F\)#cite\\_note-3](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B6%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%83%D1%89%D0%B0_(%D0%BF%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8F)#cite_note-3)].

Словом, омертвілий світ, як його не назви, – та його мешканці, котрі нічого іншого в житті не бачили і свіжим повітрям не дихали (і навіть замість птахів у них – папірці, котрі «літають» у руках): «Это наша Родина, сынок...»

І все було б добре, якби то був не Кафка. В інтерпретації Олександра Ковшуна це – «Кафка здорової людини». Весь абсурд переведений у сприйняття героя, ірраціональне – у театральність, фарс. Хворобливе, мото-рошне, фатальне – лишене за дужками.

Мотив «маленька людина в абсурдному світі», безумовно, і актуальний, і, так би мовити, кафкіанський. Але він, по-перше, не «накриває» собою поетику Кафки як цілісність і комплекс мотивів, а, по-друге, не розвивається у творі. Причому, це принципова позиція автора: він хоча й кинув роботу над романом, але говорив своєму другові та майбутньому виконавцеві духівниці Максові Броду (котрий, власне, й надрукував роман), що планував лишити героя у Селищі до його смерті, напередодні якої він мав нарешті отримати дозвіл на мешкання та роботу у ньому. Тобто розвитку нема – лише «нашарування» персонажів та інформації. І постановник, за всієї фантазії, не міг вийти за межі цієї статки.

Взагалі, хороші режисерів часто «губить» їхня власна ерудиція та культура (тут має бути «смайл»). Вже маємо у лонг-листі «ГРИ» Бабеля, поставленого, наче Булгаков. А тут – Кафка, поставлений, мовби Дюрен-матт або Фріш.

Ніби нічого в цьому страшного, але в моєму відчутті «пазл» у цій виставі так остаточно і не складається – у ньому лишаються порожнини, наче від загублених деталей.

Утім, місце вистави Олександра Ковшуна та Харківського театру ім. Т. Шевченка в лонг-листі «ГРИ» цілком заслужене, і, як на мене, за наявної кон'юнктури в номінації «За найкращу виставу камерної сцени» вона могла б претендувати і на більше.

## Яна Партола:

Загадковий роман Ф. Кафки для постановників надає нескінченну кількість можливостей інтерпретацій змісту, його сенсів та знаків, дозволяє створити будь-яку уявну, паралельну реальність на сцені. Багатовимірність твору уможливорює необмежену кількість його трактувань, втілених у будь-якому жанровому забарвленні. І кожен може виявитися правильним і водночас далеким від істинної суті.

О. Ковшун з усіх можливих тлумачень кафкіанського твору обирає для сценічної версії одну цілком зрозумілу – відтворення абсурду чиновницько-бюрократичної системи. Про що виразно свідчать сценічне оформлення та костюми персонажів, логіка їх поведінки та загалом сценічна дія. І варто зазначити, що виглядає така версія доволі переконливою. Композицію вистави режисер вкладає у стандартну лінійну структуру, чітко відтворюючи подієвий ряд сюжету. Любовну лінію забарвлює у мелодраматичні фарби. Залишається малозрозумілою лише лінія головного героя, його прагнення і поривання. Виглядає він таким собі космічним прибульцем, що спробував, незрозуміло чому, освоїтися у цьому малопривабливому світі. Та зрештою – знову відлетів на іншу планету.

Для заявленого жанру фарсу не вистачає стрімкості дії. Усе доволі уповільнено за темпоритмом, жанрові характеристики – зовнішньо-формальні. Актори створюють цікаві, але часом занадто подрібнені мікробрази. Єдності у способі акторського існування, відчуття ансамблю не виникає. Абсурдність всього, що відбувається на сцені, не набуває постмодерністського звучання. Коди та сенси залишаються нерозкритими й нерозгаданими, та здається, що режисер цього і не прагнув.

Загальний рівень реалізації режисерського задуму та підпорядкованості йому усіх компонентів вистави недостатній, щоб вивести її на позиції лідерів.





# За найкращу виставу для дітей



# ГО «Майстерня Мистецький Простір», Перший академічний український театр для дітей та юнацтва (м. Львів)

## Вистава «Джалапіта» за Е. Андієвською

Сергій Васильєв:

«Джалапіта» за новелою Емми Андієвської у Першому українському театрі для дітей та юнацтва (м. Львів) насамперед цікава як експеримент із втілення на кону не просто не призначеного для сцени, але й, здається, принципово несценічного твору. Власне, режисер Артем Вусик із своєю творчою командою та акторами-однодумцями проводить черговий дослід перевірки амбітної заяви Всеволода Мейерхольда про можливість постановки телефонної книги. Такі спроби рідко вдаються, але принаймні завжди інтригують.

«Джалапіта» Емми Андієвської являє собою жменю коротких історій про вигадану загадкову істоту не-проявленої природи. Можливо, це блукаючий дух, чарівник, божество, привид або якась інша невидимка. Сюжет вистави, означеної театром як сюрреалістична комедія (сама авторка теж вбачає у написаній 1962 року книжці щось сюрреалістичне, хоча за цією ознакою можна включити до цього стильового відомства мало не всю соціальну фантастику), складає кілька десятків легенд про героя, у яких не тільки розповідається про його діяння та звичаї, але й розв'язуються значно утилітарніші – аж до лінгвістичних та гендерних – питання. Цілком логічно Артем Вусик перетворює виставу на калейдоскоп епізодів, серію скетчів. Невидимку Джалапіту (втім, всередині вистави він матеріалізується) мають, зрештою, проявити інші персонажі. Короля зіграє почет. Між іншим, це зважений і перспективний задум. Гадаю, і телефонну книжку легко поставити у такій самій спосіб, персоналізуючи записані в неї імена. Так відбувається й у львівській виставі. Згадані новелі та додані самим театром персонажі унаочнюються. Виходить понад 50 осіб, яких і зображують дев'ятеро акторів. Зрозуміло, що в такому мигтінні образів характер кожного героя повинен подаватися максимально соковито та дещо перебільшено, а головним інструментом оповіді стає ілюстрування.

Проблема, однак, полягає в тому, що, зосередившись на цьому ілюструванні, розв'язуючи суто формальні завдання, автори вистави або забувають, або просто ігнорують те, заради чого вони це роблять. Точніше, вони покладаються лише на свою фантазію, вигадуючи з акторами нові й нові етюди, але, говорячи годину про таємничого Джалапіту, не дають собі ради, аби все ж розшифрувати, хто він насправді такий. Усі постановочні сили кинуті на прикрашання тексту Емми Андієвської, створення такої собі театральної книжки-розмальовки. Прикметно, що й головним елементом оформлення стають щити, розписані графіті Сергія Якименка. Це абсолютно умовне тло для мізансцен та пластичних композицій, часом в естетиці фізкультурних парадів, часом в душі танцювальних вечірок (хореограф Ніна Хижна є повноправним співавтором вистави).

У даному разі йдеться не про акторів-творців образів, а про дуже дисциплінованих та азартних виконавців. Їхнє завдання, по суті, обмежується яскравим шаржуванням персонажів, що породжує часом дуже курсивну, акцентовану гру. Грають актори дуже завзято і з помітним задоволенням, що, безперечно, йде на користь виставі. Відчувається, що народжувалася вона у щасливий колективній співтворчості режисера і виконавців, а отже багато окремих епізодів приносять і справжню глядацьку радість. Шкода, що не їхній синтез.

«Джалапіта» у Першому українському театрі для дітей та юнацтва (м. Львів) приваблює своєю святковою театральністю, ширістю, фантазією режисера та акторським завзяттям. Це, безперечно, проба, бодай не в усьому вдала, але, безперечно корисна для трупи львівського театру.

Ганна Веселовська:

Постановка «Джалапіта» в Першому театрі для дітей (м. Львів) є надзвичайно амбіційною творчою роботою. Наразі йдеться про першовтілення твору американської письменниці українського походження Емми Андієвської, яка 2018 року стала лауреаткою Національної премії ім. Т. Шевченка. Емма Андієвська входила до так званої Нью-Йоркської поетичної групи, яка наприкінці 1960 – 1970-х років визначала найперспективіші тенденції української діаспорної літератури. Із зрозумілих причин її вірші та проза були мало відомі на Великій Україні. Тож повноцінне відкриття на Батьківщині цієї мисткині, яка народилася на Донбасі, сталося лише в 1990-і роки.

Належачи свого часу до молодшого покоління письменників діаспори, Емма Андієвська завзято сперечалася своєю творчістю із традиціоналістами і, так само як Богдан Бойчук та Богдан Рубчак, вдавалася до сміливих експериментів із словом. Її поетичні пошуки розгорталися в руслі актуальних в 1970-і семіотичних студій, а науковці визначили її світобачення як сюрреалістичне.

Вважаючи Емму Андієвську поетесою сюрреалістичного спрямування, дослідники, на жаль, практично не наголошують на нью-йоркській природі її творчості. Її міфопоетичні видіння, метафори, зашифровані конструкції – усе це пов'язано з американським мегаполісом, де люди губляться в камінних джунглях та розчиняються на асфальті. Власне, збірка короткої прози «Джалапіта» – це про беззахисність людини у величезному місті, де доброта і співчуття виявляються зайвими.

Режисер Артем Вусик вирішив узятися за сценічну реалізацію твору Андієвської, який скомпонований, мов мозаїка із ситуацій-фрагментів, поданих різностильовими прийомами. Їх об'єднує поява якогось Джалапіти, що існує поза часом і простором, а, можливо, є добрим духом великого міста.

Продумуючи майбутню постановку, режисер, швидше за все, виходив із формальних деталей, які є в творі Андієвської, і перекладав їх на театральну мову. Приміром, перша дія істотно відрізняється світло-кольоровим

# ДЖАЛАПІТА





та пластичним рішенням від другої. У першій, коли Джалапіта ще не з'явився, місто живе в монохромі чорно-білої графіки рухомих ширм, а люди пересуваються механічно. У другій частині, коли Джалапіта втручається в різні життєві ситуації, вулиці світяться різними кольорами, а містяни поводяться розкуто та невимушено. Однак, за великим рахунком, це виглядає наївною розфарбовкою, яка по суті лише означає те, що коїться.

Спадає на думку, що режисер підійшов до тексту Андіївської так, начебто для авторки важливішою була якась невизначена субстанція Джалапіта, а не заклопотані люди, до яких вона намагалася достукатися через текст. Актори по черзі представляють усілякі пригоди, але всі ці мікроісторії не змушують задумуватися над тим, що письменницю бентежила байдужість один до одного, дріб'язковість та нісенітниця, які панують у людському житті. Постулат із твору Андіївської, що жителі міста одновимірні, схожі між собою, а всі разом подібні до манекенів, у спектаклі поданий як даність і жодним чином не обігрується.

Відсутність справжньої дієвості, якої позбавлені всі персонажі, крім доволі млявого Джалапіти, призводить до того, що у виставі немає конфліктності. Люди – самі по собі, а Джалапіта – сам по собі: це єдиний висновок, який можна зробити після перегляду, бо жодних натяків на те, що Джалапіта здатен розчаклувати герметичність людського існування, у спектаклі немає.

Ще одна прикریсть, яка, на нашу думку, є у виставі, це використання в сценічному оформленні стилістики стерильного поп-арту. Наскільки відомо, цей мистецький напрям далекий від цнотливості, тоді як у виставі художній простір Мар'яна Савицького та графіті Сергія Якименка нагадують вітрини респектабельних універмагів. Усе тут надто акуратно і до ладу, і зовсім не співвідноситься із сарказмом американського поп-арту по відношенню до споживацького суспільства. Тож не дивно, що сам Джалапіта на цей поп-арт зовсім не реагує, а ходить серед нього, мов гуляє в лісі.

Як і сам Джалапіта є невизначеною істотою, так і вистава з однойменною назвою не має чітко визначеного глядача. Швидше за все, це діти 10-12 років, які ще вірять в дива, хоча див у спектаклі практично немає. Для більш старших підлітків усі ці історії про бібліотеку, риболовлю і т. ін. здаватимуться надто простими і наївними, а дорослим у цьому спектаклі, вочевидь, не вистачатиме філософської глибини і задумливості.

## Ольга Голинська:

Сюрреалістична комедія за Еммою Андіївською, вперше поставлена на українській сцені, під час перегляду наживо в Першому львівському академічному українському театрі для дітей і юнацтва, чесно кажучи, збентежила. Можливо я, вперше стикнувшись з театром абсурду, була до цього просто не готова.

Виявилось, що Джалапіта – «він» (тобто не дівчина, як я гадала, судячи з імені). Це якась дивна істота, котра може все, створює все, керує всім, охоплює все. Але так і не зрозуміло, що ж він є таке насправді, яка його функція, для чого він потрібний? Начебто це – певне уособлення добра, відкритості до світу, символ пошуку позитиву в собі...

Так, зараз доброти у світі, зокрема й в українців, явно бракує. Тож це певною (нехай і слабкою) мірою засвідчує актуальність вистави. Проте її основні меседжі слабо виявлені.

Спочатку, у першій половині дійства, таємничий Джалапіта не фігурує на сцені, а коли з'являється серед людей, то вони його завалюють буденними проханнями. Однак ті способи, якими він їх вирішує, людей не задовольняють, вони його не розуміють. У підсумку Джалапіту висміюють і проганяють, не усвідомлюючи, що роблять помилку (от і діагноз людству!).

Цим і обмежується сюжетна канва, котру за бажання можна прив'язати до будь-якої зручної ідеї, зробити виправданням найдивніших вчинків. Словом, куди хочеш – туди й повертай! Для всього знайдеться пояснення.

Фіналу практично немає. Усе починається із нічого й закінчується нічим.

Воно – ні про що. Це, на мою думку, аж ніяк не може бути цікавим дітям. Що вони з того винесуть? Які висновки зроблять? Чи розберуться у такому хаосі? Та й узагалі, чи потрібний їм такий театр? Хіба що, як говорять сучасні діти, їм це стане «за приколом». Але «вистріл із гармати по горобцях» не тішить.

Харківський режисер Артем Вусик поставив цю виставу із розрахунку на любов дитячої аудиторії до анімації, раптової зміни тем і сюжетів, адже дитина не може довго зосереджуватися на чомусь одному. Тут застосовано принцип чергування численних коротких оповідань-скетчів. Їх так багато, що кожний із дев'яти акторів (усі вони, до слова, пройшли попередній складний кастинг) мусив відтворити по кілька різних персонажів, часом протилежних за характером, що було доволі нелегко.

Перша частина спектаклю в очікуванні Джалапіти – чорно-біла (у прямому сенсі – костюми, сценографія, світло), друга – кольорова, коли світ із його приходом (так само безпосередньо й в усьому) розквітнув барвами.

На сцені багато метушні, незрозумілої біганини, невиправданих перестановок.

Складно говорити про художню цілісність вистави, яка фактично не має конкретного сюжету. Але певним стрижнем дії тут, на мою думку, виступає сценографія.

Ідея з графіті, стріт-артом (художник – Сергій Якименко) виявилася неймовірно вдалою. Рухомі візуальні панелі, котрі не просто ілюструють чи прикрашають дійство, а є його невід'ємною часткою, символізують сенс, час, і місце дії.

Костюми не видалися якимись особливими.

Музичне рішення геть не вразило, бо воно, на жаль, абсолютно безлике.

Пластика (харківський хореограф Ніна Хижна) привертає увагу, заслуговує на особливе відзначення.

Актори дуже старалися, але, як не прикро, не вразили. Хіба що виділився виконавець ролі Джалапіти Юрій Курило своєю безпосередністю й щирістю.

## Анна Липківська:

Перший театр для дітей та юнацтва завжди вирізнявся нестандартною афішою. Особливо увиразнилося це нині, коли його головною режисеркою є Роза Саркисян [наразі ситуація змінилася: головним режисером театру став Ігор Задніпрняний, а Роза Саркисян працює в Івано-Франківську – прим. ред.]: репертуар театру став просто-таки ексклюзивним і відбиває не стільки звичні вікові та жанрові категорії, скільки особисті смаки мисткині та її однодумців/однодумок (та й приставка «для дітей та юнацтва» все частіше зникає з назви театру, який зсередини називають просто «Першим»).

Яскравим прикладом нових підходів є «Джалапіта» – вистава за сюрреалістичним прозовим твором письменниці, поетки та художниці Емми Андієвської, написаним у 1962 році та відомим в Україні лише відносно недавно завдяки перекладові, здійсненому у львівському видавництві «Піраміда» 2006 року.

Літературне першоджерело являє собою 38 коротеньких клаптиків-оповідей про Джалапіту, міфічну істоту, котра скидається на індуїстського бога: він фізично чи віртуально присутній серед людей та стихій і впливає на їхнє буття.

Режисер з Харкова Артем Вусик, який зазвичай віддає перевагу пластично-візуальній стороні сценічного дійства перед власне драматичною (цього разу він запросив до співдружності в якості хореографа акторку Ніну Хижну, а якості художників-постановників – сценографа Мар'яна Савіцького та майстра графіті Сергія Якименка), свою роботу над виставою описує так: «Спочатку ми переробили текст на драматургічний, зібравши все в одну сюжетну лінію, тому що у авторки в тексті всі історії розкидані. А якщо говорити про форму, то вся вистава – ніби атракціон. Я постійно наголошував акторам, що вони повинні діяти як персонажі мультфільму, або як персонажі комедійних серіалів на зразок «Друзів» [Сегет К. *Джалапіта* у кожному з нас. <https://zbruc.eu/node/79873>].

Щодо атракціону – щира правда. На сцені весь час щось рухається, миготить, сипляться мильні бульбашки, стрибають різнокольорові м'ячики. Монохромний світ першої частини вистави («знебарвлені» костюми, чорно-білі малюнки у стилістиці «стріт-арту» на стіні-заднику, який складається з рухомих різновисоких ставок) змінюється кольором – насиченим, яскравим і у графіті, і у костюмах, уповні сучасних.

Що ж до «сюжетної лінії», то тут все значно проблематичніше.

Першу частину вистави безіменні персонажі, які перебувають на сцені у різних комбінаціях, оповідають одне одному короткі, зазвичай сюжетно обірвані, недосказані історії з життя Джалапіти (хоча ніхто не знає, що він таке, як виглядає насправді і навіть як правильно вимовляти його ім'я) та чекають на його прихід. У другій частині Джалапіта з'являється; сценографічно, пластично, звуково це підкреслено (кольором, димом, громом, гітарними акордами, зміною характеру рухів), а от змістовно, режисерськи – ні. Під час перегляду вистави навіть і не вловлюєш той момент, з якого починаєш бачити на кону такого самого персонажа, як інші (Бог нічим не відрізняється від людей? А як же тоді ми дізнаємося, що він усе ж Бог, коли він так і не покаже нам свого справжнього вигляду та справжньої сили?), тільки вбраного у футболку з літерою «Д» (Юрій Курило). За способом існування він нічим не вирізняється серед решти акторів. Він товстенький, проникливий, симпатичний – і тільки.

З його появою на 27-ій хвилині 60-хвилинної вистави потроху починають проявлятися начатки наскрізної історії, бодай малорозбірні: Джалапіта дає людям поради... Його дії призводять до, сказати б, вельми дивних наслідків... Люди судять Джалапіту, адже чекали від нього геть іншого... Джалапіта захворіває на тугу, бо «надто наблизився до людей»... Люди цькують Джалапіту, насміхаються з нього... Вистава завершується пластично-хореографічним етюдом, в якому є настрій, але нема висновку.

Що ж стоїть за сакралізацією-міфологізацією-низведенням Джалапіти? Яка історія? Яка, прости Господи, мораль? За чим має стежити глядач, окрім переміщення кольорових плям та коротеньких прозових уривків, кожний з яких не має жодного зв'язку з попереднім чи наступним? Зрозуміло, що у «постдраматичному театрі» годі чекати розбірної фабули, але коли одразу ж не пірнути з головою у світ вистави (до слова, доволі уможлядний), то швидко втомлюєшся від споглядання рухливої мозаїки, наче у калейдоскопі, за якою – пуста.

І тут виникає ще одне питання – адресності вистави, правил гри у ній. На афіші театру вистава вміщена до категорії «вечірній репертуар» із позначкою «12+». Але для дорослих тут все занадто «мультяшно», а для підлітків, видається, нудно й малозрозуміло.

На відміну від іншої «підліткової» вистави Першого театру – «Аліси у країні див» – тексти Е. Андієвської виглядають не просто парадоксальними (діти прекрасно вловлюють кумедні парадокси Л. Керрола, «замішані» на залізній формальній логіці), а алогічними. Літературознавці відзначають у них «сюрреалістичну «закваску», насиченість метафорами і фантазмагорією, попри дивовижні сюжети і несподівані (але цілком слушні за ірраціональною логікою оповіді) розв'язки» [Б.-Ю. Горобчук. *Емма Андієвська. Джалапіта*. <https://krytyka.com/ua/reviews/dzhalapita>]. Проте режисерові, як на мене, не вдалося знайти авторським текстам такий сценічний адекват, який би зняв питання щодо їхньої дво-, трьозначності, перевести цей оманливий «примітив» на мову прозорих (звісно, без зайвого моралізаторства) меседжів.

Вистава викликала у Львові певний резонанс, отримала багато схвальних відгуків, у т.ч. від колег-театрознавців, які відзначають панування у ній позитивних сенсів та категорій (любов, доброта, толерантність та ін.). Але етичні висновки виглядають у цих дописах такими, що впливають з промовлених на кону слів, а не зі спектаклю як цілісної художньої структури.

Можливо, підлітковий глядач сприймає це інакше, навіть із захватом. Можливо, на прем'єрі, і взагалі на репертуарних виставах (а не на денному показі, люб'язно влаштованому для експертів «ГРИ» в рамках «Львівських театральних вихідних») все проходить та виглядає інакше (хоча відеOVERсія, бачена раніше, вповні збігається із «живим планом»).

Проте той варіант, який довелося подивитися на власні очі, не є таким, що міг би претендувати на вхідження до «пулу» найкращих вистав України.

### Людмила Олтаржевська:

Жанр вистави – сюрреалістична комедія для підлітків – привертає увагу своєю нетиповістю для наших театральних реалій: вистав з віковими рекомендаціями «12+» у дитячих театрах відверто бракує, а саме такого жанру – і поготів. Сама ж історія про хлопчика Джалапіту – ода добру, щирості, прагненню любити світ навколо і людей, які поруч. Універсальний сюжет, який у форматі дитячого театру, здавалося б, від самого початку приречений на успіх і численні аншлаги.

Світ без Джалапіти – і світ із цим неймовірний добряком: так поділив свою сценічну оповідь харківський режисер Артем Вусик. Категорично і контрастно: перша дія, коли герої очікують на Джалапіту, постійно говорять про нього, чорно-біла і дещо стримана, у другій Джалапіта наповнює сценічний простір яскравими кольорами, позитивом, динамікою. Виставу можна порівняти з картиною-пазлами, де кожен окремий пазл має свій міні-сюжет (Джалапіта нікому не відмовляє у допомозі, виконуючи навіть відверто безглузді прохання), а всі разом вони складають сюжет основний, який у фіналі підводить юних глядачів до висновку: добро не обмежується вчинками однієї людини, воно повсюди, воно у кожному.

Сучасна і смілива візуалізація вистави – результат роботи заслуженого діяча мистецтв України Мар'яна Савіцького (автор костюмів, які в першій дії також були позбавлені кольору і яскраво замайорили в другій) та художника Сергія Якименка. Останній розмалював кілька вертикальних площин у стилі графіті, які спершу виглядали як силуети, а потім були залиті світлом і фарбами.

Пластика Ніни Хижої також підпорядкована ідеї чорно-білого і кольорового: протягом вистави герої, умовно кажучи, набирають швидкість, нарощують темп, змінюють пластичний малюнок.

Одним із найвлучніших акторських розподілів у цій виставі було призначення на роль Джалапіти Юрія Курила, який навіть зовні справляє враження людини добросердної і позитивної. Утім, на сцені його героєві часто не вистачало переконливості, драйву, який би запалював усіх навколо, харизми, магнетизму.

Персонажів у цій виставі у рази більше, ніж акторів, котрі виходять на сцену. До честі учасників спектаклю, вони досить динамічно, а часом навіть стрімко перевтілювалися з одного героя в іншого, вливаючись у нову мізансцену-пазл.

Однак у фіналі фестивалю-премії «ГРА» я цієї вистави не бачу. Мої особисті очікування побачити в «Джалапіті» історію про нового супергероя не справдилися. Вистави не вистачило такої необхідної як для дитячої вистави характеристики – цікавості. Захопившись сюрреалізмом, автори вистави прогледіли момент, коли він почав працювати не на сюжет та головну ідею, а навіть проти них.

### Світлана Максименко:

Актуальність сценічної реалізації сюрреалістичного твору «Джалапіта» Емми Андієвської пов'язана з внутрішньою потребою соціуму у пошуках відповідей на складні запитання і виклики часу: чому не настає довгоочікуваний мир, чому людство несправедливе і агресивне, чому падає дощ, чому спекотно... Хто на них може дати відповіді: Бог, Будда, Джалапіта?

«В одну з безсонних ночей, коли Джалапіта захворів на тугу, занадто близько зійшовши до людей, він видав дощ, що гоїв усі хвороби і навіть любов. Бо люди мучили Джалапіту, а він був настільки добрий, що не міг боронитися» (Е. Андієвська). Своїм твором 87-річна письменниця, поетеса, художниця (нині проживає у Мюнхені, Німеччина), авторка понад тридцяти книжок поезії й прози, перекладених багатьма мовами, і понад дев'ять тисяч картин, окремі з яких є експонатами музеїв та приватних колекцій у багатьох країнах світу, член Національної спілки письменників України та українського ПЕН-клубу, Лауреатка Шевченківської премії (2018 р.) повертається на свою історичну Батьківщину. Її творчість малознавана широкому загалу. Першопрочитанням складного (не драма), нелінійного прозового твору Е. Андієвська дебютує на українській сцені.

Оригінальність та інноваційність режисерського втілення «сюрреалістичної комедії» (саме таке жанрове визначення пропонує театр) полягає в незвичному методологічному підході до сценічної реалізації твору. Артем Вусик вирішує твір Е. Андієвської нелінійно: колажний принцип побудови сцен та мізансцен (як у слайд-шоу, параді атракціонів), акторська домінанта пластично-психологічно малюнку ролі (за методологіями Михайла Чехова, Єжи Гротовського та ін.) загалом створюють ефект сприйняття вистави як твору естетики імпресіонізму. Окремі кольорові фрагменти вибудовують загальний силует об'єкта (спектаклю).

Художня цілісність вистави пов'язана із загальним командним бажанням колективу театру спільно з запрошеними режисером та хореографом створити ансамблю, незвичну, святкову і методологічно свіжу виставу – мрію.

На сцені – шість дерев'яних рухомих ставок на коліщатах, розписаних графіті. За задумом режисера, дія у виставі відбувається на вулицях міста. З одного боку графіті чорно – білі. Вони «працюють» до приходу Джалапіти, щоб показати сірий світ, який чекає на Того, що хтось прийде і зробить так, щоб всі стали задоволеними. Костюми також поділені на буденно-щоденні, сірі та похмурі (до появи на сцені Джалапіти), та святково-кольорові. Вся вистава працює на контрастах: добро – зло, любов – ненависть.

Для нетрадиційного сценічного рішення у театрі був оголошений «кастинг» серед усіх бажаючих акторів. Творча молодь театру поєдналась з досвідченими майстрами в одній команді. Репетиції проходили у формі різноманітних тренінгів на увагу, концентрацію, зосередженість, відчуття партнера, пластику, довіру, гнучкість

тощо. У такий спосіб режисер формував з акторів-виконавців команду, в якій усі однаково – солісти (у певній сцені, в своєму сценічному часі та просторі). Але домінують у виставі фантазія та знахідки режисера Артема Вусика, його хист педагога та організатора дійства.

Незвичною стратегією режисера у цьому контексті було й тримання у таємниці прізвища виконавця головної ролі – Джалапіти. Очевидно, це рішення виношувалось і зважувалось у процесі тривалих репетицій. Дебют в заголовній ролі тодішнього студента-актора Юрія Курила – одна зі складових успіху вистави та самого актора-дебютанта. Природні психофізичні дані Ю. Курила: доброта (втілена у добротні округлені форми тіла), внутрішня та природна пластичність, відкритість до світу та до сценічних експериментів, довіра режисерові – сприяли успіхові вистави. «Джалапіту» різна вікова аудиторія глядачів (діти та дорослі) сприймає відповідно до свого життєвого досвіду.

Вищеперелічені принади вистави, яку я сприйняла беззастережно, можуть бути приписані й до її недоліків: «непевна» адресність, безсюжетність, позначення характерів замість їх творення, строкатість тощо... Відповіді – у запропонованих режисером правилах гри та способах їх сценічної реалізації. Текст замінюється мовою пластики, мовою тіла персонажа.

Прикро, що ця вистава не увійшла до списку найкращих вистав України.

## Яна Партола:

Першопрочитання на українській сцені твору Е. Андієвської в інтерпретації А. Вусика реалізується у жанрі сюрреалістичної комедії. Ознаки сюрреалістичної естетики присутні на сцені переважно на ілюстративному рівні – у розписаних графіті пересувних ширмах, пластичному малюнку та малозрозумілій для глядача хаотичності сцен. Окремі складові (вербальне, візуальне, пластичне і музичне) не поєднуються в єдине ціле відповідно сюрреалістичній логіці алогічного. Комічні елементи теж виявлені невиразно.

Уся побудова дії позбавлена яскраво вираженого конфлікту та чітких жанрових характеристик. Оповідальна манера розгортання сюжету, відсутність внутрішньої динаміки та напруги сценічної дії наділяють її ознаками притчі або ліричної легенди про дивакуватого героя. Можливо, така наративна манера є своєрідним посиланням на закони східної драми (адже головний герой відповідно характеристикам, які дають йому інші персонажі, та власній життєвій філософії має ознаки буддизму). Проте це наслідування естетики східного театру витримати також не вдалося.

До певного моменту глядача вдається тримати у напрузі, адже безпосередній появи головного героя передують численні розповіді про нього і міцно вкорінюється питання: «Хто ж такий Джалапіта?». Тож коли він з'являється у другій половині вистави, глядач залишиться трохи розчарованим, адже вже склав у своїй уяві власний стійкий образ. Інтрига зникає, питання залишається. І хоча з появою Джалапіти чорно-білий світ навколо стає яскраво кольоровим, змін на рівні внутрішньої дії, динаміки та темпоритму не відбувається. Притча перетворюється на звичайну наївну казку, розказану нехитрими засобами дитячого театру.

Слабка режисерська конструкція не тримає виставу. Закладена у задумі поліфонічність, прагнення до багатозначності не тримається єдиної вісі і все розпадається на маловиразні уламки. Вийти за межі ТЮГівської естетики не вдалося.



# Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва

## Вистава «Король Дроздобород»

### Ю. Шевченка, Б. Стельмаха

**Сергій Васильєв:**

Про ексклюзивність «Короля Дроздоборода» у Київському муніципальному театрі опери і балету для дітей та юнацтва подбав композитор Юрій Шевченко, який проникливо продовжує стратегію створення творів для ранкового репертуару музичних театрів і, здається, судячи за кількістю написаних опер та балетів на казковий сюжет, є вже монополістом у цій царині. Варто принагідно відзначити й дбайливість відомого автора – визначний український лідер музики для вистав драматичних та лялькових театрів, він колись вже вдало, «пекторально» [мається на увазі театральна премія «Київська Пектораль», одержана цією виставою – прим. ред.], оформив «Примхливе кохання Дроздоборода» у Київському Молодому театрі (тепер цю п'єсу Богдана Стельмаха за мотивами казки братів Грімм у комплекті з музикою Юрія Шевченка грають ще в декількох театрах України). Тепер свої колишні напрацювання композитор розвинув у повноцінну оперу, виступивши разом і співавтором лібрето.

Втілюючи «Короля Дроздоборода», режисер Дмитро Тодорюк, здається, менше за все дбав про повчальну основу казки, у якій вередлива, розпещена принцеса отримує жорсткий урок від реальності і вимушено визнає, що навіть осіб царської крові насамперед прикрашає скромність і слухняність. Насправді, вистава Київського муніципального театру опери і балету для дітей та юнацтва – це святковий театральний балаган, оптимістичний лубок, безтурботна арлекінада. Важко, втім, говорити про особливу оригінальність постановника, який, додержуючись трохи ветхих традицій української опери, віддає перевагу фронтальним мізансценам і не пручається притаманній акторам музичного театру надто показній, штучній манері виконання.

Театр цього разу, як часом трапляється в Київському муніципальному театрі опери і балету для дітей та юнацтва, не поскупився на кошти для виготовлення декорацій та костюмів, що дозволило розвернутися сценографові та художниці костюмів Людмилі Нагорній. Вона вбрала придворних у «кондитерські» пишні сукні та камзоли ядучих кольорів, а Дроздоборода та його друзів – у ледь не клоунські, яскраві клаптеві наряди, що зробило з них не стільки веселу компанію розбишак, а радше скоморохів, блазнів. Утім, це цілком відповідає загальному постановочному задумові. На висоті, як завжди, композитор, який не пошкодував фантазії, аби наповнити оперу не лише аріями та дуетами, а виразними ансамблями і хоровими номерами, донести які до глядачів допомогли диригент Сергій Голубничий та хормейстер Анжела Масленнікова. Як у затятого постмодерніста, в партитурі Юрія Шевченка знову лунають смутно знайомі старі мелодії, але, якщо хтось з глядачів й наспівує якісь теми, виходячи з театру, то, треба вірити, що вони належать саме авторові музики цієї вистави. Принаймні, тут навряд чи трапиться конфуз, який стався у Національній опері України з балетом Юрія Шевченка «За двома зайцями», де найліпшою мелодію виявилася тема з однойменного фільму 1961 року, а її автора, Вадима Гомоляку, навіть не згадали у програмці.

Не буду виділяти когось індивідуально, лише констатую, що, чудово співаючи, виконавці не демонструють відповідну акторську майстерність. Почасти їхню схильність до штампів та перебільшень виправдовує загальний стиль вистави з її тяжінням до нарочитості, гіперболізації, блазнювання. Але, здається, щирість виконання взагалі не входить до чеснот трупи.

Загалом, виставу «Король Дроздобород» у Київському муніципальному театрі опери і балету для дітей та юнацтва важко віднести до сценічних перлів, але це достойна комерційна робота, у яку вкладено багато коштів та творчих зусиль.

**Ганна Веселовська:**

Сучасна дитяча опера – явище доволі рідкісне. І чи не єдиний композитор в Україні, який постійно займається створенням музичних творів для дитячої аудиторії, – це Юрій Шевченко. Однак зовсім не ексклюзивність діяльності Юрія Шевченка стала запорукою того, що його опера «Король Дроздобород» у постановці Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва потрапила до лонг-листа Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА». Йдеться про яскраву музичну виставу для дітей з оригінальним сценічним задумом та дотепним рішенням.

Сюжетну канву опери «Король Дроздобород» склала повчальна казка братів Грімм про вередливу принцесу. У простому переказі ця історія виглядає доволі банально, й не дуже зрозуміло, чим вона може зацікавити нинішніх дітей із гаджетами в руках. Очевидно, це добре розуміли постановники «Короля Дроздоборода», бо твір став для них приводом поговорити про сучасний соціум загалом. Відтак, у версії постановочної групи в складі диригента Сергія Голубничого, режисера Дмитра Тодорюка, художниці Людмили Нагорної, хормейстера Анжели Масленнікової, балетмейстера Сергія Кона вийшла іронічна фарсова вистава про сучасний консервативний політикум та неформальну молодь, яка не хоче жити за старими правилами.

Розуміння того, що сценічне втілення старої-старої казки повинно по-справжньому захопити і малого і старого, спонукало постановників використовувати різноманітні естетики, аби влучно і емко означувати характер подій. При цьому важливо, що диригент, режисер і художник уповні спиралися на еkleктичність музики Юрія

# КОРОЛЬ ДРОЗДОБОРОД



Шевченка, в якій є алюзії на мотиви та стилістичні прийоми різних композиторів ХХ століття: від Дебюссі до Шостаковича.

Приміром, у першому акті, де все відбувається у королівському палаці, сценічне оформлення та костюми виконані у «кислотній» та «золотій» гамах кольорів, на головах у дійових осіб – кумедні стилізовані, схожі на мочалки, перуки; пластика хору та солістів, які співають бадьорі пісеньки, нагадує рухи естрадних співаків радянських часів, а оркестр звучить нарочито бравурно й «металево». Таким чином, виникає пародійна візуально-акустична картинка примітивного й пихатого палацового світу, де всі манірничать й намагаються здаватися максимально впливовими. Король – недалекоглядний обмежений чоловіча, який не розуміє, що відбувається в його сім'ї, а не те, що в державі, придворні наскрізь брехливі й підступні, а вередлива поведінка принцеси – це відповідь лицемірному оточенню.

І зовсім іншою є акустично-візуальна картина другої дії, коли принцеса, яку силою видали заміж за дивного неформала-приблуду, опиняється в лісі. При цьому варто сказати, що введення протилежних «королівським» тем відбувається ще в першому акті, коли вперше з'являється переодягнений у растамана Дроздобород, котрий проходить на сцену через глядачевий зал. Відповідно, у другій дії, протягом якої засобами трудотерапії, розпалюючи вогонь і готуючи їжу, принцеса переживається, весь музичний, пластичний та ігровий ряд побудовано на реперських прийомах. Глядачі швидко підхоплюють настрої сучасних неформалів і жваво реагують на все, що чують та бачать.

Очевидне протиставлення у різних діях опери двох світів: офіційного, штучно-золотого й природного неформально-реперського – є дуже показовим з точки зору задуму постановочної групи. І кожен з її учасників намагався зробити все, аби ці антиномії виглядали яскраво театральньо та сценічно переконливо. Відтак, оркестр під керівництвом диригента Сергія Голубничого, у якого в палацових сценах є навіть окрема партія для клавесина, звучав і об'ємно симфонічно, і естрадно, і по-реперському. Те ж прагнення до урізноманітнення та динамізації сценічної дії виявили режисер Дмитро Тодорук та художниця Людмила Нагорна.

Однак у підсумку творчий результат не можна вважати стовідсотково вдалим. І таке враження зумовлене, передовсім, недосконалим рівнем виконавства – як творчого, так і суто технічного. Більшість із запропонованого, як виявилось, доволі важко опанувалося артистами. Звиклий до статичних мізансцен хор ледве долає труднощі одночасного, із співом, перелаштування і дансантиності. Іще гірше справи складаються у солістів, від чийого якісного виконання залежить те, чи зрозуміє дитина зміст того, що відбувається, чи ні. Наразі більшість солістів – у звичній для вітчизняних вокалістів манері – погано вимовляють слова, нечітко ритмізують текст й доволі невиразно рухаються. Так само далеким від досконалого є рівень технічної роботи декораційного та пошивочного цехів. Окремі костюми, наприклад, принцеси, виготовлені настільки невдало, що замість стилізації під палацову розкіш її плаття схоже на дешевий, куплений на ринку, маскарадний костюм.

Опера «Король Дроздобород» Юрія Шевченка у постановці Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва – вистава з великим потенціалом, яка, виходячи з її оригінального постановочного задуму могла б бути сценічним твором найвищого рівня. Однак вийшло так, що багата фантазія постановників і творча воля амбітного диригента не змогли подолати інерції колективу виконавців.

## Ольга Голинська:

«Король Дроздобород» – одна з найвідоміших у світі романтичних і повчальних історій. Сюжет дуже простий. Розпещена королева, яку батько намагається видати заміж, відкидає усіх претендентів на її руку, в тому числі й жениха зі специфічною борідкою, котрого вона, кепкуючи, охрестила Дроздобородом. Розлючений батько присягається одружити її із першим-ліпшим, хто постукає у ворота замку. Так принцеса стає жінкою злидаря. Однак випробування нужденним життям і обмеженнями в усьому, супроводжувані, проте, щирими, теплими людськими стосунками, спонукають її переглянути раніше звичні цінності та розвертають душу в бік добра, справедливості, самопожертви й справжнього кохання.

За понад 200 років існування казка, яка побачила світ у першому збірнику «Дитячих і домашніх казок» легендарних братів Грімм (1812 – 1815 роки), зазнала у різних країнах світу безліч видань, перекладів, театральних інтерпретацій, а в епоху кінематографа – 6 екранізацій (художні фільми) і 2 мультиплікаційні версії загалом на 29 серій.

Але це далеко не все, що мотивувало постановочну групу «Київської опери» (КМАТОБ для дітей та юнацтва). Справа в тому, що в українській музичній культурі, на жаль, є величезний пробіл – брак опер для дітей (наголошу, що йдеться не про оперети, мюзикли, музичні вистави, а саме опери).

Після появи трьох класичних творів цього жанру Миколи Лисенка (останній, «Зима і Весна», створено у 1892 році) українські композитори написали... усього 25 опусів. І це за 126 років! Тобто приблизно по одній опері на «п'ятирічку», причому далеко не всі з них мали щасливе сценічне життя. Серед авторів (у хронологічному порядку виходу в світ творів) – Володимир Сокальський (1900), Кирило Стеценко (1910, 1911), Григорій Фінаровський (1929), Дмитро Клебанов (1934), Григорій Компанієць (1939), Ілля Польський (1949), Ігор Драго (1950), Юдиф Рожавська (1951), Марія Завалішина (1966), Аркадій Філіпенко (1967), Марія Филипчак (1970), Борис Алексєнко (1971), Олександр Костін (1982), Михайло Чембержі (1988), Тетяна Ярова (1992), Володимир Шаповаленко (1993), Ірина Кириліна (1993), Віктор Степурко (1996), Ігор Щербаков (1997), Богдан-Юрій Янівський (1998), Віктор Теличко (1999), Михайло Степаненко (2010), Богдана Фільц (2010). Наводжу цю статистику, бо вважаю її вельми красномовною і наочною.

Отже, опера для дітей «Король Дроздобород» відомого композитора Юрія Шевченка – перша за останні 10 років спроба відродити цей жанр у вітчизняному музичному мистецтві. Сам по собі означений факт є дуже знаменним.

В основу лібрето, автором якого також став Юрій Шевченко, покладено п'єсу Богдана Стельмаха «Король Дроздобород» за мотивами однойменної казки братів Грімм. Ще у 2009-му в київському Молодому театрі йшла вистава «Примхливе кохання Дроздоборода», до якої композитор писав музику. От тоді в нього й виникла ідея колись створити на цій основі оперу.

Її конкретна реалізація зайняла близько 2-х років (2016 – 2018). «Я звертаюся до всіх глядачів, – говорить Юрій Шевченко, – але центральна моя “адреса” – найменші слухачі від п'яти літ. Утім, сподіваюся, що й дорослі знайдуть тут щось цікаве. Це – історія романтичного кохання, яке капризну принцесу перетворює на люблячу дівчину».

Режисер-постановник вистави – фронтмен поп-гурту «Авіатор», випускник 2009 року кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені Петра Чайковського Дмитро Тодорюк. Молода, креативна людина, у творчому доробку якої, проте, на сьогодні вже майже 10 років режисерської практики у КМАТОБ для дітей та юнацтва й у різноманітних мистецьких проєктах. Ряд його постановок були високо оцінені театральною спільнотою і глядачами.

Як сказав Дмитро в одному з інтерв'ю напередодні прем'єри «Дроздоборода», десь у глибині душі він і сам досі почувається дитиною, тому добре розуміє психологію дитячого сприйняття мистецтва, чим, зокрема, й керувався у роботі над виставою. Казка мала бути світлою, доброю, яскравою, динамічною, у чомусь несподіваною і водночас драйвовою, зрозумілою й цікавою сьогоднішній дитячій (і не тільки!) аудиторії, спокушеній сучасними кіно-, теле- та анімаційними видовищами, різноманітними шоу, поп- і рок-музикою тощо. Так воно, власне, й вийшло.

Перша дія презентує безхмарне життя героїні у королівському палаці, де вона – володарка будь-якої ситуації, коли люблячий тато задовольнить усі її забаганки. Однак це не може тривати вічно, навіть у найліберальнішого батька колись має увірватися терпець. Саме від цього моменту розпочинаються випробування принцеси. Друга дія – її переосмислення життя і шлях до справжнього щастя.

Від початку вистави не полишає відчуття дива, чарівного казкового світу, в якому опиняєшся, – барвистого, чудасійного, веселого, захопливого, дотепного, фантастичного й водночас нібито абсолютно реального, принаймні дуже знайомого й близького. І це все завдяки гармонійності, узгодженості усіх компонентів дійства.

Оскільки опера – жанр синтетичний, але насамперед музично-театральний, вважаю за доцільне розпочати опис своїх вражень із характеристики музичної складової. Її керманічем у спектаклі є диригент-постановник Сергій Голубничий.

Визначальним фактором мистецької цінності твору стала саме музика Юрія Шевченка. Так, відправною точкою був його ж музичний матеріал, раніше написаний до театральної вистави. Але це не означає, що в новому опусі він механічно повторений. Як професіонал високого класу, Юрій Шевченко створив оперу за всіма законами цього непростого жанру. Тут детально виписано складну симфонічну партитуру, ретельно продумано магістральні та побічні лінії музичної драматургії, розроблено чітку систему впізнаваних, образно витриманих лейтмотивів, передбачено абсолютно точне місце для кожної арії, дуєту, ансамблю, хору.

При цьому композитор послуговується сучасним музичним інтонаційним словником, який включає широкий жанрово-стилістичний спектр: від різноманітних пісень (ліричних, комічних, дитячих та інших) до мюзиклу, симфоджазу, поп- і рок-музики, регі, репу тощо. У ній чутно мотиви, близькі до тих, що лунають нині по радіо, телебаченню, у концертних залах, театрах, в інтернеті, на святкових ранках у дитсадках, – словом, із кожного вікна.

Але це в жодному разі не цитування, не еkleктика. Майстер своєї справи, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв, лауреат мистецьких премій імені Михайла Вериківського, Миколи Лисенка, премії «Київ» імені Артемія Веделя, володар понад десятка відзнак «Київської пекторалі», Юрій Шевченко як насправді високий і досвідчений професіонал віднайшов саме ту музичну мову, котра є зрозумілою будь-якому сьогоднішньому слухачеві (мистецтвознавцю та аматору, дитині й дорослому) та водночас позначена неповторними рисами його таланту, індивідуального композиторського почерку.

Із яскравою музикою щільно пов'язана феєрія сценічних подій, тож настав час звернути увагу на сценографію (художник-постановник – заслужений художник України Людмила Нагорна). У її основу покладено декорації у вигляді теларіїв – рухомих тригранних об'ємних конструкцій, які дозволяють за потреби швидко трансформувати сценічний простір. Він за мить перетворюється із палат королівського палацу на жебрацьку хижку й назад, у парадну залу замку.

На особливу увагу заслуговують костюми, прикраси ручної роботи – фантазійні, стильні, ніби такі, які щойно зійшли зі сторінок видань дитячих казок, і водночас просякнуті якимось духом свободи, як, зокрема, растафаріанське вбрання Дроздоборода-простолюдина. Дивують, але не дратують громіздкі перуки придворних дам, а дреди того ж Дроздоборода у другому акті сприймаються природно – їх зараз часто можна побачити просто на вулиці, у метро тощо.

Хочу відзначити хорошу роботу балетмейстера-постановника Сергія Кона, учня Раду Поклітару. Як це і притаманно синтетичному оперному жанрові, в ньому чільне місце завжди посідає балет. А в казковій дитячій опері так мало бути й поготовів.

Зрозуміло, що пластичне рішення обов'язково прописане для виконавців головних і другорядних ролей. А от образи низки неосновних дійових осіб – претендентів на руку Королівни, членів почту Дроздоборода – втілюють саме артисти балету. Окрім того, ми тут бачимо, як танцюють, наприклад... віник і кошики.

Чудове враження в цьому плані, як завжди, справив хор театру (хормейстер-постановник – Анжела Масленікова), котрий не тільки прекрасно співає, а й танцює, успішно виконує складні акторські завдання.

Прекрасно знаючи колектив театру, у тому числі й можливості хору, композитор відвів йому у загальній драматургії твору доволі значне місце. Хор у цій опері – важлива колективна дійова особа (Придворні), він майже весь час перебуває на сцені, беручи активну участь у подіях. Для хористів (спільно усіх разом і за потре-



би для кожного окремо) детально розроблено лінії поведінки, пластичні рухи, характер пересування на кону, мізансцени, звичайно, костюми, зачіски та грим, не кажучи вже про найголовнішу – музичну складову.

Акторська реалізація матеріалу в принципі відповідає рівню режисерських завдань.

Сподобалася Дар'я Миколенко (Королівна). Хоча молода співачка просить не ототожнювати образ героїні з нею особисто, її персонаж вийшов доволі переконливим і органічним.

Михайло Гуменний-Петрівський (Дроздобород) дуже старався, але мені здалося, що на цьому, одному з найперших показів вистави, він ще не до кінця освоївся із власною інтерпретацією. Але це абсолютно природно для театрального процесу, і в нього, гадаю, ще все визначиться.

Олександр Харламов (Король) виглядав найбільш зрілим серед усіх. Утім, мабуть, так воно насправді і є.

Виконання Анастасії Поліщук (Фаворитка) цілковито відповідало усім очікуванням від її ролі.

Отже, вважаю твір Юрія Шевченка «Король Дроздобород» визначним явищем, справді новою сторінкою в історії сучасної української музики на шляху відродження й подальшого розвитку жанру опери для дітей. А його креативна, неординарна, яскрава й модерна постановка у КМАТОБ для дітей та юнацтва, яка є плідним результатом роботи великого і, що важливо, високопрофесійного і небайдужого до своєї справи колективу, беззаперечно, належить до найкращих в Україні за 2018 рік.

## Анна Липківська:

Нова вітчизняна опера для дітей – подія сама по собі непересічна, а втілена на кону – то й поготів: надто скромним є актуальний музично-драматичний репертуар для цієї категорії глядачів (утім, і для інших категорій – також).

Юрій Шевченко – один з небагатьох (коли не єдиний) український композитор, котрий постійно працює для театру у різних форматах – опера, балет, музика (як авторська, так і аранжована) для драматичних вистав.

Тож зрозумілою є, сказати б, уся міра ексклюзивності опери «Король Дроздобород» (лібрето Юрія Шевченка та Богдана Стельмаха за мотивами казки братів Грімм), втіленої диригентом Сергієм Голубничим та режисером Дмитром Тодорюком у Київському театрі опери та балету для дітей та юнацтва.

Ця постановка не претендує на те, аби бути гостросучасною, – академічна (утім, не без тонкого бешкетування) музика, перевірений часом популярний казковий сюжет... Принадність тут в іншому – в естетичній якості, за якої доносяться нескладний сюжет та прості моральні настанови.

Вистава двоактна, і кожний акт вирішений в іншій стилістиці (художник-постановник – Людмила Нагорна), причому сама динаміка візуального образу містить у собі змістовний меседж. Перша дія відбувається у королівському палаці, і тут – блиск золота, рясно декоровані костюми із надзвичайно вигадливими, величезними головними уборами, які нагадують про шахові фігури з класичних ілюстрацій Дж. Теннієла до «Аліси у Задзеркаллі» Льюїса Керрола, а надто – про їхні сучасні ремінісценції у діалогі про Алісу Тіма Бертона. Другий же акт повертає персонажів та глядачів до природності й простоти – тут панують льон, пастельні кольори, натяки на етніку, а Дроздобород перетворюється на такого собі «растамана»-репера, подібного до відомого – й улюбленого дітлахами – естрадного артиста-співака Михайла Хому, фронтмена групи DZIDZIO. Наприкінці, коли ми знову переносимося до замку, виявляється, що ін'єкція простоти й природності вже потроху «запліднює» королівський двір, «збиваючи» з нього пиху та гламур, – так само, як щирі почуття проникають у душу Королівни, заступаючи зверхність та зарозумілість.

Якщо режисерові й можна поставити на карб деяку традиційно «оперну» статику мізансцен за участі солістів (особливо у першій дії), то щодо хору вони з балетмейстером Сергієм Коном розробили й втілили динамічну (не скрізь, але здебільшого) лінію: він – у якості придворних – активно включений у дію, реагує та приймає бік того чи іншого персонажа.

Звісно, що не обійшлося й без так само традиційного (але вже для «дитячого» формату) інтерактиву – виходів із залу, підспівувань, підплескувань, тупотінь... Усе це значно поживає, повторимося, загалом академічну постановку.

Видно, що виконавцям цікаво та приємно працювати у виставі – «заводячи» маленьких глядачів, вони «заводяться» самі, і дещо вповільнений темп першої дії поступається місцем стрімкості й драйву у другій.

Звісно, не все у виставі бездоганно. Про нюанси щодо власне музичного матеріалу та його втілення краще скажуть колеги-музикознавці, я ж зі свого боку зауважу, що вставні музичні номери – балада про тюльпан, котру виконує Король Дроздобород як потенційний наречений, та сцена вдома у жебрака, де Королівна намагається зайнятися господарством, але все валиться в неї з рук, – гальмують розвиток і темпоритм. Але це, зрештою, не критично.

Звісно, надто шаблонно описувати виставу для дітей за допомогою таких епітетів, як «яскраво», «різнобарвно», «вигадливо», «повчально» та ін. Але що поробиш, коли це правда? У цьому сенсі вважаю цілком заслуженим місце «Короля Дроздоборода» у шорт-листі фестивалю-премії «ГРА» в номінації «Найкраща вистава для дітей».

## Любов Морозова:

Найбільш затребуваний український театральний композитор Юрій Шевченко написав чергову дитячу оперу на сюжет казки братів Грімм «Король Дроздобород». За словами Юрія Шевченка, передісторія твору почалася у 2009 році на сцені Київського молодого театру, коли там була поставлена вистава «Примхливе кохання Дроздоборода» (до неї Шевченко написав музику, яка отримала «Київську пектораль»). А два роки тому ком-

позитор прийшов у Київський муніципальний театр опери і балету для дітей та юнацтва з пропозицією щодо опери. Як музику, так і лібрето Шевченко склав сам.

Вийшла, фактично, шекспірівська п'єса «Приборкання норавливої», тільки для дітей.

Німецькі казки, записані Якобом та Вільгельмом Гріммами, видаються дещо страхітливими для сьогоднішніх дітлахів, тому за основу лібрето постановники взяли п'єсу Богдана Стельмаха. У ній з'являються граф Жираф, барон Баран і князь Карась, а діалоги виглядають більш доброзичливими. Що особливо приємно – у тексті нема повчальності, зайвої моралізації. Скоріше, вона нагадує притчу про сприйняття інакшості. Виховання толерантності без примусу, грайливо, через театральну-музичне мистецтво – чим не мрія педагога?

Режисер Дмитро Тодорюк працює з цим текстом, дуже добре розуміючи адресата – дитячу аудиторію. Тут нема загравання з батьками, бажання сподобатися саме їм. Все, від темпоритму до костюмів і декорацій Людмили Нагорної, працює саме на дітей. Особливу радість викликає перевдягання Дроздоборода у Дзідзьо в другій дії.

Що видається занадто прямолинійним, так це гумор. Він простий та розрахований на безпосередню реакцію публіки. Утім, своєї мети досягає – аудиторія сміється постійно.

Надзвичайно гарно поводить себе хор, яким опікується Анжела Масленнікова – чітка дикція, прекрасна рухливість. Оркестр під орудою Сергія Голубничого теж виглядає впевнено, інколи навіть занадто – забиває звучанням солістів. Цікаво дивитися на акторів. Дар'я Литовченко ідеально підходить для партії Королівни: в ній є вередливість Несміяни і щира ніжність, до цього – гарні вокальні дані. Олександр Харламов наче створений для партії Короля – глибокий бас, в якому зберігається спокій і гідність навіть у швидких комічних фрагментах. Євген Малофеев у партії Дроздоборода поступається їм за віртуозністю та характерністю – для нього це роль «на виріст».

Загалом, це якісний твір, розрахований на виконання «тут і зараз». Він зрозумілий, з дотепними жартами, але індивідуальності бракує вже на рівні партитури – Юрій Шевченко, здається, поєднав відголоски усіх знайомих мелодій. Якщо звучить не марш, то це пісня в душі музики Ігоря Шамо 70-х років, а одна з арій Другої дії майже один в один цитує «Вальс-бостон» Олександра Розенбаума. Утім, така музика легка для виконання і сприйняття, і якщо не вимагає від кожної партитури шедевральності – оптимальна для швидкого розучування та постановки. Що, власне, і довела гарна інтерпретація постановочно-виконавського складу.

## Людмила Олтаржевська:

Сучасна опера, а тим паче дитяча – це, без перебільшення, прецедент для українського театру. А Юрію Шевченку – він є автором не лише музики, а й лібрето – разом з режисером Дмитром Тодорюком, диригентом-постановником Сергієм Голубничим та колективом КМАТОБу вдалося створити оперу універсальну, цікаву і для дітей, і для батьків.

Багатолюдна постановка надихнула Дмитра Тодорюка на асоціацію «вистава-картина». Ефект від перегляду можна умовно порівняти із прослуховуванням-переглядом аудіокниги, коли текст в умовних навушниках дублюється наяву яскравими ілюстраціями. Вирізняючи «глави» з головними героями – суперечка батька й доньки, танець принцеси й простолюдина, – режисер доречно міксує їх з масовими сценами, запрошуючи до «слова» хор чи балет.

Яскраву музику й феєричний настрій казки підтримано у сценографії та костюмах. Художник Людмила Нагорна облаштувала на сцені королівський палац, зафіксувавши цей інтер'єр з вензелями на вертикальних площинах і встановивши по центру подвійне королівське крісло. Костюми – калейдоскоп фасонів і кольорів, а також аксесуари, що вказують на соціальний статус того чи іншого героя (корона, жабо, висока перука, берет з пір'їною...) Разом з тим, деякі костюми зшиті у техніці печворк, що також відповідно характеризує персонажів.

Хореографія Сергія Кона стала наочним прикладом того, що пластика в сучасній опері така ж важлива складова, як і, наприклад, сценографія.

У виставі задіяні провідні актори КМАТОБу, лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів Олександр Харламов, Сергій Москальчук, Дар'я Миколенко, Дар'я Литовченко та інші. Багаторічний досвід цих виконавців, як професійний, так і досвід спілкування з дитячою аудиторією, став запорукою ефектності й цілісності вистави.

За підсумками минулого року «Король Дроздобород» отримав «Київську пектораль» у номінації «Найкраща вистава для дітей». Спектакль цілком заслуговує на те, щоб позмагатися за перемогу уже на всеукраїнському рівні – у фестивалі-премії «ГРА».

## Алла Підлужна

Інноваційність та унікальність опери «Король Дроздобород» полягає у тому, що це сучасний творчий продукт, написаний сучасним композитором спеціально для цього дитячого оперного театру. Юрій Шевченко створив завершений музичний твір з вишуканою інструментальною та вокальною основою, доступний юнацькій аудиторії за мелодійним строем та з використанням сучасних ритмів і стилів. Партії центральних персонажів створені за принципом пісенних шлягерів, вони виконуються на високому рівні майстерності і це робить оперу динамічною, емоційною, позбавленою нудної дидактики.

Режисер Дмитро Тодорюк максимально наближує сцену й глядний зал, робить цей простір спільним. Персонажі опери виходять на сцену через зал, з різних боків і дверей. Подібне занурення в дитячу аудиторію, можливість для глядачів бачити і чути героїв дійства так близько від себе робить дію максимально емоційною. Таке

рішення працює безпрограшно і допомагає долати принципи умовності, притаманні оперному жанрові.

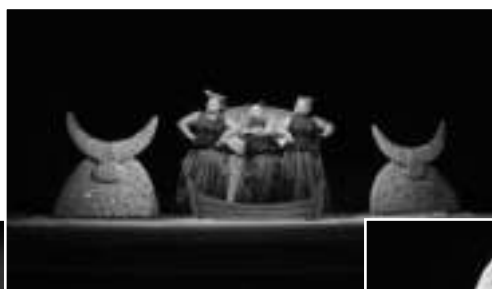
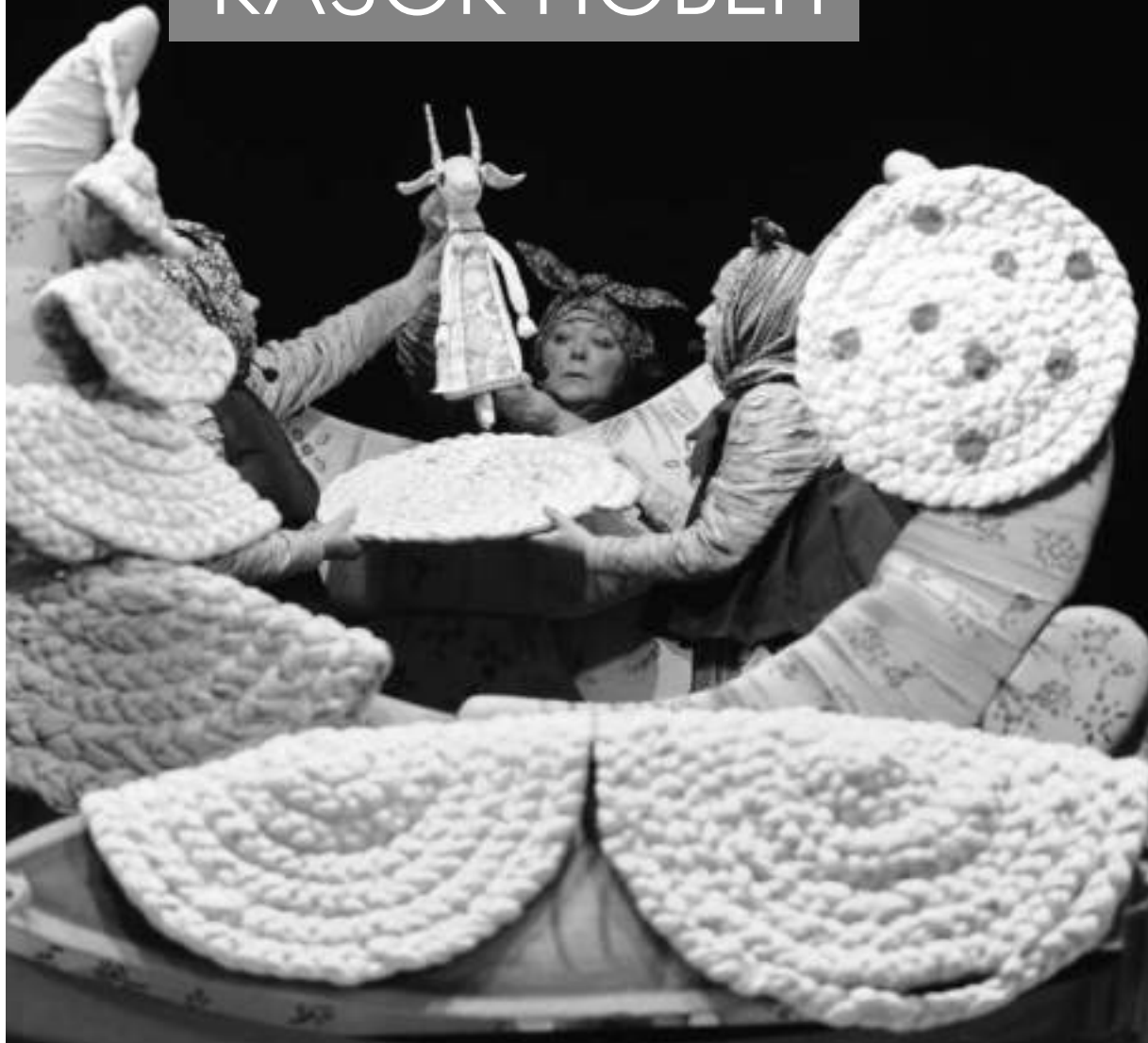
Музичний матеріал разом з яскравою візуальною картиною дійства роблять виставу вишуканою в сенсі подачі матеріалу й драйвовою у манері виконання. Треба зазначити злагоджену роботу симфонічного оркестру. Значний масив виконавців, з солістами та хором, одягнені у яскраві різнокольорові костюми, створюють на сцені враження свята, веселого казкового дійства. Фронтальні мізансцени перемежаються локальними, задіюється увесь простір сцени. Звучить музика, чудові дуети, тріо, соло, хорові ансамблі, під час яких усе міниться, палітра кольорів костюмів, наче розсипи камінчиків у калейдоскопі, створює різні зорові конфігурації. Фантазія щодо ідей костюмів вражає.

За рахунок побудови мізансцен з використанням простору глядної зали зникає момент статичності. Солісти рухаються, легко вправляються з необхідністю співати у незвичних місцях, наявна відповідна техніка й досконале володіння голосом.

Казка про непокірливу принцесу, яку покарали за норовливість заміжжям за жебраком, виглядає в опері «Король Дроздобород» цілісним дійством. Доречний драматургічний матеріал, покладений на талановиту музику, автор якої відчуває нюанси й потреби сучасності, високий рівень виконавської майстерності, наявність злагодженого акторського ансамблю, вишуканий візуальний образ вистави вдало завершуються мораллю, такою необхідною для юнацької аудиторії. Торжество справедливості й перемога кохання вінчають цю феєричну у всіх сенсах виставу.



# ПЛИВЕ ЧОВЕН, КАЗОК ПОВЕН



# Рівненський академічний обласний театр ляльок

## Вистава «Пливе човен, казок повен»

### О. Ткачук за народними казками

Сергій Васильєв:

Нібито скроєна за сталими правилами традиційного для нинішнього українського театру ляльок видовища, вистава «Пливе човен, казок повен», створена у Рівному режисером Оленою Ткачук та художницею Інесою Кульчицькою із тріо найдосвідченіших актрис трупі (Тетяна Єршова, Франческа Барабаш, Алла Черуха), все ж вигідно відрізняється від типових опусів, що випікаються на провінційних сценах України. Так само вона може слугувати прикладом для десятків театрів та режисерів, які чи то на хвилі моди, чи то через хибне уявлення про патріотизм, нашпиговують вистави фольклором. У Рівному використання народних пісень і навіть специфічної поліської говірки виглядає напрочуд виправдано та органічно.

Власне, в цьому частково вбачала своє завдання автор композиції вистави та її режисерка (до слова, це дебют в якості постановника рівненської актриси-лялькарки) Олена Ткачук. Придумуючи своєрідний бенефіс для своїх старших колег, вона вирішила не послуговуватися відомими текстами, які мандрують з театру в театр із Заходу на Схід та з Півдня на Північ, а спертися, так би мовити, на регіональний матеріал, з'єднавши в композиції три казки, наситивши дійство місцевими обрядами та піснями. Про сумлінність цієї роботи свідчить, зокрема, й те, що матеріал до вистави Олена Ткачук підбирала півроку, користуючись знаннями і порадами керівника етнографічного колективу «Веснянка» Віктора Ковальчука. Він, до речі, консультував під час репетицій і актрис, допомагаючи їм освоїти специфічну говірку Полісся та завчити включені в текст діалектизми.

У плані підтримання автентики дійства велика роль належить художниці вистави Інесі Кульчицькій. Створивши дуже компактне та зручне ігрове середовище, вона використала при конструюванні декорації і ляльок природні, мало не домоткані та вручну плетені фактури, а також предмети побутового сільського вжитку (як дотепно виглядають семеро козенят на коромислі, наприклад, або Вовк у вигляді торби, де, зрештою, ці довірливі козенята опиняться!). Дуже органічно супроводжує та підсилює емоційність видовища музика. «Пливе човен, казок повен» – рідкісна вистава, де пісні не гальмують дію, слугуючи обов'язковим і безглузким її додатком, а з'являються і звучать дуже доречно.

Вистава, подекуди, задумувалася як своєрідний бенефіс для трьох найзаслуженіших акторок трупі Рівненського театру ляльок, і знову таки треба віддати належне делікатності і таланту режисерки-початківки, яка зуміла подати цих виконавиць з найвиграшнішого боку. Звісно, у грі Тетяни Єршової, Франчески Барабаш і Алли Черухи присутні притаманні акторам театрів ляльок грубуваті прийоми, зокрема, постійна демонстрація веселості та бадьорості, але в даному разі вони істотно нейтралізовані правдивістю самого матеріалу. Актриски не вдають з себе справжніх сільських бабусь, але не цураються й свого власного віку. Відчувається, що їм комфортно не лише перебувати на сцені, але і працювати разом. Кожна героїня має власний колоритний характер, а всі вони дуже хвацькі та розкуті.

Отже, «Пливе човен, казок повен» у Рівненському театрі ляльок – що називається, симпатична, винахідливо вигадана та майстерно зіграна вистава. В ній немає особливої змістовної глибини, але присутній животворний дух народної традиції, здатний, виявляється, глибоко розчулювати і радувати глядача.

**Анна Веселовська:**

«Старі мов малі» – таким іронічним висловом, що ним часто-густо характеризують дивні вчинки людей похилого віку, цілком можна скористатися, аби означити те, що діється у виставі «Пливе човен, казок повен» в цілому. Три колоритні бабусі оповідають діткам зі сцени давно відомі казочки. Але як це часто буває у стареньких зі слабкою пам'яттю, вони щось забувають, щось плутають, щось фантазують. Тож їхня оповідь виглядає доволі химерною: сюжети переплутуються, розгалужуються, і виходить такий собі повний постмодернізм. Словом, першою найприкметнішою якістю цієї вистави є відсутність звичного казкового нарративу, до якого глядачів привчили в театрі ляльок, бо все, що починається начебто традиційно із пропозиції порозказувати казки, далі схоже на майстерну імпровізацію, де чимало натяків на сьогоднішній день.

Кхекаючи та охкаючи, перевалюючись, мов качечки, кумедні старенькі починають гратися казочками і роблять це не штучно й по-театральному, а якось ненароком, природно. Ось баби вибралися із чарівного човна, який нагадує стару провалену лежанку, ось заходилися, заметушилися довкола нього і, наче подушки, перекладають місяць та зорі. Казкові баби, які знімають із неба зірки, мовби порядкуються у хаті. Відтак дива, що відбуваються довкола, – вже зовсім не дива, а знайомі повсякденні історії.

Задум представити казки саме як частину нашого буття й зробити їх емоційно близькими сучасним дітям навряд чи був би успішно реалізований режисеркою Оленою Ткачук, якби вона та художниця Інесса Кульчицька не створили винятково затишну ігрову атмосферу. Сценографія спектаклю – це доволі поширена декорація-трансформер, яка дозволяє перетворювати човен на будь-що: пагорби, хатки, ліс, обійстя. Однак особливим цей традиційний трансформер робить те, що виглядає він немов тепла старенька клаптикова ковдра, а всі деталішиті як оригінальні подушки із квітчастих тканин. Кумедні бабусі вбрані так само дуже по-домашньому: декілька спідниць, довгий фартух, тепла кацавейка та хустина. І все це не яскраво-театральне, а дрібно квітчасте, мов із ситцю. І водночас це нагадує стильний дизайнерський підхід із використанням старих речей і традиційних технологій для створення сучасного затишного обійстя.

Не менш вдалим за рівнем атмосферності є акустичний ряд вистави. За словами режисерки, він створювався на основі справжніх аутентичних записів різних фольклорних колективів західного Полісся. Унікальні пісні, яких не торкалася рука аранжувальника, звучать у виконанні актрис так, наче вони їх співали все життя, заколисували під них власних дітей та онуків. До того ж, співають вони їх рухливо, пританцьовуючи та шепочучи.

Утім, зворушливий живий акторський план не в змозі перекрити зворушливість плану лялькового, який, власне, представляє персонажів казок. Невеликих ляльок, серед яких переважають рукавичні, на відкритому прийомі вправно водять все ті ж бабусі. Ось тут і проявляється справжня майстерність акторок Рівненського театру ляльок, які встигають все: створюють повноцінні сценічні характери кумедних стареньких, одна з яких трохи вередлива, інша манірна, третя простакувата, а також органічно представляють казкових істот.

У руках артисток-майстринь добре відомі казкові персонажі виглядають особливо виразно. Мало того, що козенята, коза, вовк, дівчинка та інші персонажі верткі та динамічні: керуючи ними, виконавиці дотепно використовують акторське відчуження. Наразі йдеться про особливі характеристики дійових осіб, які одночасно пародіюють застарілі ігрові прийоми, поширені в театрі ляльок. Власне, це і допомагає зберігати рівновагу в комбінації лялька – живий план, оскільки ляльки цієї вистави є підкреслено іграшками, в якій граються бабусі.

В атмосферній, продуманій до нюансів виставі «Пливе човен, казок повен» ще чимало семантичних деталей, які привертають увагу: приміром, як от лялька-вовк яскравого червоного кольору, що виглядає мов архаїчний загрозливий символ. Є тут і цілком звичні для сучасного театру ляльок прийоми інтерактиву, діалогу з публікою, втягування її у гру тощо. І все це розмаїття до ладу поєднується, існує в одному просторі архаїчного фольклору, який завдяки ігровій стихії подається по-сучасному, так, що навіть відволікає дітей від гаджетів.

## Ольга Голинська:

Враховуючи мізерну кількість дитячих вистав у театральному просторі України, кожна з них можна вважати ексклюзивною. Не виняток – спектакль Рівненського академічного обласного театру ляльок «Пливе човен, казок повен».

Авторка п'єси і режисер – актриса Олена Ткачук. Слід подякувати директорові театру Володимирові Данилюку, який підтримує творчі ініціативи своїх працівників.

Тема вистави – гармонія людини й Всесвіту, непереможна сила народної мудрості. Основні меседжі – вічні питання життя і смерті, любові й ненависті, добра і зла. Все, як у казках.

Та це й не випадково. Адже у сорокахвилинній постановці поєднано три відомі українські народні казки: «Вовк і семеро козенят», «Ворон і яблуна» та «Горщик каші». Їх пов'язує єдина сюжетна лінія, укорінена в фольклорі рівненського Полісся. За словами режисерки, вона вбачала своїм головним завданням показати рідний край. І це їй вдалося!

Одна з найвиразніших тенденцій нашого часу – вихід акторів театру ляльок безпосередньо до глядача. Вони стають не просто ляльководами, носіями чий, точніше, втілювачами ролей із-за ширми, а й виконують конкретні мистецькі завдання на сцені, поєднують функції тінювого, прихованого від очей публіки і зримого виконавця. Тобто неймовірно складне синтетичне мистецтво артистів театрів ляльок тепер ніби впливає на поверхню.

І у виставі Рівненського театру ляльок «Пливе човен, казок повен» це проявляється абсолютно. Три цілком реально (не лялькові) бабці (такі собі мойри, які плетуть вервечку життя) неспішно, оригінально й природно розповідають цікаві та повчальні дитячі казочки характерною поліською говіркою. Усе відбувається, як і годиться у виставах для дітей, дуже позитивно (ілюструється відповідними ляльковими персонажами, хоча й іноді не без трагічних деталей: вовк з'їдає козенят, пташка гине і її жаль тощо), з гумором, інтерактивним залученням залу (до слова, цілком органічним і виправданим), як видається, із розумною часткою імпровізації чудових виконавиць.

Спектакль вирізняється цікавою та оригінальною сценографією і костюмами (художник-постановник – Інесса Кульчицька зі Львова), з багатозначним трактуванням деталей.

У сценографії – плетені, в'язані, валяні тощо – рукотворні речі, свого роду символи домашнього затишку, усім добре знайомі з дитинства: килимки, стьобані ковдри, подушки... Маленькі глядачі та їхні батьки можуть спостерігати, як Сонце, обертаючись, розплітається на нитки, серп Місяця, обертаючись, стає човном, круглий зелений килимок, випроставшись вертикально, перетворюється на кущ або дерево, кілька складених навпіл і розташованих один за одним по висоті різновеликих килимків – на ялинку в лісі, а розміщені горизонтально – на пагорб чи просто зелену травичку, по якій мандрують герої казок.

Костюми виконавиць – хустки-очіпки, широкі довгі спідниці, фартухи, кофти, керсетки, – усе дотримано фольклорних першоджерел. Герої казок – здебільшого ляльки-мотанки, що є цілком у руслі української народної традиції.

Авторка вистави широко використала пісні й танці Полісся. Музика базується на фольклорній основі. У пошуку й доборі матеріалів допоміг Віктор Ковальчук – художній керівник і засновник Народного молодіжного фольклорного гурту «Веснянка» Рівненського міського палацу дітей та молоді, який уже понад 35 років займається «експедиційно-пошуковою, дослідницькою, видавничою, виконавською діяльністю та реконструкцією поліського автентичного співу і гри на традиційних музичних інструментах» [із сайту колективу].

Віктор Ковальчук корегував діалект, говірку, впродовж півроку брав участь у виборі текстів. Фольклорний матеріал у виставі постав у сучасному аранжуванні, що дуже добре сприймається. Це – справжній ковток свіжого повітря!!!

А поліський танець «Печоное порося» наприкінці дійства є його справжньою кодою. То – феєрія, у якій залюбки беруть участь усі – і актори, і зал, що є якнайяскравішим свідченням органічної взаємодії усіх компонентів вистави, а значить – її художньої цілісності.

Спектакль було створено до однієї з річниць театру, тому поставлено із залученням «ветеранів» – трьох актрис, заслужених артисток України Алли Черухи (Сусідка), Франчески Барабаш (Баба) і Тетяни Єршової (Кума). Кожній із них реально за 60 років (я сама, зізнаюся із гордістю, перебуваю у цій віковій категорії), але вони, поза сумнівом, можуть ще ого-го як запалювати!!! Чого варті, наприклад, їхні періодичні виходи до глядачевої зали для співбесіди чи пошуку партнерів-добровільців дійства, на що, до слова, дуже активно відгукується дитяча публіка, і я була тому свідком.

Дуже яскрава, щира, напрочуд динамічна й органічна, по-справжньому ментально та філософськи вкорінена, національно виховна, майстерно і з любов'ю зроблена, симпатична й мила дитяча вистава.

### Анна Липківська:

Що оригінального можна вигадати, коли йдеться про грані-переграні народні казки, особливо про таку, як «Вовк і семеро козенят» («Ворон і яблуня» та «Горщик каші» менш заяложені, але всі вони – одного порядку)? Як зробити виставу для найменших такою, аби вона була цікава і батькам?

Утім, митці на те й митці, а творча діяльність – на те й творча, аби підходити до таких проблем креативно, не озираючись назад та на інших.

У нашому випадку акторка Рівненського театру ляльок Олена Ткачук у самостійній, позаплановій режисерській роботі розв'язувала, здавалося б, суто «виробниче» питання – задіяти корифейок театру так, аби надати їм максимальну увагу та побільше місця на кону. Але, як часто буває, те, що робиться для себе та без особливих претензій, стало цікаве іншим – у даному разі, «доросло» до декількох нагород на фестивалях театрів ляльок та до шорт-листа «ГРИ».

Отже, три коротенькі казки постали тут в обрамленні автентичних піснеспівів та танців Полісся, переказані поліською же говіркою трьома веселими пенсіонерками, явно колишніми рокерками – із «рїжками»-вузликами на зав'язаних хустках, в однакових керсетках та квітчастих спідницях (подібно до «самоварних» іграшкових бабів), рум'яними, бешкетними, завзятими. У виставі в казкарко-оповідачок нема імен, але їх кортить дати, враховуючи елементи гриму та «накладки»: Вухата (Тетяна Єршова), Носата (Алла Черуха) й Кругловида (Франческа Барабаш).

Вони не лише водять планшетних ляльок, передаючи їх одна одній, та керують усім Всесвітом вистави, але й самі (часом у контрапункті із своїми ляльковими персонажами) реагують на сюжетні повороти, змагаються між собою за першість та увагу глядачів, створюють блискавичні «коаліції» 2 на 1, котрі так само миттєво розпадаються, – словом, перебувають у насиченій ігровій стихії.

Зрозуміло, що в театрі ляльок левова частка образу спектаклю припадає на роботу художника. Львів'янка Інесса Кульчицька вибудувала на сцені напівцілий Всесвіт, насичений знаками та архетипами: плаский човен у поліетиленових хвилях, пласка ж велетенська риба, хатки з «рогатими» стріхами, мовби зроблені з набитих пухом перин; вив'язані колом килимки – крони дерев, Дерево Життя з плетених мотузок, Колесо Життя – жовтогаряче, з дерев'яною хрестовиною (його можна розплести, потягнувши за мотузку, – і тоді в бабах-казкарках проглянуть ті, хто насправді «замаскований» під їхньою кумедною машкарою, тобто три античні мойри, владарки над нитками життів)... Та й Вовк тут червоний – такий собі архаїчно-тотемний Люципер, із мішком-черевом, де зникають з'їдені козенята.

Якщо спробувати одним словом описати 45-хвилинну виставу, то це буде «драйв». Від першої ж миті, коли починається електронний ритм, і до останньої все розгортається стрімко й насичено. Тут навіть реп можуть прочитати, не випадаючи з оповіді.

Звісно, не обходиться у виставі без інтерактиву – Носата виходить у зал, аби знайти серед глядачів тоненький голос і купити його для Вовка за цукерку. Діти із задоволенням включаються у «кастинг», а батьки сміються з точної асоціації із «купівлею голосів» у виборчих перегонах для злого хижака, котрий воліє здаватися білим і пухнастим.

Є тут і інші «цікавинки» для батьків – ніби внутрішньо «підморгуючи» їм, акторки розігрують ситуації, багаті на пікантні підтексти («...І оддала дівчинка дідові вси, шо мала. А мала вона (пауза) шапочку (зітхає з полешенням)!»).

Своєрідне та цілковито переконливе поєднання етніки, сучасних ритмів, архаїчного ритуалу та ігрового театру – те, що робить невибагливу, на перший погляд, сценічну мініатюру «Пливе човен, казок повен» окрасою цьогорічного фестивалю-премії «ГРА».

### Любов Морозова:

Як зараз модно казати, це успішний «кейс», на успіх якого не очікувало ані керівництво театру, ані самі постановники. Особливо він зацікавив би борців з ейджизмом, адже це історія про затребуваність жінок «у віці». Трьох акторок віком від 60 до 62 років директор планував відправити на пенсію, випустивши наостанок із прощальною виставою. Спеціально з цього приводу Олена Ткачук, яка років двадцять вже працювала акторкою-лялькаркою, а як режисерка здійснила у цьому театрі лише одну постановку, придумала щось дуже тепле і дуже потрібне – виставу за мотивами відомих народних казок. Так само, як воно відбувається в реальних сім'ях, коли бабусі розповідають казки онукам, сталося і на сцені. «Вовк і семеро козенят», «Ворон і яблуня» та «Горщик каші» три «бабусі» розказали наймолодшій публіці. І в який незвичний та сучасний спосіб вони це зробили – то окрема історія.

Задля цієї вистави спеціально збирався фольклор Північного Полісся – пісні Володимирецького та Дубро-

вещького районів. Зокрема, була записана мелодія, яку придумав пастух і зіграв її на сопілці (на момент постановки його вже не було в живих). Також включені записи автентичного жіночого співу цього регіону, що надає багатшаровості, глибини звучанню. Спів самих акторок аранжувальник Іван Рокіщук наклав на сучасні ритми, що очевидно приводило маленьких слухачів в непідробний захват – ну бо коли такі ж бабусі, як твоя, пританцьовують і співають автентично під драм-н-бейс, захват і довіра до них виникають самі собою. Загалом, це чудовий спосіб долучити різні покоління до спільної комунікації – навіть за умови театального розділу простору на сцену і глядацький зал.

Консультант з північно-поліського діалекту працював над вимовою акторок, і це помітно, і це вже естетська розкіш. Ясно, що для звичайної дитячої вистави достатньо було би просто яскраво проговорити всі ті казки під танці та сучасні ритми. Але тут вже з'являється чисте мистецтво – чи то з поваги до автентичного матеріалу, чи з поваги до самих себе і цільової аудиторії (нехай вона ще не дуже розуміє, чому ці акторки так дивно говорять), постановники не занижують планку, наполегливо працюючи над виставою, яка цікава як дітям, так і мовним експертам.

Сценограф Інесса Кульчицька створила теплі в'язані та зшиті декорації, які, з одного боку, дуже «бабусині» – ну, бо ж бабусі весь час щось в'яжуть, – а з іншого – надзвичайно архетипові. Тут зв'язане сонце розмогується як нитка життя, тут килимки для ніг перетворюються на ялинки, а «м'які» будинки трансформуються у фігури жінок-берегинь з руками-місяцями. Усі ці чарівні перевтілення додають казковості, причому казковості матеріальної і навіть тактильної (у світі стрімкої діджиталізації це особливо працює). Усі декорації насправді хочеться помацати, настільки вони доброзичливо-кінестетичні. Ну, а ще частково перенесені із щоденного вжитку і гри в халабуду з домашніх килимків.

Три героїні надзвичайно привабливі і фактурні. Грають їх Франческа Барабаш, Алла Черуха та Тетяна Єршова. Грають очевидно з насолодою та повним зануренням у ролі. Місцями ця гра трохи невірноважена за темпоритмом, але це вже нюанси – можна списати на хвилювання та кінець сезону. Найбільше підкупає те, що кожен рух, кожен жест героїнь повністю включений у цю «бабусину» казковість. Навіть банальна роздача цукерок перетворюється на символічну гру, за якою кожний згадає власну бабусю, котра завжди намагалася пригостити чимось «з фартуха».

Отже, це напрочуд вдала вистава лялькового театру, яка, окрім суто естетичних та виховних місій, «прокачала скіли» керівництва театру у ставленні до акторів «у віці». І це вистава, яка особливо ціпає багатшаровістю своїх складових, розрахованих не лише на малюків, але й на глядача будь-якого покоління та освіченості.

## Людмила Олтаржевська:

Казка була і залишається одним із найбільш універсальних жанрів дитячих театрів ляльок. Водночас саме вона потребує від режисерів надкреативного підходу. Нове тлумачення відомого сюжету, аби не загубитися серед інших численних версій, повинне отримати яскраву індивідуальну «обгортку». Режисер Олена Ткачук («Пливе човен, казок повен» – її дебютна вистава) узяла до роботи три відомі народні казки, об'єднала їх в єдину спільну оповідь, музичним супроводом до якої стали пісні рівненського Полісся, – і маленькі мешканці міста отримали прекрасну атмосферну виставу, яка виховує, навчає, розважає і дозволяє відчувати себе причетним до того, що відбувається на сцені.

Оповідачками у цій виставі є три героїні – Баба, Сусідка й Кума. Разом з тим, за задумом режисерки, всі трое – умовні звичайні бабусі, які розповідають перед сном казочки своїм онучатам. Переконливі, лагідні, здатні і пожартувати, і приголубити, а іноді й насварити... Такий прийом у поєднанні з акторською майстерністю виконавиць забезпечив неймовірне єднання між сценою і залом: глядачі щиро реагують на виставу, з готовністю виконують прохання акторок чи відповідають на їхні запитання і за найменшої можливості підключаються до дії.

Діалектичні ж вкраплення у цій виставі не лише працюють на її самобутність, але й знайомлять маленьких глядачів із первинною мовою малої батьківщини.

Сценографія у цій виставі – це прекрасний приклад того, якою має бути візуалізація театального постановки для найменших. Художниця Інесса Кульчицька розклала на сцені круглі килимки, які малеча, напевне, бачила у своїх бабусь чи прабабусь і які дуже добре прислужилися затишній домашній атмосфері, що панує у виставі. Загалом елементи сценографії – мобільні, образні, ілюстративні, вони легко трансформуються із одного предмета в інший. Вбрання сцени можна порівняти з книжкою для найменших, в якій можна не лише гортати сторінки, але й рухати окремими предметами чи вирізнаними картинками.

Прості рухи – так бабусі у житті підтанцьовують на весіллях – та народний спів чергуються із досить несподіваними вокально-хореографічними елементами (як-то реп у виконанні Вовка). Що, втім, виглядає досить цікаво і вносить у фольклорно-традиційну виставу невеличку стилістичну пікантність.

Алла Черуха, Тетяна Єршова, Франческа Барабаш – три «бабусі», яким дівчора на цій виставі вірить від першого до останнього слова. Хустинки з вузликами на голові, ляльки, що змінюються у їхніх руках разом із зміною інтонації в голосі, величезне накладне вухо у тієї, що має неодмінно знати все і раніше за інших, – своїх героїнь актриси щедро наділили рисами й за допомогою художниці оздобили аксесуарами, які допомагають малечі максимально концентруватися на виставі. Настільки, що фінальний спільний танець «Печеноє поросє» із цукерками для малечі дехто сприймає навіть розчаровано: що, уже все?! І це також можна сміливо трактувати як безумовний успіх актрис у цій виставі.

Прекрасна, стильна робота рівненських лялькарів має всі шанси отримати визнання і серед фіналістів фестивалю-премії «ГРА», вкотре продемонструвавши, що культурна провінція – це поняття зовсім не географічне.



## Світлана Максименко:

Оригінальність режисерського задуму полягає у тому, що вистава просякнута автентичними поліськими піснями та народною мелодикою, які відсилають глядача до традицій та обрядів Полісся. Режисер Олена Ткачук визначає жанр вистави як «фолк-мікс». Колоритний діалект рівненського Полісся додає виставі регіонального забарвлення, а танцювально-пісенні рефрени слугують режисеру та трьом актрисам-виконавицям основних ролей оповідачок (та виконавиць усіх ролей) своєрідним «містком» (переходом) від однієї казки – до іншої.

Художня цілісність даної вистави визначається її сценографічно-вігядливими знаками-символами (художник – Інесса Кульчицька): човен-місяць, дерево, яблука, сонце, млин, які відсилають до національної міфології, а з іншого боку – впізнаваними в Україні ляльками-мотанками, які оживають в руках досвідчених і грайливих актрис-бабусь-оповідачок.

Позитивна енергетика постійно присутніх на сцені виконавиць – Франчески Барабаш, Тетяни Єршової, Алли Черухи – відкритий режисерський прийом «переходу» від однієї казки до іншої (перевернули «місяць», він став човном, зелений килимок перетворюється на... дерево, сонце «розплітається» у нитки-промені, чи нитки життя?) та жива манера органічного спілкування (як справжні бабусі з улюбленцями-онуками) – головна принада вистави. Вона додає родинного загишку та невимушеності сприйняття.

Однак, при всіх плюсах та вищенаведених позитивах вистави (сценографія, акторський ансамбль), залишається після перегляду її «наживо» кілька зауваг.

Чи варто розпочинати виставу з поліського діалекту, який відсилає глядача до російсько-домінуючої розмовної мови (надто в умовах російської агресії та неоголошеної РФ війни)? Чи варто аж так перенасичувати виставу нав'язливим інтерактивом з глядним залом: до початку вистави, в ході її, після? Чи заявлено глядачеві театром (а це – малята), що вони дивитимуться кілька казок, «мікс» у одній виставі? Не акцентовано режисером й принцип переходу від однієї казки до іншої (що йде від нечіткості літературного сценарію). Адже така неясність породжує невизначеність і у «досвідченого» глядача.

Перелічені недоліки, однак, не перекреслюють позитивного враження від яскравої, енергетично-світлої, професійної роботи усього творчого колективу театру.

## Алла Підлужна:

Вистава вирізняється оригінальністю рішення. Використовуючи нібито традиційний для лялькового театру матеріал – народні казки, – режисерка Олена Ткачук знаходить вірний емоційний хід, що напевне проторує шлях до маленького глядача. Малеча любить слухати казки, а хто найчастіше робить це в житті для малюків? Звісно, бабусі. Актрис-виконавиці знаходять для своїх бабусь неординарні риси характерів. Їхні бабусі – бешкетниці, веселі й запальні у своїх витівках, кумедні за зовнішніми ознаками, тож мають усі шанси сподобатись дітлахам. Доречно вибудовується між ними трьома жартівливий конфлікт, який динамічно рухає дію, надає їй яскравих емоційних нюансів.

Простір вистави оригінальний, казковий, сценограф Інесса Кульчицька наче «вив'язує» декорації з вовни, вони теплі, домашні. Наочна висока культура праці з матеріалом, текстурами, смак і вишуканість відчувається саме у такому сценографічному образі вистави. Частина декорації, що рухаються, вігядливі у трансформаціях, збалансовані у співвідношенні та взаємодії, миттєво видозмінюються. Реквізит та ляльки виникають ніби з нічого. Іграшки майструються з найнесподіваніших елементів. Така манера гри зрозуміла дітям, бо вони й самі завжди вмикають фантазію, коли зі звичайних шматочків тканини чи ниток виготовляють ляльку чи якусь тваринку.

Вистава рясніє сценографічними та сюжетними вігядками. У її першооснові, де превалує тип народно-го лубочного театру, проглядається між тим і ідея театру інтелектуального, з наявними виховними, освітніми моментами. Надзвичайно вдало вігядана форма вистави, побудована на місцевому фольклорному матеріалі, тримає колорит рівненського Полісся, творчо переплавляє його у художню автентичну, забарвлену яскравими театральними елементами. Надзвичайно доречним і вдалим стає музичне оформлення з оригінальним автентичним виконанням народних пісень. Переосмислення сюжетів відомих народних казок дає простір для іронії, гумору, сучасного, в чомусь несподіваного, погляду на долі Кози з сімома козенятами, Вовка та Ворона з яблуною. Відхід від колишньої традиційності й естетики минулих років робить виставу свіжою, вона наче виблискує від креативності та веселої фантазії її творців.

Театр пропонує такий розмах фантазії, що вистава без явних зусиль стає спроможною «затягти» у своє емоційне поле малюків, підлітків і навіть дорослого глядача.

Можна зазначити органіку й цілісність вистави, таке відчуття народжується від талановитої акторської реалізації режисерського задуму. Жіноче акторське тріо знайшло баланс свого сценічного співіснування, з рис їхніх різних характерів вимальовується такий собі колективний спільний образ ідеальної для дитини бабусі, яка може і заспівати, і вігядати лялькову забаву, і станцювати, й розповісти казку так, що опинишся ніби всередині цієї оповіді. Як не закохатися у такий ляльковий театр, що являє собою необмежений творчий всесвіт?





# За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу



# Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені І. Франка

## Вистава «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича

Сергій Васильєв:

Поява «Гуцулки Ксені» на сцені Івано-Франківського драматичного театру ім. І. Франка є надзвичайно логічною. Навіть якщо не знати, що автор мюзиклу Ярослав Барнич у 1930-ті – на початку 40-х років був диригентом тутешнього, тоді Станіславського театру, то для звернення до цього твору вистачить й того, що його події відбуваються у Карпатах, можливо, саме в тих місцинах, звідки походять франківські актори. На землі, яку вони люблять, серед людей, яких вони розуміють. Й вистава Ростислава Держипільського, власне, є таким освідченням в любові рідному краю. Це, в кращому розумінні слова, провінційна, просочена духом цих місць, настояна на атмосфері прикарпатських лісів та гірських галявин, вистава. У цьому її невідворотна сила і зворушлива чарівливість.

Власне, ця мета визначає напрям і параметри режисерського задуму, побудованого на синтезі автентики, гарантованої мало не генетичною пам'яттю творців вистави, і витонченої театральності, яку, здавалося б, диктує сам жанр мюзиклу. Але у франківській «Гуцулці Ксені» гра ще густо присмачується, так би мовити, місцевим колоритом, бо завдяки численним апартам, самоіронічним дотепам виконавців однією з незримих дійових осіб тут стає сам Івано-Франківський театр. Майже водночас з виставою Ростислава Держипільського з'явилася кіноверсія «Гуцулки Ксені» Олени Дем'яненко, де легковажні, як і личить опереті, перипетії цієї історії трактовані як останній ковток безтурботного щастя перед грозою Другої світової війни та радянської окупації, що невблаганно насувається. У театрі, навпаки, стверджують, що щастя єдино й можливе, доки люди не полишатимуть своєї землі та турбуватимуться про неї.

Успіх вистави значною мірою обумовлює грамотне слідування її авторів законам жанру. Сюжет не перевантажується зайвими смислами, його умовність підкреслена присутністю на сцені оркестру та дуже функціональним рішенням простору, місця дії в якому позначаються кубами з примітивним етнографічним різьбленням. Надзвичайно добре продумано у виставі костюми персонажів. Художник Олеся Головач, зокрема, щедро використовує гуцульські гуні, які справді сприймаються як друга шкіра-оберіг для героїв, знак їхньої свідомої етнічної ідентифікації. При цьому викликає симпатію те, що театр не вдає з себе філософа чи вчителя життя, він чесно намагається розважати публіку.

Жанр диктує й певну манеру виконання, більш плакатну, підкреслену, ледь перебільшену. Кожний актор щось навмисне акцентує в характері свого героя, періодично ніби поглядаючи на нього збоку і підморгуючи глядачеві: мовляв, все це лише гра. Ідеальним медіатором заданого стилю вистави є Олексій Гнатковський в ролі господаря готелю «Говерла». За сюжетом, один з головних моторів інтриги, насправді він стає мало не церемоніймейстером видовища, диригуючи діями партнерів і частіше за інших нагадуючи глядачам, що вони перебувають у театрі і мають насолоджуватися вигадкою, азартом і дотепністю її творців.

Видатному режисерові Мілошу Форману приписують такий вислів: «Не кричи про весь світ, скажи про своє село, але так, аби почув весь світ». Сказано ніби про «Гуцулку Ксеню» в Івано-Франківському театрі ім. І. Франка. Хоча самі автори, мабуть, гадають, що звертаються винятково до своїх земляків. Та й, насправді, рідко коли можна побачити таке щире єднання сцени і залу, як на цій виставі.

Ганна Веселовська:

Справжньому мюзиклу в Україні не пощастило. За радянських часів його поява була неможливою з ідеологічних причин, а в пострадянський період чимало продуктивних творчих ідей не змогли повноцінно реалізуватися через обмеженість ресурсів. До того ж, перші мюзикли, де було вдосталь драматизму й складних життєвих перипетій, приймалися глядачем гірше, ніж рок-опера і фолк-опера. Уже за багато років, що минули з часу прем'єр ранніх мюзиклів 1990-х років, можна ствердно говорити, що для української публіки було досить незвичним дивитися виставу із співом й танцями, але із справжнім драматичним, неоперетковим сюжетом.

Як з'ясувалося, легковажність подачі, невимушеність гри, величезна кількість вокальних і танцювальних номерів у мюзиклах, що мали серйозні змістовні підтексти, як, приміром, «Крихітка Цахес» С. Бедусенка в постановці С. Данченка, просто викликали підозру. Фактично комерційно провалився в 2003 році і перший продюсерський проект – мюзикл «Екватор» композитора О. Злотника, поета О. Вратарьова, режисера В. Шулакова, який планувалося показувати за бродвейським принципом.

«Гуцулка Ксеня», означена на афіші Івано-Франківського театру ім. І. Франка як мюзикл, від народження була оперетою. Її легендарний автор Ярослав Барнич, мешкаючи у Станіславі в міжвоєнний період, створив саме модерну оперету, бо про американський мюзикл, який тоді тільки народжувався, навряд чи чув. Але беручись сьогодні за інтерпретацію цього твору, режисер Ростислав Держипільський вирішив іти за часом і обрав форму сучасного суперпопулярного сценічного дійства.

Ростислав Держипільський не втримався від того, аби не осучаснити лібрето Барнича, доповнити його актуальними інтермедіями, жартами. І публіка з готовністю прийняла усі зміни. Її також цілком задовільнив мюзикл як жанр, що базувався на тангових ритмах і комедійному, легковажному сюжеті. До того ж, заплутана сімейна історія із заповітом, обов'язковим одруженням на щирій українці, експлуатована величезну кількість разів, у варіанті Івано-Франківського театру отримала чарівну колоритність.



# ГУЦУЛКА КСЕНЯ



Успішне перетворення української оперети на мюзикл здійснювалося усіма можливими режисерськими, музичними, хореографічними й художньо-постановочними засобами. Диригент Богдан Ткачук аранжував музику Ярослава Барнича у такий спосіб, що вона втратила салонний танговий настрій і зазвучала ритмічно, імпульсивно, а в окремих випадках – любовно-мелосно. Цілком зберігши номерний оперетковий принцип, режисер Ростислав Держипільський активно залучив до дії хор і балет. Художниця Леся Головач придумала мобільну легку сценографію, що одночасно влучно означає місце дії, відтворює місцевий прикарпатський колорит та пристосована для швидкісних змін.

Сценічну природу мюзиклу вповні відчув і весь акторський склад: Валерія Мочарська (Ксеня), Олексій Гнатковський (Іван Синиця), Надія Левченко (Мері), Андрій Мельник (Семен), Павло Кільницький (Майкл) та інші. Поєднання ігрових моментів з вокальними і хореографічними номерами стало для цих артистів цілком органічним, не обтяженим штучними переходами від пісні до слова і навпаки. При цьому кожний з виконавців чільних ролей віднайшов свою особливу артистичну родзинку: Валерії Мочарській притаманна особлива свобода співу, натхненний та емоційний вокал, Андрієві Мельнику експресивна акторська природа дозволила створити своєрідну постать гуцульського мачо, позбавила карикатурності й надала ліричності своїй дивакуватій Мері Надія Левченко, а Олексій Гнатковський захопив іронічністю та сарказмом, виконуючи роль Івана Синиці.

Отже, в цілому всі складові сучасного мюзиклу були детально пропрацьованими і вміло припасованими одна до одної. І все ж, видається, одна важлива риса мюзиклу як жанру виявилася недостатньо опанованою у постановці «Гуцулки Ксені». На відміну від оперети, мюзикл – це не спектакль солістів: кульмінаційні моменти в ньому зазвичай означають потужні танцювальні сцени або хор і вокальні ансамблі. Масові сцени в мюзиклі відіграють ключову, а не допоміжну роль, і саме вони, як, приміром, у «Вестсайдській історії», стають головними драматичними моментами.

Отож, як би не змінювався сценічний мюзикл, йому завжди притаманне потужне колективне виконавство, якого у спектаклі Івано-Франківського театру бракує. І хоча бурхливого темпераменту талановитих івано-франківських акторів, завзятості оркестру і винахідливості режисера та художниці цілком вистачає, щоб легендарна «Гуцулка Ксеня» зазвучала дуже сучасно, цей спектакль таки потребує декількох крапель чарівного еліксиру, аби стати українським театральним мюзиклом-блокбастером.

## Світлана Максименко:

Художньо узагальнена проблема української еміграції до Америки, її вимушених «хвиль»: 30-х рр. ХХ ст. (коли й відбуваються події у виставі), повоєнної, 40-50-х рр. ХХ ст., та новітньої, кінця ХХ – початку ХХІ ст., завдяки режисерові Ростиславу Держипільському прозвучала по-сучасному креативно, молодіжно, жанрово-несподівано: музичний трагіфарс. Такий собі гуцульський мюзикл «по-івано-франківськи»!

Тут і жива мелодика гуцульської мови та дотепна самоіронія над характерним практицизмом гуцулів, заоханість у рідний карпатський край та прагнення вирватися з його «безперспективної» краси, ностальгія старших героїв за «краєм» та старими добрими часами й прагнення молодих жити краще, «як у світах».

Художник-постановник Олеся Головач та балетмейстер Дмитро Лека (сучасні брейкові, хіп-хопові танцювальні прийоми поєднуються з традиційним арканом) мінімалістичними засобами в костюмах (стилізовані карпатські кожухи з модерними кольоровими оздобами в авторській колекції гуцульських гунь Руслани Гончарук); просторі сцени (чорний кабінет з використанням лазерних світлових ефектів Show Service); живе музичне звучання (диригент, аранжувальник – Богдан Ткачук) створюють національно колоритне і яскраво театральне видовище.

Звичайно, головною принадою й окрасою у цій виставі є актори. Режисер кожному дає «сольні» партії, «крупний план», «простір» для гри, «смакування» роллю, «купання» у ній. До прикладу, Олексій Гнатковський (директор готелю Іван Синиця) – енергетичний та змістовий стрижень вистави. Довкола нього все крутиться: персонал молоденьких офіціанток, їхні хлопці-легіні, професор – єдиний пожилець готелю і, звичайно ж, найдорожчі гості з Америки! Кожному треба приділити увагу, не обділивши себе, неповторного, згадуючи при цьому кожного разу (рефреном вистави) «життєві уроки» його покійної дружини Павлінки! Щоразу у згадці про цю «музу-гуру» – окрема інтонація, біографія їх непростих сімейних стосунків, історія їх трудної «любви», якій «Бог не дав наслідників»... Ці хвилинки-монологи – окрема окраса ролі Синиці, котрий мріє стати Орлом!

На противагу всюдисущому бізнесменові від ресторанного бізнесу Івану Синиці, його племінниця Ксеня (артистка-дебютантка Валерія Мочарська) є втіленням живої первозданної карпатської енергії: молода, співоча, чорнява гуцулка-мольфарка, що любить усамітнення, гори, де, очевидно, й мріє про щось неземне...

Яскраво-колеритними у виставі (з виразним пластичним малюнком ролі, мовною характеристикою) є також окремі жіночі образи: Мері – Надія Левченко, Зюзя – Ольга Комановська, Марічка – Мирослава Полатайко-Гусак та ін.

Зрештою, у цьому хорі солістів, де кожний (за завданням режисера) веде свою неповторну «скрипку» у народному оркестрі, важко когось виокремити. Головна застороба: у процесі експлуатації вистави – зберігати баланс здорової ансамблевості акторів у образах, не розбиваючи спектакль на окремі сольні номери.

Актуальність «Гуцулки Ксені», її режисерське рішення (у жанровій природі), сучасна виконавська стилістика та естетика вистави вигідно вирізняють та підкреслюють високу виконавську культуру колективу загалом та окремих виконавців.

Вищеперелічені аргументи дають право стверджувати, що названа вистава може посісти гідне місце серед конкурсантів Фестивалю-Премії «ГРА».

## Яна Партола:

Звернення івано-франківського театру до відомої оперети свого земляка Ярослава Барнича цілком зрозуміле і мотивоване, адже сьогодні спостерігається новий спалах популярності не тільки мотиву відомого танго, але й основної теми твору в цілому – любові до рідного краю, його традицій, історії і культури. Враховуючи, що біографія композитора безпосередньо пов'язана із містом, а місце дії оперети, образи персонажів, реалії дійсності, гумор та музично-образне вирішення насичені місцевим колоритом, палке зацікавлення публіки неважко спрогнозувати.

Не змінюючи основні сюжетні колізії та посиливши мелодраматичний мотив кохання, постановнику Р. Держипільському вдається наситити виставу сучасним звучанням, чому не в останню чергу сприяють музичне аранжування (Б. Ткачук), художнє вирішення сценічного простору, у нечисленних елементах якого проглядаються старовинні етнічні орнаменти (О. Головач), весь інший візуальний ряд (гори й полонини) створюються за допомогою ефектів лазерного шоу та костюмів з елементами автентики і сучасного крою (Р. Гончарук).

Режисерське вирішення підказане самим сюжетом і місцем дії – готель «Говерла», тож сценічний майданчик перетворено на своєрідний хол із рестораном і сценою-естрадою, що обумовлює постійну присутність оркестру на сцені та побудову вокальних номерів за принципом естрадного шоу. Власне, на основі канви класичної оперети постає сучасний мюзикл, у якому проглядається спроба синтезувати самотутні сценічні та музичні традиції із надбаннями європейського мюзиклу. Попри «милування» рідним краєм, його природою, традиціями у наївних часом тирадах дійових осіб, у виставі звучить й іронія над т. зв. «українством». Особливо – у поданні О. Гнатковського, який виконує роль господаря готелю Івана Синиці, головної пружини сценічної дії.

На шляху трансформації твору з оперети у мюзикл не вдалося остаточно подолати жанрові штампи та стереотипи, що зокрема позначилося на сценічному втіленні сцен-дивертисментів 2 дії (епізоди Марічки та Юри, артистки станіславівського театру пані Зюзі), які порушують художню та стилістичну цілісність вистави. У цих епізодах мюзикл скочувався до рівня далеко не найкращих традицій музично-драматичного театру.

«Гуцулка Ксеня» – гарний навчальний матеріал для молодих акторів, як для виконавців головних ролей, так і для учасників масових сцен. В цілому вистава позначена злагодженим ансамблем, прагненням до органічного існування в умовах синтетичного жанру. Версія «франківців» – приклад доволі органічного співіснування традиційної природи вітчизняного музично-драматичного театру і сучасних технологій. І хоча вистава не стала відображенням магістральних тенденцій сучасного театрального мистецтва, але як спроба надати популярному шлягеру свіжого звучання є до певної міри показовою.

## Алла Підлужна:

Сенс створення мюзиклу «Гуцулка Ксеня», мені видається, полягав для режисера-постановника Р. Держипільського в тому, щоб відновити підзабутий твір – однойменну оперету Я. Барнича, показати можливості трупі театру і створити справжній український мюзикл. За усіма цими параметрами вийшов мюзикл у класичному високому розумінні – з надзвичайно емоційним, яскравим викладом сюжету, драматичною частиною, також музичною та хореографічною складовими. Режисер зберігає основу твору, занурюється у гуцульський, покутський колорит, але все ж надає історії сучасного звучання. Стилізація лише допомагає відтінити сучасне тло цієї історії. Постановникам вдалося витримати необхідний баланс між українським автентичним і теперішнім, від чого створюється атмосфера широти, присмак правдивості. У глядачів залишається відчуття свіжості історії, враження, ніби вона відбувається в наші дні.

Існуючи за принципами побудови класичного мюзиклу, сюжет перемешується вокальними та танцювальними номерами. Музика живе, існує у тканині вистави, всі вокальні, інструментальні номери органічно вплетені в сюжет і не виглядають вставними сценами, лише послідовно підкреслюють перебіг подій драматичної частини. Було зроблено сучасне аранжування (Б. Ткачук), що вдало поєднує красу й мелодику авторської музики з сьогодишнім стилем. До моментів супер-сучасного можна додати елементи технологій, лазерне шоу, відеосупровід, які надають візуального об'єму сюжетові.

Вистава просочена відчуттям любові до рідної землі. Моменти протиставлення українського і американського виразно вказують, у який бік переважають шальки терезів. Загалом, емоції – це те, на чому тримається увесь мюзикл. Він по-справжньому вибуховий, феєричний, запальний! Актори працюють на найвищому градусі психологічних переживань (незважаючи на умовність форми мюзиклу), відкрито, органічно, широкими мазками, із справжнім захватом. Колоритний образ створює Олексій Гнатковський у ролі Івана Синиці. Він – емоційний центр історії, який тримає на собі всю інтригу, керує нею, вигадає, заводить усіх і найперше викладається сам! Темперамент, гумор, нестримність, вир емоцій, неймовірна фізична вправність – актор працює на пікові майстерності! Можна говорити про яскравість виконання усіх основних ролей, особливо хочеться відзначити Валерію Мочарську (у ролі Ксені) – з неймовірно мелодійним тембром вокалу, проникливим співом, пластичною виразністю і жіночим шармом, Мирославу Полатайко-Гусак, котра неймовірно комічними, колоритними фарбами створила образ Марічки. Масовка, що виступає, певним чином, як кордебалет у мюзиклі, відтіняє головних персонажів, співіснує з ними у гармонії. Актори демонструють вправність у співі, що вишукано стилізований, у танцях, де наочний жанровий окрас хореографії, і власне у драмі, де вони традиційно сильні.

Мюзикл вийшов масштабним, потужним театральним шоу, в якому вдалося розкрити красу твору Я. Барнича, продемонструвати високий професіоналізм трупі Театру ім. І. Франка. Емоційно вистава у конкретній, майже приватній історії сягає висот звучання гімну усій українській нації.

# Київський національний академічний театр оперети

## Вистава «Скрипаль на даху»

Д. Бока, Дж. Стайна, Ш. Харніка

Сергій Васильєв:

Про серйозність творчих намірів режисера мюзиклу «Скрипаль на даху», художнього керівника Київської оперети Богдана Струтинського свідчить вже те, що перемовини за право на постановку твору композитора Джері Бока він вів впродовж майже п'яти років, зрештою отримавши дозвіл і зобов'язавшись сплатити чималеньке роялті. Для театру включення цього мюзиклу в репертуар, безперечно, є частиною довгострокової стратегії з оновлення стилю та підвищення художньої ваги колективу. Звісно, можна й покепкувати, що за розрядом сучасних у нас наразі проходять сценічні шлягери 1960-х років, котрі вже фактично стали класикою, як поставлений у далекому 1964-му на Бродвеї у Нью-Йорку «Скрипаль на даху». З іншого боку, для київських митців і публіки існує ще й додаткова мотивація показувати цю виставу: адже в основі її лібрето – цикл оповідань Шолом-Алейхема, який жив у Києві. Серед особистих мотивів режисера, можливо, є й бажання позмагатися із легендарною виставою Національного театру ім. І. Франка «Тев'є-Тевель», яка залишалася серед хітів колективу аж до смерті виконавця заголовної ролі Богдана Ступки у 2012 році й нині поновлюється у новій редакції, із Богданом Бенюком.

Можливо, Богдан Струтинській бачить в сюжеті «Скрипаль на даху» й певні асоціації із сьогодинішнім днем (євреїв, які змушені полишати у фіналі рідне село Анатівку, можна ототожнити із донбаськими переселенцями; погром, що влаштовують під час весілля Цейтл та Мотла хлопці у класичних косоворотках, натякає й на те, що агресори з півночі ментально хворі), але ніде спеціально цього не акцентує. Утім, історія Тев'є та його родини настільки універсальна та людяна, що досить лише спокійно та зрозуміло її донести до залу – публіка цілком здатна винести з неї свої судження та зробити не такі вже й складні висновки. Із завданням донести зміст твору неушкодженим і не обтяженим зайвими підтекстами театр зрештою чудово справляється. Власне, головні свої ресурси та енергію постановники спрямовують на видовищну частину дійства.

Вистава, справді, вражає своєю масовістю, особливо в танцювальних епізодах, де вбрані в схожі одна на одну дівчата у фартухах демонструють гарний настрій так само деіндивідуалізованим хлопцям у камізельках. Ця уніфікованість цілком відповідає законам жанру; балетмейстер Вадим Прокопенко виявляє повагу й до сталих традицій показу євреїв та їхніх розваг на сучасній українській сцені – такі жести та руху кордебалету регламентовано здавна. Щоправда, дисциплінованість виконавського ансамблю та надійність і злагодженість всього постановочного механізму заслуговує найвищих компліментів. Важко знайти їх хіба що для сценографії Олександра Білозуба. Конструкція, встановлена ним посеред сцени, – арка з наліпленими на неї будиночками, що банально показує розтягнуте на пагорбах село, не тримає вісь дії, а здається перешкодою до розгортання мізансцен вглиб, тим більше, що й отвір цієї конструкції для, умовно кажучи, крупних планів та барельєфних композицій режисером майже не використовується. Дивною здається й завіса з неонових ламп в інтродукції вистави, як, втім, і фінальний вітраж. З програмки дізнаємося, що він відтворює оригінальний вітраж Собору святого Стефана в Меці (Франція), розписаного Марком Шагалом, чия картина із скрипалем на даху, виявляється, надихала й авторів мюзиклу. Але чому євреї, полишаючи Анатівку (в руках дехто тримає макети будиноків, схожих на ті, що гніздилися на арці, – не оригінальна, але дуже сильна і доречна метафора), прямують до католицького храму, гадаю, є загадкою навіть для не втаємничених у релігійні питання глядачів. Здається, до таких же штучних ідей належить, правду кажучи, теж не така вже оригінальна ідея з маленьким скрипалем, який викочується на роликах у пролозі, а в фіналі проводить скорбну процесію вигнанців парою скрипкових акордів. Цього персонажа, до речі, Тев'є бачить, але якихось серйозних смислових наслідків це не має.

Трупа Київської оперети якісно дуже зросла за останнє десятиріччя, але закони жанру та його кліше продовжують тяжіти навіть над молодими виконавцями, хоча, зрештою, останні поводять себе на сцені органічніше за ветеранів, які майже ні на мить не забувають, що грають головні ролі, тож активніше піддають своїй грі жару. Отже, «Скрипаль на даху» – яскрава, видовищна, хоча і не ідеальна у деяких компонентах вистава. Київський національний театр оперети чимало зробив в останні роки для здобуття іміджу, перефразуючи Віктора Пелівіна, «солідного театру для солідних панів», і новою постановкою впевнено підтверджує цей статус.

Ганна Веселовська:

Розмаїтість, влучність і доцільність репертуарної політики театру – це одна з запорок його успіху. Таким є чи не найголовніший творчо-організаційний принцип керівника Київського національного академічного театру оперети народного артиста України Богдана Струтинського. Отож, на афіші Національної оперети можливо зустріти все, починаючи від старовинної барокової опери і класичної віденської оперети, і аж до української музичної комедії та сучасної рок-опери.

Звичайно ж, Богдан Струтинський не міг оминути увагою найпопулярніший музичний жанр сучасності – мюзикл. Тож до репертуару Театру оперети свого часу увійшли відомі бродвейські постановки «Цілуй мене, Кет!» та «Звуки музики». Вдалих досвід цих спектаклів спонукав режисера Богдана Струтинського і далі шукати в цьому напрямку. Однак, його розуміння, що постановка американського мюзиклу силами київського театру – річ непроста, змусило зосередитись на тематиці твору, яка була близькою українському глядачеві.

Обраний Богданом Струтинським бродвейський мюзикл Джеррі Бока «Скрипаль на даху» є доволі відо-

# СКРИПАЛЬ НА ДАХУ





ним твором на пострадянському просторі – перш за все, завдяки його постановці в Одеському театрі музичної комедії 1970-х рр. за участю легендарного Михайла Водяного. Американська музична версія циклу оповідань Шолом Алейхема про Тев'є-молочаря уповні прижилася на одеській сцені, але, за великим рахунком, вона мала надто мало спільного із мюзиклом. Це була повноцінна опереткова вистава з домінуючою любовною тематикою та карколомними гетями у виконанні Водяного. Публіка захоплювалася віртуозним дуєтом Михайла Водяного і Євгенії Дембської, а домінуючий єврейський колорит спектаклю сприймався як одеський.

Усього цього якраз і намагався уникнути Богдан Струтинський, ставлячи «Скрипаль на даху». По-перше, у нього на меті був саме мюзикл, по-друге, в цьому творі його цікавила важлива і хвороблива проблематика співіснування різних народів, а не єврейський колорит як такий, і по-третє, він не робив ставку на одного унікального виконавця, а орієнтувався на весь потенціал «НАТО» (Національного театру оперети), як любить називати свій колектив його керівник.

Багато в чому відхід від опереткової форми проявився у сценографічному рішенні Олександра Білозуба, який відмовився від громіздких декорацій, встановивши на кону велику символічну арку, декоровану різноманітними хатинками й будиночками, що стала одночасно означенням світу маленького містечка Анатівки, де поруч живуть українці, росіяни, євреї, поляки. Арка від Олександра Білозуба, над якою пролітає скрипаль із картини Марка Шагала, – це і перевернута підкова «на щастя», і священна брама, і остов будівлі, під дахом якої живуть звичайні люди. Поетичності цьому багатозначному образу надає також оригінальне різнокольорове освітлення, що перетворює арку на фантастичну споруду.

Так само, як і в класичному мюзиклі, каркасом вистави Богдана Струтинського є великі масові сцени, де задіяні хор, балет, солісти. Власне, вони і стають тими ключовими моментами, від яких далі розгортається дія та які презентують головні смислові акценти вистави. Приміром, такою є перша сцена спектаклю – «Традиція», учасники якої, усі мешканці Анатівки, співають про важливість традицій, а зрештою – про залежність від них, що призводить до життєвих катастроф. Такою само по значимості є сцена в шинку, під час якої відбувається зіткнення представників різних національностей, сцена весілля, що закінчується погромом, і фінальна сцена прощання з Анатівкою. Вони мають складне, багатопланове динамічне мізансценування, у якому вільно взаємодіють, співають, танцюють практично всі персонажі спектаклю.

Подібна органічність сценічної поведінки акторів – це, звичайно, заслуга режисера-постановника. Водночас, при цьому зовсім не страждає вокальна сторона й повноцінно та чисто звучить хор (хормейстер-постановник – Сергій Нестерук) і професійно виконуються танці (балетмейстер-постановник – Вадим Прокопенко). Отож, взаємопроникнення-взаємодія всіх виражальних засобів та образних прийомів в окремих сценах спектаклю надає йому прикметної цілісності. Але ще очевидніше ця цілісність проявляється завдячуючи плавному перетіканню однієї сцени в іншу, і це при тому, що сценографія не змінюється, а вар'юється лише освітленням.

Жанрові за характером сцени в родинному колі та ліричні дівочі ансамблі й дуєти закоханих також відзначаються ретельною проробленістю, яка базується переважно на акторській грі. І тут неможливо не відзначити, що буквально всі солісти винятково вдало виконують ролі. Тев'є – Микола Бутковський, Голда – Ірина Беспалова-Приймак, їхні дочки (Соломія Приймак, Тетяна Дідух, Ольга Федоренко), Перчик – Дмитро Шарабурін, – це блискучі акторські роботи вокалістів, переконливих як у співі, так і в словах і танцях. Подібне багатопланове розкриття артистів нечасто зустрінеш в українських театрах, але, власне, ця органічна комплексність виконання й робить мюзикл мюзиклом, де немає місця штучним проходкам сценою та часу для підготовки виконання арії.

І все ж, високопрофесійність акторського складу та усїєї постановочної групи, доведена мало не до механічності, не є самодостатньою рисою цього спектаклю, а спрямована на створення потужного емоційного посилу глядачеві. Від самого початку публіка то сміється, то плаче, щем і печаль охоплюють серця глядачів і наразі вона усвідомлює, що не просто спостерігає за життям Анатівки, а дійсно таки співпереживає її мешканцям, яких хтось для чогось поділив на «чистих» і «нечистих», й тому останні мусять залишити рідну землю.

Через потужний артистично-ігровий емоційний посил, який повсякчасно підсилюється партією оркестру (диригент-постановник – Ігор Ярошенко), Богдан Струтинський і проговорює важливі для нього особисто теми. Про те, як інколи важко розуміти погляди і переконання інших, про залежність людини від політичних ідей, що можуть зруйнувати її життя, про те, що порядність і сумління не мають національності, а душевний спокій і натхнення можливо знаходити в радості за своїх близьких.

Інколи навіть здається, що Богдан Струтинський вважає, що чим більше емоційних моментів, націлених на засвоєння ціннісних орієнтирів буде уведено до спектаклю, тим краще їх сприйме глядач. Принаймні, таке враження виникає через появу маленького хлопчика-скрипаль на початку та в кінці вистави, або через відьомський шабаш у сцені сну Тевеля і його жінки. І щось із цього здається зайвим, таким, що не посилює емоції, а виснажує їх.

За своїми естетичними та змістовними характеристиками мюзикл «Скрипаль на даху» в Національній опереті є виставою незаперечно вдалою. Крім потужної емоційності, в ньому є ще й чимало інтелектуальних натяків, важливої соціально-гуманістичної проблематики. А отже, він завжди буде привабливим для різного глядача.

## Ольга Голинська:

Мюзикл «Скрипаль на даху» Джеррі Бока (лібрето Джозефа Стайна і Шелдона Харніка за мотивами повісті Шолом-Алейхема «Тев'є-молочар»), як відомо, входить до п'яти найкращих у світі. Постановлений на Бродвеї далекого 1964 року, він зібрав безліч нагород і пройшов загалом понад три тисячі разів, що само по собі вартє Книги рекордів Гіннеса. А його екранізація (режисер Норман Джуїсон, 1971 р.), котра була удостоєна трьох

«Оскарів», зробила твір мегапопулярним. Тож немає у світі театрів і режисерів, які б не мріяли включити його до свого репертуару. Отже, вмотивованість постановки Київського національного театру оперети не викликає запитань. Але до цього аргументу слід додати й інші.

Події розгортаються 1904 року за часів Російської імперії у селі Анатівці на території нинішньої України, де мешкали переважно євреї. Представники різних народів – українського, російського та єврейського – тут завжди мирно співіснували й дотримувалися своїх традицій.

Як тут не пригадати слова режисера-постановника вистави Богдана Струтинського? «Ця вистава пов'язана з темою сучасної України. Йдеться про росіян, українців і євреїв, – про те, як вони співіснують разом, як їх тримають традиції і як ці традиції руйнуються. (...) Можна вплинути на людину фізично, виселити, наприклад, як сьогодні виживають людей із Донбасу, де інспіровано війну, але неможливо зруйнувати її душу, коріння, (...) після дощу воно проросте. Саме таку ідею закладено, і вона читається».

Тему вічно гнаних у різних країнах і в різні часи євреїв – народу, розпорошеного по всій планеті, – досліджувало багато літературів, митців, філософів. Досить згадати хоча б романи Ліона Фейхтвангера. Турбувала вона і Шолом-Алейхема, котрий не випадково писав свою повість 20 років. У певному сенсі його твір – продовження цих розвідок, що спонукає до роздумів і в наш час.

Глибина і серйозність драматичної першооснови обумовили й режисерське вирішення вистави, утім, як і інших її складових. Спектакль пронизують ідеї постійних пошуків щастя, надій, що не справджуються.

Як сказав на прес-конференції художник-постановник Олександр Білозуб, «перша дія – рай сім'ї, друга дія – рай зник, його знищено». Але, попри всі, здавалося б, непереборні труднощі, герої не опускають рук, не здаються, намагаються рухатися далі, що б не трапилося. І в цьому їм допомагають величезна сила волі, любов та усвідомлення відповідальності за близьких, жага життя, прагнення кращої долі для своїх дітей і... незламне почуття гумору, що пробивається за будь-яких обставин, навіть крізь сльози, й не дає впасти.

Матеріал безумовно складний і нетиповий для театру оперети, який вважають територією так званих легких жанрів: перед нами – суворі драма, яка часом сягає вершин справжнього трагізму, хоча й вирішена у жанрі мюзиклу. Отже, всій трупі, яка зайнята у виставі, довелося долати загальноприйнятні звички, штампи, уникати поверховості у відтворенні образної палітри й навчитися працювати в умовах дещо незвичної для них логіки драматургії.

Беззаперечно непростим завданням для постановочної групи було також не піддатися спокусі наслідування усесвітньо відомим зразкам. І це, поза сумнівом, цілковито вдалося.

Певним ключем до стилістичного, та й змістового вирішення вистави стала знаменита картина Марка Шагала «Зелений скрипаль». На тому, що візуальний ряд спектаклю пов'язаний із Шагалом, зацентрував увагу Олександр Білозуб. Невипадково зображення скрипаля ширяє над сценою, а наприкінці спектаклю використано справжній вітраж Шагала у соборі міста Меца (Франція).

Художник костюмів Ірина Давиденко підійшла до своєї справи з властивою їй увагою до історичних деталей, документальної достовірності. Її надихали фото Романа Вишняка, який зафіксував життя євреїв Центральної і Східної Європи кінця 1930-х років (вони, до слова, демонструвалися у фойє театру перед прем'єрою). Вона побачила в них відображення найсильніших і найкращих людських рис: повагу до людей і любов до Бога, убогість, але в ній і красу, гідність. «Костюм – підніжжя декорацій», – так сформулювала своє бачення майстриня.

Органічним було й пластичне рішення вистави (балетмейстер-постановник – Вадим Прокопенко): від пластики головних і другорядних персонажів та хору до вставних номерів (достатньо згадати блискучий чоловічий танець із пляшками на голові).

Драматургію мюзиклу «Скрипаль на даху» багато в чому обумовлює власне музика, що цілком природно. Вона – об'єднуючий елемент твору. Хормейстер-постановник Сергій Нестерук зазначає, що «музика у творі дуже яскраво підкреслює текст».

Партитура Джеррі Бока – не проста, містить елементи джазу, американської популярної музики, традиційного єврейського фольклору (скрипка, кларнет – інструменти, що з прадавніх часів супроводжують життя цього народу) й водночас міцно спирається на засади професійного академізму. Її роль – не просто розважальна чи прикрашальна, – на ній тримається динаміка й темпоритм дії, вона підсилює й допомагає розкрити образний зміст, та навіть глибше – підтекст того, що відбувається на сцені. Тож перед диригентом-постановником Ігорем Ярошенком стояло нелегке завдання виступити керманічем процесу перебігу вистави. І він із цим добре впорався.

Команда однодумців на чолі з Богданом Струтинським створила художньо цілісну постановку, всі компоненти якої перебувають в абсолютно органічній взаємодії, що й обумовлює художню цілісність.

Щодо акторської реалізації матеріалу, то мені особливо хочеться відзначити Миколу Бутковського у головній ролі Тев'є. Знаючи про еталонні прочитання цього образу такими потужними попередниками, як корифеї театру Соломон Міхоелс і Мар'ян Крушельницький, а також геніальний Богдан Ступка (у виставі «Тев'є-Тевель» за п'єсою «Поминальна молитва» Григорія Горіна в постановці Національного театру ім. І. Франка), Бутковський зміг по-своєму переосмислити й подати героя, віднайти власні акторські барви і бути дуже переконливим на сцені.

Гідний ансамбль виконавців утворили Ірина Беспалова-Примак (Голда), Соломія Приймак (Цейтель), Тетяна Дідух (Годель), Ольга Федоренко (Хава), Дмитро Шарабурін (Перчик), Дмитро Воронов (Федір) та інші.

Дозволю собі висловити особисту думку, що, можливо, лаконічніша подача матеріалу пішла би на користь виставі, – її тривалість доволі значна.

Постановка легендарного «Скрипаля на даху» в Київській національній опереті справила на мене, без перебільшення, величезне враження. Ще довгий час хотілося повертатися до окремих сцен, деталей, багато що спонукало до роздумів... Вважаю, вистава є великим досягненням театру і беззаперечно заслуговує на включення до списку найкращих в Україні.

## Анна Липківська:

«Скрипаль на даху» (музика Джеррі Бока, лібрето Джозефа Стайна, пісенні тексти Шелдона Харніка) – класика бродвейського мюзиклу. Його поява на кону Національної оперети (а це франшиза, купівля якої відбулася після декількох років перемовин) – свідчення того, що ми потроху входимо до світового мистецького простору на вповні цивілізованих засадах.

Для вітчизняного глядача описана Шолом-Алейхемом історія Тев'є-молочаря, його родини та односельців з Анатівки нерозривно пов'язана із знаменитою виставою «Франківців» з Богданом Ступкою у головній ролі та космогонічною сценографією Данила Лідера.

Утім, від цієї постановки наразі залишилася лише легенда (римейк, який Театр ім. І. Франка підготував до 30-ліття першопрем'єри, – це вже інакша вистава, хоча й у контурах тої, давньої), тож сьогоднішня публіка нині має змогу бачити нову варіацію, до того ж – в іншому жанрі.

І одразу скажу: версія Богдана Струтинського та Національної оперети – цілісна, потужна, переконлива. Мабуть – найцілісніша стильово та найпереконливіша за всіма параметрами з усіх постановок театру останніх років.

Шолом-Алейхем і Марк Шагал, хореографічні номери і драматична лінія, гумор і трагедія, давнє і сучасне поєднані тут доволі гармонійно. Останнє представлене хлопчиком зі скрипкою, у джинсах і ковбойці (Тимур Вілцанс), котрий на початку виїздить на кін на гірборді та надалі періодично з'являється поміж персонажів (одного разу Тев'є навіть пританцьовує під мелодію, що її він награв). Хто це? – Той самий «скрипаль» із назви? Правнук якоїсь із дочок Тев'є, всередині якого живе пам'ять роду й цілої нації? Музикант, чия музика «вчакловує» з повітря, воскрешає до життя давні події? Режисер не дає однозначної відповіді – лише делікатно проводить цього хлопчика виставою від першого до останнього епізоду. А світлодіоди холодно-блакитного кольору – теж прикмети сьогодення – як виявляється, ховають під собою купу наліплених на гострокутну арку маленьких будиночків, в яких горить світло. Ми бачимо їх згори, наче з квадрокоптеру (художник-постановник – Олександр Білозуб). Власне, це і є рідні домівки, що їх втрачають герої наприкінці. Причому втрачають буквально – з арки виймаються-випадають сегменти, зрештою в неї злітає «дах» і роз'їдаються «стіни», і Тев'є лишається на порожній сцені – символічно – із старовинним підлоговим годинником... Маємо зразок змістовно-динамічної сценографії: «сюжет» її простий, але виразний.

У знаменитому оформленні Д. Лідера – із спиралевидним Чумацьким Шляхом та глечиком молока як центром Космосу – прочитувався конфлікт (або, скажемо м'якше, контраст) між «зоряним небом над головою» й тим, що відбувалося в буденному існуванні людей. Подібний принцип заклали в сценографії «Скрипаль на даху» і О. Білозуб та художник з костюмів Ірина Давиденко: «зоряне небо» представлене жовтогарячої колористики вітражем на заднику, котрий «спалахує» у сцені вінчання та у фіналі (сценограф надихався тут, за його власними словами, роботами Марка Шагала в соборі Святого Стефана у французькому місті Мец), а буденність – скромним, навмисне «недекорованим», побутовим вбранням персонажів. «Декорації та музика – це дух, що підносить до неба. А вбрання – аскетичне і бідне – це підніжжя, земля...» – каже про цю роботу художниця.

Постановку Б. Струтинського важко назвати вповні «мюзиклом» – адже з цим жанром традиційно (справедливо чи ні – інше питання) асоціюються блиск, святковість, розважальність. Тут доцільніше говорити про той формат серйозної музично-драматичної вистави у жанрі, близькому до трагікомедійного, де драматичний чинник відіграє не меншу, якщо не більшу роль, ніж музичний. Причому варто зазначити, що «Скрипаль на даху» став найбільш «драматичною» виставою національної оперети, і – до честі театру – він практично позбавлений тієї «опереткової єврейскості», яка асоціюється, здебільшого, із несмаком та провінційністю. Так, головні персонажі – євреї, так, вони специфічно висловлюються та мислять, але хіба історія – лише про євреїв? З висоти історичної перспективи ми бачимо попереду і в тих персонажів Шолом-Алейхема, хто іде, і в тих, хто лишається, і в тих, хто прийде на їхнє місце, війни, депортації, голодомори (а від голоду у 1932-33 рр. потерпали, в тому числі, три національні єврейські сільгоспрайони на території нинішніх Дніпропетровської, Запорізької та Херсонської областей)... Режисер не проводить тут прямих політичних аналогій – на відміну від лобового прийому використання кінохроніки російсько-української війни у його «Звуках музики». Він не втримується, аби дещо «окарикувати» представників «руського міра» в епізоді у трактирі та сцені погрому, але загалом вибудовує зміст вистави точно, стримано, виважено, від чого у ній і виникає бажана глибина та, сказати б, неметушливість.

У цьому ж ключі – чітко, професійно, стримано – працюють у виставі і хореограф Вадим Прокопенко, і оркестр театру під орудою Ігоря Ярошенка, і більшість виконавців. Якби ж ще пастіж (а надто бороди) був наліплений на акторів не настільки аляповато й ненатурально, то виставу взагалі можна було б вважати еталоном смаку.

У ролі Тев'є на відео довелося бачити Миколу Бутковського, а наживо – Сергія Бондаренка, котрий саме у «Скрипалі...» розкрився як серйозний драматичний актор, причому його харизма виявилася надзвичайно відповідною характерові героя: обидва переживають всередині значно більше, ніж виявляють зовні. Бути переконливим, наповненим, проникливим саме у «зонах мовчання» – вищий пілотаж акторської професії, і Бондаренко в ролі Тев'є демонструє його.

В цілому вистава Національної оперети – взірць вдумливого, серйозного підходу і до «національної теми», і до світової класики, і її наявність у шорт-листі фестивалю-премії «ГРА» закономірна – що б не казали про це недоброзичливці.

## Людмила Олтаржевська:

Історії про сім'ю Тев'є-молочара, який має аж п'ятеро доньок, уже добрих сто років, протягом яких твір Шолом-Алейхема утримував досить високі позиції в рейтингу зацікавленості театральних режисерів з різних країн. «Скрипаль на даху» (музика – Джеррі Бок, лібрето – Джозеф Стайн) в Національній опереті є франшизою Fiddler on the Roof, одного з найвідоміших бродвейських мюзиклів, який протягом майже дев'яти років зіграли понад три тисячі разів. Відомо про ще одну успішну постановку «Скрипаль» у Лондоні, де мюзикл збирав глядачів понад дві тисячі разів. Українські ж театри пам'ятають знамениту виставу «Тев'є-Тевель» з Богданом Ступкою у головній ролі. Тож, визначаючись з новою роботою у театрі Оперети, режисер Богдан Струтинський, з одного боку, мав перед собою прекрасні орієнтири і успішні приклади, а з іншого – твір-виклик, який повинен був ідеально вписатися у репертуар й українські реалії. Театрові знадобилося п'ять років для того, аби узгодити питання авторських прав і нарешті презентувати киянам «Скрипаль...», але після прем'єри стало зрозуміло, що нова вистава була цього варта.

«Тема єврейська, але ставили про Україну», – так анонсував виставу сам Богдан Струтинський. Повага до традицій, любов до своєї землі, усвідомлення того, що коріння, яке тримає нас усіх, і є гарантією майбутнього – саме цими поняттями оперував режисер, вибудовуючи головну ідею вистави.

Разом з тим, у назві чітко прослідковується апеляція до відомої картини Марка Шагала. Як відомо, скрипаль у культурі та побуті євреїв має особливе значення, його музика супроводжує всі важливі родинні свята чи інші події. У свою виставу Богдан Струтинський також увів скрипаль, який неодноразово виходить на сцену. Але не дорослого, а підлітка. І цей прийом також ілюструє думку про те, що традиції, родинні і загальнолюдські цінності мають зберігатися і передаватися із покоління в покоління.

Ця вистава стала потужною подією для театру ще й тому, що у ній задіяна якщо не вся, то більша частина труп. Балет під управлінням Вадима Прокопенка ставав єдиним цілим з акторами під час весілля та в інших сценах. Сценографія Олександра Білозуба – конструкція у вигляді арки, на якій розміщені маленькі будиночки, – символізує батьківський дім, який береже традиції і з якого беруть початок усі дороги. (Вітражі у глибині сцени, створені під впливом робіт Марка Шагала в соборі французького Меца, додають постановці особливого шарму). Скромний одяг героїв, що ілюструє вбрання простих євреїв часів Шолом-Алейхема (художник – Трина Давиденко), символізує вторинність, тлінність матеріального світу, водночас вивисуючи поняття духовних цінностей.

Якщо під час роботи над виставою перед режисером нависав авторитет й високий художній рівень попередніх постановок і небезпека десь таки та й повторитися, то виконавці ролі Тев'є Микола Бутковський та Сергій Бондаренко мали іншу проблему – їхнього молочаря точно порівнюватимуть із молочарем Богдана Ступки. Але обидва актори, за плечима яких – не один десяток ролей на сцені, продемонстрували, що завдяки професійності й досвіду цю проблему можна обернути на свою користь. Знамениті монологи Тев'є, його розмови з Богом і розмірковування про життя – їх актори визначили для себе як певну титульну сторінку, яку протягом вистави кожен по-своєму заповнював чітко, доказово, емоційно. У виставі також задіяні актори театру різних поколінь, які продемонстрували – власне, для Оперети це досить показово – злагодженість і чітку субординацію на сцені.

Отже, прекрасний матеріал, цікава постановка, в якій режисерів вдалося розкодувати змісти і наголоси, продемонструвати власне бачення відомого твору, не втративши при цьому його неповторний колорит, чарівна музика – ця вистава має чимало доказів на користь своєї присутності у фінальній афіші фестивалю-премії «ГРА».

## Алла Підлужна:

Бродвейський мюзикл «Скрипаль на даху», заснований на відомому творі Шолом-Алейхема, має багату сценічну історію, та для України і Києва цей твір з особливим значенням. Завдяки постаті автора, його зв'язкам з Києвом, а ще через знакову виставу «Тев'є-Тевель» Національного театру ім. І. Франка, яку добре пам'ятає театральна столиця.

Звернутися до відомого мюзиклу, який є таким природним для Театру оперети, Б. Струтинського спонукали масштабні музично-драматичні можливості твору, нагальна актуальність його теми, естетична цінність художніх засад.

Своєрідним містком у сучасність, що підкреслює ідею тягlosti часів, історичних моментів стає своєрідний зачин з образом хлопчика. Він розпочинає виставу грою на скрипці. Це сучасний скрипаль на даху, прообраз якого витає десь на полотнах Марка Шагала. Він є продовжувачем і хранителем традицій, притаманних єврейському народові та й будь-якій нації. Тема збереження традицій, про що йдеться у головному вокально-хореографічному номері мюзиклу, стає основною музичною і драматичною наскрізною лінією дії. Саме традиції та слідування ним стає для Тев'є-молочаря, батька роду, тим фундаментом, на якому можна втримати й продовжити життя.

Сценографія достатньо лаконічна. Її образом стає центральна арка з мініатюрними будиночками Анатівки, під її об'єднуючим началом живуть тут представники різних народів, уживаються мирно, незважаючи на відмінність національності та віри. Ідилією такої спільності створюється атмосфера родинного раю, певного визначеного світу, і вся стилістична палітра підпорядковується визначенню такого стану. У другій дії постає картина вже зруйнованого раю. Розколота арка, спалюжено усі цінності, зневажено традиції.

Постановниками створюється грандіозне, масштабне сценічне полотно, де задіяна майже вся трупа. Бездоганна побудова візуального образу – низка хореографічних мізансцен, які вражають синхронністю та злагодженістю танцювального малюнку, сцени хорів, індивідуальні, дуетні та колективні сцени. Потужна вокальна осно-

ва окремих виконавців – головних героїв та масових сцен гармонійно поєднана з драматичною основою. Усі компоненти витримані в єдиному стилі, який підтримано виглядом характерних костюмів, лаконізмом реквізиту, зосередженому лише на знакових предметах, як наприклад, родинний годинник, молитовник, родинний стіл під білою скатертиною. Єдиним елементом, який дещо вибивається з переконливого стилю, є ліжко, де грається сцена сну Тев'є і Голди: воно розкішне, велике й білосніжне, але явно не таке, що могло бути у сільській хаті незаможного єврея з Анатівки.

Доленосні, трагічні події сюжету «Тев'є-молочаря» дещо нівелюються, це відбувається згідно з законами жанру. Він не передбачає зосередження на по-справжньому катастрофічних моментах буття – тут все ж віддається перевага народженню позитиву й надії за будь-яких обставин. Постановники свідомо позбавляють дійство відчуття трагізму, вони зосереджуються на інтонації оптимізму, культивують його, тим самим даруючи глядачам надію на можливість глобального порозуміння, на досягнення згоди між різними народами, акцентують на важливості вибору, який в змозі зробити батьківщину найціннішим даром для кожної людини.





# ОРФЕЙ І ЄВРІДІКА



# Одеський національний академічний театр опери та балету

## Вистава «Орфей і Еврідіка»

### К. В. Глюка, Р. де Кальцабіджі

Сергій Васильєв:

Можливо, для світового оперного театру немає нічого екстраординарного в осучасненні класичних творів (ця тенденція спостерігається ще з 1970-х років і сьогодні сприймається як абсолютна норма), але для України такий спосіб роботи з відомим (в даному разі бароковим) матеріалом, а саме оперою Крістофа Глюка «Орфей і Еврідіка», виглядає мало не новаторським. Тим приємніше, що в роботі Одеського театру опери і балету не відчувається жодної натуги та претензійності. Вистава, створена режисером Павлом Кошкою у тісній співпраці з хореографом Олексієм Скляренком і сценографом Петром Богомазовим, приваблює своєю строгістю, продуманістю, аристократичною простотою.

Справді, задум постановників здається надзвичайно простим, однак виявляється дуже ефективним. Дія опери перенесена у якесь умовне, але цілком уявне майбутнє (втім, хіба розіграти його в міфологічних декораціях античного світу не є такою ж фантастикою?), де зрівняні реальний і віртуальний простори. Тож Орфей мандрує до Аїду, користавшись гаджетом – спеціальними окулярами, які дає йому Амур (в одеській виставі – струнка дама у фрачній парі і з клатчем). Здолавши перешкоди, зокрема, в особі загону спортивних фурій-чоловіків, він потрапляє у благосний Елізіум, нарешті знаходить померлу дружину, повертає і знову губить її, аби в фіналі прийняти новий дар богів – право все-таки з'єднатися з коханою за рецептом Михайла Булгакова у «Майстрі та Маргариті», де героям за порогом смерті належить лише «світло і спокій». Тож і душі Орфея і Еврідіки, запаяні у скляні колби, долучаються до космічного кладовища, на якому кожна звільнена від тіла душа – зірка у Всесвіті. Мабуть, ця вистава не тільки про велике кохання, але й про сумніші речі. Скажімо, про те, що минуле не відновлюється – майже за Гераклітом: не можна двічі увійти в ту саму ріку. А якщо ця ріка називається Стікс, то й поготів.

Та головний цимес одеської вистави – це її художнє вирішення. Опера Глюка, попри божественну красу музики, насправді не дуже сценічна. Вона провокує до статички через велику кількість арій та мізерну кількість дійових осіб. Навіть хор тут примушує згадати про давньогрецький театр, де йому відводилася роль коментатора. Режисер Павло Кошка винахідливо розв'язує цю проблему, свідомо ділячись своїми повноваженнями із партнерами по творчій команді. Власне, він виступає скоріше креативним диспетчером, ніж повновладним постановником, часто віддаючи кермо влади хореографові Олексію Скляренку. Таким чином, співак Орфей отримує у виставі alter ego – матеріалізовану у фігурі танцівника Душу. Великі пластичні фрагменти тепер мають і атлетичні фурії у довгих червоних спідницях східних бійців, і тендітні та гнучкі Блаженні тіні із прикритими шовковими стрічками обличчями (їх Орфей розмотуватимете в одному з епізодів, шукаючи в Елізіумі свою кохану). Надзвичайно чуйним співтворцем виступає й сценограф Петро Богомазов. На перший погляд, може здатися, що він просто вигадав для вистави вдалий сучасний дизайн, між іншим, реанімувавши плунжерний механізм театру. Але лаконізм оформлення не заважає багатству закладених в ньому образів. Ті ж плунжерні блоки, схожі на гранітні плити, утворюють звивисту дорогу – і людського життя, і конкретного шляху героя, де йому протистоятимуть різні містичні сили (і це зробить ці сцени динамічними). Звісно, гідні компліментів і музичні керівники постановки – диригент Ігор Чернецький і хормейстер Леонід Бутенко.

І хор, що, на відміну від багатьох українських оперних вистав, не нагадує нудну інвалідну команду, а знаходиться майже у постійному та осмисленому русі, і кордебалет слідує режисерській та хореографічній партитурі точно і дисципліновано. Добрих слів заслуговують всі солісти.

«Орфей і Еврідіка» в Одеському національному театрі опери і балету – приклад справжньої сучасної за художньою концепцією вистави.

Ганна Веселовська:

Музичний театр в Україні ось уже який рік різними способами намагається відмовитися від застарілої помпезно-декоративної естетики, успадкованої ним від радянських часів. Традиція оперних театрів країни ставити дороговартісні історичні постанови й тримати в репертуарі спектаклі 50-річної давнини, упаковані в псевдобудуарні декорації, все ще залишається неподоланою. Тому будь-яку спробу розвернути репертуарний музичний театр в Україні в бік сучаснішого творчого мислення можна тільки вітати.

«Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка в Одеській опері є прикладом спроби розвороту у бік стилістики сучасного європейського музичного театру з кількох причин. По-перше, цю оперу вже саму по собі називають революційною, оскільки вона створювалася на межі двох оперних епох як твір перехідний від стилю рококо до класицизму, і її музика спрямовувалася композитором на вираження чуттєвості, створення повноцінного акустичного образу страждання і туги. По-друге, цей твір вже декілька разів в історії музично-театрального мистецтва ставав приводом до визначного режисерського експериментаторства (Вс. Мейерхольд, П. Бауш), а обраний постановниками жанр опери-балету хоч і не є унікальним, але з усією очевидністю позбавляє виставу звичної для української оперної сцени статички.

Постановочна група спектаклю у складі Ігоря Чернецького (диригент), Павла Кошки (режисер), Петра Богомазова (сценограф), Леоніда Бутенка (хормейстер), Олексія Скляренка (хореограф) намагалася зробити усе, аби продукт їхньої творчості вписувався у міжнародні музично-театральні тренди і не був схожий на провінційну

виставу. І якщо першої мети їй дійсно вдалося досягти, то з другою виникли проблеми саме через очевидне слідування за Піною Бауш, що породжує присмак вторинності. Йдеться про те, що із вистави знаменитої німецької танцівниці, хореографа і режисерки були запозичені окремі прийоми, як-то розділення ролі Орфея між співаком і танцівником, постановка танцювальних епізодів фурій у стилі танцю модерн із додаванням contemporary та ін.

Крім як в хореографії та динамічних дуетних сценах, очевидне прагнення показати глядачеві саме сучасну виставу виявилось в сценографічному рішенні. Петро Богомазов встановив на кону величну пандусну конструкцію, що створила промовистий образ дороги в царство мертвих, а для означення і розмежування різних просторів влучно використав світлове рішення. Криваво-червона заливка сцени світлом, довгі люмінесцентні лампи, що миготять мертвим світлом, білі світильники-кулі в руках дійових осіб – усе це не тільки робить спектакль візуально красивим, а й наповнює його асоціативною образністю, бо наче вказує на полум'я пекла, жертвні вогні, світло лампад, місячне сяйво.

Отож, створений сценографічно-світловими та пластичними засобами візуальний образ спектаклю хоч і не є цілком оригінальним, проте чуттєво і змістовно наповнений. Він заворожує погляд, втягує у дію, тож і досягається такий рідкісний для вітчизняної оперної сцени ефект глядацької співучасті.

На противагу цьому, занурення в музичне «тіло» «Орфея і Еврідіки» Глюка в Одеському театрі практично не відбулося. Постановлені композитором мистецькі завдання вимагали надзвичайної тонкої виконавської техніки від оркестрантів і вокалістів, які мають володіти прозорим небесним звучанням. А у виконанні оркестру, солістів і хору Одеської опери чарівна музика К. В. Глюка, яка вже майже упродовж трьох століть постійно розбирається на цитати, прозвучала щонайменше інфантильно.

Не можна заперечувати, що постановники одеської вистави не прагнули стилістичної цілісності, але, можливо, відсутність досвіду роботи саме з таким музичним матеріалом призвела до того, що оркестр звучав незібрано, подеколи інтонаційно та ритмічно неточно. Невідповідність виконання вокальним особливостям опери К. В. Глюка можна також закинути окремим солістам. Тож через подібні прикри прорахунки одеський спектакль «Орфей і Еврідіка» важко назвати українським «оперним проривом», оскільки якою б візуально сучасною не була вистава, вона має зберігати стилістичну точність музичного виконання. Поза тим, «Орфей і Еврідіка» в Одесі є чесною спробою модернізувати вітчизняний музичний театр, зробити його ближчим і зрозумілішим глядачеві.

## Ольга Голинська:

Опера Крістофа Віллібальда Глюка «Орфей і Еврідіка» – один із неперевершених зразків світової оперної класики, звернення до якої завжди є актуальним. Саме з цього твору композитор розпочав свою знамениту оперну реформу, яка вплинула на весь подальший розвиток жанру. Одним з основних її постулатів була органічна єдність музики й драматичного дійства, підпорядкованість усіх елементів музично-сценічної композиції (арій солістів, хорів, балетних номерів тощо) логіці розвитку сюжету, що суперечило естетичі панівної тоді італійської опери-серія з її схематичною структурою, переважанням розгорнутих арій, перенасичених вокальною орнаментикою, котрі перемежовувались короткими «сухими» речитативами під клавесин.

Ексклюзивність опери Глюка засвідчив уже сам факт її сценічного довголіття: створена понад 250 років тому, у 1762-му, вона надовго пережила твори інших композиторів (Якопо Пері, Джуліо Каччині, Клаудіо Монтеверді, Райнхарда Кайзера, Йоганна Крістіана Баха, Йозефа Гайдна), яких так само захоплювала тема вічного кохання співака й музиканта Орфея і лісової німфи Еврідіки.

Сам Глюк сформулював ідею свого шедевра як подвиг в ім'я любові. Але час підтвердив, що вона набагато ширша – зачіпає і проблематику сенсу життя, сили справжніх почуттів, хисткості грані між життям і смертю, особливостей природи людини й стосунків між чоловіком і жінкою... Ці аспекти завжди цікавили людство, не становить винятку й наша епоха. Тож нове сценічне втілення опери «Орфей і Еврідіка» німецького класика в Одесі є черговою (й, повірте, не останньою) важливою ланкою у низці прочитань цієї історії.

Звичайно, робота над такою виставою накладає велику відповідальність на творців. Мабуть, тому звернення сучасних театрів до «Орфея і Еврідіки» Глюка не є такими вже й частими.

Виникає закономірне запитання: як представити загальновідомий давній міф сьогодні, у XXI столітті? Як сказав молодий одеський режисер-постановник Павло Кошка, від задуму до реалізації минуло два роки. Він інтерпретував міфологічний сюжет у сучасному ключі. І справа не лише у костюмах героїв. Режисер апелює до новітніх технологій: душі померлих поміщає у світлові кулі, Орфей задля порятунку коханої застосовує окуляри віртуальної реальності (як на мене, чимось схожі на водолазну маску), в ірреальному світі Орфея замінює його Душа (артист балету Сергій Ткачук)... Практично не змінюючи первісного лібрето Раньєрі де Кальцабіджі, Павло Кошка переводить дійство у площину такого собі фентезі, коли розмиваються межі між дійсністю і вигадкою.

У сценографії вистави (киянин Петро Богомазов) приваблює насамперед загальне рішення у манері такого собі чорно-білого кіно, яка нині знову стає модною. Важливу роль відіграє світло, світлові ефекти – згадувані кулі-душі набувають концептуального значення.

Декорації мінімалістичні. Вирішальну роль відіграють рухливі панелі сцени, що їх приводять у рух плунжери (спеціальні механізми, котрі утворюють нахилені площини й, на щастя, існують в Одеській опері з 1920-х років).

Зазвичай показ опери з доволі неспішним розгортанням подій, значною часткою хорів і статичним експонуванням сюжету важко пожвавити. Тут стають у пригоді хореографія (киянин Олексій Складенко), сценічний рух, хор, світло.



Хор, до слова (хормейстер-постановник Олексій Бутенко), заслуговує найвищої оцінки. Як у плані звучання, так і поведінки на сцені.

Статичність дії багато в чому допомагає подолати балет (Душа Орфея, яка фактично бере на себе усе навантаження щодо перебування у Царстві тіней, тіні, фурії тощо). Але часом якось дивно сприймаються балетні рухи типу козачка-гопака у чоловіків, а в костюмах (і чоловіків, і жінок) – натяки на українські ляльки-мотанки.

Однак, загалом усі складові вистави становлять органічну цілісність, прямо як мріяв Глюк.

Рівень акторської реалізації матеріалу в цілому був задовільним. Утім, напевно хороший, вправний, високотехнічний вокаліст Богдан Панченко (Орфей) в акторському плані виглядав безпорадним і його балетна «паличка-виручалочка» Душа у певному сенсі рятувала образ.

До слова, я вперше почула в цій ролі баритон, адже спершу Глюк написав партію Орфея для контратенора (у його часи на сцені панували кастрати), у другій, паризькій редакції переробив її для тенора, а вже після смерті автора Гектор Берліоз адаптував партитуру для своєї улюблениці Поліни Віардо (контральто), й відтоді роль Орфея часто виконували жінки, зокрема й у київській постановці 1977 року під керівництвом славетного Стефана Турчака.

Гідними партнерками Орфея виступили Еввідіка (Юлія Терещук) і Амур (Аліна Ворох).

Найбільшим розчаруванням у спектаклі став оркестр. Особливо слабкою видалася духовна група. Драгувало, що оркестр часто розходився з солістами й хором. Часом здавалося, що струнні узагалі грають самі по собі, випадаючи, у тому числі й тембрально, із загального звукового комплексу.

Диригент-постановник Ігор Чернецький, на жаль, не став, як належить, справжнім керівником процесу музичної драматургії у виставі. Якщо в першій дії звучання було доволі динамічним, то під кінець дійство втратило динаміку. Дивували темпи. Знаменита «Мелодія», на яку чекало багато слухачів, пролунала блідо й невиразно, причому, що парадоксально, саме за мелодикою і ритмікою. Звуковий ряд загалом зовсім розбігся із візуальним, і через це музично-драматична вистава геть розсипалася як цілісність.

Можливо, диригент у цей день був не в формі, але в результаті постраждав глядач-слухач, задля якого, власне, й вироблявся цей мистецький продукт. Сподіваюся, що стали свідками локальної невдачі конкретного, окремо взятого спектаклю, бо загалом вважаю постановку опери «Орфей і Еввідіка» Крістофа Віллібальда Глюка на сцені Одеського національного академічного театру опери та балету значним досягненням колективу.

## Анна Липківська:

«Орфей і Еввідіка» К. В. Глюка – матеріал, який нечасто зустрінеш на афішах театрів України (в інформаційному полі наразі фігурує лише Львівська опера). Пересічна публіка більше знайома з відносно недавніми рок-версіями знаменитого міфологічного сюжету авторства Олександра Журбіна та Михайла Брунського, тож Одеська опера могла бути вільна у своїх пошуках – адже тяглої традиції щодо цього матеріалу у вітчизняному музичному театрі просто не існує.

Постановочна група вистави (режисер-постановник Павло Кошка, диригент-постановник Ігор Чернецький, художник-постановник Петро Богомазов та хореограф-постановник Олексій Складенко) витлумачила твір Глюка демонстративно неакадемічно, тобто поза шаблонами й стереотипами – як «античними» (відповідними грецькому міфологічному), так і «класицистичними» (згідно з часом написання опери): на кону панують мінімалізм та геометрія.

Простір вистави – це порожня сцена із трьома вузькими помостами вздовж заднику, розташованими під гострими кутами (що одразу нагадує про сценографічні пошуки А. Аппія та Е. -Г. Крега початку ХХ ст.). Колір вистави – білий, чорний, червоний плюс лампи денного світла та «заливка» чистим кольором, теплим або ж холодним – синім, червоним, білим, жовтим.

У виставі доста режисерських «цікавинок». Так, душа померлої Еввідіки – це біла матова куля, яку виносить жалобна процесія жінок у чорному й передає Орфееві. Вона світиться зсередини, але це світло тепер поховане у ній і більше не може вивільнитися. Невдале воскресіння Еввідіки завершується тим, що вона завмирає, нібито перетворюючись на фігуру білого мармуру на власному надгробку, і стовп світла знову «відлітає» від неї. У фіналі ж ліхтарик в руках у хористів утворюють ніби зоряне покривало, і понад ним здійснюються дві «молочні» кулі, дві закохані душі, дві зірки, що є, можливо, надто мелодраматичним, але цілком, так би мовити, історично обґрунтованим – за різними версіями, аж два сузір'я, Лебедя та Ліри, пов'язані з міфологічним життєписом Орфея.

Режисер також вдається до «роздвоєння» головного героя – на шляху сходження до Аїду аж до віднайдення там Еввідіки соліст-вокаліст, який виконує цю партію, супроводжується танцівником, котрий втілює у собі бунтівну, рвучку душу Орфея. Момент роздвоєння як такий впливає із найбільш контраверсійного постановочного рішення у виставі: Амур, відправляючи Орфея до пекла, дає йому маску, найбільше схожу на сучасні 7D-окуляри або, інакше кажучи, «окуляри віртуальної реальності». Відтак, все, що відбувається надалі, ми бачимо ніби очима Орфея – як ту саму віртуальну реальність (включно з димом, воротами в Аїд, фуріями, котрі намагаються затримати Орфея-танцівника, за чим Орфей-вокаліст спостерігає ніби збоку). Повернення ж у реальність «реальну» обертається на трагедію (чим не проблема сучасних «гаджетозалежних»!?) – саме прямий погляд Орфея без окулярів і спричиняє другу смерть Еввідіки.

Також режисер вдається до оригінальної «обманки», особливо ефективною щодо глядачів, знайомих лише з міфом, але не з нюансами лібрето опери, котра завершується happy-end'ом: коли Орфей, остаточно, як він вважає, втрачає Еввідіку, він вирішує померти, і ніби помирає, і оксамитова завіса Одеської опери ніби вже опускається, але останньої миті її зупиняє Амур, надаючи закоханим іще один шанс.

І тут час сказати про найголовніше: «Орфей і Еввідіка» – чи не найперша вітчизняна оперна постановка,

де прочитується режисерська концепція, відмінна від першоджерела. Ні, музика Глюка нікуди не поділася, музичний матеріал та лібрето не зазнали трансформацій, але у підсумку – через загальну атмосферу, пластичний малюнок, відігривання виконавцями певних реакцій та емоцій, тлумачення образу Амура (тут це рішуча, енергійна жінка, схожа на круп'є в елітному казино – у фразній «трійці», на високих підборах, з модною жіночою сумочкою, де, схоже, лежить «банк») – понад ними чи попід них прокреслюється геть інша історія. Про те, що минуле треба відпускати вчасно, а не «застрягати» в ньому. Про те, що треба довіряти одне одному, а не «зациклюватися» на дурних взаємних претензіях (так, Еврідіку більше хвилює не те, що Орфей знайшов її у самому пеклі, куди смертним дороги немає, а те, чому він не дивиться їй в очі). Про те, що інколи вмерти – це найпростіше. І, зрештою, про те, що щастя та з'єднання може стати не happy-end'ом, а карою, тепер уже – назавжди.

Очевидно, що ця концепція не могла б бути реалізована повною мірою без хореографії Олексія Скляренка. Найочевидніший критерій її художньої вартісності – те, що характер та темпоритм сценічного дійства ідеально відповідні характерові й темпоритму музики. І те, як рухаються хор, солісти, танцівники, і пластичний малюнок хору – синхронний чи навмисне асинхронний, – котрий містить у собі елементи контемпу (дуже просто, необтяжливо для вокалістів, але надзвичайно виразно), і сцена з упізнанням Еврідіки серед білих тіней – коли Орфей почергово розмотує білі шаги в таких собі «ляльок-мотанок», зрештою, танок фурій (до речі, ефектно відтворений артистами балету у залі очікування Нью-Йоркського аеропорту під час гастролей у США) – усе це свідчить про те, що хореограф Олексій Скляренко «переріс» суто драматичну сцену, а вітчизняний музичний театр здобув балетмейстера-постановника із оригінальним мисленням та високою культурою.

Музичну складову вистави краще розберуть колеги-музикознавці, я ж наголошу тільки не надто якісне звучання оркестру, відзначу у позитивному сенсі солісток Юлію Терещук (Еврідіка) та Аліну Ворох (Амур) та зауважу, що для Орфея не досить вокальної майстерності – коли ми кажемо про театр, а не про концертне виконання: Богданові Панченку не просто бажано, а вкрай необхідно розвивати також акторську складову. (Принагідно згадаємо, що Глюк намагався реформувати сучасну йому оперу якраз в бік музичної драми).

Стильно, актуально, красиво, динамічно, образно, з думкою – ось те, що в підсумку можна сказати про «Орфей і Еврідіку» Одеської опери, яких геть не соромно показати будь-яким закордонним експертам/членам журі фестивалю-премії «ГРА» (на відміну від багатьох інших – архаїчних, статичних та якихось «старечих» – вистав великих оперних театрів України).

## Світлана Максименко:

Ексклюзивність опери «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка на одеській сцені полягає в тому, що давньогрецький міф про палке кохання великого співця Орфея (сина річкового бога Еагра і музи Калліопи) до його прекрасної дружини, німфи Еврідіки у виставі режисера-постановника Павла Кошки стає футуристичною історією про віртуально-реальне кохання наших сучасників.

Оригінальність режисерського задуму та його сценічне втілення полягає у створенні передусім такого предметно-візуального середовища (художник-постановник – Петро Богомазов), яке близьке сучасному поколінню «гаджетоманів» і вирішене в естетичі офісного хай-теку (high technology).

Три рівні горизонтальних подіумів різної висоти, з останнім, найвищим, у глибині сцени: Світ Померлих, царство Блажених Тіней (що відкривається і закривається, мов портал у потойбіччя, із зміною освітлення: неоново-холодне, блакитне...). Костюми персонажів (опери й балету), їх крій, відповідно, уніфіковані до сучасного «офісного» дрес-коду: класичні чорні костюми і білі сорочки у хорі чоловіків та білі вільного крою сукні й темні піджаки – у жінок в поєднанні з класичними балетними костюмами (у сцені Фурій у Світі Померлих усі чоловіки-виконавці – у червоних вільних парео, жіноча балетна трупа – у вільних легких білих сукнях в сцені Елізіуму, де знаходиться душа Еврідіки).

Якщо традиційно класична опера асоціюється із зображенням почуття у музиці, то у даному випадку режисер-постановник уводить у канву вистави і підсилює всі драматургічно значущі її моменти танцем, пантомімою (Душа є своєрідним «альтер его» Орфея, його втіленим у танці нервом, емоцією, пристрастю).

Естетичі сучасного візуального рішення опери відповідають й усі основні складові: музичне, вокальне, пластичне вирішення.

У такий спосіб класична опера, прем'єра якої відбулася в 1762 році у Відні, а 1774 року був опублікований варіант французькою мовою (лібретист – П'єр-Луї Молін), набуває сьогодні в Одесі незвично-парадоксального звучання. Вигадка, фантазія режисера (до прикладу, Амур, бог кохання – Аліна Ворох – нагадує менеджера чи керівника банківської установи; щоб допомогти Орфееві врятувати Еврідіку, вона у чорній діловій сумочці приносить йому... окуляри віртуальної реальності, завдяки яким він і потрапляє у підземний світ).

Динаміку опери підсилено дуалістичним рішенням головного героя. Образ Орфея у тандемі творять соліст опери Богдан Панченко та соліст балету Юліан Марченко – Душа Орфея. Таке рішення «динамізує» дію, наповнює її високим драматизмом і ліризмом одночасно (через вокал), наближаючи слухача до сприйняття Орфея як нашого сучасника, котрий страждає і роздвоюється в коханні між віртуальним та реальним світом.

Відповідно до законів музичного театру, головним виражальним засобом опери є музична характеристика образів. Варто тут відзначити загалом високу виконавську вокальну культуру, надто, хореографічно-пластичну характеристику образів Душі Орфея, Фурій, Блажених Тіней як прикладів органічного поєднання в одній виставі модерного та класичного танцю.

Отож, в результаті вищезгаданих нестандартних для опери постановочних рішень та готовності й відкритості до пошуку трупи театру «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка на сцені Одеського національного академічного театру опери та балету стає близькою, зрозумілою і сучасніковою.

Нечисленні моменти «технічного» неспівпадання оркестру і соліста Б. Панченка під час перегляду опери

«наживо» мали швидше адміністративно-організаційне пояснення (перший виступ актора), аніж творче недопрацювання, й не можуть вплинути на загалом високу мистецьку оцінку опери. Саме тому вважаю за доцільне бачити її у списку найкращих вистав України.

## Любов Морозова:

Опера Крістофа Віллібальда Глюка «Орфей і Еврідіка», яка, окрім реформаторської ролі в історії музики, ще й входить в обов'язковий репертуар будь-якого адекватного європейського театру, більш-менш представлена і у вітчизняному оперному просторі. Утім, її головна проблема – не перетворюватися на таку собі казку, в якій сюжетна лінія є лише красивою давньогрецькою рамкою для не менш красивого, але традиційного класичного балету. Як ставити Глюка сьогодні, актуалізуючи його міфологічну – а значить, завжди сучасну – сутність, і є головним запитанням до постановників.

Експеримент, який дозволила собі Одеська опера, надзвичайно вдалий як мінімум з двох причин. З одного боку, це безумовне осучаснення, що рідкість для наших оперних театрів, з іншого – воно повністю виростає із традицій і бере з них все найкраще – професіоналізм, злагодженість, синхронність тощо. Довіра між оперною трупю та режисером Павлом Кошкою виникла із співпраці протягом чотирьох сезонів – до того він займався концертами і невеликими проектами, а «Орфей і Еврідіка» стала його першою оперою. Центральна ідея постановки була нав'язана серіалом «Чорне дзеркало»: у ньому є серія, де в героїні помирає чоловік, їй пропонують листуватися з ним у чаті, потім вона пробує говорити з ним по телефону, далі Skype, а закінчується все тим, що героїні надсилають андроїда з душею її чоловіка. Звісно, закінчується все дуже сумно.

Художник Петро Богомазов ввів плунжери (механізовані підйомні частини сцени), які стоять в Одеській опері майже 100 років. Похилі секції стали спуском у Царство Аїда, традиційні для Богомазова неонові лампи на задньому плані осучаснили оперну сцену.

Сюжет цієї опери фактично розписаний на двох героїв (всі інші – допоміжні). Але режисер довіряє партію Орфея одразу двом виконавцям: вокалістові і танцівникові. Це, по-перше, дозволяє акторам залишатися у професійній площині, а, по-друге, робить дію багатомірною. Що стосується хору, то його для вистави спеціально зменшили: 40 замість 73 осіб, що відповідніше до камерності музики. Завдяки цьому і звучання більш наближене до того, як це задумував Глюк, і у хорі є більше простору для суто логістичних маневрів.

Хореограф Олексій Скляренко, добре відомий за роботою у трупі Романа Віктюка та за київськими постановками, створив декілька надзвичайно виразних танців для вистави. Один з найяскравіших номерів – Танець фурій, який танцюють чоловіки. В основу танцю лягли елементи айкідо, звідти ж були взяті і спідниці-штани.

Усі зміни, які були внесені у сам текст, диктувалися логікою вистави. Наприклад, увертюру переставили у кінець, адже на початку її радісний характер не дуже доречний.

У трактовці цього постановочного складу опера перетворена на містерію, в якій Орфей, вдягнувши 3D-окуляри, потрапляє до віртуальної реальності, і це є символом самодослідження. У чомусь ця історія також перегукується із біблійним сюжетом – про втрату Лотової дружини.

Проїшовши крізь власне пекло, Орфей відроджує у собі втрачену любов. Він – такий собі сталкер, на шляху якого весь час щось змінюється. Неможливо повернутися до кохання – такого, яким воно було раніше. Разом зі зміною сьогодення змінюється минуле і майбутнє. Змінюється і образ, в якому йому являється ангел: тут це Дамочка з клагчем у руках.

Завдяки тому, що постановники дуже багато працювали над акторською грою, її більше, ніж зазвичай в оперному театрі. Загалом найгірше враження справляє оркестр – те, що відбувається в оркестровій ямі, ріже вуха навіть далеким від музики відвідувачам. Чому диригент Ігор Чернецький не може домогтися від оркестру бодай чистого інтонування – загадка.

Якщо оминати цей прикрий факт, «Орфей і Еврідіка» в Одеській опері є однією з найкращих постановок на українській оперній сцені загалом. І найголовніша її особливість – це те, що вона надзвичайно резонує з особистими історіями кожного з відвідувачів. Принаймні, постановники для цього зробили все можливе.

## Людмила Олтаржевська:

Опера Крістофа Віллібальда Глюка, написана понад два з половиною століття тому, увійшла в історію світового мистецтва як твір, де новаторство взяло гору над класичними канонами жанру. На відміну від попередніх, значно помпезніших зразків оперного мистецтва, «Орфей і Еврідіка» з волі автора – це гармонійне поєднання драматургічної і музичної складових, дещо спрощена техніка виконання, натомість посилене емоційне обрамлення сюжету. Зважаючи на те, що первинним у цій історії є відомий античний міф, зворушливий гімн кохання співця Орфея до красуні Еврідіки, емоційне наповнення саме цього оперного твору потребувало особливої виразності. У часи Крістофа Віллібальда Глюка до його нововведень в «Орфею і Еврідіці» ставилися досить прохолодно, хоча саме цю оперу режисери й композитори згодом облюбували як матеріал уже для своїх творчих експериментів. Відома рок-версія опери, яка була надзвичайно успішною, прозвучала зі сцени понад дві тисячі разів і витримала вісім оновлень. Новий погляд на одну із найпопулярніших опер світового репертуару запропонував і режисер-постановник Павло Кошка.

На відому історію Орфея, який, втративши свою кохану Еврідіку, не зміг з цим змиритися і вирушив за нею у царство мертвих, автори її одеської версії вирішили поглянути... крізь окуляри додаткової реальності. Котрі, враховуючи швидкість розвитку технологій, належать до відносно нових винаходів. Опера, якій понад дві з половиною сотні років, – і окуляри, які з'явилися наприкінці минулого століття. Чи можлива гармонія? Так,

запевняють в Одесі. Вручивши ці окуляри Орфею, режисер розширив його можливості, дозволив бачити те, що малювала його уява і бажання. Орфей з таким аксесуаром виглядає, щонайменше, епатажно, але окуляри не вибиваються із сюжету, вони досить органічно вписані у фабулу і фінал: визволивши кохану із полону темряви, Орфей знімає їх – в оригіналі просто дивиться на Еврідіку – і жінка знову помирає.

Завершеність кожної арії дозволяє чітко виділити основні моменти опери, з'єднавши їх в єдиний сюжет за допомогою балетних номерів, світла тощо. Разом з тим, хор у виставі має і певні хореографічні навантаження: різкі, агресивні, наступальні рухи – у сцені боротьби підземних фурій та Душі Орфея, які поступово пом'якшуються, коли Душі таки вдається проникнути у Світ Померлих. Хореограф-постановник Олексій Склярєнко ретельно попрацював над тим, аби не лише балет, але й хор відігравав певну роль у пластичному малюнку вистави.

Художник Петро Богомазов, візуалізуючи сюжет, вирішив зупинитися на принципі контрастної геометрії: білі підсвічені кулі (зорі на небі, душа Еврідіки...), чіткі вертикальні лінії-лампи, які в залежності від світла окреслюють гетто для тих, хто вже полишив цей світ, прямі похилі лінії, переходи між світами живих і мертвих, реальності та ірреальності, і тотальне домінування чорного кольору навколо...

Неймовірної краси музика і високий рівень акторського виконання, здавалося б, мали гарантувати найвищі творчі бали для вистави і дві години справжньої втіхи для шанувальників опери. Власне, так усе й сталося. Але коли говорити про роботу виконавців на сцені, то деяким із них відверто не вистачало акторської практики, драйву, наснаги і прагнення подати свого героя у розвитку. Якщо зважливо-заспокійлива поведінка Амура (Аліна Ворох) чи пристрасне прагнення Душі Орфея (Сергій Ткачук) врятувати свою кохану були переконливими і доказовими, то статичні, малоемоційні появи на сцені самого Орфея (Богдан Панченко), який, здається, був зосереджений лише на вокальній стороні свого образу, відверто дисонували із загальним настроєм вистави.

Загальний висновок: одна з найцікавіших вистав лонг-листа фестивалю-премії «ГРА», яка обов'язково має бути у фіналі. Історія торжества кохання й вірності, що супроводжує людство протягом майже усього його існування, у трактуванні Одеської опери отримала нове звучання – потужне, креативне, стильне.

## Яна Партола:

Сюжет міфу про Орфея та Еврідіку постає на сцені одеського театру у дещо модернізованому вигляді. Одвічна історія про кохання і смерть, бажання і неможливість її подолати розгортається, за задумом режисера, у майбутньому. Постановник П. Кошка від самого початку занурює героїв міфу світ вигаданої, неіснуючої, іншими словами – віртуальної реальності. Герої – у сучасних костюмах, грими і пластика суголосні пошукам модерного театру. Намагаючись відтворити ритми музичної партитури, постановники повторюють їх у ритмічно-пластичній побудові рухів виконавців, хору і танцівників, коливаннях кольору, світла, просторово-часових ліній (переважно чітких і прямих) вимірах сценографії та мізансцен. Простір, відтворений на сцені, від самого початку абстрактно-безпредметний із чітко зрозумілою символікою кольорів – біле, чорне, червоне. Синє холодне освітлення лише посилює ефект штучної реальності.

Орфей, який у пошуках коханої має здійснити небезпечну подорож у потойбічний світ, вдягає окуляри віртуальної реальності та починає свою мандрівку. Але цього формального прийому виявляється недостатньо. Сценічна реальність практично ніяк не змінюється – між реальним світом і потойбічним візуальних відмінностей на сцені не виникає. Глядачам пропонується дивитися на все очима Орфея, який не знімає окуляри до кінця подорожі. Натомість у світі померлих опиняється його двійник – Душа Орфея, саме йому доведеться приборкати фурій, щоб увійти в Тартар, перепливти Стікс і зрештою знайти серед Блажених Тіней кохану Еврідіку. Сцени подорожі у потойбіччя вирішені у пластично-хореографічному плані, а Орфей-співак перетворюється у пасивного спостерігача, що сам наче загублена душа блукає осторонь в окулярах і з ліхтариком. І, на жаль, у більшості сцен щодо сили внутрішньо-емоційного стану оперний виконавець поступається танцівникові.

Орфею-співакові довірено лише вивести Еврідіку назад, і тут він, на відміну від свого alter ego, здійснює фатальну помилку – знімає окуляри, щоб подивитися на кохану. Фінал міфу всім відомий наперед – Еврідіка в той самий час умирає. А Орфей залишається в тому ж штучному вимірі (незалежно, чи є на ньому окуляри, чи ні), в якому можливе все, і Еврідіка може помирати й оживати знову і знову. А можливо, до реальності його нарешті повертає біль втрати і страждання? І він наважується ... ні, не розірвати зв'язок з ірреальним світом, не вирватися з нього, а навпаки, залишитися в ньому назавжди, він прагне смерті. Остання сцена з Амуром, який знову повертає до життя кохану, могла б виглядати як передсмертне марення героя, якби сцена самогубства знайшла більш виразне сценічне втілення. Зрештою, герої, поєднавшись, спостерігають, як злітають до небес дві світлові кульки. На відміну від віртуальної гри, «рестарт» в їхній історії не передбачений.

Вистава одеського театру репрезентує важливі для української оперної сцени пошуки сучасної мови шляхів втілення класичного сюжету, його авторської інтерпретації, а тому цілком заслуговує бути серед лідерів в обраній номінації.

## Алла Підлужна:

Класичний сюжет про Еврідіку та Орфея, якому богами було дано право визволити кохану з царства мертвих, покладений на музику геніальним К. В. Глюком, мав безліч інтерпретацій. В Одеському театрі опери і балету його вирішили осучаснити – не в сенсі внесення змін у музичний матеріал, а лише завдяки зміні епох, в які живуть головні герої. Так античні персонажі стають нашими сучасниками. Перипетії сюжету незмінні, та для нинішнього Орфея (Богдан Панченко) роль всемогутнього Бога виконують окуляри віртуальної реальності.

Він їх отримує і сходить у царство Аїда.

Сценографією визначається місце сучасного потойбіччя, у графічній стриманості це певний технологічний простір з лампами денного світла, які спалахують різними кольорами і симетричним вертикальним розташуванням нагадують чи то лікарню, чи то морг... Одним словом, щось холодне та ірреальне. Чорні завіси сприймаються образами безжальних ножів фатуму, що без коливань «відрізатимуть» шматки дійсності. Сценічний майданчик-подіум має вигляд нахилу площин, що одна за одною створюють дорогу вгору. Цим шляхом нагору доведеться йти Орфею за Еввідікою. Так уявив собі художник шлях у підземелля. Вигляд цих асиметричних, нахилених доріг породжує відчуття тривоги, напруги.

На чорному тлі сцени повільно рухається гурт людей, вони в однаковому дивному вбранні. Ритм музики диктує розлогий стиль оповіді, усі йдуть монотонно й приречено. Метафора звільненого від життєвої суєти існування – тіло, не обтяжене стражданнями душі. Душа Еввідіки білою повітряною кулькою ширяє десь високо. Душа ж Орфея матеріалізується після того, як він надіває віртуальні окуляри. Ця Душа – танцівник, який виконує пристрасний танець відчаю й незгоди з жорстокими обставинами. Орфей дивиться в окуляри і ніби оживляє 3-D реальність, творить її, бачить, як існують ці дивні потойбічні фігури у його підсвідомості.

Постановник об'єднує в дії оперне і балетне мистецтво. Таким плідним доповненням і підтриманням жанрів додається емоційної напруги, а чисельною кількістю виконавців досягається відчуття епічності міфу. Є багато візуальних знахідок, що позбавляють оперу звичної статичності (різноманітна пластика хору і мімансу, різні конфігурації їхніх сцен, взаємодія з Орфеєм, коли він розмотує шарфи, якими, мов у кокон, замотані їхні постаті – вивільняє їхню пам'ять від забуття). Цікаво і вигадливо працює світло, що променями прорізує темряву, клубочіння димів створює стан загадковості й таємничості, висвітлює білі кульки-душі. Є насолода від божественної музики Глюка, є відчуття, що постановники прагнуть віднайти свіжу ідею і створити новий міф про Орфея. Та немає переконливості в такому сучасному героєві. Хоча цей міф – про велике кохання, здається, що одеська вистава, скоріше, про невідворотність того, що передбачено. Тому й дещо смішно виглядає герой з віртуальною конструкцією на голові. Так, певно, у своїй зухвалості виглядаємо ми, сьогоднішні. Попереджають же боги — не роби, не можна! – але здається, що там, в іншій реальності ти всесильний! Та за непокору обов'язково буде розплата!





**За найкращу  
хореографічну/балетну/пластичну  
виставу**



# п'Ера Dance Group (м. Київ)

## Вистава «Альфа»

**Сергій Васильєв:**

Робота молоді незалежної компанії «п'Ера Dance Group» створена на перехідній модерній танцю та фізично-го театру. Цей напрям розвинений в Україні досить слабо, хоча з року в рік й примножує кількість своїх adeptів, як серед артистів, так і серед глядачів. Вистава «Альфа», на мій погляд, є серйозним аргументом на користь розвитку подальших пошуків в царині танцювального театру і водночас переконливим свідченням того, що в Україні вже з'явилися митці, здатні продукувати цілком конкурентоздатні видовища. Йдеться не лише про суто технічну, виконавську якість роботи молодих артистів, але й осмисленість їхньої творчості. Мовчазна, сперта насамперед на рух тіла вистава «Альфа» дещо істотно говорить і про дух. Про місце людини в сучасному соціумі, зокрема.

Можна сказати, що «Альфа» ілюструє дарвіністську концепцію розвитку суспільства, члени якого перебувають в постійній боротьбі, умовно кажучи, за найкомфортніше місце під сонцем, причому самого сонця, власне, й не помічають. Затишно персонажі вистави почувають себе лише в зграї (вони часом і нагадують якихось хижих тварин), у воєнізованому строю на марші чи навіть в колонії для злочинців. Хвилини ейфорії трапляються у героїв «Альфи», коли вони – на дуже коротку, як правило, мить – залишаються на самоті. Власне, і разом їм важко – захищеність в людській зграї геть уявна; герої вистави змушені повсякчас штовхатися, відтіснити одне одного, намагаючись за будь-яку ціну вирватися вперед, де, можливо, повітря свіжіше. Та всі перемоги, зрештою, виявляються пірровими, лідерів швидко збивають з ніг або силою втягують назад до колективу. Песимізм автора сценарію і хореографа цього дійства Владислава Детюченка, здається, незламний. З фінальної сцени (дещо змазаної, правду кажучи) випливає, що врешті-решт людям заважає порозумітися нездоланний суспільний закон, який примушує нас жити в страху покари за непослух та претензії на індивідуальність. Вкотре збившись в колективний тілесний жмуток, оглушені криками – чи то батьків, чи вчителів, чи босів на службі, чи командирів, чи, може, навіть власними – один на одного, – п'ятеро учасників цього локального соціального експерименту здаються назавжди приреченими перебувати в полі незборимої агресії.

Владислав Детюченко, здається, дуже добре вивчив абетку сучасного танцю, за допомогою якої його менш талановиті колеги звикли складати пластичні фрази, схожі на мукання чи вереск. Постановник «Альфи» пише пластичну партитуру вистави, умовно кажучи, абзацами. Він послідовно ставить своїх героїв в ситуації, де вони по черзі намагаються домінувати один над одним, зазнавати болісних поразок і все одно вперто лізти в ватажки – і в загальній компанії, і в парах, де коханець може стверджувати свою перевагу, таскаючи подруку за волосся по підлозі, а друг – чіплятися за товариша, заважаючи йому діяти самостійно. Варто відзначити й надзвичайно винахідливу й різноманітну систему рухів, жестів, падінь, мало не акробатичних стрибків та переворотів виконавців. Дуже добре наслідують темі вистави костюми – сірі футболки та труси, що підкреслюють уніфікованість героїв і їхню уярмленість незнишуваними правилами, ритуалами та регламентом тоталітарної держави, яка нібито припинила своє існування ще до їхнього народження, однак й досі сковує їхній вільний рух і душевні порухи незримими ланцюгами.

Зайняті у виставі п'ятеро молодих акторів (дві дівчини та троє хлопців, чий імена, на жаль, не зазначені в програмці) демонструють на сцені дивовижну злагоду і відчуття партнера, що є істотним для «Альфи», партитура якої надзвичайно щільна і насичена величезною кількістю дрібних рухів, частих змін поз і синхронних дій. Усі актори бездоганно виконують свої завдання та найскладніші пластичні та акробатичні комбінації, вони атлетичні, експресивні, жертвовні.

«Альфа» – вистава, що нею мають пишатися її творці, які демонструють не лише свої прекрасні фізичні можливості, але й громадянську небайдужість, торкаючись тем, котрі завжди є актуальними для людської спільноти.

**Ганна Веселовська:**

Протягом останніх років в Україні стрімко зростає кількість незалежних танцювальних груп, орієнтованих на фізичний театр й виконання сонтемпорару. Зазвичай ці танцювальні колективи мають чималі творчі амбіції, декларують свою унікальність та новаторство й прагнуть вписатися у європейський мистецький дискурс. «п'Ера Dance Group», до складу якої увійшли нещодавні випускники КНУКіМ, – не виняток: колектив сам так і характеризує себе як «молоду і перспективну, незалежну танцювальну групу».

Найпевніше за все, представлена «п'Ера Dance Group» одноактівка «Альфа» є дебютною повномасштабною роботою колективу, яка мала стати свого роду маніфестом його подальшої діяльності. На це неоднозначно вказує і назва, що є одночасно першою літерою грецького алфавіту та символічним означенням головного. То ж у цій роботі, слід думати, акумулювалося все те, що є для цих молодих танцівників сутнісним і важливим на початку творчого і життєвого шляху.

Візуально унаочнені через пластику хореографа Владислава Детюченка головні пріоритети виконавців «Альфи» не є чимось винятковим для покоління ровесників другого тисячоліття. У вічі одразу кидається прокламація тотальної гендерної рівності: всі дівчата й хлопці мають однаковіснітькі костюми, всі виконують одні й ті самі рухи, силові прийоми, підтримки, а також панує повна партнерська еквівалентність у дуетних па.

Інша прикметність поведінки сучасників 2000-х, акцентована танцювальною мовою, – це відсутність будь-



# АЛЬФА





яких комплексів. Запропонована пластика свідчить, що можна робити все як бажається і як зручно, не озиратися на інших, не зважати на табу. Наразі така соціально виклична поведінка, представлена в естетизованій танцювальній формі, є маркером певної життєвої позиції, що лежить в основі концепції вистави. Тож спектакль у буквальному сенсі являє собою ніщо інше, як бунт проти усталеної соціальної ієрархії, виборювання свого права усюди виявляти власне «я», отримувати щось не на схилі віку, а молодим і повним сил.

У Владислава Детюченка виявилось цілком достатньо творчого уміння та винахідливості, аби донести ці меседжі до глядача. Він цупко вибудовує композицію одноактівки, врівноважено чергує сольні фрагменти, дуети, масові епізоди. Не менш важливою в його балетмейстерській композиції є динамічність танцювального рисунку, про що свідчить чудово освоєна ним геометрія мізансцен. Отож, його хореографічне мислення виглядає цілком переконливим і винахідливим, у ньому немає штучного, механічного, надуманого.

Очевидно, що насаги до втілення хореографічних ідей Детюченкові додавали талановиті молоді виконавці, які захоплюють глядача своєю відчайдушністю. Усі вони, без винятку, володіють фаховим виконанням contemporary, всі вони емоційно виразні та яскраво індивідуалізуються через танець. Тож головний смисл їхньої «Альфи» – «ось ми, молоде бунтівне покоління без комплексів» – оприявлюється цілком очевидно і незаперечно. Наразі тепер лише варто дочекатися «Омеги», аби переконатися, що ескізний маніфест «Альфа» не був лише наївною декларацією.

## Ольга Голинська:

Одноактна хореографічна вистава «Альфа» (хореограф, режисер і автор-постановник – Владислав Детюченко) у виконанні молоді команди «n'Era Dance Group» – зразок сучасного напрямку contemporary dance. І заповнена ущертв здебільшого молодією публікою не така вже й мала зала популярної нині у Києві «Сцени 6» у приміщенні Національного центру Олександра Довженка стала доволі красномовним свідченням актуальності цього мистецтва.

Зізнаюся, що вистава привернула мою увагу ще на стадії відеоперегляду. Проблема природи і різних проявів лідерства (особливо гендерного) у соціумі, яку намагається дослідити автор засобами танцю, пластики, акробатики, мовою жестів, рухів тощо, видалася цікавою.

Це було насправді вельми пластичне, виразне, часом заворожуюче дійство. Тож не здивувало, що спектакль потрапив до лонг-листа Другого фестивалю-премії «ГРА» у номінації «За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу».

Автор-режисер-хореограф Владислав Детюченко представив свій задум у низці різноманітних сюжетів, у яких обігруються певні життєві ситуації взаємодії, взаємовпливу героїв у їхніх своєрідних змаганнях за лідерство або превалювання у тих чи інших обставинах, котрі диктують відповідні моделі поведінки: розгубленість, агресія, закоханість, зневага, дружня підтримка, ніжність, жорстокість, страх, безсилля тощо. Усі емоції читаються, але запитання залишаються практично без відповідей – «відповіді на них маєш знайти саме ти», як запропоновано в лібрето-програмі.

Художню цілісність вистави фактично забезпечують два її основних компоненти: пластичне і музичне рішення. Сценографія обмежується так званим чорним кабінетом, костюми абсолютно прості, майже тренувальні.

Дуже цікава пластика, що експонує вражаюче безмежні можливості людського тіла. Персонажі часом сприймаються як космонавти на невідомій планеті. На згадку спадають навіть фантастичні фільми про прибульців. Тут і красива любовна сцена, і фантасмагоричні сплетіння тіл, і обережне пізнання навколишнього середовища, і бійка за домінування...

В основу музики спектаклю лягли композиції білоруського гурту «Radiofillz». Як і хореографія, вона якась космічна, електронна. П'ятеро артистів на сцені, окрім рухів, вдаються до клацання пальцями, видихів повітря, шипіння тощо. І це стає частиною загальної нероздільної партитури звуків і хореографії, пластики, акробатики...

Актори цілковито впоралися з режисерським завданням, і за це їх можна тільки привітати.

До слова, не випадково ця вистава у 2018 році стала переможцем Першого національного фестивалю «Відкрита сцена». Однак я вважаю її більшою мірою експериментальною, аніж художньо самоцінною. Вона свідчить про цікаві й багато в чому вдалі, але все ж іще пошуки молоді команди, попереду в якій, я вірю в це, – створення повноцінних і гармонічних витворів мистецтва.

## Любов Морозова:

Сучасний танець – одна із тих областей в українському мистецтві, яка знаходиться у «підвішеному» стані. Установка на «класику» на рівні усіх державних інституцій вимушено утримує сучасний танець на маргінесі. Це накладає свій відбиток і на теми, які підіймаються у пластичних постановках. Дуже часто саме як супротив цій маргіналізації режисери-хореографи намагаються охопити все й одразу, звертаючись до космогонічних, загальнофілософських та «вічних» питань.

«Альфа» якраз добре відображає саме цю тенденцію. Одноактний пластичний спектакль торкається тем «превалювання у соціальній ієрархії» або ж «прагнення до лідерства», різниці понять «лідер» і «домінант» та гендерних аспектів лідерства. Словом, анотація до вистави схожа на стенограму засідання Генеральної Асамблеї ООН. «Хочемо ми цього чи ні, але суспільство завжди буде диктувати певний соціальний регламент, – стверджує постановник Владислав Детюченко. – Заглиблюючись у психологію людини, можна сказати, що вона як

індивідуум усіма силами намагається довести свою значимість у суспільстві».

Як це виглядає на виході? Як послідовність танцювальних етюдів на задану тему, котра потім переросла у виставу. Найцікавішими в ній прогнозовано є не ті фрагменти, де акцент поставлений на донесенні ідеї (як, наприклад, початок), а динамічні блоки, де саме рухи виходять на перший план. Власне, самодостатність цих вправних та красивих рухів – це те, що недооцінив постановник, «приклеївши» та забувши відліпити загальну тему. Є така гра: потрібно наосліп вказівним пальцем вказати на будь-яке слово зі словника і саме з нього почати текст. Цим прийомом в терапевтичних цілях користуються навіть письменники, коли початок тексту «не йде». Потім слово і перші фрази знімаються, а з подальшим текстом можна працювати. Ось саме такий вигляд і носить вистава – наче експериментальний матеріал, який забули перенести з творчої лабораторії у реальний сценічний вимір.

Оце відчуття «етюдності» не полишає ще й тому, що композиція вистави будується не на розвиткові, а на чергуванні різних, як правило – повільних – епізодів. Коли ж рух динамізується, з'являється враження зайвої метушні. Зрозуміло, що всі ці події обумовлені загальною темою, але її розкриття виглядає дещо наївним – не через конкретні людські історії, а через етапи розвитку цивілізації в цілому, що може призвести лише до художності сюжету.

Дивно виглядає і підбір музики. У виставі використовуються композиції Білоруського гурту «Radiofillz». Це ті треки, які нагадують електроніку із радянських кінострічок 80-х. Оскільки електронна музика, як і технічне оснащення загалом, за цей період стрімко розвинулася (і щодо неї, на відміну від акустичної музики, сміливо можна говорити про прогрес), то таке звучання носить риси ностальгійні та дитячі. Як окремий прийом це би гарно спрацювало, але як музика до всієї вистави виглядає як остаточне випадіння із часу.

Як підсумок, хотілося би бачити нову реалізацію «Альфи», де хореографія отримала би незалежність від глобальних ідей та історії цивілізації. Розмаїття та довершеність рухів танцівників самі по собі є вражаючими, і тут не потрібні наліпки у вигляді надуманих сторонніх тем.

### Людмила Олтаржевська:

Наразі сучасна хореографія у українському театрі – явище, котре для багатьох причетних до сценічного мистецтва залишається незвіданим. Такою собі вузькою смужкою Terra incognita, ступати на яку воліють здебільшого експериментатори-відчайдухи: їм важливо бути собою тут і зараз і вони якнайменше піклуються про те, наскільки їхня творчість буде вписуватися у загальний театральний контекст чи певні професійні канони. Театр танцю «Era Dance Group», заснований два роки тому хореографами Владиславом Детюченком та Богданом Кириленком, – саме з таких. Маючи у своєму активі визнання міжнародного фестивалю сучасного танцювального театру «Zelyonka Fest» та інші професійні відзнаки, вони переконують, що мовою танцю можна говорити про найскладніші філософські, загальнолюдські та соціальні теми.

Ідея «Альфи» обертається навколо теми лідерів соціуму, одноосібних і колективних, визнаних і самопроголошених, гідних і таких, котрим краще перебувати подалі від керівництва й відповідальності. Як народжуються лідери? Автори вистави переконують, що цей процес може відбуватися по-різному. Встеливши перед собою дощук із собі подібних і впевнено крокуючи по ній до власної мети. Когось на вершину добровільно й усвідомлено виштовхує група людей, хтось має таку величезну силу, що один заввишки змітає перед собою чотирьох інших, аби ті не заважали і не плуталися під ногами... А комусь достатньо вмотивувати на плечі того, хто поряд, аби відчувати власну перевагу й потішити своє «єго». Але разом з тим у виставі багато моментів, коли актори тримаються купи, прихилиються одне до одного – без підтримки і визнання справжнє, не удаване лідерство неможливе.

Ці та інші думки у виставі подані дещо просто, очевидно і прямолінійно.

Різноманітний музичний колаж – від ліричної до ритмічної мелодій – накладається на таку само строкату хореографічну картину вистави. Пластика, наближена до пантоміми, «геометричні» і «округлі» рухи, елементи, що нагадують бойові прийоми або ж мову жестів, ліричні дуети... Відсутність декорації у цій виставі сприймається винятково позитивно – актори отримують у своє розпорядження всю сцену, яку самі наповнюють формою і змістом. Костюми схожі на робу – темні футболки і шорти. Серед людей, що носять уніформу, не так часто народжуються сміливі, амбітні, вольові...

П'ятеро акторів об'єдналися навколо ідеї вистави, насамперед, у площині пластики. Власне, як того і вимагає жанр постановки.

Специфічний, вузькопрофільний жанр цієї постановки, занадто очевидні висновки, про які говорять у цій виставі, скромна структура унеможливають її появу у фінальному списку фестивалю-премії «ГРА».

### Алла Підлужна:

Вистава цього молодіжного колективу – приклад пошуків у галузі сучасного модерного танцю та фізичного театру. Постановочна група представлена однією особою: хореограф, режисер, автор – Владислав Детюченко, тобто тут можна засвідчити наявність чисто авторського твору. Певне, тому є сенс говорити про цілісність художнього задуму, в об'ємі якого – сюжет, способи сценічного існування та виразності, створення пластичної структури, манера акторського виконання, соціальна актуальність запропонованої теми.

Постановник створює пластичну картину світу. Вона вічна і здається, що в моментах проходження людством етапів свого розвитку є багато схожого, та у виставі це подається з позицій сучасного відчуття. Соціум бачиться постановникові певною групою людей, вони уніфіковані, вбрані в однаковий одяг, однаково рухають-

ся і сприймають навколишній світ. Як у будь-якому пластичному спектаклі, в основі «Альфи» – візуальні метафори, що їх глядач повинен розгадувати чи будувати на них власні фантазії, відштовхуючись від побаченого. Так, у конфігурації мізансцен превалює груповий танець, рухи і фігури якого символізують порядок, розлад, спільність, розбрат, войовничість, грубість, протистояння. Побудови станів «натовп та індивідуальність», «маса – дует», «публічна самотність», «людина – обставини», «чоловік – жінка» передають картину стану суспільства, про яке йдеться. Хореографічно-пластичне рішення підпорядковане музично-звуковим ритмам, які допомагають підкреслити ознаки сучасної брутальної дійсності. Для музики у звичному викладі тут немає місця: на глядачів насувається какофонія буття, звуковий емоційний колапс. Акторське виконання побудоване на тривожній пластиці, рухи виконавців ламані, різкі, агресивні, позбавлені конструктивності жести. У стрункості синхронів та оригінальності сольних номерів існує певна система повторів та «навмисностей», що підсилює відчуття «ходи по колу», невирішеності ситуації. Психологізму як принципу існування виконавців немає, в сюжеті переважають жорстокість й агресія, вони стають знаком часу.

Заглиблення у психологію соціуму на сцені відбувається за допомогою візуальних ребусів. Ось спільнота, де люди по черзі прагнуть заволодіти якимось предметом, чимось на кшталт уявного м'яча, вони забирають його один в одного, виривають з рук, відштовхують і прагнуть будь-що досягти мети. Чим не метафора просування кар'єрними сходами? А ось метафора безжальності суспільства: хтось один з акторів падає у цій пекельній гонці за лідерством, одразу всі інші встають проти нього, падає інший — і всі вже протидіють йому, картина повторюється з усіма. Група рухається динамічною, виразно констатуючи стани людських стосунків. У фінальній сцені все ж з'являється переможець, він – один по центру. І знову виразна візуальна метафора: з усіх боків інші виконавці чіпляються за нього, хапають за руки, ноги, тулуб, обличчя, закривають очі, рот, душу і серце... Він прагне вивільнитися, але його не пускають. Масова мізансцена пропонує констатацію розгубленості спільноти людей. Їхні фігури з німим запитанням – як ми втратили людську подобу? – тануть у темряві...

Виставу важко віднести до якогось визначеного жанру, це не чистий вид contemporary dance, не пластична драма, не хореографічне дійство. Це, скоріше, винахід власного стилю саме цієї групи на гостро-експериментальній основі. Інколи рівень акторської реалізації матеріалу не досить високий, є погіршеності техніки й чистоти виконання, та це, зрештою, компенсуються щирістю емоційного посилю і насолодою від гри, якою актори залюбки діляться з глядачами.





# СПЛЯЧА КРАСУНІА



# Академічний театр «Київ Модерн-балет»

## Вистава «Спляча красуня» П. Чайковського

**Сергій Васильєв:**

«Сплячою красунею» хореограф Раду Поклітару завершує трилогію переосмислених балетів Петра Чайковського у створеному ним театрі «Київ Модерн-балет». Немає жодних підстав підозрювати, що постановником керують при цьому якісь кон'юнктурні, позахудожні мотиви. Сам факт появи цієї вистави апіорі є мистецькою подією, бодай тому, що Раду Поклітару творить власний, самобутній, безкомпромісний авторський театр. Водночас новаторський і демократичний, здатний заінтригувати і завзятих балетоманів, і пересічну публіку, що прагне розваги та видовища.

Як і в попередніх роботах з балетами Чайковського – «Лускунчику» та «Лебединому озері» – Раду Поклітару капітально перелицьовує оригінальне лібрето та істотно скорочує авторську партитуру, «упаковуючи» майже тригодинний музичний матеріал у два компактні акти тривалістю з академічну годину кожний. Дбає він при цьому, здається, не про комфорт сучасних глядачів, котрі вічно квапляться і навіть, сидючи в залі, перевіряють, чи не пропустили вони якусь есемеску на свій смартфон, а про динаміку дії. Особливістю вистав Поклітару є увага постановника до сюжету балету, він прагне детально і емко розповідати конкретну історію, майже не дозволяючи публіці відволікатися від перебігу сценічних подій. Здається, ще й тому він переінакшує лібрето «Сплячої красуні». Це, звісно, як і у Чайковського, романтична казка. Але вельми пікантна, базована на найдавнішому варіанті цієї легенди – казці італійця Джамбаттісти Базіле, де, цілком у дусі середньовічних фарсів і фривольних новел Ренесансу, принц Дезіре встигає дефлорувати і навіть запліднити принцесу Аврору, не перервавши при цьому її багатівковий, за версією постановника, сон. Тобто, якщо згадати ще декілька більш ніж чуттєвих сцен в балеті Ради Поклітару, то романтика у його виставі виходить з перчинкою.

Годі зайвий раз казати про невичерпну фантазію хореографа. Оригінально витлумачуючи лібрето, він віртуозно розробляє і сольні партії героїв, і їхні дуети та ансамблі. Дуже дотепно Раду Поклітару доповнює музичну партитуру різноманітними побутовими звуками (грим, спів птахів, крик немовляти, мукання корів тощо). Нарешті, він творить у тісному та натхненному контакті з художниками – сценографом Маріанною Холленштайн, яка з елегантним мінімалізмом організовує сценічний простір, де будь-який предмет, як, скажімо, величезне ліжко – місце любовної боротьби, зваблення, летаргії, зрештою, тюремної камери, наповнюється великою смисловою енергією; та модельєром, автором костюмів Дмитром Курятою, котрий, зокрема, допомагає перетворити світ вистави на фантазмагорію, де люди, насамперед придворні, буквально втрачають обличчя, стають химерами, гібридами людини з тваринами та птахами. Серед оригінальних візуальних та ігрових рішень – лялька-маріонетка, що виконує роль хлопчика, сина Аврори, з яким, до речі, актриса нівроку управляється.

У таких концептуальних, детально продуманих виставах, як «Спляча красуня», до того ж пластичних, де кожний рух та жест виконавця підпорядковані загальній партитурі, головними чеснотами акторів стають точність і пристрасність. Треба віддати належне трупі «Київ Модерн-балету»: актори тут однаково добре проводять і комічні (свагання женихів), і еротичні, і драматичні епізоди.

Отже, «Спляча красуня» в театрі «Київ Модерн-балет» – дуже цілісна та висококласна робота, гідна вважатися однією з найкращих в Україні.

**Ганна Веселовська:**

Академічний театр «Київ Модерн-балет», очолюваний балетмейстером Раду Поклітару, належить до найвідоміших танцювальних колективів України. Його вистави, серед яких «Кармен ТВ», «Лускунчик», «Underground» та ін., отримали визнання за межами країни, а сам балетмейстер не раз запрошувався у якості хореографа до постановок у таких театрах, як Большой та Марійський (обидва в Росії).

Переосмислення класичних балетних постановок є одним із найулюбленіших занять сучасних хореографів. Популярні балети XIX – XX століть переставляли Ролан Петі, Метью Борн, Анжелен Прельжокаж. І Раду Поклітару не став винятком: свого часу він уже переклав на сучасну балетну мову «Лускунчик» та «Лебедино озеро» П. Чайковського. Наразі постановка «Сплячої красуні» 2018 року завершила оновлення хореографом балетного триптиху П. Чайковського.

Як і у двох попередніх випадках, Поклітару надихався винятково геніальною музикою Петра Чайковського, тоді як хореографія Маріуса Петіпа стала для нього приводом до іронії. Відштовхуючись від виразних музичних образів, що передають характери головних персонажів, потужних кордебалетних номерів та колоритних танців казкових персонажів, написаних композитором, Поклітару придумав власну історію про принцесу Аврору та її оточення.

У новій історії про Сплячу красуню з'явилася чимало такого, на що в час створення першої версії балету, тобто у XIX столітті, накладалося табу. Але, видається, що ці табуйовані теми найбільше й приваблювали хореографа. Безневинні дитячі сюжети, скомпановані братом Чайковського Модестом, мов декоративний фасад, мали приховувати тяжкі душевні сум'яття композитора, які Поклітару вирішив вивести на поверхню. Отож, замість красивої казки на сучасній сцені глядач має можливість побачити насильство, гвалтування, бридкість, підступність, блюзнірство, сексуальну нестримність і купу дитячих комплексів.

Аби представити все це переконливо, Поклітару доповнив лібрето показом подій, що передували народ-

женню Аврори, і дуже деталізував обставини її пробудження. Словом, історія розрослася сюжетно, бо всі казкові перипетії балетмейстер вважав за необхідне детермінувати. Бажання хореографа переказати все у подробицях призвело до появи в балеті великої кількості ігрових ілюстративних епізодів. А вони, в свою чергу, були насичені дієвими декораційними деталями, обігранням аксесуарів, костюмів, у балетному спектаклі навіть з'явилася лялька. І в цьому сенсі Раду Поклітару не можна відмовити у фантазії: він великий вигадник щодо введення у балети незвичних елементів.

Що ж стосується хореографічної, власне танцювальної складової спектаклю, то вона викликає менше захоплення. Можливо, це сталося тому, що кордебалет тут переважно такий собі натовп монстрів із велетенськими головами, які весь час карикатурно і лиховісно поводяться. До того ж ця чимала група монстрів вельми одноманітно і невибагливо рухається, бо їхня танцювальна лексика обмежена елементами з німецького лендлеру.

У другій дії вистави функції і танцювальна лексика кордебалету значно урізноманітнюються за рахунок того, що на сцені з'являється гурт юнаків із тенісними ракетками, які час від часу розпочинають черговий сет. У такий спосіб Поклітару точно маркує час, вказує, що триста років таки минуло, а тому лісом блукають молоді люди, вбрані не в колети, а в кепі, гетри й жилетки.

І все ж радості від цих змін мало, адже одразу пригадується одноактний балет Вацлава Ніжинського «Ігри» на музику К. Дебюссі, героями якого були юні тенісистки. І найбільша прикрість полягає в тому, що Поклітару не цитує балет сторічної давнини, не стилізує під нього, а просто використовує тенісну ідею Ніжинського – Дягілева – Дебюсі. Крім цього, у новій «Сплячій красуні» є ще декілька промовистих запозичень, серед яких – сцена вагітності матері принцеси Аврори, яка буквально скопійована із прологу балету «Білосніжка» Анжелена Прельжокажа.

Очевидне захоплення Прельжокажівською ідеєю наводить на думку, що, можливо, Раду Поклітару взявся переробляти сюжет «Сплячої красуні» вимушено і винятково як заручник музики Петра Чайковського. Судячи з усього, його не цікавив казковий антураж, він хотів, як і Прельжокаж, у свій спосіб, розказати історію дорослішання дівчинки, показати те, як вона перетворюється на дівчину, а потім стає жінкою, болісний процес ініціації підлітка, який не розуміє власного ества, власного «я» і шлейфом тягне у доросле життя дитячі комплекси.

Хореографічна оригінальність та ігрова безпосередність сцен довгого пробудження Аврори, її знайомство зі світом, танцювальні діалоги з принцем та Карабос – все це вкотре представляє Поклітару як винятково фантазійного хореографа. У сценах дорослішання він дає можливість виявитися у балетній формі болю та відчаю і, власне, таємниці братів Чайковських. І неважливо, чи всі глядачі, які йдуть дивитися «Сплячу красуню», зрозуміють і розгадають ці таємниці. Важливо, що Поклітару й артисти «Київ Модерн-балет» вміють говорити про сокровенне мовою танцю.

## Ольга Голинська:

«Спляча красуня» завершує цикл рімейків найзнаменитіших класичних балетів Петра Чайковського, здійснених одним із найвидатніших українських хореографів сучасності Раду Поклітару (до того були «Лускунчик» і «Лебедине озеро»). Ніде правди діти, роботи Поклітару завжди приковували увагу фахівців і широкої публіки як неординарні, оригінальні, яскраві. Вони ніколи не були схожими на інші, тож їхня ексклюзивність не викликає сумнівів.

Як і в більшості своїх балетів, Поклітару тут виступає і постановником, і автором лібрето. Причому літературним першоджерелом, як зізнається він сам, стала не всім відома казка Шарля Перро, а більш давня історія італійського письменника Джамбаттісти Базіле, що увійшла в його 50-частинний цикл «Казка казок». Але то був би не Раду Поклітару, якби не виклав фавулу по-своєму, не інтерпретував її у сучасному ключі, не додав свого бачення колізії.

Причина конфлікту – любовний трикутник Короля Флорестана, Королеви Клеманс і Феї Карабос. Знехтувана Королем зла Фея Карабос мстить кривдникам – донька Флорестана й Клеманс принцеса Аврора, вкловшись шипом троянди, засинає на... 800 років.

Уже в XX столітті Принц Дезіре, граючи з друзями в бадмінтон у лісі біля будинку, де лежить Аврора, розбиває воланом вікно її кімнати. Потрапивши всередину будівлі, він знаходить там сплячу красуню, намагається її розбудити пристрасними поцілунками, навіть оволодіває нею, а потім, не дочекавшись її пробудження, повертається додому – до дружини, якою виявляється (увага!)... Фея Карабос. Згодом, усе ще уві сні, Аврора непомітно для себе народжує сина...

Не знаю як кому, а мені сомнамбулічні епізоди з вагітністю й пологами видалися нісенітницею (хоча в казці Базіле начебто так воно і було). Дивно, як виявилися живими через вісім століть охоронці Принцеси зі стада звіро-рибо-крабо- тощо підданих її батька? І взагалі, чому Король Флорестан владарює над таким дивним «народом»? Якщо це алегорія на сучасне суспільство, то простому людові зроблено вельми сумнівний комплімент. Тобто лінія «влада – народ», якщо вона і є, не вдалася.

Загалом, вистава про величезну силу кохання, що долає, здавалося б, непереборні перешкоди, виявилася, як на мене, доволі зловісною, похмурою, попри наявний хепі-енд для закоханих. Та й цей «енд», пов'язаний з ув'язненням, втечею й зникненням злої чаклунки Карабос у той час, як іде весілля героїв, не зовсім «хепі». Напрошується висновок: не слід розслаблятися, добро перемогло, але це тимчасово, зло ніколи не спить і воно, власне, нікуди не дівається, а лише трансформується. Так я сприйняла основний меседж цієї вистави.

Режисер-хореограф Раду Поклітару вирішив представити власне бачення усім відомого казкового сюжету. Що ж, це його право. Він як автор лібрето віднайшов давно забуте літературне першоджерело Базіле, перекутив його на свій розсуд, додав нові сюжетні лінії, деталі й розраховував, що більшість вважатиме це його новаторством, – так воно й вийшло.

Хочу підкреслити, що йдеться про балет – жанр синтетичний, дуже специфічний, який поєднує хореографію, музику і театральне дійство. У виставі Раду Поклітару усе, як і зазвичай, цікаво, талановито, хоча й не беззаперечно. Шкода, що немає магії, чар, естетики, краси. Усе буденно, просто, реалістично й грубувато, кострубато чи що. Де гіпноз мистецтва, емоції? Просто йде розповідь, дуже прямолінійна, без варіантів.

Усю першу дію я чекала: у чому новаторство? де знаменита інтрига Поклітару?! А вона проявилася тільки у другому акті, й то аж наприкінці.

У балетах Петра Чайковського основу драматургії завжди становила музика, на цю тему захищено чимало дисертацій, написано монографії. Раду Поклітару так само відштовхувався від неї та розраховував на її магічну силу. Музика багато в чому визначила його успіх, сприяла йому. Але, зачепивши авторську партитуру, скоротивши, перебудувавши її на свій розсуд, Поклітару перетворив її на щось вторинне, якийсь засіб реалізації його амбітних і не в усьому переконливих планів. До того ж, така компіляція задля збереження більш-менш органічного звукового ряду, зрозуміло, потребувала втручання іншого композитора (композиторів) або хоча б аранжувальника, і це дуже чутно, часом грубо, особливо у музиці другої дії вистави.

Хореографія – абсолютно в дусі й стилі балетмейстера. Рухи часом кострубаті, хоча іноді «скочуються» до відвертої класики. Якась еkleктика. Іноді балетмейстерське трактування сюжету йде урозріз із музикою. Наприклад, знаменитий чарівний Вальс квітів перетворюється на кумедне тупцювання незграбних істот.

Сценографія вистави (Маріанн Холленштайн, Швейцарія) цілковито відповідає лібрето й задуму режисера-постановника.

Чудові костюми (Дмитро Курята), фантастичні маски екзотичних биків, баранів, риб тощо. Тут просто немає до чого висунути зауваження.

Актори-танцівники абсолютно точно, мені здається, виконали усі режисерські настанови, як і завжди в постановках Раду Поклітару. Утім, від вистави лишилося якесь подвійне відчуття. А де ж усе-таки мистецтво?! Я очікувала більшого від Поклітару. Це явно не найкраща його вистава.

## Анна Липківська:

Практично кожна постановка Раду Поклітару стає подією – напевне, в тому числі, й через легкість, фантазійність, свободу від догм та стереотипів, притаманні знайомому хореографові у поводженні з класичними сюжетами й навіть цілими класичними балетами.

Так, спектакль, який потрапив до лонг-листа цьогорічного фестивалю-премії «ГРА» у номінації «За найкращу пластичну/хореографічну виставу», є заключною частиною трилогії на музику Петра Чайковського: раніше були «Лускунчик» та «Лебедине озеро», тепер – «Спляча красуня».

Наразі Поклітару як автор лібрето, хореограф та постановник пішов уже апробованим шляхом: музику збережено (хоча й не в повному обсязі), але під неї «підкладено» іронічно модифікований сюжет. У даному разі режисер-хореограф відсунув убік не лише «канонічне» лібрето І. Всевожського та М. Петіпа, але й казку Шарля Перро (чи близьку до неї версію братів Грімм) і рушив іще далі, углиб віків. Першоджерелом, від якого Р. Поклітару, за його власними словами, відштовхувався, стала «Сонце, Місяць і Талія» – одна з казок зі збірки «Забавки для малих дітей» (хоча «дитячого» там мало – за стилістикою це ближче до «Декамерона» Дж. Бокаччо) неаполітанського письменника та поета межі XVI-XVII ст. Джамбаттісти Базіле. Проте, видається, і тут постановник дещо лукавить, адже від цього варіанту у виставі збережений лише мотив сексуального акту та народження дитини принцесою уві сні, так би мовити, не приходячи до тями (до речі, чи не найдраматичнішою сценою усієї постановки стає пробудження Аврори – Олени Салтикової та усвідомлення нею – від жаху до прийняття – факту наявності в неї немовляти). Решту сюжетних поворотів (ревність дружини короля-«пробуджувача» до Талії-Аврори та її дітей, яких в оригіналі двоє, та низку її жорстоких підступів, що обертаються проти неї самої) постановник відкидає. Звернення до Базіле, схоже, було для нього більше джерелом фантазій на тему *commedia dell'arte* у костюмах, масках та тлумаченні постатей чотирьох принципів – претендентів на руку Аврори, – ніж стимулом для пошуку нових змістів.

Власне, історія, розказана у виставі – авторський витвір самого Поклітару, відповідний стандартам «мільних опер»: тут є любовний трикутник, і всі дії феї Карабос спричинені не первісно «чорним» нутром, а жагою помсти зрадливому коханцеві, який віддав перевагу іншій та зробив її королевою (така собі варіація Марусі Чурай, тільки помста спрямована на дочку чоловіка, що її кинув, а не на нього самого). *Happy end*, відповідно, затьмарений тим, що Карабос (Анастасія Добровольська) тікає із залізної клітки та, гола, (тілесне трико) диявольськи регоче, розмахуючи обірваними ланцюгами кайданів, що виглядає грубо й прямолінійно. Тобто, фабула із давньої красивої казки, де діють феї та квіти, перенесена на грішну землю. Власне, таке «зниження» простежується і у часовій трансформації другого акту: за Поклітару, від того моменту, коли Аврора занурилася у сон, і до її пробудження минає аж 800 років, і у давно закинуті руїни палацу принц, який живе у XX столітті, потрапляє випадково: дія відбувається в якомусь університетському містечку на кшталт Оксфорда чи Кембріджу, розгортається винахідливо поставлена сцена гри в теніс – і м'ячик Дезіре розбиває віконне скло давно оточеного густими хащами павільйону...

У виставі багато дотепних вигадок – і щодо подарунків королю і королеві (голова швейцарського сиру та яйце а la Фаберже), і щодо обсади у фантастичних величезних масках із перекрученими рогами, і щодо «кіноекрану» (світлий прямокутний отвір у чорному заднику), на якому персонажі бачать епізод із майбутнього (як за багато років Аврора, спокушена заманливими маніпуляціями Карабос, стисне в руці отруйну троянду), і щодо Аврори в дитинстві та, згодом, її сина у вигляді планшетних ляльок, з якими доволі професійно вправляються танцівники (тут час згадати швейцарську художницю-сценографа Маріанн Холленштайн та художника з костюмів Дмитра Куряту, котрі стали співавторами хореографічної постановки).

Вистава легко «зчитується» глядачами, у неї доступний сюжет, але ці сюжетні «цікавинки» часто заступають собою власне хореографію, котра виглядає доволі одноманітною та не дуже складною (особливо це стосується знаменитих варіацій фей та вальсу квітів). Тобто це – видовище для пересічної публіки, а не для тонких шанувальників музики та балету.

Можливо, хореограф змушений «адаптувати» свої ідеї під наявних виконавців, рівень яких на загал, як то кажуть, лише бажати кращого. Відтік якісних кадрів за кордон, де вони – через універсальність мови тіла, яка не потребує перекладу, – можуть вільно проявляти себе, є сьогодні хронічною проблемою театрів опери та балету, музично-драматичних та естрадних колективів. Не оминає вона і «Київ Модерн-балет» – попри його академічний статус та авторитет головного балетмейстера. Відповідно, і у «Сплячій красуні» можна відзначити, за великим рахунком, лише згадану вже Олену Сотникову та Артема Шошина – Дезіре (в одному із складів) й нарікнуту на асинхронність та часом неохайність пластичного малюнку в інших танцівників.

Отже, місце «Сплячої красуні» у шорт-листі фестивалю-премії «ГРА» – за наявного рівню конкуренції у відповідній номінації – беззаперечно заслужене, але певні сумніви щодо серйозності й глибини поставлених задач та оригінальності, не-вторинності їх втілення все ж лишаються.

## Любов Морозова:

«Спляча красуня» – вже п'ята постановка Раду Поклітару та «Київ Модерн-балету» у руслі традиційної класики. До неї були хрестоматійні «Кармен» (2006), «Лускунчик» (2007), «Лебедине озеро» (2013) та «Жізель» (2016). Кожна з постановок переосмислювала класику, осучаснюючи її, що надзвичайно важливо в умовах майже повної відсутності сучасної хореографії в оперно-балетних театрах. За цей час сформувався і впізнаваний стиль таких осучаснень, а отже і прогнозовані наперед режисерські ходи.

Прогнозованість – це взагалі неминуча риса за подібного підходу до вибору творів, типова саме для українського музичного контексту. Один з характерних прикладів – Nova Opera з режисером Владом Троїцьким, яка щоразу звертається або до біблійних мотивів («Йов», «Вавилон», «Ковчег»), або до архетипової класики світового та українського театру («Коріолан» та «Газ»). Звісно, знайомі назви добре спрацьовують на привернення аудиторії, але водночас такий підхід ставить під сумнів віру постановника в існування сучасних шедеврів. Як, власне, і гальмує саме осучаснення – зрештою воно починає зводитися до одного й того самого набору виражальних засобів.

«Неможливо встояти перед сліпучою пишнотою цієї фантастичної музики – геній композитора дарує натхнення хореографам і захоплення глядачам ось вже 128 років, – пояснює режисер-хореограф. – Не втримався і я». До осучаснення Поклітару йде шляхом заглиблення у ще давнішу історію: «Мало хто знає, що ще задовго до Шарля Перро та братів Грімм неаполітанський казкар Джамбаттіста Базіле у своїй книзі «Казка казок» першим розповів історію про принцесу, що заснула навіки».

Так от, Джамбаттіста Базіле ще на початку XVII століття написав варіант казки, у якій іноземний король, знайшовши сплячу красуню в лісовій хатинці, оволодіває нею, не розбуджуючи. Через відведений природою час у красуні народжується двійня, і доки хлопчик під час годування випадково не починає смоктати її палець, висмоктавши з нього занозу, красуня не прокидається. А далі – традиційний любовний трикутник, де офіційна дружина короля спочатку намагається вбити позашлюбних дітей, потім – спалити суперницю, але зрештою опиняється на вогнищі сама. Ось із цієї, більш жорстокої, але й правдивішої казки Раду Поклітару і складає нове лібрето.

Чи прилаштована музика Чайковського до таких сюжетних змін? Ні, навіть за умов значних купюр: в оригіналі вистава триває 2,5 години, у Поклітару – 85 хвилин. Власне, за всієї оригінальності задуму режисера найголовніша вада – це невідповідність подій музичному текстові.

Дивна історія: з одного боку, заради музики Чайковського ця партитура і береться. З іншого – музика перетворюється на допоміжний елемент. Через те, що в сюжеті жорстокості значно більше, ніж в музиці, доводиться залучати сторонні звуки, як-от грім.

Тепер про танець: з одного боку, він винахідливий і емоційний. З іншого – принципова установка на непрофесіональних балетних танцівників, яка існує в наборі трупи, дуже псує загальне враження. Постійна розсинхронізація та невідточеність рухів справляє враження аматорства. У «Сплячій красуні» цього вже менше, ніж у попередніх постановках, але все одно – довершена краса жесту, за яку балет передусім і люблять, обов'язкова навіть у contemporary-танці. Так, рухи інші, але в цих рухах має бути закінченість задуму, а не недбалість.

Що в підсумку? Надзвичайно виразна постановка, яка серйозно змінює класичний сюжет, засновуючись на його давньому корінні. У будь-якому разі вона за режисерським задумом на голову вища за традиційні постановки в оперно-балетних театрах. Утім, відтінок аматорства в її виконавській реалізації дуже відчутний, а музика Чайковського скоріше суперечить, ніж влітається у сюжет.

## Людмила Олтаржевська:

«Спляча красуня» – третя після «Лускунчика» та «Лебединого озера» вистава в репертуарі театру «Київ Модерн-Балет» на музику Петра Чайковського. Спектакль був створений за підтримки посольства Швейцарії в Україні. Зарекомендувавши себе режисером, який класику розглядає насамперед як імпульс до творчості, джерело натхнення і майданчик для нестримних польотів фантазії, зухвалий інтерпретатор найканонічніших сюжетів Раду Поклітару не відступив від своїх принципів і в новій роботі. Найвідоміший варіант «Сплячої красуні» авторства Шарля Перро режисерові-експериментатору видався занадто простим, тож за основу своєї



вистави він узяв казку «Сонце, Луна, Талія» барокового поета з Італії Джамбаттісти Базіле. Ця історія певною мірою відрізняється від «Сплячої красуні», відомої усім з дитинства, вона розлогіша за структурою і «доросліша» за змістом.

Перетасувавши героїв та події, заявивши у лібрето нових персонажів, Радю Поклітару вийшов на пристрасну лав-сторі з філософським підтекстом. Життя як сон чи сон як життя? – Саме навколо цього питання обертається сюжет вистави. Сон красуні як квінтесенція літературних першоджерел залишається і в балеті. Натомість деякі деталі, що мають принципове значення для сюжету і здатні вплинути на емоційне забарвлення окремих сцен, змінено: приміром, замість веретена, яким вколослася принцеса, у виставі з'являється троянда, сама Аврора проспить не сто років, а цілих вісімсот, протягом яких світ зміниться настільки, що фантазмагоричні істоти у чудернацьких шатах поступляться місцем шанувальникам великого тенісу, одягнених у жилети з оксфордськими ромбами. Так за вдвічі менший, ніж в оригіналі, час – півтори години проти трьох за класикою – режисер описав значно більший період в історії людства. Заявивши цим, що нічого нового, власне, на планеті не відбувається: кохання перемагає, діти народжуються, добро торжествує, а сили зла... нікуди не діваються – он якою живучою у фіналі виявляється чаклунка.

Незважаючи на жанр спектаклю, варто відзначити, що робота художників заслуговує точно не менших компліментів, ніж робота хореографа-постановника. І якщо автор сценографічного рішення, відома художниця зі Швейцарії Маріанн Холленштайн запам'яталася, зокрема, ліжком, одним із основних елементів декорації, яке «виросло» разом із героїнею і було таким собі плацдармом для щасливого майбутнього, то костюми Дмитра Куряти заслуговують того, аби взяти лупу і роздивитися їх якнайдетальніше. Особливо це стосується вбрання та масок унікальних, спеціально вигаданих містичних істот, які існують лише у цій виставі: фенікса, октопуса, козлотура, краборака...

До чарівної самодостатньої музики Чайковського автори вистави вирішили додати звуки природи – грім, щибет птахів тощо, – від чого постановка лише виграла.

Сучасна хореографія від Радю Поклітару – це не лише «невагома» пластика на сцені, але й завжди величезна робота перед прем'єрою. Катерина Глоба, Олена Салтикова, Ілля Мірошніченко, Артем Шошин, Андрій Чаплик, Ксенія Якушенко, Ольга Оніщенко та інші танцівники мають багаторічний досвід роботи в театрі Поклітару, взаєморозуміння між ними, напевне, наближається до стовідсоткового. Тож на сцені – краса, вишуканість і гармонія.

Загальний висновок: вистава неодмінно має бути у фіналі. «Спляча красуня», як, власне, й інші балети Радю Поклітару, – це глибоко, вишукано, сміливо, ефектно.

## Алла Підлужна:

З казкового сюжету про принцесу, яка заснула на віки через прокляття злої феї, котра позаздрила щастю королівської родини, режисер-постановник, автор вистави Радю Поклітару робить мудру філософську, вишукану театральну притчу про невідворотність призначення долі, про одвічний двобій світлих і темних сил.

Хореографічна основа балету надзвичайно красива за картинкою й повністю відповідає поняттю сучасної, модерної хореографії. Дивовижним чином талановитому балетмейстеру вдається поєднати звучання традиційної балетної класики, високої музики з системою сучасної хореографії, стилем сучасного руху, модерної пластики. На базі класичного балету він вигадує власний стиль хореографії, власну пластичну мову, засновану на його розумінні й баченні твору Чайковського. Партитура рухів скрупульозно й точно розкладається на такти музики, вишукано підлаштовується під її настрій та акцентовані інтонації. Вдається створити на порожній сцені потужний об'єм музики, і це досягається завдяки знайденому рішенню хореографії. Музика ніби диктує малюнок рухів, і постановник натхненно вигадує їх і творить картину казки.

Балет з напрочуд цілісною, продуманою структурою виглядає надзвичайно театральним завдяки яскравим виразним костюмам казкових чудовиськ, усіх персонажів королівської родини, образу сценографії з двома дитячими ліжками, маленьким і величезним, що ніби «виросло» за століття і перетворилося на клітку-в'язницю, використанню двох ляльок, які виглядають живими істотами через філігранну роботу з ними акторів, вигадці з екраном, котрий працює другим планом, ніби живе кіно, і де можна побачити майбутнє. Вистава не поділена на окремі сцени, в ній наявний плавний, безперервний плін історії, вона позбавлена фрагментарності і весь час тримає у напрузі очікування продовження розповіді. Вражає візуальна зрозумілість сюжету, ясність характеристик усіх персонажів, естетичне підґрунтя образів.

Головне досягнення цієї вистави – робота акторів, які, окрім хореографічної техніки найвищого ґатунку, демонструють психологічну, драматичну гру, створюють образи яскраві, переконливі оригінальністю й органічною існування у запропонованих обставинах. Солісти і кордебалет бездоганно виконують складну хореографічну партитуру, вигадану Р. Поклітару, акторський ансамбль діє як злагоджений творчий механізм. Рухи висловлюють невимовно багато, вони суперечать традиційним балетним па, ніби ламають звичну структуру рухів. Хореографія виглядає складним плетивом рухів, які у своїй природно-неприродності народжують відчуття справжності й єдиної можливості саме такої траєкторії. Вишуканість цього рухливого мережива тіл народжує захват від таланту виконавців. Іронічність, грайливість пластики змінюється ліризмом, напруженням, експресією. Синхронні конфігурації групових мізансцен переважаються дуетами, тріо, квартетами, в яких хореографія межує з акробатичною вправністю. Такий перетин жанрів діє дуже емоційно. Переконливо працює вигадка постановником умовного другого ярусу, коли головні персонажі піднімаються іншими акторами над головами і наче летять, створюючи таким чином другу, вищу площину дії. Такі картини групових чи дуетних сцен виглядають граційними композиціями з кількома візуальними планами, змістами й чималою кількістю шарів емоційних реакцій.

У фінальній сцені цього казкового сюжету постановник хоче все ж залишитися реалістом. На тлі загальної ейфорії радості й любові авансценою прокрадеться в кулісу підступна зла фея Карабос. Думка про незнищенність зла, від якого треба вічно боронити щастя, потужно підсилена гармонією музики й балету, звучить вишуканою кодою.

Уповні можна зазначити, що цей балет відповідає високим стандартам світової сучасної хореографії, є оригінальним і довершеним. Раду Поклітару тут продовжує пошуки у просторі високого мистецтва, стверджує власний самобутній стиль модерного балету, вкотре доводить, що здатний робити, та й власне робить своєю творчістю відкриття у театральному мистецтві.



# Криворізький академічний міський театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» Вистава «По той бік кургану» за мотивами легенд давньої Скіфії

Анна Липківська:

Криворізька «Академія руху» – один з нечисленних вітчизняних колективів (якщо лишити за дужками театри опери та балету), хто готує та показує повнометражні пластичні вистави. До того ж, це, знов-таки, один з небагатьох позакіївських театрів-студій, що виникли на межі 80-90-х і змогли втриматися на плаву, отримавши державний – муніципальний – статус.

Такий бекграунд, однак, нині становить для нього «гальма», хоча й викликає певну повагу. Стилістично й змістовно «Академія руху» лишилася там, навіть не у 90-х, а в 70-х, у роках молодості його творців – подружньої пари Бельських (Олександра – художнього керівника, режисера та хореографа, Антоніни – організатора, незмінного директора, аж поки законодавство не змусило переформатувати ці посади). Торік – за відсутності повномасштабної конкуренції у номінації «За найкращу пластичну/хореографічну виставу» – «Спокушені спрагою» Олександра Бельського дісталися шорт-листа фестивалю-премії «ГРА». Цьогорічна постановка «По той бік кургану» (в режисурі Сергія Бельського) мала, у тому числі, підтвердити – чи спростувати правомірність цього визнання в контексті поточного етапу розвитку українського театру в цілому.

Творці вистави убезпечили себе від багатьох запитань, називаючи її «мозаїкою» та «фресками» (у виступі А. Бельської перед глядачами) та «пластичною драмою за мотивами легенд Давньої Скіфії» (у програмці). Справді, вона являє собою набір сюжетно не зв'язаних одна з одною сцен, більш статичних – чи більш динамічних, з натяком на елементи східних єдиноборств, схожих на оживлені прадавні малюнки – на кшталт нанесених на вази, стіни, предмети вжитку, прикраси тощо (дотепер в цьому театрі здебільшого все ж зверталися до класичних творів – або ж самі прокресливали на кону послідовний сюжет). Начатки історії вимальовуються лише ближче до кінця спектаклю – в епізоді, де двоє «білих» воїнів опиняються в оточенні «чорних», вороги виколоють одному з них очі, інший засліплює себе сам, на знак спорідненості з другом (братом?)... Однак розвитку ця мікрофабула не отримує.

У програмці зазначені назви картин («Всесвіт», «Скіфи», «Дари», «Брати», «Руда», «Життя») та символічно позначені персонажі (Творець, перша людина, Жрець Космосу, Жрець Хаосу, зоряний пил та ін.), але під час перегляду ці знаки не ідентифікуєш точно – навіть плутаєшся, хто є хто. Білі маски, золоті маски, нагрудні прикраси, більш чи менш декоровані шати на порожній сцені у «чорному кабінеті» (художники з костюмів – Тетяна Боброва, Олександра Вернеєва)... Ці «ребуси» марно пробувати розшифрувати – треба просто увійти до потоку рухів, «слайдів» – тим більше, що відчуття чогось прадавнього, таємничого від цього дійства часом все ж виникає.

Проте і тут постає питання, «хронічне» щодо цього театру: у чому, власне, полягає його пластична мова та художня специфіка? Ті рухи, які демонструє «Академія руху» (перепрощую за тавтологію), важко кваліфікувати. Це не пантоміма, не класика, не народний танець, не контемп, не т. зв. «фізичний театр»... До того ж, для відтворення продемонстрованого малюнку (за великим рахунком, технічно нескладного), як видається, не треба професійної освіти. Власне, так і є: актори театру – це вихованці його ж студії, колишні або нинішні.

Показовий момент: у виставі, про яку йдеться, виконавці подеколи виходять на кін у трико тілесного кольору із промальованими на них «кубиками»-м'язами, у той час, як актуальні (та й давніші) тренди у царині сучасного танцю передбачають оголені торси. Тобто перед нами – така сама імітація м'язів, як і імітація синтезу «музично-пластичних мистецтв».

Такого типу колективи (серед яких – уже неіснуючий театр пластичної драми під керівництвом Віри Мішньової у Києві) рясно виникли на хвилі «студійного руху» 30-річної давнини, але їхня відтоді незмінна художня мова нині виглядає архаїчною. Тим більше, що й цією «спрощеною» мовою не всі на кону володіють досконало – адже труп «Академії руху» усі ці роки формується за принципом «принц-спадкоємець (високий, довготелесий, гнучкий Сергій Бельський) та почт», причому останній – переважно жіночої статі (у «По той бік кургану» довелося камуфлювати костюмами та масками те, що частина «воїнів» – дівчата, аби уникнути порівнянь).

«Академія руху» виконує важливу соціальну та естетичну функцію в рідному місті (особливо зважаючи на багаторічно проблемний творчий стан тамтешнього театру драми і музичної комедії ім. Т. Шевченка), у нього свіжовідремонтоване приміщення, котре має низку атрибутів справжнього «великого» театру (дзеркала, фонтан, музей), через його студію пройшло декілька поколінь криворізьців, і цей досвід – лише на користь. Але сценічне мислення безумовно талановитого Олександра Бельського та творча «зброя», що він її передав синові Сергію, «застрягли» у минулому столітті.

Театр періодично проводить фестиваль і нібито комунікує із «зовнішнім світом», але справляє враження герметичної структури сімейного типу (мати керує, батько ставить, син виступає як виконавець усіх головних ролей, його дружина Наталя – як акторка та балетмейстер, ще один син працює за лаштунками), куди не проникає «вітер» із зовні, і навряд чи засновники-очільники зможуть змінити цю ситуацію, бо не вбачають у ній жодних проблем, окрім, ясна річ, фінансових та, певною мірою, кадрових.

Отже, враховуючи, що фестиваль-премія «ГРА» покликаний, у тому числі, виявляти й фіксувати найсучасніші тренди в українському театрі, я не бачу вистави «По той бік кургану» Криворізького театру «Академія руху» в його шорт-листі.



# ПО ТОЙ БІК КУРГАНУ



## Світлана Максименко:

Серед різних національностей, які населяли землі сучасного Криворіжжя, особливе місце в його історії посідають войовничі і волелюбні степові племена скіфів.

На думку постановників вистави «По той бік кургану», скіфи в історії людства сьогодні мають асоціюватися не лише за віднайденими археологами зразками матеріальної елітно-скіфської культури (приміром, золота міщеподібна пектораль), а й стати нам прикладом, гідним для наслідування.

В основі сюжету «По той бік кургану» – легенда про дівчину Рудану, яка врятувала життя одноплемінників, жертвуючи собою. На місці її смерті, як стверджує легенда, і був заснований Кривий Ріг. Рудана стала символом самопожертви, духовності, вірності моральним ідеалам заради майбутнього свого народу. Такі позачасові меседжі, на жаль, не втрачають своєї актуальності й сьогодні.

Пластичними засобами виразності Криворізький академічний міський театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» відтворює давню скіфську легенду. Реалізаторами творчого задуму стали режисер-постановник Сергій Бельський, балетмейстер Наталя Бельська, художники з костюмів Тетяна Боброва та Олександр Вернеєва, авторка музичного оформлення Антоніна Бельська (у виставі використані музичні фрагменти творів Е. Севага, А. Тарасюк, Р. Едельмана та ін.).

Головним виражальним засобом «пластичної драми» (так зазначено у програмці театру) є рух, танець. «Театр руху, або ж театр пантоміми (...) з одного боку, стосується чималої кількості сучасних театральних експериментів, які не можна віднести ані до драматичного, ані до театру танцю, в яких, однак, естетичною домінантою є людське тіло» [Бальме К. *Вступ до театрознавства*. Львів, 2008. С. 32]. Отож, зосередивши увагу на пластичній характеристиці сценічних образів, режисер-постановник Сергій Бельський створює на сцені сучасне умовно-універсальне театральне середовище: темний простір сцени, світлові акценти, стилізовані сучасні костюми (та маски) з акцентованими елементами соціальної ієрархії персонажів: Творець, Жрець Космосу, Жрець Хаосу, Ватажки племені, Рудана, Дівчина-Жертва, Парубок-Жертва, Скіфи, Скіф'янки, плем'я тощо. Кольорові гамми: світло-пастельні, темно-сині, чорні, Творець – домінанта сталево-золотих кольорів. Режисер вибудовує виставу методом поєднання окремих хореографічних фрагментів з відомим кіношно-телевізійним прийомом у фіналі: стоп-кадр, затемнення. Музика у виставі (фрагменти творів різних авторів) не має наскрізної дії, головної теми, музичної драматургії, вона створює загальний настрій, характер епізоду.

Головна увага у виставі зосереджена на ролі хореографа, який у комплексі з переліченими вище складовими творить власний сценічний твір. Його естетичною домінантою є акцент на стилістиці тіла актора, на тому, як воно використовується у сценічному просторі, як використовуються моторні можливості тіла, які семантичні знаки воно породжує...

В результаті поставлених режисером-постановником та балетмейстером акторських завдань, глядачам вистави цікавіше спостерігати за тим, як організовано рухи тіла на сцені? що вони означають?, аніж співпереживати героям та дійству. Колективна семантика тут домінує над індивідуалізованою розробкою характерів, особливо – головних героїв: Рудани, Творця

Така «пластична драма» уповільнює дію, робить її передбачуваною та малодієвою, а образи – статичними. Визнаючи важливу культурологічну, педагогічно-пізнавальну роль постановки, не можу, однак, внести її до списку найкращих пластичних вистав в Україні.

## Алла Підлужна:

У виставі режисер-постановник Сергій Бельський звертається до історичного матеріалу, до часів Стародавньої Скіфії і використовує в сюжеті легенду про дівчину Рудану, яка своєю жертвовою смертю врятувала людей свого племені. Це пов'язано з місцевістю, на якій, за цією легендою, виник сучасний Кривий Ріг, тому така прив'язка дає театрові певні емоційні преференції у розмові з глядачем. Вистава у художній формі передає фантазії про те, що і як відбувалося у ті далекі часи. Дія будується на глобальному конфлікті сил Світла і Хаосу. На тлі їхнього протистояння розгортаються події. Вистава вирішена у жанрі, в якому працює театр – пластична драма.

По той бік кургану... Курган тут – прообраз єгипетської піраміди, що ховає свої загадки. В українському кургані не менше загадок, тож вистава пропонує заглянути по той бік таємниці віків.

Сценічний простір вільний, чорний кабінет підкреслює глибину сцени і створює об'єм, потрібний для оповіді – відчуття широти й вільності скіфських степів. На темному тлі графічно виглядають фігури воїнів, жерців, стародавніх людей племені. Дію супроводжує не музика, а, скоріше, звукоряд, низка тривожних звуків, що передають стан оповіді. Пластичний малюнок взаємодії персонажів вигадливий, цікавими виглядають групові комбінації, протистояння маси та індивідууму. Синхронні рухи надають пластиці відчуття динаміки, експресії. Стрункість рядів воїнів протистоїть хаосові природи, яка є для древніх людей загрозою. Конфлікт людини і природи використовується постановником у сценах протистояння і войовничих сутичок складними конфігураціями траєкторій рухів, широкими мазками побудов мізансцен.

Сцени двобоїв Божеств Світла і Хаосу вирішені через кінематографічний принцип затемнення сценічного простору. Кожна фігура їхнього протистояння, що змінюється пластично, висвітлюється і затемнюється, через декілька секунд виникає інша фігура. Таким прийомом робиться наявною метафора чергування митей історії, що символізують плін часу. Божества управляють людьми, вони дають і відбирають силу, йде боротьба за душі і переконання. В акторському виконанні переважає манера динамічного руху, емоційної та фізичної протидії персонажів-супротивників. Легкість рухів, пластичний психологізм дуетних сцен, живописні синхрони, ввірене пластичне розташування героїв у певному порядку надає чуттєвості візуальним картинам, емоційності

від споглядання їхньої взаємодії.

Цінність художньої інтерпретації театром теми цієї давньої легенди полягає у намаганні опоетизувати Криворіжжя, цей суворий промисловий край, розповісти про його історію натхненно, засобами яскравої театральності. У такому художньому вимірі постала у виставі легенда про Рудану, образ якої мінився у розсипах золотого порошку, просипаного на сцену, – так визначила це уява постановника. Проте ця версія дає поштовх для розквіту фантазії глядачів, які можуть через призму сценічного твору відтворити у своєму внутрішньому світі картину далекого минулого нашої землі.



# Львівський національний академічний театр опери та балету імені С. Крушельницької

## Вистава «Правда під маскою»: «Пульчинелла», «Весна священна» І. Стравінського

Сергій Васильєв:

«Правда під маскою» у Львівській опері – вистава у багатьох сенсах актуальна. Насамперед, звісно, з художнього боку – італійський хореограф Марчелло Алджері, запрошений на цю постановку, прищеплює балетній трупі театру справді сучасний стиль танцю – витонченого, модерного, примхливого. Новаторським, по суті, є й об'єднання у цілісній постановці балетів Ігоря Стравінського «Пульчинелла» та «Весна священна», які зустрілися в один вечір не лише завдяки імені композитора, але через концептуальну спаяність.

Авжеж, є переконлива логіка у поєднанні цих творів, нібито неблизьких за авторською інтонацією (неокласичний легковажний «Пульчинелла» сусідить із дикою, експресивною, хтонічною «Весною священною»), та й тематично, здавалося б, теж далеких. Однак зміна погляду на обидва твори дозволяє постановникам (співавтором задуму названо в програмці й художнього керівника Львівської опери та вистави Василя Вовкуна) побачити в різних творах дещо спільне. Звучить банально, але в знаменнику обох частин балету опиняється Людина. Правда, що ховається за маскою, якою вона рятується від дійсності, втім, виявляється досить дискомфортною. Власне, вміння маніпулювати маскою, присвоюючи собі різні іміджі, вдаючи з себе розкуту, гедоністичну, вітальну особу сконцентровано у заголовному герої «Пульчинелли». Ловелас, шукач пригод і насолод, фанат еротичних переживань, він ніби біжить від себе, пірнаючи в нові й нові любовні авантюри, незважаючи на образи своєї законної коханки Пімпінелли, яка, втім, теж витончено вміє вдавати з себе, коли їй це вигідно, різних персонажів – то палку жінку, то норовливу господиню, то беззахисну дитину. Зрештою, нарцисичне життя на показ знесило героя – кинутий коханою, він залишається на самоті, від якої так настійливо намагався втекти. Реінкарнацію цих персонажів спостерігаємо у «Весні священній». Там вони – Обрана та її Коханий. Традиція диктує розглядати перипетії твору як певний поганський ритуал, що вимагає людської жертви. У трактуванні Марчелло Алджері дія, можливо, взагалі відбувається у первісному суспільстві. Там, де людина ще не відає про маску, панує культ сили. Намагання індивідів порушити закони зграї жорстоко карається, наражається на шалений спротив одноплемінників, викликає їхню несамовиту агресію. Маска, таким чином, парадоксально набуває значення своєрідного культурного щита, а також запобіжника від надто безжалісного вияву неконтрольованих пристрастей. Бо чого вартують невинні забави лібертина Пульчинелли у порівнянні із хижістю людей, котрі до останку віддаються своїм інстинктам продовження роду, вгамування голоду чи жаги вбивства?

У всіх своїх художніх компонентах львівська «Правда під маскою» бездоганна. Звісно, насамперед треба відзначити витончену пластичну партитуру дійства. Хореограф блискуче вибудовує сольні партії центральних персонажів, які, до того ж, роблять рельєфнішими рух та жестикуляція масовки. Власне, Марчелло Алджері спирається на прийоми радше модерного танцю, ніж класичного балету. Звідси принципова асинхронність рухів танцівників, велика кількість партерних, надзвичайно чуттєвих і вигадливих мізансцен. Подейкують (насправді, якщо уважно вивчити програмку, то це справжній факт), саме хореограф запропонував вирішення простору та костюмів. Отже, головний (і водночас символічний) елемент декорації – дзеркало, яке в першій частині вистави виконує нібито безпосередню свою функцію (персонажі позують перед ним, милуючись собою), а в другій перетворюється на небо, що індиферентно фіксує зло та страждання мешканців землі, – не лише виконане цехами під керівництвом сценографа Тадея Риндзака, але доповнене художником яскравими абстракціями, що проєктуються на дзеркало та задник сцени, а в другій дії, завдяки переміщенню дзеркал (крім основного, є ще й криві у лаштунках) починають дробитися, підкреслюючи апокаліптичний характер дії.

Відаючи належне самовідданості та виконавській дисципліні артистів, котрі беруть участь у масових сценах та грають другорядних персонажів, все ж насамперед треба відзначити солістів – Ярину Котис (Пімпінелла та Обрана) та Сергія Качуру (Пульчинелла та Коханий Обраної). Грайливі, фривольні, легковажні у першій частині балету, вони знаходять сильні драматичні барви в другій, демонструючи всю гаму почуттів закоханих – від пробудження їхнього потягу одне до одного до відчаю від неможливості врятувати свою любов.

Вистава «Правда під маскою» Львівського театру опери і балету ім. С. Крушельницької доводить, що навіть, здавалося б, консервативні колективи здатні виробляти висококласний сучасний конкурентоздатний продукт європейської якості.

Яна Партола:

У постановці львівського театру, яка здійснена міжнародною командою, об'єднано два новаторські балети І. Стравінського – «Пульчинелла» та «Весна священна». Це твори, різні за характером і настроєм, об'єднані мовою сценічного висловлювання. Їх втілення, на перший погляд, теж видається формальним поєднанням двох різножанрових частин. Перша – вишукана стилізація барокових музичних та театральних традицій, помножена на образні візії доби модерну. Сценографія, вирішена у яскравих, картатих кольорах, створює ілюзію своєрідного задзеркалля або музичної шкатулки, де опиняються герої. Ефект кривого дзеркала (в буквальному сенсі – на сцені велика мобільна конструкція із чотирьох дзеркал, з'єднаних під прямим кутом, яка обертається та рухається по діагоналі сцени, віддзеркалюючи не лише постаті і рухи танцівників, але й рефлексії світла й тіні від



# ПРАВДА ПІД МАСКОЮ: ПУЛЬЧИНЕЛЛА, ВЕСНА СВЯЩЕННА





софітів) породжує ефект гри між ілюзією і реальністю. У пластиці танцівників домінують манірні рухи й жести, пози самолюбівання перед дзеркалом та оточенням.

Друга частина вирішена в іншій кольоровій гамі (домінують природні кольори та відтінки), світлова партитура побудована на контрастах світла й темряви. Тут все чітко, прямолінійно, немає прихованих сенсів, хореографічний малюнок графічно інший (з прямими лініями, багаторазовими рефренами), пластика танцівників різка та експресивна. Ефект кривого дзеркала трансформується у чітке відображення картини дійсності. Велике, цього разу прямокутне дзеркало висить зверху під невеликим кутом до глядача, що дозволяє споглядати сценічну дію одночасно у двох вимірах – згори та фронтально. Віддалене у тисячоліттях життя пращурів постає близьким і відчутно реальним.

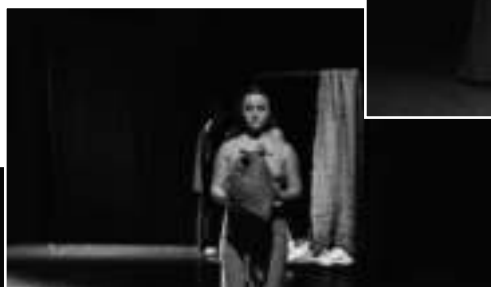
Внутрішня єдність між двома частинами народжується на рівні філософської ідеї, художньої концепції в цілому. «Пульчинелла» репрезентує нам світ сучасної людини, яка приховує своє справжнє обличчя, почуття під маскою і навіть не одною. Але, зрештою, виявляється внутрішньо самотньою. «Весна священна» – світ оголених, нічим не прикритих пристрастей, первинних інстинктів, своєрідне повернення до джерел, де немає місця вишуканій, але улесливій грі. Головна героїня Обрана так само відчуває самотність, проте, на відміну від Пульчинелли, який у фіналі вдягає більш витончену маску, вона у прагненні індивідуальної свободи стає на шлях самопожертви.

Гармонійна єдність у художньому задумі усіх компонентів – музики, хореографічного малюнку, дієвої сценографії, світлової партитури, високого рівня виконавської майстерності танцівників, сценічного ансамблю в цілому – утворюють якісний мистецький продукт, що безумовно заслуговує на статус найкращої вистави у національній театральній премії.





# АРТІЛЬ – ЧОТИРИ ВИСТАВИ



## Проект АРТІЛЬ (м. Київ)

### Вистава «Артіль – Чотири вистави»

**Сергій Васильєв:**

Чесно кажучи, важко знайти хоч якусь актуальність і тим більш ексклюзивність у дещо графоманських спробах молодих хореографів, які об'єдналися в проєкті «Артіль», долучитися до напряму physical theatre. Мабуть, говорити треба лише про їхню особисту вмотивованість освоювати мову цього стилю. Спроба, повторю, наразі здається відверто учнівською.

У жодній з чотирьох представлених у програмі робіт, на жаль, немає навіть проблисків оригінальності. Хіба що в етюді «З/А/Бортом» постановниця Тетяна Знамеровська кмітливо використовує екран із записом нібито задокументованого зізнання гвалтівника та винахідливо моделює сукню героїні, яка, роздираючись на смужки, читається і як струмені крові, і як метафора плаценти. Утім, пластичне виявлення страждань та борсань героїні (вона, зрештою, й рухатися починає мало не на п'ятій хвилині вистави) надзвичайно невиразне. Убогість, банальність та невиправдана скупість пластичних рішень притаманна чи не всім чотирьом етюдам. Відносну різноманітність рухів, із натяком, досить дивним, до речі, на їхній спортивний характер демонструє в одному з фрагментів пластичної притчі «Наступний» хіба що режисерка Дана Сарман. Загалом же по перегляді програми складається враження, що молоді хореографи лише освоюють абетку фізичного театру і досить приблизно уявляють, навіщо намагаються виразити свої, правду кажучи, досить куці думки такою специфічною мовою. Про певну концептуальну розгубленість свідчать навіть анотації до їхніх вистав, просто перенасичені запитальними, а не стверджувальними фразами.

Як, власне, й прийнято у фізичному театрі, декорація у ревію «Артіль» виконує здебільшого службову роль. Втім, як у випадку із згадуваною вже виставою «З/А/Бортом», предмети та аксесуари часом несуть смислове навантаження. У цій конкретній роботі режисерка ще й підсилює драму, яку переживає її героїня, хрустом целофанової підлоги, а живіт героїні, котра завагітніла, зображає окремим від неї целофановим куполом, де звивається голий чоловік (виглядає це, чесно кажучи, малоестетично, але, безперечно, продумано). Предмети – миски з водою, каменями та землею, з якої піднімається хирлявий саджанець, – наявні у, мабуть, найпретензійнішій і водночас найнуднішій виставі програми – «Геката» (хореограф Христина Слободянюк), що являє собою півгодинне монотонне неквапливе рухання сценою у напівтемряві (постановка світла і в інших роботах залишає бажати кращого) трьох жінок у скорботних чорних сукнях, присмачене ледь чутним і в усіх сенсах сумним монологом однієї з них. Відчуття штучності, нарочитої багатозначності характерне, втім, для всіх вистав хореографічного ревію «Артіль». На жаль, ця абстрактність смислових посилянь не рятує бодай мінімальна постановочна винахідливість авторів. Їхня пластична мова дуже бідна та примітивна.

Чи не припустити в такому разі, що хореографи виявляють благородство, знаючи про скромний виконавський потенціал своїх акторів? Мабуть, все ж таки ні. Шансів виблуснути, пофорсити, пограти на публіку обличчям і ошелешити її неординарним стрибком, падінням або жестом виконавці, навіть маючи сольні чи дуетні номери, на жаль, не мають. Бо тут панує хореографічна майстерність на рівні несміливих початківців.

Проект «Артіль», мабуть, народжено із найсвятішими намірами – створити майданчик для дебютів молодих хореографів, дати їм можливість експериментувати, опроявлювати свої завзяті плани та ідеї. Правда, трохи лякає слово «проєкт», яке так монополює паразитує в нашій лексиці та свідомості. Адже, якщо говорити по суті, проєкт – це заявка, ескіз, недоробка, напівфабрикат. З таких сурогатів, зрештою, і складається ревію «Артіль». Нових вам грантів, товариші!

**Ганна Веселовська:**

Сучасний танець в Україні перебуває у досить складному становищі щодо сталості комунікації з глядачем. З одного боку, існують невеликі мобільні групи, які створюють цікаві артпродукти і час від часу представляють їх своїм прихильникам, а з іншого, в жодного з танцювальних колективів, окрім «Київ Модерн-балету», немає широкої аудиторії, зрештою, бажаної популярності. Однією із нагод вийти із тіні, за межі свого квазіпрофесійного середовища для танцювальних груп стала участь у фестивалі-премії «ГРА». Принаймні, на це зважилися учасники неформального об'єднання «Артіль» – загальноукраїнської платформи, спрямованої на підтримку та розвиток contemporary.

Отже, «Артіль», яка вже не один рік виступає організатором різноманітних майстер-класів та фестивалів, об'єднала зусилля декількох хореографів, в результаті чого була показана вистава з чотирьох цілком окремих фрагментів, власне – міні-спектаклів. Незаперечно, що у такого комплексного підходу є свої істотні переваги. Адже з'явилася можливість подивитися не одну, а одразу чотири пластичні роботи, побачити спектр шукань українських хореографів, тематичну різноманітність, фаховий рівень.

Однак, відверто кажучи, очікування щодо того, аби познайомитися зі справжнім українським contemporary, побачити його різноманіття та потенціал, не справдилися. З чотирьох показаних міні-спектаклів жодний не став мистецьким одкровенням, не переконав у тому, що його показ може зацікавити когось іще, крім фахівців, знайомих і рідних. І причина цього – не стільки в якості хореографії, скільки в низькому рівні підготовки виконавців.

Будь-який хореографічний задум успішно можна поховати, якщо доручити його втілення танцівницям із нетренованими тілами, як це сталося в «Наступному» (хореограф – Дана Сарман). Недостатній рівень підготовки виконавиць не дав можливості повною мірою здійснитися виставі з повноцінним концептуальним месе-

джем «З/А/Бортом» (хореограф Тетяна Знамеровська), у якій йдеться про легковажність тих, хто заходить на територію вільних інтимних стосунків.

Так чи інакше, більшою чи меншою мірою, художній результат усіх чотирьох показаних міні-спектаклів, що сам по собі є залежним від низького рівня виконавства, виявився незадовільним. І це тим більш прикро, що відсутність певної якості пластичної культури у артистів не дасть у майбутньому здійснитися амбітному завданню «Артілі», а саме «подальшому просуванню робіт на українському та європейському арт-ринках». А важливі задуми, що базуються на філософських роздумах та концептуальних меседжах, просто не дійдуть до глядача.

Є підозра, що проблеми виконавства до певної міри бентежать самих хореографів, які намагалися приховати своїх танцівниць у драпуваннях і сценографічних елементах. Але такий шлях є цілком непродуктивним з точки зору розвитку contemporary, де тіло, тілесність має виступати ключовим елементом.

Наразі, замість успішного нуртування і популяризації contemporary маємо свого роду клініч танцівників і глядача, причина виникнення якого парадоксальна: популярність танцю як такого. Адже більшість груп, які займаються сучасним танцем, з цього користуються, бо існують за рахунок студій, де займаються усі бажаючі, деякі з яких не мають ані фахової підготовки, ані здібностей. Власне, ці малопідготовлені студійці беруть участь у представлених «Артілі» міні-спектаклях, тоді як танцівники-професіонали задіяні переважно у комерційних проектах. І жодний фестиваль, навіть «ГРА», не може вирішити цієї проблеми. Він може її лише діагностувати.

## Анна Липківська:

Ситуація з сучасною хореографією в Україні є нині не надто оптимістична: цей сегмент театрального «ринку» розвивається дискретно, силами окремих ентузіастів та, незважаючи на універсальність пластичної мови, мало корелюється із актуальними світовими трендами – принаймні, відчутно відстає від них.

Проект «Артіль», започаткований Олександром Маншиліним, має на меті хоча б частково покращити це становище – принаймні, він «пропонує вчорашнім випускникам можливість створити свою першу професійну роботу, спираючись на підтримку кураторів, в умовах творчих резиденцій, у співпраці зі сценографами, музикантами, художниками зі світла», а надалі апробувати її на міні-фестивалі та в гастрольному турі.

Цього року в номінації «За найкращу пластичну/хореографічну виставу» під маркою «Артілі» представлені 4 одноактівки 4-х хореографів, що не являють собою цілісної постановки, але демонструють напрямок пошуків в рамках проекту та рівень, досягнутий на сьогодні.

Дві з чотирьох мініатюр – «Геката» Христини Слободянюк та «Наступний» Дани Сарман – виявляють спільність завдань та підходів (спроба побудови сценічного дійства на основі елементів архаїчних ритуалів), об'єднаних музикою Аліси Лі та художнім рішенням Юлії Зауличної, котра пропонує хореографам та виконавцям знаково-метафоричне предметно-просторове рішення.

У першому випадку маємо апеляцію до античної міфології: на кону встановлено щось на кшталт жертвенника з трьох різновисоких кубів, на яких – миски з водою, каменями та землею із пагоном рослини; три виконавиці у певний момент поміж кружлянь – падінь – «чаклувань» утворюють «репліку» знаменитої статуї Гекати роботи Алкамена, де хтонічна богиня царства Аїда, котра «відає» місячним сьйвом, магією, відьомством, отруйними рослинами і т. ін., постає у вигляді трьох жіночих фігур, з'єднаних спинами.

У другій мініатюрі так само трое виконавиць працюють із довжелезними сувоями світлої матерії: на початку об'єднані у «площинному» рухові, в якому вони нагадують фігури з давньоєгипетських малюнків, у фіналі вони постають подібними на манекенниць з сучасного fashion-показу.

Уповільнений темп, повторюваність рухів, доволі скупа (аби не сказати бідна), одноманітна хореографія та герметичність, «закритість» від глядача – спільні риси цих робіт.

Доволі обережно про «хореографію» можна казати і щодо мініатюри «З/А/Бортом» Тетяни Знамеровської, але тут фундамент інший – не ритуально-символічний, а гостросоціальний. Перша частина цієї роботи взагалі суто драматична – спочатку монолог чоловіка (на відео), потім – жінки (наживо), тема – побутове насильство у стосунках пари. Пластична частина, яка розгортається згодом, може глумачитися по-різному – акторка, що «стікає кров'ю» розрізаного на смуги темно-червоного вбрання, прочитується як жертва, а майже оголений (лише у бандажі) актор, котрий «вилуплюється» з кавалку поліетилену, – як її черговий кат. Натомість, в анотації до роботи героїня подається як вагітна, котра «у своєму лоні носить спогад про насильство», а чоловік, таким чином, символізує ембріон (надалі – дитину). Так чи інакше, але ані драматичний, ані хореографічний чинник тут не розвинені, а відтак – непереконливі.

Єдина з чотирьох мініатюр, яка є повноцінною «пластичною виставою», бодай і у мікроформаті, – «Людина-портрет» Валерії Павлішеної. Тут теж можуть бути різночитання у трактовках (в анотації персонажі, втілені двома виконавицями, названі «зовнішнім та внутрішнім» в людині, я ж вбачаю в них сучасну урбаністично-механістичну – та архаїчно-природну іпостасі), але безперечно наявна і на порядок складніша партитура рухів (з елементами акробатики), і взаємодія, і конфлікт, і розвиток – від автономного існування під одну й тут саму музику, але в різному темпоритмі та пластичному малюнку – до верховенства, боротьби, єднання та, зрештою, втихомирення навколо жовтогогарячого вогника, котрий «розквітає» у склянці-свічнику, спершу «холодно»-білому.

Загалом, усі чотири роботи презентують «жіночий» (ба, навіть «дівочий») погляд на сучасну хореографію: і самі хореографи (як тепер їх треба називати – «хореографіні»?), і 11 з 12 виконавців – жіночої статі. Однобокість цього позбавленого маскулітності світу, звісно, не може компенсуватися постатями двох «туру» проекту – Олександра Маншиліна та Антона Овчинникова.

Ще одна наочна проблема – рівень підготовки та тренуваності виконавців (повторимося, переважно – вико-

навиць). Зрозуміло, що в молодих хореографів фізично немає змоги займатися на регулярних засадах розвитком тілесних можливостей та професійним вишколом танцівників, вони працюють з тим матеріалом, який можуть залучити самі, і матеріал це доволі проблемний (що вже й казати, коли такий авторитет, як Рада Поклітару зі своїм знаним колективом «Київ Модерн-балет», потерпає від кадрового голоду?). Але «на виході» за рівнем виконання маємо щось більше схоже на самодіяльність, ніж на серйозну фахову роботу.

Отже, проєкт «Артіль», як видається, є одним з кроків на шляху розвитку сучасного танцю в Україні, але не може претендувати на те, аби увійти до 12 найкращих вітчизняних вистав 2018 року за версією фестивалю-премії «ГРА».

### Алла Підлужна:

У чотирьох виставах, зібраних «під одним дахом» творчого експерименту і пошуків молодих митців у царині сучасної хореографії, не простежується спільності напрямку та єдиної сценічної манери. Кожний початківець досліджує тему самостійно і йде власним шляхом. Об'єднує їх хіба що намагання експериментувати. Хоча у всіх виставах переважає невиразність і надуманість сюжетів, можна говорити про різність підходів до пластичної вистави. Наприклад, у мініатюрі «Людина-портрет» представлено лише набір рухових екзерсисів, за якими важко визначити сюжетну спрямованість. У такій благодатній темі, як стосунки митця і його творіння, можна було б проявити більше оригінальної фантазії і вигадки, а так залишається враження хіба що вправного уроку фізкультури. Пластична мініатюра «За бортом» виключає емоційне сприйняття й співпереживання. Хоча в ній є цікаві візуальні знахідки, але моменти присутності інших жанрів, як-от відео, сценографічна інсталяція і драматична складова, руйнують чистоту стилю. Фінал вистави свідчить про незавершеність думки постановника.

У виставі «Геката» відбувається занурення в містичний образ давньогрецької богині. Три її іпостасі знаходять втілення в образах трьох актрис, подібним характерами рухів, вбранням, манерою поведінки. Кружлянням навколо себе, мов деревіші у танку, виконавиці наче вводять у транс себе і глядачів. Відчуття трансу підтримується повільністю сценічної дії, стриманістю емоцій, тужливим звуковим супроводом. У цій виставі теж немає чіткого жанрового визначення, вона не суто пластична, тут є слово, дія з предметами реквізиту, з елементами сценографії. Число «три» на театрі народжує цікаві алюзії з образами трьох шекспірівських відьом. Тут можна було б шукати цікаві режисерські ходи і не обмежуватись лише одноманітністю траєкторій рухів та мовних інтонацій, вказуючи таким чином на загадковість й темну сутність головної героїні Гекати.

Найбільш цілісною видалась мені мініатюра «Наступний». Тут постановниками зроблена виразна й точна метафора щодо образу людського життя. Воно представлено у вигляді згорток матерії. Їх «беруть» до рук і розправляють певні сили. Хто ці персонажі, що розстеляють стежки життя людини, потім розвішують цю стилізовану матерію, навіть використовують її собі за вбрання, нагадуючи цим відомі античні фігури? Життя минає під монотонну музику, позбавлену гармонії. Синхронні рухи посилюють відчуття невідворотності року. Два побудованих по обидві боки сцени пройоми, на поперечини яких кидають матерію, створюють подобу дверей. Що це – двері до раю чи пекла для людини? І раптом в руках персонажів з'являються вибивалки для пилу, яким вони завзято беруться вибивати ці матерії, наче домашні килимки. У цій дії раптом виникає глибокий сенс – можливо, таким чином посланці долі «чистять» килим людського життя, витрушуючи з нього пил гріхів? А може, витрушують геть усе, залишаючи тільки смерть? І тоді вже чисту матерію пропонують Наступному для його життєвого шляху? Вправне акторське виконання доводить плідність й точність такої режисерської вигадки, і вистава викликає відчуття художнього відкриття.





# За найкращу пошуково-експериментальну виставу



# Київський академічний новий драматичний театр на Печерську

## Вистава «Світ у горіховій шкаралупі» за ідеями з книг С. Хокінга

Сергій Васильєв:

Вистава «Світ у горіховій шкаралупі» за ідеями книжок знаменитого британського астрофізика та популяризатора науки Стівена Хокінга, здійснена у Новому драматичному театрі на Печерську в Києві режисером Дмитром Захоженком, у своєму роді унікальна. Сама думка вигадати драматичну виставу, спираючись не на якісь сучасні життєві історії або класичні сюжети, а на фізичні теорії здається зухвалою, майже безрозсудною. Утім, у творців «Світу у горіховій шкаралупі» це не просто виходить, але й не перетворюється на суто формальний експеримент. Це, справді, по-своєму видовищна і, напевне, повчальна і корисна робота, що, зрештою, навіть спонукає глядачів замислитися про свою відповідальність за існування планети, відчутти себе часткою земної спільноти, ну, і, звичайно, отримати масу відомостей, або невідомих раніше, або благополучно забутих після школи.

Жанр вистави визначено як «науково-практичний блокбастер». Дмитро Захоженко – вельми ерудована людина, але, можливо, не зовсім точно уявляє значення деяких слів. На «блокбастер» його опус явно не тягне: цілком очевидно, що народити «Світ у горіховій шкаралупі» насамперед допомагає режисерська вигадка та акторський кураж, а не великий бюджет. Та й на солідні доходи від експлуатації цієї по-справжньому інтелектуальної вистави, мабуть, годі сподіватися. Утім, можливо, навіть жанровим маркуванням автори відразу заявляють інтонацію свого твору, де про серйозні речі воліють говорити іронічно, напівжартома. Навіть титри на екрані на початку вистави повторюють форму подання інформації у «Зоряних війнах» чи «Стар Треку». Хоча матерії та питання у виставі справді порушуються дуже серйозні. Наприклад, що з'явилося раніше – курка чи яйце. Або: як виникають і чи становлять для нас небезпеку так звані «чорні діри». Власне, навіть теорію відносності Альберта Ейнштейна тут викладають за п'ять хвилин. Але «Світ у горіховій шкаралупі» – не науково-популярна лекція, хоча часом й маскується під неї. Головним змістом вистави, по суті, є метод, яким вона зроблена. Він вимагає розкутості і фантазії (й справді, чи не дотепно представити існування нашої планети – 13,8 мільярдів років, до речі, – всього 14 кроками актора по сцені, а історію людства вмістити у товщину п'ятикопійчаної монети?), завдяки якій абстрактні поняття стають художніми образами. Саме тому вистава Дмитра Захоженка водночас і про астрофізику, і про ніщо. Її можна розтягувати, як фізкультурник еспандер, і скорочувати, як їдок – батон ковбаси. Формально вигадлива, насправді вона не має форми.

Власне, принцип, так би мовити, «скалкової» драматургії, вельми уможливає пов'язаність епізодів один з одним, їхня певна герметичність диктують необхідність створення якогось бодай ледь стійкого каркасу. Цю проблему постановник разом із художником Ніною Захоженко загалом вирішує винахідливо. Досить компактно приміщення Театру на Печерську він робить ще тіснішим, аби забезпечити максимальну наближеність актора до глядача, а потому щедро використати тактику інтерактиву; сам майданчик перетворюється на щось на кшталт бару (тут і пивом пригощатимуть) із характерною для таких закладів стійкою, парюю високих стільців і купою, як це часто трапляється в кафе, даремних предметів, що вже відслужили і тепер є лише зворушливим нагадуванням про минулі часи (наприклад, телевизор, кінескоп якого давно згорів, що, власне, не завадить йому згодом наочно проілюструвати «чорну діру»). Реквізит, між іншим, дуже потрібний для вистави, і підібрано його з вигадкою, завдяки чому складні поняття зримо розшифровуються за допомогою простих предметів.

І все ж, мабуть, не помилюся, якщо стверджуватиму, що принаймні половину успіху вистави забезпечують її виконавці. Знову-таки, лише передбачаю, але майже напевне, що багато образів вистави народилося з акторських етюдів та імпровазацій на репетиціях, не кажучи вже про стратегію її майже безперервного діалогу з глядачем. Мотором вистави, безперечно, є Ігор Рубашкін, такий собі молодий, веселий ерудит. Партнери в нього, втім, дуже гідні. Чарівливість вистави – в її повітряній, трохи грайливій, компанійській інтонації; безтурботному доланні межі між сценою і залом, щирому акторському куражі.

«Світ у горіховій шкаралупі» – справді дуже оригінальна вистава, яка, мабуть, здатна принести естетичну та інтелектуальну насолоду не лише українським, але й зарубіжним глядачам.

Ганна Веселовська:

Вистава «Світ у горіховій шкаралупі» режисера Дмитра Захоженка з'явилася у репертуарі театру на Печерську завдяки конкурсній програмі Британської ради «Taking the Stage», яка кілька років поспіль проводилася в Україні. За умовами цих змагань, аби отримати грант на постановку та менторську підтримку від британських фахівців, найрізноманітніші театральні колективи представляли на суд міжнародного журі та широкої публіки двадцятихвилинні ескізи майбутньої вистави. Дмитро Захоженко декілька разів брав участь у конкурсі, а переміг, коли гасло останнього сформулювали як «Межі та кордони». Разом з акторами Нового театру на Печерську він презентував не призначений для театру текст британського вченого Стівена Хокінга, що його можна зарахувати до науково-популярної літератури.

Власне, саме актори Нового драматичного театру на Печерську, під керівництвом Дмитра Захоженка вперше оприлюднили зі сцени твір видатного британського вченого, який, попри значні фізичні обмеження, своїм



# СВІТ У ГОРІХОВІЙ ШКАРАЛУПІ





діяльним науково-соціальним життям доводив світові, що сенс існування людини лежить поза фізичними вимірами. Він як ніхто інший у світі розумів, що таке людські межі та кордони, і як їх можливо подолати.

Режисер Дмитро Захоженко створив виставу практично за підручником з теоретичної астрофізики, а замість сюжету спонукав акторів ставити глядачам складні питання: «Що є наш всесвіт? Чи є в нього початок?» і т. ін. Вистава, яка відбувається в невеликому просторі без традиційного поділу на сцену і зал, де виконавці повсякчас спілкуються з глядачами, організована через постійні звертання до присутніх із конкретними питаннями, відповідями на них, а в разі їхньої відсутності – поясненнями. Одним із перших питань є: «Що було спочатку – яйце чи курка?» Як на цікавому уроці, глядачі захоплюються інтелектуальною грою, намагаються щось пригадати зі шкільної програми, здогадатися. Тому жанр спектаклю можна визначити як виставу-лекцію із застосуванням візуальних технологій.

Разом з тим, оскільки під час перегляду багатьом присутнім стає ніяково і соромно за відсутність знань і нерозуміння фізики, це є приводом для виникнення конфліктності у спектаклі, чий наратив первісно не передбачає протистояння. Тут однією з сторін конфлікту виступає саме публіка, яка мало розуміється на законах гравітації, на відміну від акторів, котрі краще розібралися в них.

Спровокована театром конфліктність викликає живі емоції глядачів, і це стає приводом до подальших ментальних узагальнень. Міркуючи про астрофізику, вони усвідомлюють, що є суб'єктами значно об'ємнішої ситуації існування Всесвіту з його безмежними можливостями. У результаті глядач, позбавлений можливості створити сценічний образ, разом із акторами веде дію, бо стає суб'єктом запропонованої ігрової ситуації.

Що стосується акторської гри у цій незвичайній сценічній роботі, то можна лише дивуватися виконавській вправності та розкутості артистів Ігоря Рубашкіна, Катерини Кістень, Григорія Бакланова, Бориса Українського, Артура Зайцева. Кожен з них придумав собі персонажа – таку собі людину із натовпу, яка або вільно оперує знаннями з фізики, або, принаймні, цікавиться нею. При цьому жодний з артистів не скористався популярною глузуливою маскою ботаніка: усе це – молоді люди, яким зовсім не чужі «клубні» розваги.

Власне бачення безмежних можливостей людини і розуміння Всесвіту режисер Дмитро Захоженко представив точно, але не буквально. І проступає це переважно саме через переконливе донесення тексту акторами, їхні діалоги з глядачами, а не через не надто якісні відеопроєкції. Постановник вміло слідував законам наративу Хокінга, влучно розбавляючи його дотепними ігровими вставками.

Дивна річ: спектакль «Світ в горіховій шкаралупі», що потрапив до номінації пошуково-експериментальних вистав, за формою не є надто новаторським, оскільки режисер лише освіжає досвід столітньої давності, коли за допомогою театру науковці-ентузіасти пояснювали публіці, що таке електричний струм чи рентгєнівські промені. Справжнє новаторство тут криється, на наш погляд, у тому, що саме ініціативність публіки забезпечує її успішний динамічний перебіг, що діалог не є прерогативою акторів, а стає справою усіх присутніх, а до сенсів буття ми йдемо шляхом відкритої, паратеатральної комунікації.

## Ольга Голинська:

Вистава народилася за мотивами творів всесвітньо відомого вченого, астрофізика Стівена Хокінга, який, попри страшну тяжку хворобу, що пожиттєво прикула його до інвалідного візка і змусила говорити зі світом через електронний передавач, спромігся залишитись у науці й узагалі в житті як такому, подавши приклад мужності та стійкості багатьом сучасникам. Назву виставі «Світ в горіховій шкаралупі» дала одна з його книжок, що виявилася своєрідною квінтесенцією філософії автора.

Йдеться про доволі серйозні речі: вік людства, народження планети Земля й життя на ній, сутність людини як Всесвіту в мініатюрі, та й загалом явище Всесвіту, будова атома, теорії вірогідності й відносності, магнітне поле Землі, земне тяжіння, 17 фундаментальних елементів, елементарних часток, із яких усе складається на Землі тощо.

Режисер Дмитро Захоженко спромігся поставити спектакль так, що у присутніх склалося враження, ніби вистава твориться прямо в них на очах. Хоча іноді виникає відчуття, що ти, як у далекому дитинстві, перебуваєш на лекції у планетарії і є свідком спроби провести урок фізики у захопливій наочній формі.

Причина тому – інтерактив, який видається суцільним завдяки саме режисерському задумові. Актори розмірковують вголос, розгортаючи логічні ланцюжки думок, подають цікаву інформацію, тут же демонструють експерименти, котрі підтверджують їхні слова або спричиняють виникнення нових запитань, що потребують подальших відповідей... Вони активно залучають до процесу зал, і присутні охоче спілкуються з ними й між собою, відповідають на запитання, беруть участь у своєрідних науково-філософських вікторинах і конкурсах тощо.

На виставі було багато дітей – учнів середніх і старших класів з учителями, студентів, людей старшого покоління, й те, що відбувалося, нікого не залишило байдужим.

Художній цілісності вистави сприяють усі її компоненти. Важливим способом усунення бар'єру між сценою й аудиторією стала відсутність цієї самої сцени. Актори й публіка перебувають фактично в одній площині: глядачі розташовуються літерою «П», розгорнутою в бік ігрового простору, і все дійство відбувається практично серед них, у безпосередній близькості. Прийом не такий уже й новий, але дієвий.

Сценографія (художник – Ніна Захоженко), як і в переважній більшості вистав цього театру, – дуже лаконічна. На сцені вчасно з'являється усе, що потрібно, але нічого зайвого – все продумано до найменших дрібниць.

Важливу функцію виконує екран. Це і задник сцени, і інформаційна дошка, і декорація. Костюми максимально наближені до звичайного одягу сучасників. Утім, кожен містить якийсь акцент: великий шарф, яскраво жовті штани, футболка з незвичним принтом абощо.

Музичний супровід підібрано доволі органічно. Тут є і відомі хіти, і пісні, мабуть, спеціально написані для

вистави, – про це немає жодної інформації. Але все сприймається легко. Мене, наприклад, приємно здивувало, що чудова виконавиця єдиної жіночої ролі Катерина Кістень гарно співає. Лише нещодавно я дізналася, що вона – вихованка відомого дитячого вокально-хореографічного ансамблю «Світанок» Київського палацу дітей та юнацтва.

Усі виконавці (окрім Катерини Кістень, це – Ігор Рубашкін, Григорій Бакланов, Борис Український і Артур Зайцев) були «на висоті». Вони настільки органічно й динамічно проводять спектакль, що 100 хвилин без перерви проходять на єдиному диханні.

Після вистави й насправді хочеться слідувати заповітові Стівена Хокінга: «Дивіться на зорі, а не під ноги, будьте допитливими!» Тому я голосуватиму за неї як за одну з найкращих в Україні у номінації пошуково-експериментальних імпрез.

### Анна Липківська:

«Світ у горіховій шкаралупі» Київського театру на Печерську – єдина постановка з п'ятох, представлених у номінації «За найкращу пошуково-експериментальну виставу», яка є стовідсотково пошуковою та експериментальною. Звісно, формат театралізованої лекції в ігровій формі – не винахід постановочної групи на чолі з режисером Дмитром Захоженком, але тут важливі як сам ступінь театралізації, образне вирішення, так і той матеріал, котрий реалізується у подібний спосіб.

...Коли в рамках програми Британської Ради в Україні «Taking the Stage» був оголошений прийом заявок на втілення будь-яких англійських текстів, від Шекспіра та Діккенса до Макдони, вибір театру на Печерську виявився найекстравагантніший: Стівен Хокінг та його бестселер «The Universe in a Nutshell» (2001), що є своєрідним продовженням попередньої праці всесвітньо відомого астрофізика – «A Brief History of Time». Очевидно, саме асоціація із шекспірівським Гамлетом, закладена у назві книги («Мені достатньо й горіхової шкаралупи, щоб відчувати себе власником безмежного простору...» – так звучить ця Гамлетова сентенція у перекладі Ю. Андруховича), і спонукала якимось пов'язати із театром міркування автора про світоустрій, викладені у популярній формі. Важко сказати, чи першим у світі виявилось вітчизняне сценічне звернення до цього матеріалу, але хвацький, веселий ескіз, розіграний І. Рубашкіним та Г. Баклановим із залученням черепа, плаща та живого кошеняти, став одним з переможців програми, що уможливило створення повноцінної вистави.

У сучасному відкритому світі цілком нормально надіслати листа знаменитості із проханням записати декілька рядків для спектаклю, тож його автори так і зробили. На жаль, Стівен Хокінг помер незадовго до прем'єри, але театр отримав теплого листа від його секретаря із побажанням успіху. Тож ця обставина додала специфічної душевності постановці театру на Печерську, хвацько охарактеризованій на афіші як «науково-практичний блокбастер».

Отже, за головної принцип переведення недраматичного тексту у сценічну матерію була обрана ігрова візуалізація на основі аналогії та з елементами інтерактиву. 14 кроків від задньої стінки до виходу з глядної зали – це загальний час існування Всесвіту після Великого Вибуху, і лише порівнюючи цю відстань з ребром монети (а насправді і монета затовста для коректного співвідношення) можна хоча б гіпотетично усвідомити мізерну тривалість історії людства. Момент зародження життя на Землі символізує живий кролик, на якого глядачі реагують так зворушливо, ніби ніколи жодних таких тваринок не бачили, але тільки про це й мріяли. З відеоекрану промовляють і справжній Хокінг, і Альберт Ейнштейн (актор театру ім. І. Франка Василь Мазур), до того ж останній – простий, але ефектний трюк – матеріалізується наживо й швидко зникає у дальніх дверях, погладивши по щоці актрису Катерину Кістень. Героями вистави – безпосередньо зображувані акторами – стають також П'єр-Симон Лаплас, Ісаак Ньютон і навіть Наполеон. Закон земного тяжіння перевіряється на м'ячику та іграшковому плюшевому бегемотику. Розтягнута над підлогою лайкра стає космічним простором, на якому демонструється модель Сонячної системи, а бар з коктейлями – ілюстрацією до теми «елементарні частки». Лунає реп та пісня про «бозон Хігса» (джазові імпровізації від Катерини Кістень), актори збирають гроші «на великий андронний колайдер» тощо.

Звідки усе взялося? Як рухаються планети? Що таке чорні діри? Що відбувається у тому андронному колайдері? Хто впаде на підлогу першим – іграшка чи актор? Нарешті, що являють собою краплини дощу? – Ось лише невеличкий перелік того, про що виконавці міркують та розповідають, підколюючи одне одного та змагаючись поміж собою, постійно втягуючи у цей процес глядачів, котрі стають співрозмовниками, взаємниченими «спільниками», «моделями», на яких пояснюють фізичні процеси... (Коли я дивилася спектакль вдруге, на нього прийшла вчителька фізики з 6-7 учнями, котрі сиділи по різні боки ігрового майданчика, тож почергове спілкування-дискутування акторів з ними перетворилося на справжню виставу у виставі).

Зрозуміло, що такий характер дії на кону не передбачає «ролей» як таких – а вимагає, окрім запам'ятовування складних термінів та сентенцій, легкість, іронію, відкритість, уміння провокувати гру та підхоплювати її. Усім цим актори театру на Печерську володіють вільно, а часом – навіть віртуозно. Хіба що можна розподілити їх у виставі на «дідів» та «салаг»: і манера поведінки, і питомо вага запитань та відповідей у тексті кожного виконавця, і вбрання (більш молодіжне – чи більш консервативне) видають в Григорія Бакланові, Артурові Зайцеві та Борисові Українському студентів, в Ігорі Рубашкіні – молодого, демократичного професора, а в Катерині Кістень – його асистентку (або інакше – джазову співачку, яка вечорами виступає в пабах, а вдень працює у лабораторії).

Як кожна структура, де імпровізація є важливим чинником, спектакль розвивається, трансформується. Фахівці часом дорікають цьому інтерактивному дійству те, що це, буцімто, не вистава, або, м'якше, не стільки вистава. Звісно, тут немає традиційної драматичної будови та багатьох її складових, але є гра, мікроконфлік-

ти, рух від загадки – до розгадки. Ось красномовний глядацький відгук із сайту театру: «Світ у горіховій шкаралупі» – це не зовсім спектакль. Інтерактивне шоу, лекція, концерт, виступ команди КВК, танці, бар з коктейлями, урок фізики, робота з аудиторією – не знаю, як це могли об'єднати, але тут було все».

І якщо, проникаючись проблемами героїв у традиційній драматичній постановці, ми нагадуємо самі собі, що крім нас у світі є ще інші люди, то тут, випавши з буденності на півтори години, отримуємо рідкісну можливість замислитись про те, наскільки маленькими і швидкоплинними ми є поряд із Всесвітом, космічними законами і навіть звичайним дощем...

На моє переконання, «Світ у горіховій шкаралупі» театру на Печерську – саме як вдалий, незвичний пошук та експеримент – прикрасить шорт-лист фестивалю-премії «ГРА».

## Людмила Олтаржевська:

Вистава «Світ у горіховій шкаралупі» за мотивами бестселера одного з найвідоміших науковців ХХ століття Стівена Хокінга стала можливою, у першу чергу, завдяки перемозі проекту режисера Дмитра Захоженка у конкурсі «Taking The Stage» від Британської Ради в Україні. Хоча відомо, що до цього спектаклю сам Дмитро ішов довго, наполегливо і навіть звертався до Хокінга з проханням виголосити знаменитий монолог із «Гамлета» про «бути чи не бути?», але через стан здоров'я вченого від цього довелося відмовитися.

Трансформуючи наукові дослідження Хокінга у драматургічний матеріал, режисер залишив від нього «скет», обриси, основу, яку наповнив епізодами-роздумами «на тему».

За три дні до прем'єри земне життя Стівена Хокінга завершилося, і постановочній команді довелося терміново вносити певні корективи у майбутню виставу. В історію сучасного українського театру вона, зокрема, увійшла як один із найцікавіших сценічних експериментів.

Невеличкий сценічний простір, науковий матеріал без сюжету і... небезпека, що магія театру у цьому випадку безнадійно капітулює перед форматом звичайної лекції. Ці «загрози» Дмитро Захоженко нейтралізував, максимально об'єднавши глядачеві залу і сцену й залучивши глядачів до активного пізнання світоустрою разом з акторами. Подібні інтерактивні формати для сучасного театру – річ звична, але зважаючи на особливість драматургічного матеріалу, відсутність сюжету як такого, характерів, інших ознак класичної п'єси тут вона була, напевне, єдино вірною. Більше того, глядачам надається право узгоджувати хронометраж тієї чи іншої теми: так, для теорії відносності п'яти хвилин виявилось цілком достатньо. Вистава вийшла науково-пізнавальною, в ній певні термінологічно-поняттєві переобтяження компенсує легка, невимушена подача матеріалу. Чотирнадцять кроків від дверей до глибини сцени символізують чотирнадцять мільярдів років існування Всесвіту. Так, крок за кроком, актори разом з глядачами пізнають основні віхи минулого і теперішнього, осягаючи, наскільки мікроскопічною у цьому контексті є історія людства, не кажучи вже про життя окремої людини, тримаючи в умі, що майбутнє, як зауважує герой Ігоря Рубашкіна, залишається за зачиненими дверима.

Чорна шкільна дошка, бар із численними пляшками різного ступеня наповненості, книги, горішки, гітара, колби – спершу може виникнути думка, що на сцену для чогось знесли елементи декорації з різних вистав. Але всі ці предмети логічно обігруються під час дії, на кожний із них покладена певна функція процесу пізнання. Цікаві й ефектні вкраплення елементів гік-культури, тематика відеосупроводу авторства Ніни Захоженко із серйозних прикладних площин час від часу сягає площин іронії й карикатури. Музика теж еkleктична, але завжди вмотивована, особливо потішив живий спів Катерини Кістеня.

Ігор Рубашкін, Катерина Кістеня, Григорій Бакланов, Артур Зайцев та Борис Український починають виставу з того, що розсаджують глядачів на місця, спілкуються з ними, переконуючи у своїй готовності бути поруч протягом найближчих півтори години. Заявивши таким чином про довіру і певне партнерство з глядачами, вони не дозволяють засумніватися саме у такому характеру стосунків аж до фіналу.

«Світ у горіховій шкаралупі» – цікава й оригінальна вистава, яка прекрасно виглядатиме поміж кращих вистав року. «О боже, мені вистачило б і горіхової шкаралупи. Навіть у ній я міг би вважати себе за владаря безкрайого простору, якби мені не снилося лихих снів», – це цитата з шекспірівського «Гамлета», яка звучить у спектаклі, а значить, його варто розшифровувати з позиції не лише науково-популярної, але й психологічної.

## Яна Партола:

Вистава театру на Печерську – рідкісний для українського театру приклад експерименту, що полягає у популяризації наукових знань. В основу вистави покладено книгу відомого астрофізика Стівена Хокінга та Леонарда Млоднікова «Великий задум». Вийшов «науково-практичний блокбастер», поставлений засобами ігрового театру.

Режисер Дмитро Захоженко лаконічними засобами виразності (відеопроєкції на екрані, трансформації сценічного простору, світлові ефекти), легко, граючись, разом з акторами говорить про невідворотні катастрофи вселенського масштабу, перемежуючи наукові тексти з одвічними гамлетівськими запитаннями.

Усе, що відбувається на сцені, не виглядає радикальним експериментом: вистава орієнтована на широку глядацьку аудиторію різних вікових категорій і навіть, здається, побудована за законами комерційного театру. Впевнено і переконливо вибудована сценічна дія. Наочні приклади, інтерактив із глядачем, можливість долучитися до наукового експерименту або продемонструвати свою обізнаність у сфері точних наук лише посилюють ефект присутності, співучасті, а разом з тим спонукають зрозуміти і власну відповідальність за майбутнє життя на планеті, адже невідворотні зміни, про які йдеться, – наслідок діяльності людей, а значить – кожного.

Жодного ризику в подачі непростого, ба, навіть науково місткого, інформаційно насиченого матеріалу, ав-

тори вистави, здається, і не відчували, навпаки – вони відкрито, щиро йшли на цей виклик. Для європейського театального контексту звернення до подібних тем і текстів – явище доволі поширене. Вітчизняні ж митці лише почали освоювати для себе і глядача цю територію.

Вистава, безперечно, акторська, але все скеровано, вибудовано міцною рукою режисера. Акторська гра залишає відчуття імпровізаційності, кожний має свої соло-дивертисменти, але всі працюють на одне загальне надзавдання – показати, як непомітно для нас змінюється Всесвіт, котрий вже ніколи не буде таким, як раніше. У фіналі з'являються гіркий присмак і тривога за власне майбутнє, але й надія на порятунок. Все залежить від нас самих.

У категорії пошуково-експериментальних вистав «Світ у горіховій шкаралупі» виходить на позиції лідерів.

## Алла Підлужна:

Вистава – вишуканий театральний експеримент, який доводить, що театрові підвладно все. І театральний жарт про те, що на сцені можна зіграти усе, навіть телефонний довідник, на прикладі Театру на Печерську зовсім не виглядає жартом. В анотації до вистави її творці сповіщають, що хотіли розповісти, як видатні вчені здатні перевернути наше уявлення про світ. Виставою актори довели, що і вони здатні перевернути наше уявлення про театр, про його можливості, форми, моделі, впливи.

Як можна розповісти сценічними засобами про значні наукові дослідження, про відкриття світового масштабу? Здавалося б, немає сталого сюжету, не існує звичних зав'язок-розв'язок, конфлікту, а є лише складний, науковий, філософський текст. Творці вистави знаходять найбільш переконливу конструкцію вистави – це форма розмови із глядачами, безпосереднє залучення їх до спілкування, до дії. Вирішено поставити таку собі науково-театралізовану лекцію про створення Всесвіту і вибудувати її за законами театального дійства. Перетнути у сценічному дослідженні засадниче питання науки і мистецтва – у чому сенс буття?

Ключовий момент – організація простору невеликого залу театру. Здається, сценографії як такої немає, та вона органічно закладена саме у цій невимушеній звичайності простору. Глядачі ніби потрапляють всередину дійства, чи вистава втрачає межі і втягує глядачів в епіцентр Всесвіту театру. Мільярди років цивілізації людства наочно пропонується вмістити у чотирнадцять метрів сценічного простору.

I. Рубашкін виступає в образі сучасного прогресивного професора. Іронічний, привабливий і вельми освічений, він починає спілкування, пропонує жартівливо-серйозні наукові питання, проводить прості та цікаві експерименти. Залучає до них колег, і ось глядачі уже в полоні наукових теорій – у такому вигляді, як їх вигадав театр. Актори настільки талановито вжилися в образи молодих науковців, настільки природними звучать з їхніх вуст наукові сентенції, вони так легко і переконливо існують у просторі астрофізики, оперують елементами гіпотез і теорій, вишукано імпровізують, що виникає відчуття: все це вони самі і написали, і вигадали. Літературній основі, на якій базується вистава, актори дивовижним чином надають дієвість. Перш за все, внутрішньою переконливістю й органікою. Допмагають численні сценічні засоби – такі, як переходи заломом, зміни локацій, перебудова мізансцен, довгі траєкторії спілкування, існування посеред глядачів, задіяння відеоекрану, використання дошки, жива музика, різноманітні світлові ефекти. Усе це динамізує дію, тримає глядачів в увазі й зацікавленості. Окрім унікальної ідеї та оригінального втілення, вистава виконує у повній мірі інноваційну функцію, окрім суто естетичного задоволення від театру, глядач виховується, отримуючи масив наукових знань на емоційному рівні.

Хочеться відзначити дивовижний рівень акторського ансамблю. Актори тонко відчують один одного, взаємодіють з партнерами філігранно, застосовують стиль звичайного людського спілкування з великою долею іронії та гумору, манерою існування на майданчику ніби заперечують свою приналежність до театральних персонажів.

Надзвичайно виразно постає у виставі її основний моральний меседж, звернений до людства в особі глядачів. У простій ігровій формі актори показали вир складних галактичних процесів, дали відчути, наскільки усе примарно у шаленому леті нашої Землі, що обертається поряд з іншими планетами. Театр, услід за людиною, яка надихнула його до цієї роботи, Стівеном Хокінгом, пропонує замислитись над глобальною долею Всесвіту, перейнятися його проблемами і намагатися стати справжніми Громадянами Землі.



# Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки

## Вистава «Горизонт 200» О. Апчел, О. Данчук

Сергій Васильєв:

На позір вистава Олени Апчел «Горизонт 200» за власним (разом з Оксаною Данчук) сценарієм у керованому режисеркою ще донедавна Львівському драматичному театрі ім. Лесі Українки – це згусток актуальності. Ще б пак: отримавши грант, авторка разом з творчою командою провела дослідження-опитування на шахтах Львівщини та Донбасу; не обмежуючись цими документальними свідченнями, сміливо взялася міркувати над чи не кардинальними питаннями суспільства – зокрема, як поколінню, що до нього належать творці вистави, ставитися до батьківської та дідівської ідеологічної та побутової спадщини. Більше того, у виставі цю проблему ще й локалізовано до внутрішньоцехових проблем, автори проводять (чи принаймні намагаються це зробити) чітку демаркаційну лінію між театром нафтаїним та свіжим, консервативним та авангардним. Тобто, у якомусь сенсі, «Горизонт 200» – навіть вистава-маніфест.

У афіші «Горизонт 200» йменується постдокументальною виставою. За сучасною, на жаль, дуже приблизною і нестійкою термінологією, такий тип, скажемо акуратно, перформансу передбачає не документальність як таку, коли артисти транслюють записані попередньо монологи та історії реальних людей, а значно ширшу функцію актора, чия «особистість важливіша за образ», як прокламується у львівській виставі. Власне, ця теза, по суті, залишається декларативною. Вивільнившись, заявивши право на власний голос і індивідуальну рефлексію, актор в цій виставі незворотно перетворюється на Нарциса і Нарциску (звісно, говорячи про такі архіваторські видовища, не обійтися без фемінітивів). А тому майже всі тези та висновки, присуди і міркування, що звучать впродовж трьох годин вистави, мимоволі знецінюються, виглядають в кращому разі стьобом. Іронія, зокрема, й до себе самого, у «Горизонті», між іншим, передбачається, надто там, де Олена Апчел вигадує епізоди, часом дотепні, позалаштункових дискусій-сварок, зокрема, про те, що українські режисерки дедалі частіше крадуть знахідки у поляків, які, в свою чергу, ще раніше поцупили їх у німців. З цією ж метою, мабуть, цілком свідомо сама режисерка невимушено запозичує, цитує, використовує чужі ідеї, прийоми, мізансцени та образи. Нібито стала і дозволена практика – навіть інакше придумано постмодернізм. Але у «Горизонті», за всієї його підкресленості і навіть вербальної декларованої актуальності («Це серйозна вистава про важливі питання»), практика посилянн, парафразів та художніх асоціацій набуває мало не комічного вигляду. Даруйте за категоричність, але, гадаю, у випадку з «Горизонтом 200» маємо наочний приклад театрального карго-культу. Це видовище являє собою тотальний симулякр. Тут є все, що заманеться прихильникові постдраматичного театру, але геть усе – кустарної якості. Не сумніваюся в інтелекті та ерудитії постановниці, її обізнаності з трендами сучасного театру, глибини її теоретичних знань, але щодо безпосереднього ремесла, коли, за словами Анатолія Ефроса, треба щодня забивати долонею цвяхи, власне, будувати стійку структуру і конструкцію, проблеми у «Горизонті 200» здаються нездоланими. З людської точки зору, як і відносно акторів, пояснюю це певним егоцентризмом, самозамилуванням, з професійної – майже дилетантизмом, який, між іншим, у творчості дуже часто ручкається із самозакоханістю, що не дозволяє митцеві критично дивитися на результат своїх дій, відмовлятися від зайвого, нещадно відсікати його. Сучасний театр, звісно, дуже розбалував режисера, що отожднює себе з експериментаторами та авангардистами і нині не зобов'язаний дбати про логіку викладу; він програмово еклетичний, а вже про те, аби поважати глядача, гадки не має, бо ризикуює здобути репутацію комерційного митця. Але – і «Горизонт 200» це нещадно демонструє – не можна так намарно витратити сценічний час, виправдовуючи композиційну рихлість, порожність дуже багатьох епізодів, безформність структури «новаторством» і безпорадним мавпуванням інших митців, навіть якщо це Уїлсон чи Мнушкіна.

Власне, Олена Апчел створює свій авторський театр так, як уміє. Не здивуюся, якщо почую від деяких колег навіть алілуя її «постдокументальній» виставі. Вони, мабуть, чутливіше сприймуть та інтерпретують чи не 10-хвилинний епізод спуску героїв в шахту, освітлену лише маленькими плямами світла від кишенькових ліхтариків. Напевно, викличе у них захват й вульгарна муарова сукня та потворний капелюшок Піаністки (правда, в оригіналі, у «Dakh Daughters», ця «троянда Донбасу» виглядає природніше), як і пісні, що їх вона виконує (не бентежить, що вбрання героїні не відповідає іронічно-викривальному змісту її зонгів?).

Вистава, безсумнівно, задумувалася як естетичний маніфест режисера і водночас випробовування для акторів її трупи. Штовхаючи їх у вимір «постдокументальності», Олена Апчел ще й тестувала виконавців на здатність бути самими собою. Тут кожний мав стати інструментом самопізнання та чистим дзеркалом для самоаналізу. Сама тема перевіряла акторів на розумову та громадянську зрілість. А завершився цей досвід, якщо узагальнити, колективним сеансом душевного ексцибіціонізму. Демонстративним самозамилуванням. Ствердженням, часом за рахунок відстьобаних шахтарів, свого «Я». Біда, однак, що це «Я» (або амбітний парад цих «Я» десятка виконавців) виявляється дуже мізерним. Акторів, можливо, й налаштували на те, що вони входять у виставу мало не як у сповідальню, але не попередили, що це водночас і апарат рентгенолога, де безсторонньо фіксуються не лише апломб і претензії, але й порожнеча та поверховість. Індивідуальний ресурс і людський потенціал. Його для того, аби здолати дистанцію «Горизонту 200», акторам явно бракує.

У виставу «Горизонт 200» Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки, безперечно, вкладено багато душі, знань та енергії – і її автора-режисера, і акторів-однотумців. Їй бракує лише одного: майстерності. А, якщо казати чесніше, таланту. Це фатально позначається на остаточному результаті.



# ГОРИЗОНТ 200



## Ганна Веселовська:

Режисерка Олена Апчел тривалий час займається проблематикою документального театру, причому як теоретично (вона авторка дисертаційного дослідження «Документальний театр у контексті сучасної культури»), так і практично, готуючи документальні спектаклі на актуальну тематику. При цьому здійснену нею виставу «Горизонт 200» можна вважати яскравим прикладом вже постдокументального театру, оскільки основою його є не справжні документи чи свідчення учасників реальних подій, а спостереження, роздуми постановочної групи, що відстежує певну проблематику.

У якості теми для розмови з глядачем Олена Апчел обрала професію шахтаря, важкість і небезпечність його праці, соціальну незахищеність людей, котрі спускаються під землю, і, одночасно, низький статус шахтарської професії. Як затята «документалістка» Олена Апчел, звісно, відмовилася від повноцінної драматургії й склала спектакль із роздумів акторів-учасників вистави на задану тему, власних текстів та пісень.

Опанувавши механізми створення постдокументальної вистави, режисерка спонукала виконавців взятися за дослідницьку працю в зовсім чужій для них сфері і навіть не мріяли про створення сценічних образів. Головним для артистів мала стати їхня щира зацікавленість питанням «А що там з шахтарями?», яку вони мушили передати глядачеві. Отож, вистава починається з того, що посеред глядної зали дівчина створює індустріальний гуркіт залізним листом, образно кажучи, б'є в набат.

Далі, вже на сцені, розпочинається своєрідне селфі учасників вистави, коли кожний розкажує трохи про себе, а також те, що він знає і думає про шахтарів, про значимість їхньої професії. При цьому актори – учасники дослідницького проекту – поступово одягають шахтарську уніформу, на голови – важкі каски, всім своїм виглядом сигналізуючи про готовність до повноцінного пізнання, тобто спуску у шахту.

Крім цієї експозиції, все інше у виставі, яка триває близько трьох годин, – це свого роду екскурсія в шахту. Зрозуміло, що ця подорож уявна, а не справжня, а тому, аби передати відчуття людини, яка опинилася у заваленій шахті та чекає на допомогу, всім пропонується пригадати екстремальні випадки із власного життя. Завдяки цим пригадуванням формується ще один постдокументальний текст – додаткові мікросюжети, які пропонують актори і які заповнюють спектакль, мов повинь. Про цей особливий спосіб акторського існування, коли артист із власного досвіду вирощує себе самого як сценічного персонажа, можна говорити як про дуже цікаве явище в українському театрі. Але разом з тим, ці ж мікросюжети істотно руйнують структуру вистави, внаслідок чого взагалі губиться сенс сценічної дії.

Не на користь сюжетній мозаїці й скромні засоби театралізації дії та основні режисерські прийоми. За великим рахунком, Олена Апчел користується клішованими засобами показу шахтарської праці, як то лампочки-світлячки на касках, додаткові текстові пояснення на екрані та ілюстративно-реалістичне розігрування окремих епізодів. Певного драйву виставі, яка через надмір подробиць є надто довгою, надають хіба що пісні.

Загалом, на нашу думку, задум створення експериментальної вистави про шахтарів як робітників є доволі тривіальним. Також в ньому багато чого від пафосного мистецтва періоду радянської індустріалізації, коли на документальній основі писалися романи і створювалися вистави про представників різних професій. На відміну від початку ХХ століття, сьогодні професія шахтаря вже явно відживає своє, як і, приміром деякі типографські професії, або зв'язківці.

Хоча проблеми, пов'язані з шахтарями, безсумнівно є нагальними, але це проблеми їхнього працевлаштування в разі закриття шахт, соціалізації, майбутнього депресивних міст, що залежать від шахтовидобування, екології. Про деякі з цих проблем у виставі таки згадується, але на загал основна концепція спектаклю зводиться до риторики: «Услышьте Донбасс!». І це прикро, бо хотілося б чути людей, тим більше, що актори Львівського театру ім. Лесі Українки дуже цікаві та симпатичні особистості.

## Ольга Голинська:

Цей молодіжний спектакль номінувався на нагороду за найкращу експериментальну виставу. Що ж, він і насправді є молодіжним та експериментальним.

Уже сама назва свідчить: постановку присвячено шахтарям («горизонт 200» означає, що йдеться про занурення на 2000 метрів углиб земної поверхні), їхній нелегкій праці, особливостям професії, роздумам про специфіку життя, порівнянням умов існування гірників на Донбасі та у Червонограді (Львівсько-Волинський басейн). Її створено на основі документальних матеріалів, зібраних під час експедиції Україною.

Дослідження проходили під керівництвом Олени Апчел – головної режисерки театру, котра, зізнаюся, вразила своїм молодим віком. Вона у цій виставі виступила у кількох іпостасях – драматургині (разом з Оксаною Данчук), режисерки, сценографа (спільно з Олексієм Хорошком), авторкою текстів пісень і художницею костюмів (з Тетяною Калініченко, Олексієм Хорошком і Діаною Янчук). Тобто її по праву можна вважати одним з основних авторів спектаклю.

Годі й казати – тема шахтарів нині є особливо актуальною, умотивованою з усім зрозумілих причин. Але справа в тому, що п'єса вийшла за рамки цієї проблематики. Енциклопедичні й статистичні дані, спогади учасників певних подій і ситуацій, розмірковування про них поступово переводять сюжет на геть інший рівень. Це – вистава про всю Україну, у ній вдало поєднані питання минулого і теперішнього, Сходу і Заходу, часів СРСР і Незалежності, загалом вибору шляху країни. Причому без брутальності, блюзнірства, зайвого натиску чи нав'язування думки – доволі інтелігентно.

Виставу витримано в модній нині манері показу творення дійства нібито наживо, складання сюжету прямо тут і зараз. Немає конкретних персонажів, дійових осіб. Це – документальний театр. Кожен актор виходить наперед і оповідає свою історію, роздуми щодо певних історичних ситуацій, власне бачення подій і їхніх наслідків.

Тут широко задіяні сучасні технологічні засоби виразності: кіно-, фотопроекції, знімання селфі зблизка з миттєвим відтворенням на екрані, одночасний показ відео на сцені та стелі театральної зали (хоча напрошується запитання «навіщо», бо відеосюжети різні, – що залишається робити публіці, котра не може дивитися прямо й нагору одночасно?), театр тіней тощо.

Попри довготривалість (понад три години), дія дуже активна, динамічна, хоча деякі фрагменти, на мою думку, зайві. Наприклад, сцена у закинутій штольні під землею, коли дівчина, що заблукала, натикається на місцевих підземних мешканців, котрі опинилися там після ядерного підземного зриву; задовгим був епізод із театром тіней.

Вельми хороший хід – гумористичні сцени, котрі нівелюють надто серйозний тон оповіді, дають публіці відпочити, перемикають увагу. Вони просто смішні, «на злобу дня», часом із часткою іронії, гротеску аж до сарказму.

У цьому плані дуже харизматичною була артистка в ролі Оксани (чи не єдина конкретно означена роль) у капелюшку-троянді та сукні «в жутких розочках» (здаймо рязановський «Службовий роман»). Акторка й у житті – Оксана, на прізвище – Цимбаліста. У неї, окрім драматичного таланту, наявні доволі непогані вокальні дані, уміння володіти голосом, грати на фортепіано (до слова, такі самі здібності виявили й інші актори, що дуже прикрасило постановку).

Виставу можна назвати художньо цілісною. Сценографія, костюми, музичне й пластичне рішення при всій часом несумісності й кострубатості якомось складаються в єдиний організм, котрий живе своїм власним життям.

Широко застосовувався інтерактив, причому публіка в основному сприймала це «на ура», хоча й були глядачі, котрі залишили зал.

Особливо хочу наголосити на ексклюзивності музичного супроводу. Композиторка Олександра Малацковська вельми органічно використала можливості джазу, блюзу, бардівської пісні, поп-музики, елементи радянської естради тощо, аби вписати музичну лінію в загальну партитуру спектаклю. Це живе звучання, вибачте за тавтологію, дуже оживило дійство, наблизило його до слухача-глядача.

Однак у виставі була проблема фіналу. Кілька кінцівок – явна недоробка. Завершення скидалося на капусник студентів.

Акторська реалізація матеріалу в цілому була задовільною. Часом важко було зрозуміти, що перед очима – імпровізація чи акторська гра.

Багато в чому рятувала ситуацію Оксана Цимбаліста. За всієї позирної абсурдності свого образу вона була такою природною, яскравою, у хорошому сенсі несподіваною, що стала мало не головною героїнею вистави. Принаймні, саме ця актриса запам'яталася найбільше.

Незважаючи на певну затягнутість дійства, моралізаторський, місцями «вікіпедійний», а то й на кшталт КВК тон тексту, вистава сподобалася нестандартністю, спонукала багато над чим замислитися, представила нашу країну, життя суспільства в якомусь новому світлі. Тому я рекомендуватиму її до шорт-листа фестивалю-премії «ГРА».

## Анна Липківська:

У номінації «За найкращу пошуково-експериментальну виставу» лонг-листа цьогорічного фестивалю-премії «ГРА» – дві львівські постановки, створені у форматі т. зв. постдраматичного театру: «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» Першого театру для дітей та юнацтва та «Горизонт 200» Театру ім. Лесі Українки. У другому випадку це ще й «постдокументальний» формат – адже якщо «Прекрасні...» мають літературну першооснову (хоча й значно трансформовану), то спектакль «Театру Лесі», як він сам себе нині називає, є результатом «польових досліджень»: спільно з Мистецькою майстернею «Драбина» було зібрано документальні монологи шахтарів та членів їхніх родин у Львівсько-Волинському та Донецькому вугільних басейнах, а потім до текстів, складених у такий спосіб разом із Оксаною Данчук, Олена Апчел – уже в якості режисерки – додала «роздуми на різні теми акторів та акторок театру Лесі, відео, зняті Яремою Малащуком під керівництвом Вікі Торнтон та Андрієм Чадом, драматургічний фікшн, витяги з різноманітних інструкцій та словників, аудіозаписи з шахти, щоденникові записи, маюки, жарги, підйоби, фрагменти підслуханих розмов уві сні, внутрішні переживання учасників та учасниць постановочної групи, озвучені на перекурі, цитати, купа цитат, гори цитат» (з програмки).

За великим рахунком, на цьому розмову про виставу можна було б завершити – аж надто вичерпний цей опис. До того ж, щодо такого модного нині сценічного формату вже склався певний набір штампів-шаблонів, які використовуються і у «Горизонті 200», а саме: надлишок фронтальних статичних мізансцен; промовляння тексту переважно в зал, а не адресно, партнерам; використання мікрофону – на штативі чи переносного – для підкреслювання «одкровення», а також екрану з відмітками висоти, таймером, титрами (в даному разі, кожний з численних епізодів вистави має окрему назву), графічною анімацією та відеопроєкціями, у т. ч. – з веб-камери, розташованої прямо на кону або у глядній залі; зрештою – ціла система постійних іронічних «відсилок» та «самокоментарів». Так, випереджаючи гіпотетичну критику на свою адресу, актори у фіналі виспівують хором: «Де сюжет? Де драма? Де герой? І що за жанр? (...) Хто весь цей бред придумав? Що, у нас мало тем?» А до того – так само іронічно – рефреном – нагадують: «Це серйозна вистава! Про важливі питання!»

Загалом, у порівнянні із «Прекрасними часами» тут на порядок більше «театралізації» і, сказати б, навіть «естрадизації». Окрім зонгів, розгорнутих пластичних номерів, зміни костюмів, використанні масок маємо тут окремого персонажа (або, точніше, сценічну постать) – жінку у всипаній об'ємними трояндами рожевій довгій сукні і з велетенською рожевою трояндою на голові (здаються і Катя Осадча, і колишня, ще брежневських часів, формула: «Донецьк – місто троянд»), котра, акомпануючи собі на роялі, доволі професійно, але перебільшено серйозно (що створює комедійний ефект) виконує джаз/соул на тему «Що ти знаєш про вугілля?» та інші



дотичні теми, а також про постдраматичний театр (Оксана Цимбаліст; композитор Олександра Малацковська, автор текстів – знову-таки Олена Апчел).

Зіставлення з постановкою Першого театру напрошується не лише через подібність формату, низки виражальних засобів та якийсь ТЮГівський спосіб подачі матеріалу, але й через опонування сталим традиціям кожного з театрів (та й театру у Львові в цілому), що червоною ниткою проходить через тканину обох вистав. Але, знову-таки, тут воно лишається не на рівні окремих реплік, а розвинене у цілу сцену у другій дії, де подається (бодай у переказі, а не напряду) сварка двох українських режисерок та польського й німецького режисерів (причому персонажі частково впізнавані), які дискутують про театральні тенденції та змагаються за першість. Постановниця так захоплюється цією проблематикою, що на цьому етапі наскрізна лінія вистави (екскурсія групи акторів до шахти – на той самий «горизонт 200», тобто на глибину 2000 метрів під землю) майже повністю руйнується.

Обраний театром формат передбачає – а відтак активно залучає – власні одкровення акторів, зокрема – зізнання про проблеми з батьками або з роботою в театрі загалом та у даній виставі – зокрема («Я не можу зіграти цю репліку!» – вигукує, приміром, один з акторів). Та парадокс (доведене, в тому числі, «Прекрасними часами») полягає в тому, що чим більш розкріпаченими є виконавці, чим більше вони репрезентують себе самих, тим швидше вони стають одноманітними й повторюваними. До того ж, в даному разі у них – а все це молоді актори – відчутно бракує відповідного життєвого досвіду. Легкість, прикольчики – їх вони демонструють з вистави у виставу (скажімо, у тогорічній «Любові» вони були такими ж), але що далі? Натомість чи не єдина у виставі зона «традиційного театру» – монолог шахтаря у виконанні Сергія Литвиненка – «перекриває» всю пост-пост... драму завдяки неспідробній глибині та сповідальності.

Команда вистави декларує: «Ця вистава – не про шахтарів... Вона про нас у надзвичайних історичних обставинах... Це привід для нас, як для покоління, якому необхідно і перевести подих, щоб продовжити рух і побачити свій наступний горизонт. Або ні». Та для того, аби побачити, треба дивитися, навіть вдивлятися. Постановка ж лишає протилежне відчуття: через нескінченні відсторонення – іронізування – театралізацію відбувається швидше втеча від проблем, пов'язаних із шахтарами, шахтарями, індустріалізацією, постіндустріальним суспільством тощо, ніж заглиблення у них; смисли віддаляються й замулюються, а не викристалізуються.

За твердженням дописувачки «Збруча», «досвід, набутий в експедиціях на шахтах (...) і записані інтерв'ю послужили авторкам і акторам радше претекстом до розмови не лише про шахтарів, а й про систему цінностей, постколоніальне суспільство, патріотизм, про те, як професія може формувати мікросоціум всередині держави й стати маркером «іншого», про те, що таких мікросоціумів безліч, як і професій, і кожен з нас належить до котрогось та переважно вкрай мало знає про соціуми інших» [*Любов Льницька. Що ти знаєш про вугілля?* <https://zbruc.eu/node/84612>].

Твердження справедливе: вистава – про все це одразу. А значить – і ні про що конкретно.

Олена Апчел – людина доросла, різнобічно освічена, з оригінальним мисленням, проте не має значного досвіду як режисерка театральної-сценічної, а не перформативної форми, тож потрапляє у пастку всіх початківців (в даному разі – учорашнього дебютанта в якості головного режисера державного театру): ставити кожну виставу мовби останню, а значить – прагнути висловитися у ній по максимуму замість здійснити ретельний відбір епізодів, прийомів, виражальних засобів. Три з половиною години сценічного атракціону (котрий можна, в принципі, припинити будь-якої хвилини – або ж грати далі) – величезна праця усієї команди, але в даному разі знаменита «шахтарська» формула В. Маяковського «изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды» не спрацювала: «єдине», найголовніше слово, як на мене, не знайшлося. Через це я і не бачу виставу «Горизонт 200» у шорт-листі фестивалю-премії «ГРА», хоч і включала її до своєї особистої трійки претендентів через ту ситуацію, яка склалася в рамках даної номінації.

## Світлана Максименко:

Сьогодні, коли Україна перебуває в стані тривалої суспільно-політичної напруги, історії, пов'язані з українськими шахтами та шахтарями, набувають особливої актуальності. «Горизонт 200» – привід замислитись кожному з нас над проблемами: «Навіщо мені шахти і шахтарі? Навіщо мені театр та актори? Навіщо актору шахтар і навпаки? Навіщо ми один одному?» [*з анонсу на сайті театру: https://teatrlesiv.lviv.ua/event/goryzont-200/*]

Хоча для обізнаних термінологія «горизонт 200» означає конкретну глибину – дві тисячі метрів під землею – і стосується тих, хто не повертається на поверхню, автори вистави наголошують: вистава «про перспективи, про викривлені закони реальності, про турбулентні часи... Ця вистава – привід для нас, як для покоління, якому необхідно перевести подих, щоб продовжити рух і побачити свій наступний горизонт. Або ні» [*там само*].

Оригінальність сценічного втілення «постдокументальної вистави» полягає в тому, що режисерка Олена Апчел у одній особі тут виступає в кількох якостях: драматургині, сценографа, художниці з костюмів, авторки пісень, отже, напевно, має глибокі мотивації і аргументи для реалізації саме такого проекту.

Досягти стрункості й художньої цілісності «постдокументальної вистави» із багаточисленним авторським та постановочним колективом, звичайно, можна... Адже мистецтво режисури полягає у вмінні організувати матеріал, тобто «відсікати все зайве» (О. Роден). Натомість Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки наче смакує кожний епізод (етюд на задану режисером тему: знайомство, експозиція, спуск у шахту тощо...), демонструючи в кожному з них (і достойно!) акторську та вокально-пластичну культуру, ансамблевисть.

У виставі «Горизонт 200» бере участь молодь театру. Оскільки у літературній основі немає головних та другорядних персонажів, то зазначає загалом високу творчу вправність та мобільність усіх виконавців – учас-

ників спектаклю.

Загальне враження від вистави: клаптикоподібність, строкатість, темпоритм затягнутий, передбачуваність режисерських ходів та їх організація перетворюють «постдокументальну» драму у колективний перформанс. У цьому контексті незрозуміло у другій дії вистави «докудрами» є й сцена «суперечки» двох львівських режисерок тривалістю близько 30 хвилин (?!).

Такі особисті сум'яття, запитання до постановників не дають мені права вносити «Горизонт 200» до числа найкращих вистав України.

## Людмила Олтаржевська:

Спектакль Олени Апчел став можливим завдяки наполегливій роботі команди, яка розпочалася задовго до початку репетиційного періоду. Мистецька майстерня «Драбина» спільно з Театром ім. Лесі Українки протягом декількох місяців збирали матеріали для майбутньої п'єси, їздили в експедиції до Львівсько-Волинського та Донецького вугільних басейнів, де записували інтерв'ю з шахтарями, їхніми рідними, просто людьми, які мешкають там. Ця преамбула до розмови про саму виставу особливо важлива, адже йдеться про постдокументальний театр, який первинно народжується не за лаштунками, а часто за багато кілометрів від самого театального приміщення. Через розмови із шахтарями Олена Апчел мала вивести тематику вистави на суспільно-історичний рівень, заклавши у неї питання патріотизму, самоідентифікації, професійних особливостей тих чи інших груп людей, з яких складається наше суспільство, помилок попередніх поколінь, які мали визначальний вплив на нинішні реалії.

Аби задумана формула вистави – від особистого досвіду до спільних висновків – спрацювала, режисер спершу надала слово кожному акторові. А вже потім – їхнім персонажам, перемишлюючи епізоди спектаклю пластичними етюдами, живим співом (цікаво, що тексти до індустріальних композицій Оксани Цимбаліст писала сама Олена Апчел), сценами, які балансували між сюрреалізмом і соцреалізмом. Відверті зізнання з власного життя іноді тішили, іноді – вражали, але ця ширість однозначно задала тон «Горизонту 200». Одна з відправних точок – екскурсія акторів до шахти: «спускаючись» за ними на глибину 2000 метрів, глядач поступово занурюється в особисті спогади-відчуття, які, звісно, не мають нічого спільного з шахтарською професією, вони – на рівні підсвідомості, емоцій, пам'яті поколінь.

Сюжет у цьому спектаклі – річ умовна, режисерка наполягає: головне – конкретні історії й рефлексії, які у підсумку мають скластися у спільну картину. Власне, вони і склалися, але через переобтяженість спектаклю – подіями, героями, меседжами, наголосами, зрештою, темами, оскільки якщо перша дія так чи інакше обертається навколо вугільної галузі, то друга зачіпає проблеми сучасного театру, – ця картина вийшла доволі об'ємною і строкатою. Тож репліки глядачів після спектаклю про те, що аби звести все побачене до спільного знаменника, потрібно передивитися виставу ще раз, а може, і не раз, цілком зрозумілі.

Відео, світло, звук – при всій злагодженості складових вистави варто виокремити принцип контрасту, який прослідковується у костюмах героїв та елементах сценографії (художнє оформлення – Олена Апчел та Олексій Хорошко). Спецівки, чоботи, каски з ліхтариками – клас робітників рухає вугільну галузь уперед, завзято відобуваючи із землі вугілля, що гарантує тепло, комфорт, життя. Квіти, які також народжуються із землі, і які для того ж комфорту і життя людині також необхідні. Блага матеріальні і духовні... Що важливіше і чи можлива гармонія?

Кожний актор у цій виставі зіграв декілька ролей, але на першому плані – і за задумом режисерки, і в контексті акторського осмислення цієї вистави – повторює, їхні власні монологи. Цією особистісною щирістю актори щедро наділили і своїх героїв, які були переконливими і зрозумілими для глядача. Роздуми Зоряни Дибовської про Донецьк, розмова дівчини із загиблим шахтарем, три жіночки, котрі мешкають у шахтарському містечку і щодня чекають своїх рідних із забою – миті, емоції, слова, які завдяки акторам працюють на ідею вистави. Ну, і безумовна зірка «Горизонт 200» – Оксана Цимбаліст, екзальтована гран-дама в ефектній сукні та кокетливому капелюшку у вигляді троянди (знову-таки, вітання Донецьку). Яка не боїться бути кумедною і яка за роялем просто неймовірна, особливо коли виконує щось із індустріального джазу.

Утім, виставі, що триває майже чотири години, бракує стрункості. Розпорошуючись між темами і висновками, вона часто стає такою собі ілюстрацією до відомого вислову Козьми Прутькова про неможливість досягнути неосяжне. Хоча в самоіронії авторам не відмовиш, адже приспів в одній із пісень звучить так: «Де герой? І що за жанр? Нашо ти тут з роялем? Хто весь цей бред придумав? Що, у нас мало тем???»

## Яна Партола:

«Горизонт 200» – вистава-дослідження. Про шахтарів. Про наші обивательські знання про шахтарів, про стереотипи й штампи шахтарської тематики, спекуляції на цій темі. Що це – життєва необхідність чи безглуздість видобутку вугілля на великій глибині у нелюдських умовах з небезпекою для життя? А можливо, вистава про сам театр і акторів, про межі та можливості театральної мови, про пошук відповідних засобів акторського існування. Про здатність глядача сприймати подібні теми, розказані у незвичний спосіб. Про щирість і фальш – як у житті, так і в мистецтві. Про все це разом і ще про велику кількість тем і запитань, які так і залишаться без відповіді.

Драматична основа вистави (драматургія – О. Апчел, О. Данчук) створена на основі «польових досліджень», тобто матеріалу, зібраного в експедиції шахтарськими районами України. Деякі фрагменти вистави (не тільки про шахтарів, але і акторські монологи-рефлексії) виглядають як класичний вербатім, зібраний

у єдину конструкцію за принципом колажу. Проте прийоми документального театру тут рясно перемішані, переплетені з іншими театральними техніками, маскультом, прийомами критичного театру, принципами комерційного та елітарного театру, насичені алюзіями театрального авангарду початку ХХ ст., культурними цитатами тощо.

Сценічний простір також позбавлений однозначної визначеності та усталених рамок «сцена-зала». Постановники закладають єдиний із глядацькою залогою (навіть з усім «неігровим» простором театру, де скрізь, починаючи зі сходів, розгортається тематична інсталяція) ігровий та семантичний простір сценічного висловлювання. Щодо самого тексту, то його піддано серйозній деконструкції, і важливим виявляється вже не сам текст, а спосіб його проголошення. І справді, в якийсь момент вистава-дослідження про шахтарів перетворюється на виставу-маніфест про пошуки власної ідентичності у мистецтві та суспільстві.

Гіпертекстуальність, що рясніє гіперпосиланнями (через які ви вже навіть не згадаєте стартового епізоду), автоцитуння (у виставі у якості музичних дивертисментів звучать тексти дисертації режисерки), неілюстративний візуальний ряд – мозаїка, яка складається із численних трансформацій елементів сценографії, відеопроєкцій, пластичних композицій, світлових ефектів... Усе це зовсім не полегшує сприйняття глядачем, свідомість якого змушена буквально продиратися крізь товщу всіх цих нашарувань. Але тим і цікавіше.

Відповідно до режисерської лексики, спосіб акторського існування – від методу колективного дійства до відчуження та екстатичного існування, гротеску й елементів психологічного, умовного та ігрового театру.

Не все рівнозначне, не все врівноважене та вивірене, але в процесі досліджень є хибні шляхи, є маніпуляції і процедури, які не дають позитивного результату, а є й такі, що взагалі не потрібні. Проте, ти не знатимеш цього, поки не пройдеш цей шлях проб і помилок. Іноді виявляється, що головний взагалі не результат, а сам шлях. Вистава як найкраще відображення сучасного театрального експерименту має посісти місце у списку лідерів.





# Баби Бабеля



# Одеський академічний обласний театр ляльок

## Вистава «Баби Бабеля» за І. Бабелем

Сергій Васильєв:

«Баби Бабеля» в Одеському театрі ляльок – дуже винахідлива та видовищна вистава, котра, розширюючи жанрові можливості конкретної групи, водночас дієво розробляє і вдосконалює мову самого мистецтва «ляльок, що грають». Власне, про якість надзвичайне новаторство тут, мабуть, говорити не треба – подібні синтетичні вистави так званого «третього жанру», де лялька є лише одним з художніх компонентів дійства поруч з драматичними діями акторів, візуальними ефектами, пантомімою тощо, з'явилися в світі ще в 70-х роках минулого століття. Такі вистави в Україні траплялися, є вони і нині, хоча, чесно кажучи, як виняткові, спорадичні явища. Сам постановник, білоруський режисер Євген Корняг, взагалі наполягає на тому, що, хоч і має спеціальну освіту лялькаря, творить фізичний театр. Утім, можливості митця набагато ширші. Адже, працюючи над трьома оповіданнями Ісака Бабеля (композиція зроблена самим режисером), він віртуозно перекладає на мову сцени не лише барвисті метафори письменника, але й дає розчутти його соковите слово та парадоксальну архітектуру фраз.

Це абсолютно авторський, вельми оригінальний спектакль. З'єднавши в один сценарій три новели з «Одеських оповідань» І. Бабеля («Король», «Батько» та «Ісусів гріх»), режисер не просто створює виставу про гірку жіночу долю, але й дуже проникливо оголює як філософію письменника, так і особливості його яскравого письма. У якомусь сенсі це антиклерикальна, навіть атеїстична вистава. Бог невіпадково у фіналі третьої частини просить пробачення у героїні «Ісусового гріха» Арини. Її поневіряння та приниження, як, власне, й інших персонажів, що часом постають на сцені справжніми потворами, є визнанням несправедливості світу, яку сам автор Творцю не пробачає. А світ справді виглядає у виставі брудним та незатишним. Люди в ньому відверто нецілісні. Ця думка, гадаю, диктує й домінуючий прийом «Бабів Бабеля» – більшість персонажів тут ніби розчленовані, голова і ноги у них можуть існувати окремо, що власне, відбувається в першому ж епізоді спектаклю, коли по щойно розправлених жінками на весільних столах білих скатертинах топчуться, розкидаючи грудки бруду, муляжі чобіт, насаджених на штирі в руках акторів.

Гадаю, стиль вистави – плід не лише розумових зусиль режисера, але його художньої інтуїції. Поставивши перед собою завдання знайти «мову, адекватну біблейській барвистій мові Бабеля», Євген Корняг послідовно і подекуди дуже вдало переводить літературний образ у театральний. Таких моментів у виставі безліч. Як приклад наведу сцену в фіналі першої частини спектаклю – «Король», – коли 40-річна Двоїра, нарешті отримавши довгоочікуваного нареченого, як пише письменник «подталкивала оробевшего мужа к дверям их брачной комнаты и смотрела на него плотоядно, как кошка, которая, держа мышь во рту, легонько пробует ее зубами». У виставі голова величезної ляльки Двоїри із вираженими очима, справді, відділяється від тіла, прихопивши зубами, мов кішка мишу, миршавенького чоловічка і тягне його за завісу, як здобич. Таких винахідливо придуманих метафор в «Бабах Бабеля», повторюю, хоч греблю гати. Безперечно, розділяє успіх з режисером художниця Тетяна Нерсісян, яка створила для вистави понад 60 виразних ляльок і придумала просту і ефективну сценографію: кілька столів, що, окрім звичної для них функції, впродовж дії стають і сходами, і ліжками, і могильними надгробками. Дуже гарно постановники комбінують на сцені ляльок різних систем, розмірів та об'ємів, а також маски та величезні тантамарески, завдяки чому, скажімо, можна дізнатися про тендітний внутрішній світ Баськи з новели «Батько»; гібрид актора і ляльки у багатьох випадках є наочним виявленням характеру персонажа (у п'яниці замість голови може, скажімо, виявитися воронка, куди горілку хоч відрами лий). А згадати архієрейський хор, котрий раптом з'являється з каструлі! Виглядає, звісно, трохи блюзнірськи, але ж як по-бабелівськи!

За всіх своїх художніх достоїнств та глибину занурення в матерію бабелівської прози, вистава Євгена Корняга – це, насамперед, яскраве видовище (місцями трохи затягнуте), парад вигадки і фантазії. Здається, і сам постановник не прагне розчинитися в магмі письменницької мови і його картини світу. Це, мабуть, було б немилосердно, бо надто трагічними і безпросвітними виявилися б висновки. «Баби Бабеля», скоріше, ревію, ярмарок колоритних персонажів, ніж дослідження їхніх екзистенційних драм. Тож від актора тут вимагається насамперед точність дій, емоційна заразливість, а не вправи з психології. Ставку режисер робить на актрис, яким, мабуть, довіряє ще з попередньої своєї роботи в Одеському театрі ляльок – «Інтерв'ю з відьмами», де вони самозабутньо тріумфували. Переконливі виконавиці трьох провідних партій – Двоїра (Ірина Яцок), Бася (Євгенія Глухова), Арина (Ольга Чабан) – і в «Бабах Бабеля». Треба, звісно, пам'ятати й про те, що вистава в театрі ляльок тримається не лише на успішному виконанні головних ролей, і навіть не на яскравих другорядних персонажах, а на колективній роботі, де в якийсь момент ти, можливо, протагоніст, а в іншому – задні ноги коня. Механізм одеської вистави працює, зрештою, як добре налагоджений годинник.

«Баби Бабеля» в Одеському театрі ляльок – сучасна видовищна вистава, що залишає солодко-гіркий післямак. Ефектна художня форма, феєрична вигадка постановників не затуляє, зрештою, тонких і сумних спостережень про природу людини і колючість світу, в якому вона змушена існувати.

Ганна Веселовська:

Вистава «Баби Бабеля», поставлена режисером із Білорусі Євгеном Корнягом в Одеському театрі ляльок, є супернезвичною та неоднозначною постановкою для цього театрального напрямку. Її незвичайність полягає не в тому, що тут співіснує живий акторський план та ігровий план ляльок, і, звісно, не в тому, що вона розрахована на публіку 16+. Особливістю «Баб Бабеля» є переважне застосування режисером не театральної, а кінематографічної естетики.

При цьому спектакль за текстами Ісака Бабеля – явище дуже характерне для одеської сцени. В Одесі не раз виставлявся «Присмерк» у драматичній та музичній версіях, і, що важливо, тут ще в 1920-і була знята перша українська кінематографічна версія історій про Беню Крика. Відтоді кіно, Бабель і театр поєднуються в глядацькій уяві одеситів цілком органічно. Ймовірно тому, прилаштовуючи «недитячі» тексти Бабеля для театру ляльок, Євген Корняг вирішив поєднати одеські уподобання і скористатися саме кінематографічною образністю.

Із всього кінематографічного обшару режисер обрав те, що, як йому здалося, найбільше пасує Бабелю-письменнику. Це американські кінострічки 1980-х про криміналітет, мафіозні розборки, де багато вбивств і кривавих сцен насилля, які завдяки голівудським технологіям виглядають доволі поетично. Тому під час перегляду «Баб Бабеля» час від часу напливами виникають епізоди із стрічки «Одного разу в Америці» Серджо Леоне, де жорстокість подається як природна якість існування людства.

І в цьому немає жодної суперечності, бо окремі тексти Ісака Бабеля об'єднано у спектаклі ідеєю одеського кримінального дна, чия буденність – це приготування до чергового нальоту, криваві бійки та передчасні смерті.

При цьому, на відміну від кінематографічної традиції, центральними образами режисер зробив не грубих чоловіків, котрі всевладно порядкують на цьому дні, а жінок. Двойра, Бася та Арина – це головні героїні спектаклю, запевняє режисер. І фактично від їхнього імені ведеться сценічна оповідь, тоді як тіні чоловіків, точно як у голівудських фільмах, постають красивими пластичними групами в контражурі.

Жінки (а це актриси Н. Лук'янченко, О. Чабан, О. Смирнова-Кошелева та інші) словами Бабеля і виразними театральними засобами сповідаються, відверто розказують про свої почуття, мрії. При цьому вони весь час перебувають у побутовому колообігу: куховарять, прибирають, миють, виношують дітей. У такому щоденному шаленстві, яке невпинно веде їх до смерті, вони зовсім не належать собі, а тому їхні репліки схожі на зойки й все вчиняється ними з пересторогою, наче криючись.

Актрисі Одеського театру ляльок створюють повноцінні драматичні сценічні образи, а різні ляльки, їхні фрагменти, усіляка бутафорія та граючі предмети потрібні, аби зобразити на сцені те, що звичайними акторськими засобами створити складніше або неможливо. Відтак, гра артистів ляльками тут жодним чином не дублюється живим планом, як в деяких інших спектаклях театру. Приміром основну масовку, яка перебуває в постійному броунівському русі, складають потворні фізіономії з вискаленими зубами, посаджені на довгі гусячі шиї, що свавільно бенкетують, заливаються горілкою й верещать.

В іншому випадку, аби зобразити величезну потворну людину, вихід на сцену перекирає лялька-мегаголова, а вздовж куліс простягаються довжелезні руки. До слова, таким промовистим прийомом метафоричного лялькового домінування – оскільки від такої голови і рук не сховатися – свого часу скористався Дмитро Кримов, у чиєму спектаклі про Дмитра Шостаковича з'являлася гігантська лялька Бабуся – «Родина-мать», яка поглинала неслухняного композитора.

І все ж, за всієї винахідливості та фантазійності режисерського рішення спектаклю, експресивності акторського виконання, високого технічного рівня виготовлення ляльок, оригінального музичного оформлення, ця вистава є доволі важкою для сприйняття. Панування естетики бридкого, поетизація сцен насильства, емоційна відчайдушність більшості епізодів та кримінальна сюжетика навіюють депресивний настрій та відчуття безвиході. Порятунку немає, все паплюжиться і заливається слізьми та кров'ю. І дивитися на це сумно.

## Ольга Голинська:

Ісак Бабель і Одеса. Це поєднання є абсолютно природним. Уродженець Південної Пальміри, Бабель дуже любив рідне місто, багато про нього писав і став практично невід'ємною часткою його культури. Тому у появі вистави за Бабелем в одному з одеських театрів не було би нічого дивного, якби не йшлося про Одеський академічний обласний театр ляльок, – адже творчість Бабеля із ляльками досі ні в кого не «монтавалася».

Мова про виставу «Баби Бабеля» за трьома з «Одеських оповідань» письменника зі збірки «Розповіді різних років». Інценівку зроблено за епізодами «Король», «Батько» та «Ісусів гріх». Їх об'єднує тема жіночої долі (звідки й назва). Героїні – жінки, які жили у страшний час і першими ставали жертвами насильства, страждали від бандитських розбійок, пожеж, «договірняків». Вони по-своєму прагнули щастя. Але не отримували його, хоча й сподівалися.

Це Двойра – сорокарічна сестра сумнозвісного Бені Крика, котрій брат намагається знайти чоловіка, Бася – донька Фроїма Грача (така величезна, що не вміщується у простір сцени), та Арина, яка вимолоє собі ідеального мужчину та сама ж його й знищує, за що потім жорстоко розплачується.

У виставі панують безвихідь і безпросвітність. Багато натуралізму й відвертого епатажу, а також гротеску, сарказму, хорору, що обумовлено й самим оригінальним текстом Бабеля. Невипадково жанр спектаклю визначено постановниками як трагікомедія із віковим обмеженням глядачів 16+.

Як виявилось, втілення бабелівських образів на сцені цього театру – давня мрія його директора Йосипа Мерковича. Задля її реалізації він запросив до Одеси групу постановників із Мінська (Білорусь): режисера Євгена Корняга, художника Тетяну Нерсісян і композитора Нікіту Золотаря.

«У кожного – свій Бабель», – читаємо у програмці слова Євгена Корняга. – Так само, як у кожного – своя Одеса. Я намагався у ній розібратися і розумію, що Одеса – таке місто, в котрому розібратися складно...»

Найоригінальнішим особисто для мене видалося те, що це саме лялькова вистава. У наш час розповсюдженою є практика, коли артисти лялькового театру грають як драматичні актори, але при цьому часто забувають власне про ляльок, котрі відступають на другий план. У «Бабах Бабеля» ляльки стають найважливішим інструментом драматургії, засобом виразності.

Їх чимало – 65! Вони різного розміру – від зовсім маленьких до велетенських. Серед них – маски, маріонетки, деякі одягаються на руку, а декотрих приводять у рух ізсередини (як, наприклад, згадувану Басю)... Ляльки не про-

сто ілюструють дію, а самі виступають дійовими особами, підсилюють сценічні ефекти. Вони, як і живі персонажі вистави, є геть непривабливими, навіть зумисне потворними.

Усе розпочинається зі сценічного руху: глядач, щойно зайшовши до зали, стає свідком мовчазної підготовки на сцені приміщення для весілля підстаркуватої сестри Бені Крика Двойри (хоча, як з'ясується пізніше, Беню попереджено про майбутню облаву, побиття тощо) – там переставляють меблі, міють підлогу, заносять посуд, харчі, випивку... Тобто одразу вималюється така собі реалістична картинка з життя. Опиняючись у ній, уже не виходиш із цього контексту до кінця дійства.

Після фантасмагоричного весілля сестри «короля» – наступна новела («Батько»). Маленький, непоказний на вигляд, але впливовий бандюган Фроїм Грач намагається влаштувати шлюб для своєї геть непривабливої, здорової, теоретично нікому непотрібної доньки Басі. Далі – остання частина сумної-страшної оповіді про долі баб Бабеля «Ісусів гріх».

Загалом, дія вистави від початку до кінця дуже динамічна, розвивається весь час по лінії наростання, у тому числі й щодо жахів, жорстокості й кошмарів. І це триває понад дві години без перерви, – погодьтеся, не так легко таке витримати. Іноді виникає відчуття повного мороку. Але й воно якесь неоднозначне. Деякі фрагменти заворожують, а інші, трапляється, збентежують.

Кульмінація наприкінці – вершина садизму. Тотальне буквальне гвалтування, нищення жінки як особистості (перед тим – безглузда смерть ангела Альберта) у домі розпусти, розп'яття Христа і спасіння його цією ж пропащою Аринушкою. Так просто, по-життєвому, як може тільки добра й нехитра жінка: витягти з петлі, посадити за стіл, заспокоїти, нагодувати (попри те, що сам Ісус за сюжетом і спричинився до падіння й наджорстокого, надлюдського покарання героїні).

Мабуть, у цьому всепрощенні й можна побачити промінь світла у темному царстві, проблиск надії на перемогу людського над звірячим, причому провідник цього – «баба», тобто жінка...

Вистава сприймається на одному диханні. Вона продумана до найдрібніших деталей і художньо цілісна.

Кожен елемент сценографії орієнтовано на ширше відкриття образного змісту дійства. Зокрема – меблі: стіл постає часом також і як постамент, і як ліжко.

Цікаво використовується авансцена: у певні моменти вона перетворюється зі стола на підвал, а потім – на те саме велетенське ліжко. Усе багатofункціонально й дієво (слід віддати належне винахідливості постановників).

У спектаклі багато музики. Є ілюстративні епізоди з використанням одеського фольклору, кітчеві, «бандитські» мелодії, а є й фонові, настроєві фрагменти. Усі вони в будь-якому разі цілковито вписуються у загальну історію. Тобто виконують свою функцію – бути органічною повноцінною складовою вистави.

Вразив акторський ансамбль. Усі виконавці – високопрофесійні та грають із повною віддачею. Ляльки утворюють суцільний підтекст, котрий є необхідним для розуміння того, що відбувається на сцені.

Спектакль, переповнений метафорами, є парадоксальним і викликає чимало запитань, тем для роздумів. У тому числі – чи знаємо ми взагалі Бабеля?

Вистава стала для мене одним із найяскравіших відкриттів фестивалю-премії «ГРА».

## Анна Липківська:

Одеський театр ляльок уже вдруге представлений у лонг-лісті «ГРИ» – і знову виставою вечірнього репертуару: була «Олеся» за О. Купріним, нині – І. Бабель. Ще одна вистава для дорослих – «Інтерв'ю з відьмами» – теж бере участь у різних фестивалях. Це свідчить про серйозність наміру керівництва розбудувати театр ляльок не як дитячу забавку, що нею він донині часто вважається, а як той формат, котрий дозволяє розв'язувати складні художні завдання, подеколи недоступні для «чистого» драматичного жанру.

Те, що такі завдання театрові і по силах, і до смаку, якраз і свідчить робота митців постановочної групи з Білорусі (режисер Євген Корняк, художник Тетяна Нерсісян) – три новели, «Король», «Батько» та «Ісусів гріх», об'єднані під назвою «Баби Бабеля». Творці вистави, пояснюючи її назву, роблять акцент саме на долях жіночих персонажів (відповідно, Двойри, Басі та Арини), проте тут, швидше, мають місце більше захоплення грою слів та рекламно-афішний принагідність, ніж об'єктивний зміст – адже усі персонажі на сцені, безвідносно до їхньої гендерної приналежності, помітні, виразні, яскраві.

Загалом, не звертатися до місцевих кадрів, а запросити білоруську постановочну групу виявилось світлою ідеєю – адже виникла необхідна дистанція, інакша, не замулена «оптика». Тут немає ані педальованої одеської (насправді – псевдоодеської) говірки, ані впізнаваних мелодій, пов'язаних з Одесою, – є лише щире бажання опанувати цей вкрай специфічний національно-географічно-історичний матеріал, озвучити й «упредметнити» його делікатно й по суті.

Як і завжди, коли йдеться про театр ляльок, найперше звертаєш увагу на візуальну складову. У цьому сенсі робота художника у «Бабах Бабеля» – це, фактично, майстер-клас щодо розмаїття фактур, типів, розмірів ляльок та варіантів поєднання живого й анімаційного планів. Серед 65 використуваних ляльок – і просто планшетні, і химерних форм посудини-голови із перекошеними мармизами та різної довжини й товщини шиями, що вдягаються на руку або ж розставляються на поверхні столу, і маски з грубими рисами, наче вирізьблені з кори, і велетенські поролонові голова, руки, ноги гладкої Басі, дочки Фроїма Грача, які вивалюються на сцену по периметру її планшета, і голівка старенької бабці на пружинці, котра весь час дрижить-смикається, і велетенська голова поліцейського пристави на тумбі-ший, наче в ідола з острова Пасхи... Для кожного персонажа обрана головна складова, так би мовити, зерно ролі, і це «зерно» візуалізоване в окремих деталях: у перезрілої нареченої є лише фата-кринолін, скуйовджена голова з лампочками-очима, що спалахують у передчутті першої шлюбної ночі, та єдина довжелезна рука, якою вона стискає здобич – карикатурно тендітну фігурку нареченого; у п'яниці-двірника – пудові кулаки-«рукавиці» та воронка на місті голови (бо ж горілка проникає в його організм безпосередньо), у ненаситного

Каплуна – подушка-мішок в якості живота, скандалістка мадам Каплун має рупор замість рота, і звук її голосу переходить у пожежну сирену, повію Катюшу ми не бачимо повністю – лише її білява голівка, руки, ноги раз по раз вивалюються з-під простирадла, яке накриває її укупі з віртуальним клієнтом, представленим лише звуково...

До того ж, світ вистави насичений ще й предметами побуту єврейського передмістя Одеси столітньої давнини – меблями, посудом, білизною... З усім цим багатством на повністю оголений, позбавлений «одягу» сцені вправляються 10 акторів, кожний з яких переграє протягом двох годин без антракту із десятком ролей, від великих до мікроскопічних, не забуваючи розставляти, пересувати, прибирати, виносити... Величезне фізичне, психологічне, психофізичне навантаження, яке актори витримують зовні легко, але з повною віддачею, не може викликати нічого, окрім професійного захвату. Загалом у виставі якісний акторський склад, особливо доросло-чоловічий (що є рідкістю для театрів ляльок) – Валерій Стрілець, Станіслав Михайленко, Олександр Богданович, Вадим Горбанєв, а серед жінок тонше й виразніше за інших працює Марина Замчевська.

Художнє рішення, яке у виставі запам'ятовується найбільше, постає у сцені розмови Арини з Богом: посередині такого собі кію стирчить голова актора, підсвічена німбом-світлодіодом, а навколо неї – вата-сніг, вогники-зірочки та крихітні фігурки янголів, але не класично пухленькі, а довготелесі й довгоносі. З цієї чарівної скриньки Бог (не «бог з машини», а «бог з телевізора», дарма що останній пустять в обіг на півстоліття пізніше) і «ниспошлет» героїні янгола, що має стати їй за чоловіка.

Проте така фантазійна вигадка виливається наприкінці третьої, останньої новели у грубий, лобовий прийом: на сцені натурально «розпинають» на величезному хресті живого актора. І тут остаточно запановує відчуття, що визрівало протягом усієї дії: Віктор Корняг не вловлює жанрову специфіку бабелівської прози, часто не знаходить їй сценічний адекват. Прикметно те, що насправду кумедними, такими, що викликають сміх у залі, є постановочні рішення, не пов'язані з текстом напряму, в той час, як гумор – складний, але безсумнівно наявний у самому поетично-гротескно-фізіологічно-драматичному ладові оповідань Бабеля (а тут треба зауважити, що з вуст акторів лунають не лише репліки персонажів, а й авторські ремарки, пояснення, ліричні відступи тощо) – лишається на рівні вербальному. В результаті вистава розпочинається так, ніби режисер ставить Зоценка, а завершується наче булгаковським «Майстром і Маргаритою». Питання: бабів-то повно, а де тут, власне, Бабель? Лише у ляльках і предметах та в окремих акторських реакціях?

Висловлю радикальне припущення, яке вперше зародилося в мене під час перегляду «Закату» у недавній постановці Максима Голенка у Миколаївському українському театрі драми і музичної комедії: «космос» Бабеля настільки локальний в історичному й географічному сенсі, настільки міцно похований під тягарем столітніх нашарувань разом зі його персонажами й усією старою Одесою, від якої лишилися тільки дворики, обшарпані стіни, покоцана бруківка і запах акації навесні, але не люди і не сюжети; світовідчуття та спосіб висловлювання письменника настільки індивідуальні, що сучасному митцеві нема на чому «заякорити» їх. І я не певна, що це взагалі комусь вдасться – попри щирість намагань і масштаб обдарувань.

Вистава «Баби Бабеля» зроблена з фантазією, смаком, любов'ю, але... але... але...

## Людмила Олтаржевська:

«Баби Бабеля» – нова робота білоруського режисера Євгена Корняга в Одеському театрі ляльок. Попередня його вистава, чорна комедія «Інтерв'ю з відьмами», вийшла настільки ефектною, що навіть узяла гран-прі II Київського міжнародного фестивалю театрів ляльок «rUp,ret». «Баби Бабеля» стали для режисера іспитом, який він мав скласти, насамперед, перед одеським глядачем. Специфіка стилю і гумору цього автора міцно «прив'язані» до ментальності одеситів. Зберегти самотність письменника, але й надати цій історії універсальності, донісши цю самотність до якнайширшого кола глядачів, – робота над цією постановкою потребувала від режисера також і делікатності.

Вистава починається ще коли глядачі лише заходять до зали – актриси метушаться на сцені, готуючись до весілля сестри Бені Крика Двойри. Вона, а також Бася й Арина – три головні героїні спектаклю, жіночки не надто щасливої долі, але які й досі не втратили віри в те, що і на їхньому шляху колись трапиться нехай і маленька, але світла й приємна пригода.

Переповідаючи історії героїнь, Євген Корняг проголошує на сцені два рівноправні союзи: актора й ляльки та режисера і художника. Ідея художника-постановника Тетяни Нерсісян з різнокаліберними ляльками, від мініатюрних до величезних окремих елементів – руки, голова тощо, – дозволила режисерові створити на сцені справді унікальний світ, в якому емоції від акторів перетікають до ляльок і навпаки. (Особливо виразно цей принцип працює в історії Арини, яку перекидають із рук в руки мужики, коли глядач бачить героїню в кількох різних образах, але в одному й тому ж червоному сарафані).

Ляльки у «Бабах Бабеля», – а їх у виставі понад шістдесят!!! – здебільшого керуються зовні, що дозволяє акторам бути досить мобільними, як того і вимагає технічна концепція постановки. Глядачі ж, у свою чергу, можуть познайомитися з характером героїв також і через ляльку. Так, контрабандистка Любка – лише верхня частина ляльки, до поясу, але про заняття та натуру цієї бій-баби багато що розкажуть її величезні груди й довжелезні руки. Або ж повія Катюша, яка лиши частково – то білі кучері, то довгі ноги – показується з-під простирадла.

У звуковій доріжці вистави (автор музичного оформлення – Нікіта Золотар) наявні як авторські композиції, так і традиційні одеські мотиви, що підсилює універсальність постановки – адже ту одеську народну пісню про бабусю, яка «мечтає снова пережить налет», знають і наспівують не лише в усій Україні, але й в різних куточках світу.

Створювати на сцені героя самому і бути героєм через ляльку – всі учасники вистави продемонстрували, що лялькарі мають бути універсальними акторами. У «живі» плани вони органічно вплітають своїх лялькових «партнерів», вибудовуючи таким чином цілісне, об'ємне дійство, в якому найдрібніша деталь, згідно режисерського



малюнку, набуває особливого значення.

Загальний висновок: вистава багатопланова, автентична і універсальна водночас, з цікавою сценічною мовою, яскрава зовні і глибока за змістом.

## Яна Партола:

Живописні герої «Одеських оповідань» І. Бабеля не вперше виходять на сценічні підмурки. Режисер Є. Корняк серед галереї бабелівських образів зосереджує свою увагу насамперед на жіночих персонажах, що і зазначено у назві вистави. Проте й іншим героям знаходиться місце в його сценічній версії одеського міфу. Конкретні історично-побутові реалії у предметно-образному вирішенні вистави (художник – Т. Нерсісян) переплітаються з маркерами сучасної драми – «розхристаний» простір сцени без куліс та завіси, фронтальні мізансцени, подача тексту (криком через зал), монологи у техніці вербатім перед мікрофоном, відверте дистанціювання актора від персонажа, демонстрація прийому «актор-персонаж-актор», який у театрі ляльок постає ще більш виразним, відповідні принципи спілкування із публікою, суміш різних стилістичних прийомів, їх мозаїчність та колажність.

Дія та семантична система вистави вибудовуються на грі масштабів, з використанням ляльок різних систем, статичні маски-скульптури багатofункціональні, у різних епізодах вони постають то персонажами, то залишаються елементами декорації. Основна ж дія так чи інакше відбувається у живому плані, моменти естетики театру ляльок і справжньої чарівності майстерності ляльководіння (як, наприклад, в епізоді з Двойрою і її женихом) були вкрай рідкісними.

Актори працюють самовіддано, злагоджено, органічно здійснюючи переходи з живого плану в анімаційний та від одного персонажа до іншого. Адже кожний створив у виставі цілу галерею різноманітних образів, демонструючи володіння сучасними акторськими техніками на високому професійному рівні.

Світ, який вибудовує на сцені режисер, не жіночий і не чоловічий. Власне, він взагалі мало чим подібний на світ людей. Усе, що відбувається на сцені, більше нагадує такий собі потворний світ потвор. Не обличчя, а пики, ніхто не викликає ані захоплення, ані співчуття, лише відразу. Чи дійсно бабелівські герої та їхній світ саме такі? Чи саме так виглядає незабутній колорит одеських двориків? У кожного одеський міф свій власний. Режисер побачив його таким.

«Баби Бабеля» – не найбільш показова вистава щодо пошуково-експериментальних тенденцій сучасного театру, особливо у межах театру анімації.

## Алла Підлужна:

У виставі «Баби Бабеля» представлені необмежені можливості театру ляльок. Цю виставу не можна назвати ляльковою, це, скоріше, повноцінна драматична вистава з використанням ляльок та атрибутики театру ляльок.

Вражає потужна фантазія режисера і художника, здатних вигадати такий грандіозний об'єм вистави. Вони творять двохаровий світ, дія відбувається нібито у двох площинах — людському і ляльковому. Актори тут – просто люди, та для своїх лялькових персонажів вони постають деміургами, здатними творити та змінювати їхні долі. Актори-персонажі грають, розповідають, але і коментують події. Існують у злагодженому, точному ансамблі. Ляльки, виконані у різних техніках, маски, гіпертрофовані голови ляльок, мініатюри, надвеликі фігури вирішено гротескно, у справжній жахаючій фантазмагоричності їх зовнішнього вигляду. Ляльки-карикатури, жакливі, непривабливі, потворні, справжній сонм чудовиськ... Такі персонажі можуть народитися лише на подібній їм землі, позначеній відчуттям несправедливості й нещастя.

Предмет художнього дослідження постановників зафіксовано у назві вистави – баби. Їхня сутність, різна і несхожа, розкриватиметься поступово у складній партитурі взаємовідносин дійових осіб. У знайденій ефектній театральній формі вистави, принципом якої стає поліфонія звучання – мови, стосунків, предметів, зав'язків, почуттів, зрештою, і музики, об'ємно і потужно проявиться масив бабелівських творів, соковитих, колоритних, особливих. Сцена галасуватиме, наче одеський Привоз зранку.

Образом сценографії стає довгий стіл, що поділить на передньому плані сцену і глядний зал. Ще кілька менших столів стоятимуть на сцені. Їхні поверхні слугуватимуть подіумами для роботи з ляльками, самі столи – місцями для виразних мізансцен у живому плані. Та по білому центральному великому столу і ходитимуть ногами, як по підлозі, і сидітимуть за ним, як за святковим: виразна метафора попраання родинних цінностей.

Дія являє собою безперервний ланцюг неймовірно талановитих знахідок, рішень, виразних пристосувань у взаємодії актора і ляльки, у роботі з предметним світом. Все відбувається феєрично, динамічно, з надзвичайними емоціями й миттєвими реакціями. Складна конструкція внутрішніх сенсів існування персонажів переконливо співіснує з мінливими обрисами зовнішніх малюнків. Стиль роботи акторів нагадує майстерне жонглювання словами, станами, фігурами, пластичними рішеннями, мізансценами. Філігранно працюють світло і різноманітні сценічні ефекти.

Пронизливий сенс вистави проявиться у фіналі, коли у комедійному просторі, що панував, наявно зазвучить нота високої трагедії. У цьому жахливому світі, населеному зовнішньо і внутрішньо потворними людьми, виявляється, є місце для миті найвищого милосердя. Надзвичайно емоційною й вишукано театральною стає символічна сцена зняття з хреста. Проста Баба, яку Бог створив ось такою, нечистою, беззахисною, на вершині власної безодні здатна не втратити найвищого співчуття, в силах врятувати наймогутнішого і так піднятися над Ним Самим...



# ПРЕКРАСНІ, ПРЕКРАСНІ, ПРЕКРАСНІ ЧАСИ



# Перший академічний український театр для дітей та юнацтва (м. Львів)

«Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи»

Й. Віховської за мотивами Е. Єлінек

Сергій Васильєв:

«Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» за романом Ельфріди Єлінек «За дверима», поставлені режисеркою Розою Саркісян на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва у Львові, безперечно, новаторська робота. Справа, звісно, не в тому, що вистава створена за лекалами модного, але поки що кволого в Україні постдраматичного театру, але у застосованій постановничею методології роботи з акторами, яка дозволяє їм балансувати на межі імітації та достовірності, ексгібіціоністського позування та справжнього переживання, брехні і правди.

Повторю, «Прекрасні часи...» мають всі типові ознаки постдраматичного театру. Порожня сцена, якою постійно тягають стільці; екран, що на нього проєктуються титрами репліки персонажів – і не лише їхні внутрішні монологи; нецензурна лайка (чи справді лунає? Принаймні, точно передбачається); максимальна відвертість – слова, пози, жесту. В основі вистави написаний ще на початку 1980-х років роман австрійської письменниці Ельфріди Єлінек, чи не найбільшої мізантропки сучасної європейської літератури. Холоднокровна, як прозектор, авторка знову й знову фіксує (тисячі разів описане зло – банальність, його треба визнати, а не аналізувати) суспільство, де втрата будь-яких позитивних сенсів життя готова повсякчас вибухнути мало не патологічним насильством. У її романі «За дверима», відповідно і у виставі «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» це нібито викликано психологічними травмами війни, але, про що чесно свідчить Роза Саркісян, існує латентно, як астматичне дихання світу. Про жорстокість у виставі більше просторікують або розповідають, ніж наочно її демонструють, але нещадність «Прекрасних часів...» абсолютна, бо видобувається, насправді, не з цинічних реплік персонажів або шокуючих описань здійснених ними вбивств, а безпосередньо з людей, акторів, що змушені ці слова вимовляти. Режисерка поставила перед ними справді страшне завдання – шукати відповідей та мотивів учинків героїв у власних біографіях. Власне, ці сповідальні монологи й складають значну вербальну частину вистави. Дехто з критиків вбачає в цьому своєрідний тест для акторів на правдивість зізнань, але набагато важливіша – справжність їхніх емоційних реакцій. Скажімо, там є пронизливий епізод, де учасники вистави, просто сидячи в ряд на стільцях, згадують своїх батьків, точніше, викликані ними образи. Для декого з акторів це майже душевний стриптиз. А один з них раптом каже: «Не маю претензій до батьків». Звісно, це діагностує його власний жах перед диктованим режисеркою методом творення героя, але водночас безжально рентгенує самого виконавця. Миттєво стирається межа між актором і персонажем – і, між іншим, нічого найдорожчого в театрі годі й шукати. Кульмінація ж вистави, якщо можна, звісно, вживати цей термін з класичної теорії драми до сучасних сценічних композицій, де кожний епізод герметичний і має свою вагу, відбувається в той момент, коли одному з учасників треба описати, як саме його герой здійснив свою кроваву оргію смерті, зарубавши та порізавши всю свою родину. І він не хоче цього робити. Бо вже не виконавець, а один з медіаторів ідеї вистави. Просто кажучи, не автор, а нормальний громадянин, чия свідомість опирається жаху крові.

Посіб, у який здійснює свій задум Роза Саркісян, не вимагає надто складного візуального чи музичного оформлення, навпаки, провокує до суворості та мінімалізму. Цей принцип однаково стосується і дуже простої, суто функціональної сценографії, де, однак, стає помітним кожний новий предмет, і лаконічної драматургії. Двоїстість завдань акторів подеколи надзвичайно влучно підкреслюється їхніми костюмами, гримом та задіяними аксесуарами.

Не ризикну вгадувати, чи розуміють актори у «Прекрасних часах...» усі тонкощі експерименту, у який їх втягнули, але головну його мету, так чи інакше, наочно оприлюднюють. Їм навіть не варто виносити своїм героям присуд або пояснювати публіці їхні негативні риси. Вони безпосередньо на сцені намагаються дистанціюватися від своїх персонажів, відштовхнути їх від себе. Заразом вони ніби публічно влаштовують своєрідне аутодафе своїм попереднім ролям, точніше, закладеним в них штучності і фальшу. І ця гра з типовими для ТЮГу персонажами – «зайчиками та білочками» – становить ще одну захоплюючу лінію сюжету вистави.

«Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» у Першому театрі для дітей та юнацтва, на мій погляд, єдина по-справжньому експериментальна робота серед конкурсантів нинішньої «ГРИ». Вона намагається розв'язати кардинальне питання театральної технології: як повернути гру до реальності, позбутися імітації на сцені та вступити в діалог не лише з партнерами чи публікою, але й зі своїм персонажем.

Ольга Голинська:

Дебютну постановку Розі Саркісян на посаді головного режисера львівського Першого академічного українського драматичного театру для дітей та юнацтва здійснено за романом «За дверима» нобелівської лауреатки, австрійської письменниці Ельфріде Єлінек. У центрі сюжету – Відень 1950-х, сім'я колишнього есеївця-каліки.

Основна проблематика – життя людей, вражених наслідками нещодавньої кровопролитної війни, посттравматичний синдром, котрий заволодів Європою, «рефлексії на тему повоєнного суспільства, інфікованого насиллям», як зазначено у програмці. Тут і дитячий булінг, і сімейні чвари, стосунки батьків і дітей, жорстокість, розбещеність... Підлітки з різних соціальних прошарків вдаються до насильства, вважаючи це способом протистояння навколишньому світові.

Зважаючи на сьогоднішні українські реалії, воєнні дії, пов'язані з протистоянням України російській агресії, що шостий рік не припиняються на Сході держави, людські жертви, скалічені сім'ї, інвалідів тощо, події спектаклю так чи інакше сприймаються у проекції на нашу дійсність.

Текст вистави не є оригінальним авторським. Режисерка Роза Саркісян і драматургиня Йоанна Віховська створили сценарій «значною мірою, на основі акторських імпровацій» (формулювання, знову-таки, з програмки), – артистам пропонувалося робити етюди на задані теми, фантазувати щодо ситуацій із роману.

Зрозуміло, що уявлення про події та реакція на них виконавців не завжди збігаються з баченням авторів сценарію. Тож на сцені представлено таку собі колективну творчість, певною мірою віддалену від першоджерела.

Оця розмитість як режисерського задуму, так і його сценічного втілення далася взнаки. Абсолютно неясною є кінцева мета постановки. Просто показати варіант поствоєнного ставлення людей до життя? Вплив їхніх страхів на свідомість дітей? Чи не відси взялася ідея першості насилля у вирішенні життєвих проблем?

Це – насправді експеримент, причому в усьому – якесь винесення мізків, театр абсурду. Натуралізм деяких сцен іноді зашкалює. Але мені місцями було нудно. Багато що драгувало. Особливо доречний чи, навпаки, показний регіт підсадних дівчат у першому ряду, одягнутих у яскраві шапочки. Якщо це спосіб стимулювання потрібної реакції публіки, то він спрацьовував на «мінус».

У постановці чимало інтерактиву, загравання з публікою. Утім, це не завжди обумовлено обставинами дії і точно розраховано. А раптом відповідь залу стала б іншою, то вистава узагалі розвалилась би?

І в дійстві, і в текстах забагато провокацій, у тому числі таких, що корелюються з темами нинішньої ситуації в Україні, сучасного фашизму тощо. На мій погляд, вони не скрізь коректні й виправдані.

Спектакль затягнутий, у ньому кілька кінцівок без наявного справжнього драматургічного завершення.

Звичайно, усе це негативно вплинуло на художню цілісність вистави.

Сценографія, як зараз модно, мінімалістична (художник – Діана Ходячих), проте дещо переобтяжена відео (титри-коментарі, проекції, камера онлайн на сцені).

Костюми еkleктичні: кирзові чоботи й галіфе, старомодні шалики й жилетки сусідять із джинсами, відкритими синтетичними блузонами... Вбрання персонажів здебільшого усе ж сучасне, аніж 1950-х років.

Хореографія як така відсутня, хоча пластика акторів (тут слід віддати належне постановниці Нінелі Збері) розроблена доволі детально. І вона є важливим засобом виразності. Зокрема, запам'яталася в цьому плані виконавиця ролі доньки хазяїна дому Анни Любовські Наталія Алексеєнко.

Актори грають добре, з віддачею. Зрештою, нагадаю, сценарій вистави написано на основі їхніх імпровацій, тож вони добре розуміють, що роблять. Однак хочу виділити особливо Олену Башу (Єва Любовські). Завдяки їй образ матері Анни став визначальним, трагічним.

Несподівана розв'язка, коли син голови родини Райнер Любовські вбиває усю сім'ю, вирізняє з-поміж інших виконавця цієї ролі Віталія Гордієнка. Та це не применшує достоїнств інших артистів (Рольфі Любовські – Ігор Гулюк, Софі фон Кроне – Ірина Занік, Конрад фон Кроне – Валерій Коломієць, Клаус – Михайло Понзель, Ульріке – Любов Кузь).

Просто вони не повинні відповідати за певні прорахунки авторів-керівників постановки. Саме через ці недоліки я не включатиму дану виставу до шорт-листа Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА».

## Анна Липківська:

У висновку про виставу «Джалапіта» уже довелося писати про те, що відтоді, як головною режисеркою Першого театру для дітей та юнацтва стала Роза Саркісян, його репертуар став відбивати не стільки звичні вікові та жанрові категорії, скільки особисті смаки мисткині та її однодумців/однодумок (та й приставка «для дітей та юнацтва» все частіше зникає з назви театру, який зсередини називають просто «Першим»).

У даному разі творчий тандем Рози Саркісян та польки Йоанни Віховської, котрі якраз-таки є однодумками (чи є інший коректний фемінітив до «однодумців»?) і щодо вживання цих словоформ, і у глобальних питаннях (гендеру, місії театру тощо), призвів до появи на львівському кону спектаклю «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи». Це не перша їхня спільна робота – досить згадати виставу «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду», створену в рамках польсько-українського перформативного проекту «Мапи страху/Мапи ідентичності».

Першопозитивом до «Прекрасних часів» став роман «За дверима» (Die Ausgesperrten, 1980) нобелівської лауреатки Ельфріде Елінек. Так, саме першопозитивом, а не першоджерелом – адже «акторам запропонували стати співтворцями тексту п'єси. «Я писала дуже часто на базі того, що актори імпробували, вони імпробували також тексти. Для мене то є дуже важливо, бо мені здається, що актор чи акторка як інструмент в руках режисера і як раби тексту, це є трошки вже минуле», – додає драматургиня Йоанна Віховська. Це перший такий досвід для акторів, бо вони на сцені розкажуть трохи і про себе. «Більша половина текстів – це те, що вийшло з нас, чи то акторів, які грали конкретних персонажів, чи то нас, акторів як людей, які ділилися своїм життєвим досвідом», – розповідає актор Михайло Понзель» [[https://zaxid.net/u\\_lvovi\\_postavili\\_vistavu\\_na\\_temu\\_tvoru\\_nobelivskoyi\\_laureatki\\_elfride\\_yelinek\\_pro\\_povoyennya\\_n1461366](https://zaxid.net/u_lvovi_postavili_vistavu_na_temu_tvoru_nobelivskoyi_laureatki_elfride_yelinek_pro_povoyennya_n1461366)].

Роман «За дверима» вважається чи не «найжорстокішою книгою Ельфріде Елінек. (...) В романі розповідається про насильство у різних його проявах, від притаманної Елінек нелюбові до власного тіла і завдання собі збитків до збройних нападів та навіть убивства. У цьому романі на перший план виходить агресія, приховане видніється з-за дверей. Страху та нереалізовані бажання трансформуються у жорстокі дії. (...) Молодь нехтує батьками, які пережили війну, і постає проти старого ладу («Треба все зруйнувати і зати́м нічого не відбудовувати»)» [*Переклади з Альбіною Поздняковою: Ельфріде Елінек, Вільям Фолкнер. «ШО», 2014. № 3-4. С. 98-99*].

У цьому ж ключі розглядає твір і Й. Віховська, акцентуючи в анотації до вистави історію, описану в книзі Елінек і фільмі Франца Навотни, як «вихідний пункт до рефлексії на тему повоєнного суспільства, інфікованого

насиллям. Травми війни і повоєнних часів проявляються як повсюдна агресія, та, що її бачимо на вулицях, і та щоденна, приховувана за зачиненими дверима квартир, в яких мешкають культурні міщанські родини», а, відповідно, театр – «як місце, в якому у мікромасштабі віддзеркалюються суспільні процеси, структури насилля і стосунки влади».

Але у підсумку первісна авторська передумова («колишнє імперське місто переживає наслідки війни та поточний конфлікт поколінь як один з них»), котра у романі породжує низку подій, у виставі лишається на вербальному рівні. «Сюжетний», в принципі, літературний твір переформатовується на сцені у те, що апологети називають «постдраматичним театром», а скептики (до яких у даному випадку я відношу і себе) визначили б як структуру в стані розпаду, на уламках якої не постає нічого – лише розрізнені фрагменти, уривки, нетривкі комбінації прямої й непрямой (від третьої особи) мови, розмивання «міжперсонажних» зв'язків та «внутрішньоперсонажних» кордонів.

Щодо такого театрального формату, нині доволі модного, вже склався певний набір штампів-шаблонів, використання яких спрямоване на руйнацію сценічної ілюзії через систему відчужень: виконавців – від персонажів, акторів-персонажів – одне від одного, тексту – від фізичної дії (тут, приміром, якщо звучить репліка «встав і пішов!» – актор, навпаки, катається по підлозі), безпосереднього висловлювання – від його носія та споживача. Серед таких прийомів – переважно фронтальна будова мізансцен, часто – статичних; промовляння тексту в зал, а не адресно, партнерам; використання мікрофону – на штативі чи переносного – для особливих «одкровенень», а також екрану з титрами та відеопроєкціями, у т. ч. – з веб-камери, розташованої прямо на кону або у глядній залі. Завдяки цим прийомам меседжі, закладені у первісний текст – і так навмисне неструктурований, аби виглядати спонтанним, не-писаним, зімпровізованим, – остаточно замулюються.

До того ж, від виконавців вимагалася особиста сповідальність: «Актор, до якого середньостатистичному глядачу (ймовірно) немає ніякого діла, мусить на сцені духовно оголитися. І вголос на весь зал говорити про те, про що боїться сказати собі на самоті в темні найтемнішої ночі» [Галина Канарська. *Можливість наважитись VS сміливість наважитись*. <https://zbruc.eu/node/83179>].

Та – дивна річ: чим більше актори говорять начебто про себе та від власного імені, там більш «штучними» та «награними» вони виглядають. (Показовий епізод: обличчя актриси на екрані, тобто у відеозапису, видає справжню, щирі емоцію, а паралельно з цим на сцені вона ж вдається до бадьорого удавання). Іронія з себе та із закостенілих традицій власного театру теж не рятує: актори, котрі опинилися у некомфортній для себе ситуації (я не граю роль, як звук, натомість граю чи то себе, чи то ставлення до ролі, чи то ставлення до себе...), хапаються, мов за рятувну соломинку, якраз за звичні «інструменти», котрі стилістично повертають їх назад, у рамки тої самої традиції – замість виштовхувати, виривати з них.

«Якщо хочете потрапити у дванадцять найкращих вистав України, не робіть такі паузи, курва!» – звертається хтось з акторів до колег, перериваючи дію (втім, це гучно сказано – дії як такої тут немає, бо на сцені протягом спектаклю нічого, по суті, не змінюється, тож його у будь-який момент можна перервати, завершити, або грати скільки завгодно далі). Це, очевидно, має бути весело та прикольоно, проте відчуваєш лише зніяковіння.

Питання: чому такі «капустяні а'парти» – для своїх – більше спрацьовують, ніж не спрацьовують, у Стаса Жиркова (приміром, у цьогорічному «Вона його любила»), але діють вхолосту в даному випадку?

Очевидно, тому, що зони «я – персонаж» та «я – актор» у Жиркова чітко окреслені та «відбиті» одна від одної, а тут їхні межі розмиті, а переключення – не умотивовані настільки, аби диктувати глядачам стійкі правила сприйняття.

Співвідношення та взаємодія між «я – персонаж» та «я – актор» видається базовим методологічним аспектом такого типу театру. За відсутності визначеності щодо нього глядачеві лишається блукати у тумані разом з акторами, які стали заручниками – рефлексій та комплексів? амбіцій? травматичних спогадів? – драматургині й режисерки. Охочі до цієї подорожі є, у тому числі серед колег (тут треба мати певний склад характеру та відповідний власний внутрішній «темпоритм»), але, за всього бажання та особистих симпатій до акторів та постановниці, особисто я не можу пристати до них.

## Світлана Максименко:

Посттоталітарні суспільства позбавляються набутих морально-психологічних травм «агресора – жертви» у різні способи: історико-культурологічним та пізнавальним; засобами кіно та ЗМІ, художніми, літературними та аудіовізуальними; медично-терапевтичним шляхом тощо...

У цьому контексті театр (надто, європейський) кінця XX – початку XXI ст. відіграв і продовжує відігравати одну з найважливіших ролей (враховуючи його масовість та комунікативні функції).

Творчість австрійської письменниці єврейського походження, лауреатки Нобелівської премії Ельфріде Єлінек (нар. 1946 р.) видалася, очевидно, найбільш суголосною світоглядній та творчій позиції режисерки Рози Саркісян. У запропонованій нею виставі під назвою «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» порушуються проблеми поствоєнних та посттравматичних синдромів, взаємовідносин катів та жертв, батьків і дітей, моделей їх виховання та способів подолання агресії... А головна проблема – що буде з нами після війни? Це мотивує постановників та визначає актуальність вистави.

Оригінальність режисерського задуму та його сценічного втілення полягає в тому, що Роза Саркісян пропонує акторам Першого театру зіграти на сцені історію з власного життя, про самих себе, про нас, сьогоднішніх. Що відбувається з нами тут і зараз, на конкретній сцені, в Україні, у Львові? Актори і актриси лише бувають персонажами, а питання, які вони ставлять, стосуються кожного. Роман Ельфріде Єлінек став лише претекстом майбутнього твору для театру, написаного драматургинєю Йоанною Віховською. Авторка «Прекрасних, прекрасних, прекрасних часів» писала текст сценарію на основі акторських імпровізацій в процесі репетицій. В

результаті роботи для усіх учасників вистави виник твір дуже особистісний, авторський, методологічно і смислово новий.

Роза Саркісян і Йоанна Віховська – спільно з акторами і акторками та сценографкою Діаною Ходячих і хореографкою Нінель Зберею – проблематизують театр як місце, в якому у мікромасштабі віддзеркалюються суспільні процеси, структури насилля і рефлексують над майбутнім [з анонсу на сайті «Моє місто»: <https://toemisto.ua/lviv/prekrasni-prekrasni-prekrasni-chasi>]. Адже повоєнні часи все ще перед нами.

Простір сцени універсальний: чорний кабінет з трьома білими екранами-ширмами (рухомими, котрі є одночасно білою стіною, екраном, на якому проєктуються деякі сцени насилля або подано безсторонні окремі тексти-ремарки), присутня тут і «модна» в сучасному театрі (Україні і Європі)... ванна, наповнена водою. У ній Єва Любовські (О. Баша) «виховуватиме» сина, тут Софі (І. Занік) мочитиме (в прямому та непрямому сенсі) своєю жертву – kota.

Повноправними співавторами (текстово і смислово) у цій нелінійній виставі можна вважати не лише драматургиню Йоанну Віховську, а й усіх акторів: Наталію Алексєєнко, Олену Башу, Віталія Гордієнка, Ігора Гулюка, Ірину Занік, Валерія Коломійця, Любов Кузь, Михайла Понзеля.

Батьки і діти, родини повні та неповні, удавано (зовні) благополучні – всі герої у виставі однаково уражені психологічно та рефлексують: що станеться, коли міфи будуть піддані сумніву, а замовчуване буде вимовлено вголос? «Процес створення спектаклю включав фокус-групи, лекції та зустрічі з українськими та зарубіжними істориками, соціологами та експертами з культури, темою яких є повоєнне суспільство, насильство, способи боротьби з історичними травмами. Під час дослідження я мала можливість проводити інтерв'ю і консультації з дослідниками та теоретиками, що представляли академічні інституції (Центр міської історії Центрально-Східної Європи, Львівський національний університет ім. Івана Франка, Музей «Територія терору» та ін.) [«Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи»: Як польська театральна драматургиня реалізувала виставу в Україні. [http://culturebridges.eu/success\\_stories/joanna\\_wichowska](http://culturebridges.eu/success_stories/joanna_wichowska)].

У даній виставі, такій методологічно важливій для досвіду акторів Першого театру, відкрились незнані раніше творчі можливості та широта акторського діапазону О. Баші, Л. Кузь, І. Гулюка та інших.

Вищезгадані чинники – секрет творчого (некасового) успіху вистави, яку можемо віднести до найкращих в Україні.

## Людмила Олтаржевська:

Вистава «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» стала можливою завдяки ініціативі Йоанни Віховської. Протягом багатьох років вона зреалізувала кілька міжнародних проєктів за участю українців, їх пані Віховська позиціонувала як такі, що мають покращити стосунки між культурою України та Європи. Визначаючись з місцем наступної вистави, полька звернула увагу на Перший театр, з головною режисеркою якого Розою Саркісян уже мала досвід співпраці. А першоджерелом для майбутньої постановки став роман Ельфріде Єлінек «Die Ausgesperrten». Репетиційному процесові передували зустрічі з українськими та зарубіжними істориками, соціологами та експертами з культури, котрі вивчають особливості розвитку повоєнного суспільства, досліджують історичні травми, шукають методи їх подолання.

Умовний час дії – Відень 50-х років минулого століття. Імперський, як наголошують у виставі, даючи зрозуміти, що в інших, неімперських містах чи країнах третього світу, обпалених війною, ситуація з толерантністю і здатністю до всепрощення може бути значно гіршою. Екран, стільці, герої розміщуються, мов перед об'єктивом фотоапарата, який має зафіксувати цих симпатичних і, на перший погляд, спокійних людей для історії. Та ось настрої «картинки» миттєво змінюється, і вистава починається із спогаду ветерана – повернувся з війни «без ноги, але з честю» – про те, як він знищував ворога і досі вважає, що чинив правильно. Його тіло, старе і німецьке, навіть безвольно розпластавшись на підлозі, досі реагує на давно знайомі військові команди: притискаючи милицю до грудей, він демонструє, що його ненависть до ворогів нікуди не поділася, вона не ослабла, не зникла з часом. Більше того, незабаром вона проросте у його дітях...

Тема ненависті, агресії, заявлена на перших хвилинах, у виставі стане наскрізною. Про неї говоритимуть і сперечатимуться, нею маритимуть, її нахненно демонструватимуть усі герої «Прекрасних часів...» Аби глядачі сповна відчували, наскільки небезпечною, вбивчою як у буквальному так і в непрямому сенсі, є агресія сучасного світу і якими проблематичними будуть її наслідки в майбутньому, автори вистави також залучають їх до розмови – через безпосереднє звертання, запитання. Та й актори час від часу перебирають на себе слова автора або ж говорять самі від себе, апелюючи, в тому числі, і до режисера й драматурга.

Милиця, інвалідний візок, пістолет, каска, вогнегасник, будівельні інструменти, ванна – власне, сам по собі кожен предмет на сцені був виразним, його присутність у тому чи іншому епізоді – зрозумілою. Щоправда, зібрати в єдине ціле цей набір речей у контексті всієї вистави речей міг лише глядач з надзвичайно розвиненою уявою. Натомість різножанрова музика – від Й. Штрауса до Стіві Вандера та ритміки воєнних маршів – як працювала на увиразнення окремих мізансцен, так і виконувала об'єднуючу функцію, перетікаючи з однієї історії вистави до іншої.

Як зауважили автори вистави, чималу частину тексту п'єси склали акторські імпровізації, монологи, які актори написали самі. Судячи зі спектаклю, можливістю поімпровізувати актори «Прекрасних часів...» скористалися сповна, озвучивши у своїх одкровеннях як власні переживання, так і проблеми міста тощо. Особливо, звісно ж, запам'ятався емоційний спіч Олени Баші, яка 38 років виходить на цю сцену, переграла купу Сироїжок-Дюймовочок, мріє про Чехова, Олбі, Вільямса, але не може пояснити, чому її нинішня героїня вийшла за свого чоловіка. Більше того, вона не може зрозуміти, чому має це пояснювати, і справедливо вимагає дописати їй роль. Або репліка: «Учись, студент, Кравчук тебе такому не навчить» [мається на увазі О. Кравчук – актор, режисер, викладач

акторської майстерності в ЛНУ імені І. Франка – прим.ред.], – чи згадка про львівський сміттєвий Армагеддон... Така собі естетика подвійного акторства чи акторства від зворотного, яку кожний з учасників вистави особисто протестував достойно і з «вогником». Чи були в цих текстах дослідження теми ненависті? Безумовно. Адже агресія може накопичуватися навіть у такому, здавалося б, відносно мирному місці, як театр, варто лише комусь задовго затриматися в образі Сироїжки чи Дюймовочки, мріючи про Чехова й Олбі.

Відомо, що нелінійна структура несе певну загрозу цілісності вистави. За умов сюжету, в якому відсутні класичні композиційні блоки, складніше зібрати в єдине ціле сценічне дійство, чітко розставити наголоси і намалювати правильну синусоїду напруги. У цьому плані до «Прекрасних часів...» є певні зауваження, водночас сама вистава – жива, щира і надзвичайно «акторська».

## Яна Партола:

Вистава львів'ян – приклад опанування естетикою так званого критичного театру за усталеною схемою, яка напрацьована європейською сценою за попередній період, спроба «проговорення» на кону суспільних, історичних травм. Роман Е. Єлінек «За стіною» про повоєнне суспільство виявився вдалим художнім матеріалом для розмови про наше сьогодення і травматичні синдроми нашого сучасника, в тому числі через особистісні рефлексії постановників і акторів.

До проблематики роману, сюжет і герої якого – лише відправна точка для драматургічного (Й. Віховська) і режисерського (Р. Саркісян) задуму, додається комплекс тем, які виникають із роздумів самої режисерки, акторських монологів про особистий досвід пережитого насильства, зрештою, про самих персонажів і театр. Кількість заявлених тем може здатися надмірною, адже за час сценічної дії глядач встигає почути про війну, сім'ю, насильство, відповідальність, театр, фашизм, соціалізм, секс, фанатизм... Але український театр, а відповідно і глядач, так довго уникав серйозної розмови про суспільні, соціальні, історичні травми, тож бажання голосно заявити про всі одразу можна пояснити.

Композиція вистави підпорядковується законом нелінійної структури. Взаємодія всіх компонентів дії разом із чітким виконанням акторських завдань утримують градус постійної напруги. Для акторського складу ця робота стала важливим досвідом опанування відкритими прийомами гри у театрі подібної форми, де не сховатися за вигаданим образом, де знайдені пристосування не спрацьовують, а ступінь відвертості і душевної оголеності гранично можливий.

Досвід роботи над таким матеріалом, реалізованим у вищезазначений спосіб, важливий в контексті конкретного театру, його акторського (творчого) складу. Не менш важливо привчати глядача, вихованого в іншій театральній культурі, до маловідомої, а відповідно малозрозумілої для нього естетики. Проте вистава до певної міри містить у собі характер учнівського запозичення і для входження до переліку найкращих не дотягує.





# ГАМЛЕТ





# Харківський державний академічний театр ляльок імені В. Афанасьєва

## Вистава «Гамлет» В. Шекспіра

Сергій Васильєв:

У лавині «Гамлетів», що захлеснула в останні сезони українську сцену, виставі Харківського театру ляльок, безперечно, належить особливе місце. Звісно, як і інші режисери, котрі зверталися (і продовжують це робити) до трагедії Шекспіра, Оксана Дмитрієва теж намагається зрозуміти свою епоху і винести їй безсторонній вирок, та все ж, здається, ставлячи цю велику п'єсу, думає не лише про сьогоднішній час, його героїв, виклики та проблеми, а використовує, так би мовити, епічну оптику. Це історія, у якій, мабуть, можна і, напевно, треба вчитувати алюзії із сучасністю, але тоді доведеться констатувати, що те, що ми вважаємо сучасністю, – фікція. Адже у харківському «Гамлеті» зображено, здається, фатальну зупинку історії, безкінечну часову петлю, яку, втім, можна вже тлумачити й як зашморк.

Це дуже похмура, вирішена майже в монохромному чорному кольорі вистава. З одного боку, зоровий образ цього «Гамлета», безперечно, читається як метафора репліки героя: «Данія – в'язниця», – і це недвозначно підкреслить промовиста деталь декорації – панцирне ліжко, яке миттєво перетворюється на тюремні ґрати. Між тим, водночас це й кладовище (острів Ельсінор, як і Венеція, ховає своїх мертвих серед води, хоч здебільшого вітрила тутешніх кораблів вже потьмянили та стерлися, і навіть підступна подорож Гамлета із колишніми друзями-зрадниками до Англії відбувається чи не в уяві). Там, у своєрідному колумбарії, від самого початку зберігаються мініатюрні труни із невеличкими ляльками, alter ego приречених персонажів. Це ще одна дуже сильна метафора, яка, зрештою, художньо і змістовно виправдовує існування героїв у двох іпостасях – плотській, драматичній і рукотворній, ляльковій. Парадокс, однак, в тому, що лялька тут ніби акумулює найсвітліше (вона і за кольором біла) в людині, яка у своїй гордовитій матеріальній подобі давно є заручником темряви. Власне, цей «Гамлет» – не трагедія, а бозна вкотре повторюваний сюжет, де дії героїв часом доведено майже до автоматизму, як і їхні механічні репліки. Оригінальність задуму, зокрема, полягає у трактуванні театром історії, розказаної драматургом. Це, безперечно, і класична трагедія помсти, але, насамперед, жорстока гра, яку веде Смерть (її уособлює у виставі Привид з брязкальцем, зробленим з черепа ворона, та його служниці, чи то відьми, чи то сирени) з мешканцями Ельсінору, передусім Гамлетом, для якого шлях ненависті виявляється найкоротшим у влаштованій Привидом забаві.

Власне, говорячи про виставу Харківського театру ляльок, треба поруч з іменем режисерки Оксани Дмитрієвої завжди згадувати ім'я художниці Наталії Денисової. Усе ігрове, просторове середовище вони розробляють разом, в міцному тандемі. Вигадок, продемонстрованих цією талановитою парою в «Гамлеті», вистачило б на декілька вистав. Не є винятком для робіт цього творчого дуєту тостіп, що ніби справді дихає і розмовляє. Цьому сприяє безліч точних деталей, які не залишаються формальними, знаковими, але активно включаються в дію і формують її. У «Гамлеті» такими посланцями смислу стають металеві бочки, дерев'яні комірчи-домовинки, воронячі черепа. Взагалі, скрегіт, дзвін металу майже постійно супроводжує дійство, трагічний тон якого додатково підкреслюють тужливі вокалізи Катерини Палачової.

Акторів Харківського театру ляльок вирізняє серед колеґ блискуче поєднання ремесла, техніки та інтелекту. І в «Гамлеті» вони демонструють не тільки злагоджену ансамблеву гру, вміння емоційно віддаватися ролі в конкретному епізоді, але дефіцитну на сучасній українській сцені тяглість гри, логіку дії, постійну сконцентрованість на загальному завданні. Об'ємність кожного з центральних образів забезпечує й сам задум, де приреченість від початку кожного героя мимоволі дарує йому децидую співчуття. Тому тут немає однобарвних персонажів. Хоча всі, крім хіба що Офелії (Олена Грабіна), несуть тягар вини, а отже покарані заслужено. Втім, повторюю, кожному дана милосердна хвилинка, як фінальні обійми Гамлета (Олександр Маркін) із коханою або каюття Клавдія (Геннадій Гуриченко), коли, сповзаючи впродовж монологу по панцирній сітці, він, зрештою, опиняється на колінах. Справжнім лицедієм є у виставі Привид (Олександр Коваль), котрий як церемоніймейстер керує подіями, прирдно перебираючи на себе і маску Актора в сцені «мишоловки».

«Гамлет» у Харківському театрі ляльок – вистава високої проби, блискуче задумана й здійснена. Безперечно, цей спектакль належить до найкращих в Україні.

Ганна Веселовська:

Складається враження, що останнім часом для переважної більшості українських режисерів постановка «Гамлета» Вільяма Шекспіра є справою честі. «Гамлетів» створюють у різних театрах: великих, маленьких, драматичних, музичних, дитячих, словом, у всіх, які тільки бувають. Принци датські блукають Україною і час від часу виникають то в Одесі, то в Києві, то в Львові, то в Івано-Франківську. Зрозуміла річ, «Гамлет» не оминув і Харків, де 2018 року постав, завдячуючи зусиллям режисерки Оксани Дмитрієвої, художниці-постановниці Наталії Денисової й чималой кількості акторів та майстерно виготовлених й технічно довершених ляльок, у театрі ляльок ім. В. Афанасьєва.

Водночас, зіграний акторами-лялькарями «Гамлет» Оксани Дмитрієвої та Наталії Денисової унікальним не назвеш. В Україні цей шлях вже пройшов режисер Олексій Кравчук, у чийй постановці актори також діяли то в живому плані, то як лялькарі. Однак, якщо не зважати на цю подібність, режисерські концепції львівського та харківського «Гамлетів» істотно відрізняються. Адже вистава Оксани Дмитрієвої, за всього слухняного слідування

шекспірівському сюжету, не про принца, який намагається викрити і здолати підступність оточуючих, а про неімовірну силу любові, яка штовхає людей на злочини.

Подібне переакцентування шекспірівського тексту виникло у харківському спектаклі, вочевидь, через особливості акторського складу виконавців. Ролі короля Клавдія та Гертруди, які неймовірно та щиро кохають один одного, виконують знані, досвідчені актори Г. Гуриненко та Т. Тумасянц. Більшість же інших ключових ролей доручені молодим виконавцям, для яких опанування ними стало значним випробуванням. Зрештою, такий розподіл ролей призвів до того, що протагоністами у виставі Дмитрієвої стали Клавдій і Гертруда, а інші їм просто підіграють.

Окрім того, для малодосвідчених акторів ситуація ускладнюється тим, що, на відміну від вистави Олексія Кравчука, де ключовими виконавцями є ляльки, у виставі Оксани Дмитрієвої лялькам та предметам довірена ілюстративна функція. Надзвичайно різноманітні, витончені та майстерно зроблені ляльки, серед яких і вертепні, і маріонетки, існують лише для того, аби підсилити атмосферу, щось дохідливо зобразити. В акторське завдання навіть не входило делегування лялькам частини своїх почуттів, переживань, й вони просто у зменшеному масштабі представляють те, що вже зіграли артисти.

Загалом же, це призводить до значного дисбалансу між живим акторським планом та ігровим планом ляльок. У першому органічно існують хіба що Клавдій з Гертрудою, для яких і мертвий (старий) і живий (молодий) Гамлеті стояли на заваді особистого щастя. В ігровому ж плані ляльок усе виглядає чарівно. Тендітні, крихкі лялечки вправно рухаються, мов маленькі чоловічки (інженер з механізації ляльок – Олег Заблоцький), а кожна мізансцена з ними має майстерне рембрантівське освітлення (художник з освітлення – Дмитро Прасолов).

На жаль, цей заворожуючий візуальний ряд є швидше візерунком спектаклю, його прикрасою, бо донесення смислів покладається тільки на акторів. Останні ж, за винятком Г. Гуриненка, Т. Тумасянц та В. Гіндіна (Полоній), погано володіють сценічною мовою і незграбно рухаються в затиснутому предметами просторі. Емоційні спалахи Гамлета, Офелії, Лаерта надто швидко згасають, а головне, вони енергетично розпорознені, нечіткі, так само, як і їхня пластика, тому й не акцентують драматизм ситуацій.

Поза тим, більшість із сцен, у яких переважно грають ляльки, варті окремого опису. Приміром, фінальний двобій Гамлета і Лаерта представлено як лицарський турнір без правил з отруйними шпагами і отруйним вином. Ця зіграна ляльками сцена є символічною та феєричною. Адаже смерть ляльки на сцені, її фізичне зникнення виглядає ефектніше та перекопливіше, ніж штучно представлена актором загибель. Мабуть, Оксана Дмитрієва це розуміє, а тому дає відіграти ключові сцени лялькам, але відбувається це після того, як все вже зрозуміло і всі крапки над «і» розставлені.

Ще не так давно поєднання ігрового плану ляльок і предметів з живим акторським планом у одній виставі вважалося сміливим експериментальним кроком в сенсі взаємодії різних театральних систем. На сьогодні цей цілком поширений прийом може здатися просто тривіальним, і небезпека ця є очевидною саме там, де ляльки та люди існують окремо, самі по собі, без тотального взаємопроникнення.

## Анна Липківська:

Вистава Харківського театру ляльок – третій «Гамлет» у лонг-листі за два роки існування фестивалю-премії «ГРА» (і друга вистава режисерки Оксани Дмитрієвої – після мольєрівського «Уявно хворого», торішнього фіналіста), тож, так чи інакше, важко втриматися від порівнянь. Тим більше, що один з тих «Гамлетів» – поставлений Олексієм Кравчуком у Львівському театрі «Люди і ляльки» – теж зроблений на перетині-поєднанні живого та анімаційного планів, тож природно постає питання: в яких стосунках, в якому співвідношенні перебувають на кону оці «плани» зараз, чи переконливим є у підсумку їхній синтез?

Як завжди, коли йдеться про театр ляльок, насамперед треба зауважити нерозривний зв'язок у ньому режисера та художника, загального рішення – та його візуально-предметної складової. Тим більше це справедливо щодо багаторічного тандему Оксани Дмитрієвої – Наталії Денисової, у якому художник часом перебирає на себе творче лідерство.

Отже, світ нового «Гамлета» створений із віддаленим натяком на «стімпанк» – тут шкіра, металеві діжки, клепки, сітка панцирного ліжка, дрібні кільця обладунків, нагрудні прикраси... Однак головне – дерево і тканина: рядно костюмів та вітрил і дерево – основний матеріал, з якого зроблено і домовини (велику та лялькові), і незафарбованих ляльок – планшетних, маріонеткових, вертепних, і голови ростових ляльок (доповненням є різнокольорові плащі та руки акторів понад ними), що розігрують дописане Гамлетом «Убивство Гонзаго»... З дерева ж зроблені і два іконостаси-ретабло: великий, в отворах якого з'являються живі актори, та його зменшений дублікат із ляльками: його віконечка порожніють по мірі того, як меншає дійових осіб.

Загалом, ляльково-предметний світ вистави вражає своїм розмаїттям.

Першими ми бачимо птахів, які схожі на ворон, але лапи, хвосты та панцирі в них – металеві, крила – подібні до кажанячих, а дзьоби – мов у маски Доктора з італійської commedia dell'arte (химери зі снів минулорічного мольєрівського Аргана тут набувають, так би мовити, реальну плоть і кров, бодай і лялькову). З ними з'являється мотив смерті – адже саме її містичними вісниками лишилися в європейській історії Чумні лікарі доби Середньовіччя та раннього Відродження (до речі, до цієї ж історичної межі апелюють і костюми): у захисному вбранні – довгих плащах зі шкіри або просочені воском грубої матерії – та із довжелезними «пташиними» дзьобами – прообразом сучасних респіраторів. Окрім птахів, цей самий дзьоб має і кінь, котрий привозить додому Лаерта, що саму форму – дерев'яне калатало, що з ним виходить Привид у сцені Гамлета й Гертруди... Привид міняє на дзьобаті голівки бляшанки-шоломи солдатиків армії Фортінбраса, котра виїздить на візку з переплетених металевих труб... Зрештою, сцену на кладовищі супроводжують дзьобаті фігурки на тоненьких ніжках у чорних плащах – ті самі «німі глядачі фіналу»... Тобто, поряд із персонажами існує світ таких собі «мортусів» – обслуговуючого персоналу під час пандемії чуми, єдиних, хто входив у контакт із хворими, чи ще живими, чи вже мертвими.

«Мертвішають» подеколи і виконавці-персонажі: відповідно до «фірмової» режисерської парадигми Дмитрієвої, згідно якої в ролі ляльок розглядаються живі актори, вони в деяких епізодах перетворюються тут на механічні фігурки, наче в годиннику чи музичній шкатулці.

Предметно-декораційно-лялькова «матерія» вистави, повторююся, надзвичайно насичена, але уповні вона «розкриває» себе тоді, коли по закінченні спектаклю заходиш за лаштунки й бачиш усе вкупі. По ходу ж власне дійства виникає враження, що і ляльки, і «реманент» з'являються спорадично, дискретно, натомість лівову територію захопили драматичні фрагменти та величезні масиви тексту, котрий виглядає «недоперетравленим» та, зрештою, неспідопомним. Коли у згаданому «Гамлеті» О. Кравчука люди і ляльки різних типів перебували у постійній взаємодії-переплетінні-перетіканні, то тут анімаційний та живий плани існують ніби паралельно, причому першого, за відчуттям, замало, а другого – забагато.

Не йдеться про те, що актори театру ляльок не мають достатнього «драматичного» потенціалу – адже до професіоналізму і «корифеїв театру» Тетяни Тумасянц (Гертруда), Геннадія Гуриненка (Клавдій), В'ячеслава Гіндіна (Полоній), і молодших виконавців питань немає (хіба що Олександр Маркін у заголовній ролі старанно та відчайдушно переживає колізії п'єси, але є надто одноманітним у своїх проявах). Але завдання їм дані такі, що кожний епізод вони починають ніби наново, і цілісної лінії не виходить – «нитки» повсякчас рвуться, плин вистави – монотонний, виражальні засоби «наростають» кількісно, але не «розряджаються» якісно.

У підсумку візуально-образна складова вистави, де багато виразних, навіть красивих епізодів (як, наприклад, сцена похорону Офелії), істотно переважає змістовну. Такою є загальна тенденція сучасного театру, але в даному разі – особливо, враховуючи, що йдеться саме про «Гамлета» – це не дозволяє мені рекомендувати версію Харківського театру ляльок до фіналу фестивалю-премії «ГРА».

## Яна Партола:

Одвічні гамлетівські питання ставить собі, напевне, кожне покоління. Серед можливих варіацій трактувань О. Дмитрієва обирає для себе тему театру. Світ шекспірівських героїв постає саме через його призму. Бути чи не бути театрові, естетику якого вона культивує, чи він приречений на повільне, нехай навіть красиве, але згасання? Це щемливе відчуття, фіксація смерті театру пронизує всю виставу. Сам театр постає як образ корабля у бурхливому морі, який неминуче прямує до своєї загибелі, а його команда ще більше розхитує цей крихкий вітрильник. І чорні птахи, передвісники смерті, в очікування здобичі беззвучно кружляють над сценою.

Візуальна символіка вистави, вирішеної у похмурих сіро-чорних тонах, окрім складної багатовимірної знакової системи містить у собі також вертепну конструкцію як ще одну позначку театрального мистецтва. Цей образ повториться і в маленькій скриньці лялькового вертепу. Загалом подібних повторів та подвоєнь, зменшень чи збільшень образів, конструкцій, персонажів (які присутні і в ляльковому, і в живому планах) у виставі чимало. Дія вибудовується у кількох площинах, завдяки чому народжуються мікро- і макросвіти, шекспірівський сюжет, його герої і те, що постає за ними. Циклічність, рефренність закладена й у відтворенні подієвої канви сюжету, як, наприклад, смерть Офелії – спочатку репетиція, а потім сама смерть, після чого маленьку лялечку героїні покладуть у дерев'яну скриньку на вічне зберігання. Такі камери-скриньки призначені для кожного героя із самого початку, адже фінал відомий наперед.

Подвійність гри, змістовних сенсів закладена і в акторському виконанні. Усе – прикидання, усе – обман, усе – театр. Гамлет (О. Маркін) наче і прагне вирватися з цього замкненого кола постійного повтору одного сюжету, одних і тих же засобів гри, тенет старої естетики театру, але чи готовий він до нового? Він голосно ридає, робить широкі жести і незграбні рухи, наче він сам і є той актор старої школи, гру якого він так гаряче критикує. Найбільш виразно ця двовимірність втілена в образі Актора (О. Коваль), який з'являється і в подібі Привида батька, а у фіналі уособлює саму Смерть, яка походжатиме довкола скриньок-грун, оплакуючи власний врожай. А може, це всього лише актор, який сумно зітхає над трупом театру.

Там, десь у потойбіччі, вже за межами шекспірівського сюжету всі герої зустрінуться. Гамлет із посмішкою попрямує до Офелії, возз'єднається з батьком, дочитає свій обірваний до цього монолог. Естетизація смерті сягне своєї кульмінації.

Не можна визначити дану виставу як пошукову чи експериментальну, але як відбиття процесу творення власного світу, пошук змістовних сенсів вічних сюжетів вона може зайняти місце у шорт-листі «ГРИ».



## Журі II Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»

**Дітер Топп**

Кельн, Німеччина (Голова журі)

Журналіст, музикознавець і музикант, куратор, культурний менеджер і мистецький радник.

У 1986-1992 роках працював у Міністерстві закордонних справ Німеччини. З 2000 по 2002 роки – на посаді радника з питань культури міністра освіти землі Північний Рейн-Вестфалія, Німеччина.

З 1992 року – керуючий директор німецького пресагентства PPS, що висвітлює, зокрема, і культурну тематику (драматичний театр, балет, оперета, музика та опера).

З 1992 року по теперішній час Дітер Топп є президентом KulturForumEuropa e.V. (Європейський культурний форум), який був ініційований колишнім міністром закордонних справ п. Гансом-Дітріхом Геншером і метою якого є зближення людей зі Сходу і Заходу в Європейському Союзі шляхом проведення конференцій, симпозіумів, семінарів, виставок, реалізації культурних програм, ко-продукцій, які закликають до міжкультурного діалогу та толерантності.

Також Дітер Топп працює як консультант міжнародних фестивалів у Європі, Азії та ОАЕ.

**Адам Бала**

Варшава, Польща

Історик, педагог, громадський діяч та культурний менеджер. Автор багатьох програм щодо просування польської культури в Україні і в США. Активно працює в проєктах, що мають на меті зміцнення польсько-українських відносин у сфері культури та освіти. Керівник проєктів, спрямованих на популяризацію класичної музики та оперного мистецтва, які були реалізовані у Польщі, Україні та США. Популяризатор творчості українських композиторів. Автор ідеї та директор Європейської академії молодих віртуозів для молоді з Польщі, Литви й України.

Автор ідеї та генеральний директор Міжнародного фестивалю «Відкриваємо Падеревського». Голова Польсько-українського фонду імені Ігнація Яна Падеревського.

Нагороджений Радою пам'яті боротьби і мучеництва Срібною медаллю Опікуна місць національної пам'яті. Нагороджений відзнакою «За заслуги перед польською культурою» (2016) та ProMazovia (2015).

**Б'янка Іонеску-Балло**

Бухарест, Румунія

Генеральна директорка Національного театру «Іон Дачіан» в Бухаресті.

У 1983 році закінчила консерваторію «Кіпріан Порумбеску», а в 2005 році стала докторкою музики. З 1983 року є солісткою Національного театру «Іон Дачіан». Окрім концертної діяльності майже з усіма філармоніями країни та з оркестром Національного радіо, також є оперною солісткою. Має великий репертуар і проводить численні концерти в Румунії (Бухарест, Брашов, Сібіу, Сату Марє, Пітешті) та за кордоном (Ізраїль, Бельгія, Італія, США, Японія, Китай та інші країни). Неодноразово брала участь в концертах, що транслювалися на національних та приватних телеканалах.

Президентка культурної асоціації «Б'янка Іонеску».



### **Томас Ірмер**

Берлін, Німеччина

Драматург, публіцист, театральний критик. До 1996 року – науковий співробітник Інституту американських студій у Лейпцігському університеті. У 1998-2003 роках – головний редактор щомісячного журналу про театр «Zeit».

До 2006 року – радник міжнародних театральних сезонів у Berliner Festspiele (окрім іншого, співпрацював з Робером Лепажем, Пітером Бруком, Франком Касторфом та Гейнером Гебельсом).

Організатор та лектор міжнародних театральних конференцій. Наразі працює для багатьох театральних часописів. Член журі міжнародних та Німецьких театральних конкурсів. Координатор комітету боротьби за права акторів (Action Committee for Artist Rights) у структурі Міжнародного Інституту Театру (ІТІ). Оглядач журналу «Theater heute/Театр сьогодні».



### **Жанна Лашкевич**

Мінськ, Білорусь

Театральна критикиня, перекладачка, драматургиня. Авторка сценаріїв документальних фільмів, авторка і ведуча циклів телевізійних передач (до 2012 року) про театральне мистецтво на Білоруському телебаченні. З 2006 року – завідувачка літературно-драматургічної частини Білоруського державного академічного театру юного глядача. З 2015 року – завідувача відділом театру журналу «Мастацтва».



## Номінанти II Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА»

### За найкращу драматичну виставу

1. «Коріолан» Національного академічного драматичного театру імені І. Франка.
2. «Погані дороги» ГО «Інститут дослідження театру «Шостий поверх» / Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра.

### За найкращу виставу камерної сцени

1. «Мистецтво домовлятися (Бог різанини)» Київського академічного нового драматичного театру на Печерську.
2. «Фрекен Юлія» Київського академічного театру «Золоті ворота».

### За найкращу виставу для дітей

1. «Король Дроздобород» Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.
2. «Пливе човен, казок повен» Рівненського академічного обласного театру ляльок.

### За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу

1. «Орфей і Еврідіка» Одеського національного академічного театру опери та балету.
2. «Скрипаль на даху» Київського національного академічного театру оперети.

### За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу

1. «Правда під маскою»: «Пульчинелла», «Весна священна» Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької.
2. «Спляча красуня» Академічного театру «Київ Модерн-балет».

### За найкращу пошуково-експериментальну виставу

1. «Баби Бабеля» Одеського академічного обласного театру ляльок.
2. «Світ у горіховій шкаралупі» Київського академічного нового драматичного театру на Печерську.

## Лауреати II Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА»

### За найкращу драматичну виставу

«Погані дороги» Н. Ворожбит ГО «Інститут дослідження театру «Шостий поверх» / Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра.

### За найкращу виставу камерної сцени

«Фрекен Юлія» А. Стріндберга Київського академічного театру «Золоті ворота».

### За найкращу виставу для дітей

«Король Дроздобород» Ю. Шевченка, Б. Стельмаха Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.

### За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу

«Скрипаль на даху» Д. Бока, Дж. Стайна, Ш. Харніка Київського національного академічного театру оперети.

### За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу

«Правда під маскою»: «Пульчинелла», «Весна священна» І. Стравінського Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької.

### За найкращу пошуково-експериментальну виставу

«Світ у горіховій шкаралупі» за ідеями книг С. Хокінга Київського академічного нового драматичного театру на Печерську.

## Індивідуальні номінації

### За найкращу жіночу роль

Інна Скорина-Калаба, роль Христини у виставі «Фрекен Юлія» Київського академічного театру «Золоті ворота».

### За найкращу чоловічу роль

Дмитро Рибалевський, роль Коріолана у виставі «Коріолан» Національного академічного драматичного театру імені І. Франка.

### За найкращу режисерську роботу

Тамара Трунова, «Погані дороги» ГО «Інститут дослідження театру «Шостий поверх» / Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра.

### За найкращу сценографію

Петро Богомазов, «Коріолан» Національного академічного драматичного театру імені І. Франка.

### За найкраще пластичне рішення / хореографію

Олексій Бусько, «Коріолан» Національного академічного драматичного театру імені І. Франка.

### За найкраще музичне (звукове) рішення вистави

Акмал Гурезов, «Погані дороги» ГО «Інститут дослідження театру «Шостий поверх» / Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра.

## Команда II Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»

Директор – народний артист України **Богдан Струтинський**  
Виконавчий директор – **Антон Меженін**

Координатори:  
**Ольга Байбак**  
**Каріна Бірюкова**  
**Максим Добролюбов**  
**Марина Шейко**

Бухгалтерка – **Лариса Карпенко**  
SMM-менеджерка – **Анна Метанчук**  
Прессекретарка – **Катерина Мащенко**  
Режисерка-постановниця церемонії закриття – **Влада Белозоренко**  
Художниця-постановниця церемонії закриття – **Олеся Головач**  
Розробка стилю та лого – **студія меркетингу та дизайну MUST**

### Видання підготували

Упорядниця – **Анна Липківська**  
Редакторка – **Ельвіра Загурська**  
Дизайн буклету – **Маріанна Чепурненко, Ольга Мадяр**  
Фото надані пресслужбами театрів

Тексти подаються в авторській редакції.  
Відповідальність за точність фактажу та цитат несуть автори текстів.

Адреса НСТДУ: 01004, Бульвар 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

\* Авторське право належить Національній спілці театральних діячів України. Всі права захищені. Текст, зображення, графіка є об'єктами авторського права та інших прав інтелектуальної власності. Ці об'єкти заборонено відтворювати, транслювати, копіювати для комерційного використання або розповсюдження, а також змінювати або публікувати без посилання на суб'єктів цього авторського права.