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

Оприлюднення цього видання альманаху було відтерміновано майже на півтора роки, адже у 2022 році через повномасштабну війну Фестиваль-Премія «ГРА» зробив вимушену паузу. Складно повертатися думками у 2021-ий, рік четвертої ГРИ, і не зважати на рік наступний, який став для всіх нас часом тяжких втрат, випробувань та прийняття складних рішень.

Тоді, у 2021-му, через оголошений карантин ми змушені були провести фінал ГРИ в онлайн-форматі, і члени журі змогли переглянути тільки відеозаписи вистав. Під час фінальної церемонії ми вітали лавреатів і номінантів, сподівалися, що вже наступного року все обов'язково відбудеться наживо. Ніхто і не підозрював, якими важливими стануть ці створені для ГРИ відеоверсії у наступному році: кілька вистав-лавреатів були включені до програми українського павільйону Авіньйонського фестивалю, відеозаписи вистав переглядалися на заходах на підтримку України в багатьох містах світу.

Видання альманаху з рецензіями та відгуками членів експертної ради є важливою частиною ГРИ. Це не тільки звіт роботи експертів, а й фіксація театрального життя, документ, за яким наступні покоління будуть вивчати, як змінювався український театр у ці буремні часи. Тож, незважаючи ні на які перешкоди, цей альманах мав з'явитися. І він з'явився, хоч і з затримкою.

Читаймо, яким було театральне життя «до», поки експерти готують свої висновки про те, яким воно стало «після». Але про це вже у наступному альманасі.

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

Головна мета Фестивалю-Премії – об'єднати всі 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 театрального конкурентного середовища.

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

Подавати заявки для включення вистави у програму Фестивалю-Премії мають право професійні театральні колективи/заклади культури різної форми власності, статутна діяльність яких пов'язана з театральним мистецтвом. Подавати заявки можуть також громадські організації, статутна діяльність 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:

І етап – на основі поданих від театрів заявок Експертною Радою формується лонгліст учасників.

ІІ етап – після перегляду Експертною Радою наживо вистав з лонгліста формується шортліст з 12 вистав.

ІІІ етап – онлайн показ вистав та визначення переможців Міжнародним журі.

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 шортлиста рішенням Журі на підставі перегляду вистав протягом підсумкового фестивалю.

До складу Експертної ради кооптуються особи, які:

- протягом 2-х років на момент кооптування до складу Експертної ради мають публікації з актуальних питань театрального мистецтва у друкованих ЗМІ та на Інтернет-ресурсах фахового характеру;
- мають досвід роботи у журі/експертних радах театральних фестивалів/премій, у т. ч. міжнародних;
- не перебувають у постійних трудових відносинах з певним театрально-мистецьким закладом/колективом, який має право брати участь у конкурсному відборі, оскільки це спричиняє конфлікт інтересів;
- беруть участь у роботі УКФ, інших державних/недержавних інституцій, мистецьких проектах у якості експерта, члена ради, робочої групи з розробки концепцій, удосконалення законодавчої бази тощо.

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

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

До складу Журі не можуть входити члени Експертної ради, а також творці, виконавці вистав та представники театрів, що беруть участь у конкурсній програмі.

У 2021 році розглядалися прем'єри, які вийшли у період з 1 січня по 31 грудня 2020 р.

Експертна рада IV Фестивалю-Премії «ГРА»

Ольга Стельмашевська

Голова Експертної ради
м. Київ

PR-фахівчиня, мистецтвознавиця, театральна і музична критикиня, театрознавиця, журналістка, членкиня Національної Спілки журналістів України, директорка PR-агенції «Дель Арте».

Авторка численних публікацій у газетах «День», «Дзеркало тижня», «Киевские ведомости», «Столичные новости», «Культура і Життя» тощо, журналах «Український театр», «Кіно-Театр», «Арт-Line», «Україна», «Академія», «Театрально-концертний Київ», «Eastern Economist», на порталі Music-review Ukraine та багатьох ін. Упорядниця музичних, театральних та арт-видань. В якості директорки PR-агенції здійснила зі своєю командою більше 500 резонансних всеукраїнських та зарубіжних театральних і кіно-, концертних, фестивальних, гастрольних, видавничих та арт-проєктів.

Юлія Бентя

м. Київ

Музикознавиця, музична і театральна критикиня, архівістка, журналістка. Наукова співробітниця відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, кандидатка мистецтвознавства.

З 2001 р. публікувалася у виданнях «День», «Столичные новости», «Голос України», «Дзеркало тижня», «Понедельник», «Капитал», часописах «Критика», «Музика», «Український тиждень» та ін.; авторка низки музикознавчих і джерелознавчих публікацій. У 2005-2015 рр. – експертка театральної премії «Київська пекторалъ». Від 2016 р. – відповідальна редакторка часопису «Критика».

Працювала викладачкою історії музики в Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені М.В. Лисенка; бібліотекарем музичного відділу НБУВ; архівісткою, головною науковою працівницею, завідувачкою секторупросвітньої та виставкової роботи, начальницею відділу використанні інформації документів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України; редакторкою журналу «Музика»; музичною і театральною оглядачкою газети «Коммерсант Украина».

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», «Більше ніж театр. Національний театр ім. Івана Франка 2001-2012».

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

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

Анастасія Гайшенець
м. Київ

Магістр театрознавства, театральна критикиня, кураторка, менеджерка театральних проєктів та програм. Керівниця напряму перформативних мистецтв і театру ДУ «Український інститут». У 2018-2019 рр. – координаторка роботи Театральної лабораторії Мистецького арсеналу, 2017-2018 рр. – головна редакторка журналу «Український театр». Співзасновниця ГО «Театральна платформа».

Роман Лаврентій
м. Львів

Театрознавець, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка, секретар Театрознавчої комісії Наукового товариства імені Шевченка.

Співавтор наукових видань «Український театр XX століття: антологія вистав» (2012) та «Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. Кн. 1: Час і долі» (2016); упорядник видань «Українська сцена у полікультурному просторі Австро-Угорщини (друга пол. XIX – поч. XX ст.). Хрестоматія. За матеріалами австрійської німецькомовної преси» (2017) та «Єврейська культура в Україні (друга пол. XIX – перша пол. XX ст.): музейні колекції та театральне мистецтво» (2019); співупорядник видання «Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали» (2014).

Автор понад 30 друкованих наукових праць у фахових збірниках і часописах України та Польщі, близько 30

енциклопедичних гасел у виданнях: «Енциклопедія Львова», «Енциклопедія НТШ», «Шевченківська енциклопедія», «Енциклопедія сучасної України». Низку статей надруковано у газетах «Високий замок», «Львівська газета», «Поступ», «Просвіта», «Каменяр», самвидавівському театральному буклеті «Задник». Автор поетичної збірки «Я поспішав, але спинився…» (2011).

Прочитав низку відкритих лекцій з історії українського театру XIX – першої пол. XX ст. (локації: НАУДТ імені Марії Заньковецької; Галерея сценографії; у рамках фестивалю «Дні європейської спадщини у Львові»; театрального фестивалю «Кіт Ґаватовича» та ін.). Провів серію авторських тематичних екскурсій, присвячених історії львівських театрів.

Олена Либо

м. Харків

Театрознавиця, координаторка і кураторка театральних і соціально-мистецьких проєктів, старша викладачка кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Членкиня НСТДУ та UNIMA (Union Internationale dela Marionnette). Працювала відповідальною секретаретаркою ХМВ НСТДУ (2001-2017 рр.), керівницею літературно-драматургічної частини Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (2015-2017 рр.). Співкоординаторка соціально-мистецького проєкту в галузі інклюзії «Простір можливостей» (2019, Полтава-Харків), засновниця і кураторка Всеукраїнського конкурсу професійних читців ім. Романа Черкашина (2005-2016 рр.) і Конкурсу молодих театрознавців ім. Є. Русаброва, співзасновниця і кураторка Фестивалю недержавних театрів «Курбалесія» (2004-2017 рр., Харків), співорганізаторка Всеукраїнського відкритого молодіжного фесту «Театрон» (2004-2005, Харків), співкоординаторка ювілейних заходів, присвячених реформатору українського театру Лесю Курбасу (2007, 20012, 20017). Співкоординаторка Міжнародної науково-практичної конференції «Лесь Курбас – людина театру» (2007, Україна-Росія-США), кураторка театрально-сценічного дійства «Театр «перетворення» – сучасна театральна школа» (2007), членкиня редакційної колегії збірки наукових праць «Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури», співорганізаторка лабораторій та майстер-класів сучасних драматургів України і близького зарубіжжя. Брала участь у складі журі, експертних рад фестивалів та конкурсів, має публікації у спеціалізованих наукових виданнях та періодичній пресі. Експертка Українського культурного фонду 2020-2021 рр..

Людмила Олтаржевська

м. Київ

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

Багаторічна експертка столичної театральної премії «Київська пектораль», багаторічна експертка Українського культурного фонду (сектор «Перформативне та сценічне мистецтво»), членкиня журі столичної мистецької премії «Київ».

Авторка сотень статей про театр: інтерв'ю, рецензії, огляди, аналітичні дослідження тощо. 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. Брала участь у роботі журі театральних фестивалів.

Віктор Рубан
м. Київ

Режисер, хореограф, перфомер, засновник і директор продюсерського центру Ruban Production ITP.

Програмний директор та співзасновник міжнародної платформи сценічного мистецтва «Імпульс Трансформації», програмний та художній керівник простору KyivDanceResidency – міжнародної платформи для мистецтва та досліджень, що працюють із рухом, а також досліджень тілесних, танцювальних та перформативних практик. Із танцем і рухом працює більше десяти років. Реалізував десятки проєктів у Білорусі, Болгарії, Великобританії, Німеччині, Грузії, Іспанії, Ливані, Литві, Польщі, Росії, Румунії, Україні й Франції. Організовує та проводить майстер-класи, воркшопи, тренінги і навчальні програми.

Юлія Сущенко
м. Одеса

Культурологиня, журналістка, pr-менеджерка, організаторка культурних проектів, медіа-кураторка мистецьких акцій та фестивалів, культурна оглядачка видання «Одесская жизнь».

У 2010-2013 рр. – авторка та ведуча програми «Факти-культура» на Одеському державному ТБ, спеціальний кореспондент ТК Новини 24. У 2013 р. працювала прессекретаркою в Одеському українському музично-драматичному театрі ім. Василя Василька. Займалася медіа-супроводом міжнародної театральної лабораторії в Одеському ТЮГу «Open doors» у 2015 та 2018 рр., проєкту «Володарі стихій» (кер. Олесь Журавчак), міжнародного літературного флешмобу «Одеса читає. Одесу читають». Медіа-експертка проєкту «Культурна демократія» та третій рік поспіль – медіа-координаторка Міжнародного літературного фестивалю в Одесі.

Юлій Швець
мм. Харків-Київ

Театрознавець, театральний критик, журналіст. Театральний і кіно оглядач журналу «Кіно-Театр», спеціаліст навчально-культурологічної лабораторії Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Працював у друкованих виданнях та на телебаченні, спеціалізувався в області театру та кіно. Автор численних статей у фахових і популярних виданнях. Працював художнім керівником недержавного театру «Анфас» (м. Харків). Займався літературно-сценарною творчістю (книга прози «Элементы стиля», сценарії для серіалів).

Брав участь в роботі журі театральних та кінофестивалів.

Лонгліст IV Фестивалю-Премії «ГРА»

«За найкращу драматичну виставу»:

1. «Леді в лавандовому» (Полтавський академічний обласний театр ляльок).
Автор – Ніко Лапунов за мотивами творів Вільяма Джона Локка
Режисер – Ніко Лапунов
Сценографія – Ніко Лапунов

2. «Механічний апельсин» (Громадська організація «Інститут дослідження театру «Шостий поверх», Дикий театр).
Автор роману «Механічний апельсин» – Ентоні Берджес
Авторка інсценізації – Лєна Лягушонкова
Режисер – Максим Голенко
Художниця – Юлія Заулична
Композитор – Дмитро Данов
Режисер з пластики – Олексій Скляренко

3. «Собаче серце» (Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. Василя Василька).
Драматургиня – Лєна Лягушонкова за мотивами творів Михайла Булгакова
Режисер – Максим Голенко
Сценографія та костюми – Юлія Заулична
Пластика – Павло Івлюшкін
Музичне оформлення – Вадим Бессараб

4. «Хлібне перемир'я» (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра).
Автор – Сергій Жадан
Режисер – Стас Жирков
Сценографія – Юрій Ларіонов
Художниця костюмів – Христина Корабельникова
Композитор – Андрій Ругару

5. «Це дитя» (Закарпатський обласний угорський драматичний театр (м. Берегове)).
Драматург – Жоель Помра
Режисер – Олег Мельничук
Сценографія – Іболя Орос
Художник костюмів – Дьордь Копинець

«За найкращу виставу камерної сцени»:

1. «Буна» (Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької).
Драматургиня – Віра Маковій
Режисер – Ігор Білиць
Художник – Богдан Поліщук

2. «Діти Ноя» (Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки»).
Автор – Ерік-Еммануель Шмітт
Переклад – Зоя Борисюк
Інсценізація – Михайло Урицький
Режисер – Михайло Урицький
Художниця – Уляна Кульчицька

3. «Маклена Граса» (Український малий драматичний театр).
Автор – Микола Куліш
Режисер – Дмитро Весельський
Художник – Богдан Поліщук
Автор музичного оформлення – Станіслав Весельський

4. «Родина патологоанатома Людмили» (Київський академічний театр «Золоті ворота»).
Автори: Павло Ар'є та Олена Апчел
Режисерка – Олена Апчел
Художниця – Олеся Головач

5. «Сни Аліси» (Театр-лабораторія «Афини», Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я»).
Режисер – Ігор Білиць
Просторово-пластичне рішення – Ігор Білиць
Автор музичного оформлення – Ігор Білиць
Художник зі світла – Євген Копйов

6. «Філоктет. Античний рейв» (Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки).
Автори: Гайнер Мюллер і Софокл
Перекладачка п'єси Гайнера Мюллера – Ніна Захоженко
Перекладач п'єси Софокла – Андрій Содомора
Режисер – Дмитро Захоженко
Сценографія – Олексій Хорошко
Художники костюмів: Марія Антоняк, Олексій Хорошко
Музичне оформлення – Оксана Цимбаліст
Художники зі світла: Вікторія Романчук, Артур Темченко
Звукорежисери: Володимир Помірко, Остап Шупер

«За найкращу виставу для дітей»:

1. «А хай то качка копне» (Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки).
Драматургиня – Марта Ґушньовська
Переклад з польської – Юрій Матевощук
Режисер – Ніко Лапунов
Художник – Володимир Якубовський
Автор музичного оформлення – Олександр Бурміцький
Балетмейстер – Дмитро Татарінов

2. «Зубата втрата» (Київський академічний театр ляльок).
Драматургиня – Катерина Лук'яненко
Авторка віршів – Марія Патокова
Сценографія та ляльки – Дар'я Волокушина
Композитор – Володимир Шікало
Хореографка – Ганна Кийко

3. «Карлик Ніс» (Кіровоградський академічний обласний театр ляльок).
Автор – Антон Колесніков (за твором В. Гауфа)
Режисер – Ярослав Грушецький
Сценографка – Карина Чепурна

4. «Мюнхгаузен» (Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра).
Режисер – Руслан Неупокоєв
Художниця-сценографка – Віра Задорожня
Композитор – Євген Столяр
Балетмейстер – Даниїл Зенкін

5. «Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри?» (Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка).
Режисерка – Роза Саркісян
Драматургиня – Ірина Гарець
Художниця – Діана Ходячих
Композиторка – Олександра Малацьковська

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

1. «Животоки» (Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня»).
Режисерка – Тетяна Авраменко
Музичний постановник – Микола Буравський
Хореограф – Малхаз Еліава

2. «Лис Микита» (Громадська організація «Підкова Арт» (Львів), Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької).
Композитор – Іван Небесний
Лібрето – Василь Вовкун (за поемою-казкою «Лис Микита» Івана Франка)
Диригент-постановник – Теодор Кучар (США)
Диригентка – Ірина Стасишин
Режисер-постановник – Василь Вовкун
Хормейстер-постановник – Вадим Яценко
Художник-постановник – Тадей Риндзак
Художник світла – Арвідас Буйнаускас (Литва)
Художниця костюмів – Ганна Іпатьєва (м. Київ)
Дизайн масок – Людмила Табачкова
Балетмейстер-постановник – Марчелло Алджері (Італія)
3D-мапінг – Світлана Рейніш, Юрій Костенко

3. «Ромео & Джульєтта» (Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр (Сєвєродонецьк)).
Автор сценічної редакції – Максим Булгаков (за однойменною п'єсою Вільяма Шекспіра в перекладі Юрія Андруховича)
Режисер-постановник – Максим Булгаков
Балетмейстер – Максим Булгаков
Сценографія, костюми – Ірина Лубська;
Вокал – Дар'я Штомпель

4. «Шинель» (Київський національний академічний Молодий театр).
Автор – Микола Гоголь
Композитор – Усеін Бекіров
Автор інсценізації (лібрето) – Андрій Білоус
Режисер-постановник – Андрій Білоус
Художник-постановник з. д. м. України – Борис Орлов
Переклад – Андрій Білоус
Саунд продакшн – Творча лабораторія Сергія Грачова
Художниця зі світла – Марі Акопян
Пластичне рішення – Ніна Колеснікова
Репетиторка з вокалу – Олена Левченко
Музична асистентка – Юлія Козленко
Асистентка режисера – Олександра Меркулова

«За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу»:

1. «1984.Інша» (Академічний театр «Київ Модерн-балет»).
Лібрето, хореографія, постановка: Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова
Сценографія – Володимир Чумаченко
Художниця зі світла – Олена Антохіна
Звукорежисер – Олександр Курій

2. «VIÑO» (Культурне об'єднання «Хронотоп ЮЕЙ», Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра).
Режисер – Євген Корняг
Художниця – Тетяна Нерсисян
Композитор – Микита Золотар

3. «Лускунчик» (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва (Київська опера).
Лібрето: Віктор Литвинов та Артем Шошин за казкою Ернста Теодора Амадея Гофмана
Диригент-постановник – Віктор Плоскіна
Балетмейстер-постановник – Артем Шошин
Сценографія – Тетяна Бєлік
Художник костюмів – Катерина Маньковська

4. «Люди. Тіла. Метаморфози» (Рівненський обласний академічний музично-драматичний театр).
Автор ідеї, режисер-постановник – Юрій Паскар
Балетмейстер-постановник – Олександр Віюк
Художник-постановник – Анна Пілюгіна
Музично-шумове рішення – заслужений артист України Станіслав Лозовський, Андрій Вавринчук

5. «Мій Орфей. Жан Кокто» (n `Era Dance Company (м. Київ)).
Хореограф-постановник – Владислав Детюченко
Автор музичного оформлення – Іван Гаркуша
Художниця костюмів – Катерина Маньковська
Художниця зі світла – Наталія Перчишина
Продюсер – Максим Добролюбов

«За найкращу пошуково-експериментальну виставу»:

1. H-Effect (Громадська організація «Арт Діалог»).
Сценарій і драматургія — Йоанна Віховська, Роза Саркісян
Текст базується на документальних історіях акторів і акторок та інспірований темами з «Гамлета» Вільяма Шекспіра та «Гамлета-Машини» Гайнера Мюллера.
Режисура – Роза Саркісян
Асистент режисерки – Данило Шраменко
Художниця-постановниця – Корнелія Дзіковська
Композитор – Марчін Ленарчик (DJ Lenar)
Візуальні ефекти – Адам Здунчик
Консультантка проєкту – Аня Квікерт
Продюсерка – Наталія Красильникова

2. «Камінний господар» (Київський академічний драматичний театр на Подолі).
Режисер театральної вистави – Іван Уривський
Режисер екранізації – Валентин Кондратюк
Режисер ЗО ефектів – Андрій Компанієць
Художниця – Тетяна Овсійчук
Хореограф – Павло Івлюшкін
Композитори: Дмитро Авксентьєв, Олександр Філоненко, Тимур Полянський
Оператор-постановник – Іван Фоміченко
Продюсери: Наталія Чижова, Даша Малахова

3. «Коструб'ізми. Кумановський» (Театр «ГаРмИдЕр», м. Луцьк).
Сценаристка, режисерка – Руслана Порицька
Пластиографка – Юлія Варченко
Композитор та звукорежисер – Євген Манн
Motion-дизайнер – Олександр Загайний

4. «Нові шрами» (ФОП Клімов, Дикий театр).
Сценаристки: Кіра Малініна, Маша Ряпулова
Режисерка – Наталія Сиваненко
Художниця – Олеся Головач

5. «Чорнобильдорф» (Лабораторія сучасної опери Opera Aperta).
Композиція, лібрето, драматургія, режисура, сценографія: Роман Григорів та Ілля Разумейко
Хореографія – Христина Слободянюк
Художниця зо костюмів – Катерина Маркуш
Художник музичних інструментів та інсталяцій – Євген Баль
Тексти – Юрій Іздрик
Відео-оператори – Денис Мельник та Анна Сороколіт
Лайф-електроніка – Георгій Потопальський
Художниці зі світла – Марія Волкова та Світлана Змеєва
Відео-артист – Дмитро Тентюк

GREAT
REAL
ART

«За найкращу драматичну виставу»

Полтавський академічний обласний театр ляльок «Леді в лавандовому»

Юлія Бентя

Минулого року Полтавський академічний обласний театр ляльок переміг у номінації вистав для дітей з інклюзивною виставою «На хвилі», яку було створено в рамках соціально-мистецького проєкту «Простір можливостей» на ґрант Українського культурного фонду. Цього разу театр подав на всеукраїнський конкурс «ГРА» спектакль для дорослих – «Леді в лавандовому» за п'єсою Ніко Лапунова (український переклад оповідання Вільяма Джона Локка, першоджерела для інсценування, зробила Дарина Тітарова), у якому Ніко Лапунов виступає режисером, сценографом, автором костюмів (це зазначено в програмці). А ще, фактично, й автором музичного рішення, адже третій незайвий у цій виставі, юнак Андреа у виконанні Сергія Мамона, за фахом скрипаль.

У цієї вистави чимало, як висловився наш колега Юлій Швець з іншого приводу, «сиквелів і приквелів». Зазвичай це натякає на певну вторинність театрального твору, але тут маємо іншу ситуацію. Так, Ніко Лапунов взяв окремі ідеї зі стрічки Чарлза Денса 2004 року «Ladies in Lavender» з фантастичними Меґі Сміт і Джуді Денч у центральних жіночих ролях (наприклад, той фраґмент, коли Урсула у стані повного розпачу входить до спальні Андреа, але старша сестра Дженет її зупиняє), а проте у його власній виставі є чимало самостійних, суто театральних знахідок, які стали можливими саме завдяки природі лялькового театру. Це і традиційне для театру, де грають і люди, і ляльки, «розщеплення» персонажів. А головне – можливість нелінійного трактування сценічного простору, застосування принципів неевклідової геометрії, коли, наприклад, визираючи у вікно сценічної конструкції (власне, у задній кут сцени), сестри Дженет (Алла Вітрюк, яка цю роль виконує в чергу з Марфою Буторіною) та Урсула (Валентина Щокіна) бачать те, що відбувається на передньому плані сцени.

Ще один аспект, який вирізняє виставу і від оповідання 1908 року (дата журнальної публікації, згодом оповідання стало частиною авторської збірки Вільяма Локка «Far-away Stories», «Далекі оповідання», яка разом з авторською передмовою була видана 1919 року – див. у відкритому доступі «The Project Gutenberg EBook», gutenberg.org), і від зіркової кінострічки – це час дії. Ніко Лапунов залишає польське походження юного скрипаля, який трохи володіє німецькою, але зовсім не знає англійської (репетитор у виставі з німецької вимови – Дмитро Купченя, з польської – Мартина Годовська). А проте він «переміщує» його з реалій умовно першої хвилі еміґрації у США, яка торкнулася багатьох вихідців із Східної Європи на межі XIX і XX століть, до контекстів Другої світової із тогочасними бомбардуваннями, кораблетрощами і полюванням на євреїв – ту етнічну групу, яку досі найчастіше асоціюють із професією скрипаля. Це, можливо, й справді піднімає пізнаваність часових реалій та емоційний градус подій, але водночас і камуфлює психологічну драму двох сестер, яка тепер мимоволі мусить відступити на другий план. Не до внутрішніх драм, якщо поруч вибухають бомби, тут аби вижити.

Мимоволі розумієш, що найчеснішим зі своєю публікою був саме автор першоджерела Вільям Джон Локк (1863–1930, не плутати з філософом доби раннього Просвітництва Джоном Локком) – британський прозаїк і драматург, у спадщині якого найвідомішими стали короткі оповідання. Сестрам у його оповіданні – 45 і 48 років, тобто вони ще далеко не старушенції, але за стандартами початку XX століття вже навряд чи можуть сподіватися на створення власних сімей. Раптова поява в їхньому будинку Андреа – це не лише ковток свіжого повітря в спокійному і цілком приємному існуванні. Це насамперед той триґер, що порушує їх сестринство, розкриває приховані (не лише від сторонніх, а й від себе!) бажання кожної, загрожує, принаймні одній з них, довічною самотністю. Ще суперечливіше їх ставлення до Андреа, в якому поруч із безмежною турботою на межі самозречення бачимо й еґоїстичне намагання привласнити юнака, заховати від світу, перекрити йому можливість професійної реалізації. Саме це, а не шаблонні уявлення про Другу світову, – справжня драма цієї вистави, яка в різних конфіґураціях за життя не раз торкається кожної людини.

На початку «Леді в лавандовому» Ніко Лапунов дійсно намічає той складний шлях, який доведеться пройти його героїням. Вони ніби перебираються до старого будинку, витрушують пил з ляльок так, ніби й самі намагаються повернути своєму життю колишні яскраві барви. Розкладені на авансцені валізи вказують, як за Фройдом, на «скелети в шафі». У кульмінаційних епізодах вистави музика перекриває словесні репліки, ніби натякаючи на те, що не все в житті піддається раціональному плануванню. Але оскільки ані він, ані його актор і актриси не йдуть цим шляхом до кінця, вистава полтавських ляльківарів посіла своє почесне місце у лонґлісті Премії «ГРА», але цілком обґрунтовано не увійшла до короткого списку.

Ганна Веселовська

Бувають спектаклі, чия неоднозначність криється в їхній назві. Те, що означує виставу зовні та слугує її вивіскою раптом може спровокувати її сенсовні проблеми. Оповідання Вільяма Джона Локка, за мотивами якого створювалася «Леді в лавандовому» в Полтавському академічному обласному театрі ляльок, в оригіналі зветься «Ladies in Lavender». Ця назва точно вказує, що йдеться про кількох пань, направду про двох сестер, яким вже чимало

Леді в лавандовому

років, бо фіолетовий колір – це традиційна вказівка на поважний жіночий вік. В українській назві кількість осіб є невизначеною, тому й не зрозуміло, про одну, про дві, чи про трьох жінок йтиметься у виставі. Невизначений і їхній літній вік, оскільки лавандове забарвлення немає виразної семантики в українській мові.

Очевидно, що режисер Ніко Лапунов переніс оригінальну назву на свій спектакль дещо механічно. Не менш очевидно й те, що він надихався однойменним британським фільмом за цим оповідання 2004 року, який є святом артистизму двох немолодих актрис Джуді Денч та Мегі Сміт. Слідуючи за фільмом, його не збентежило те, що це миле сентиментальне кіно побудовано на природних фактурах інтер'єрів та екстер'єрів, на живописності ландшафту та морських скелястих пейзажах. Словом, на свого роду красі з поштівок, яку в театрі й не варто намагатися копіювати.

Видова пейзажність у спектаклі Полтавського театру ляльок замінена винахідливою сценографією, автором якої також є Ніко Лапунов. І, завдячуючи сценічному оформленню стає зрозуміло, що головною ідеєю його спектаклю є обожнення дому як місця, де завжди знайдеться прихисток, як рідної тихої гавані. Таке затишне помешкання мають дві старі пані і його втратив молодий скрипаль, що його напівживим знайшли ці жіночки на березі моря.

Два білі, схожі на казкові будиночки, біля кожного з яких зупиняється одна з сестер Дженет (Алла Вітрюк) і Урсула (Валентина Щокіна), стають головними дійовими особами вистави «Леді у лавандовому». Ці чепурні хатинки, у чиїх вікнах час від часу з'являються ляльки, тобто альтер его старих пань, не просто притягують око, вони весь час ніби дихають і, так хочеться відкрити їхні мініатюрні двері, зазирнути у віконечка, пізнати їхню таємницю. У тому, що ці два ляльокові будиночки є уособленням душевних переживань кожної з героїнь переконує режисерська увага до функціонування цих декораційних елементів. Будиночки наче відповідають на почуття і пристрасті, що охоплюють жінок: на якусь мить вікна й двері розчахуються, а в середині темніє пустка.

Для полтавської вистави «Леді в лавандовому» такий символічний прийом означення «дому душі» є принциповим не тільки змістовно, але й через обмежений діапазон артистичної техніки актрис, які більшу частину свого життя пропрацювали за ширмою. Вони, безсумнівно, є прекрасними лялькарками, однак саме це наклало відбиток на їхню манеру говорити затиснути голосами, ступати по сцені вкрай акуратно, тихо, тобто за звичкою позбавляти себе експресивної пластики.

Акторські завдання у спектаклі тим більше ускладнюються, що режисер розгортає виставу у двох планах: безпосередньо в ігровому, де виконавиці тут і зараз діють як Дженет і Урсула, та в оповідному, коли вони розказують історію, що відбулась з ними. У першому випадку їм на допомогу інколи приходять ляльки, але й це не рятує актрис від затиску. А от у плані оповіді виконавці почуваються значно вільніше. Вони захоплюються сентиментальними почуттями від подій, учасницями яких були самі, тож тремтячі голоси й скутість рухів у цьому випадку цілком виправдані їхніми ж переживаннями минулого.

На жаль, третього учасника вистави скрипаля Андреа (Сергій Мамон) режисер Ніко Лапунов зробив фоновим персонажем. Його душа – це скрипка, а тому постановникові здалося цілком достатньо означити присутність музиканта на сцені звучанням скрипкової музики і купою валіз-безхатьків. Одягнений у все біле він виглядає ефемерним, таким собі символом безнадійного кохання Урсули, що знову змушує розгадувати назву вистави. Якщо слідувати за символічними кодами, на яких Ніко Лапунов будує спектакль, то його «Леді в лавандовому» – це історія про пізнє кохання однієї з сестер. Якщо ж виходити зі змісту самих подій, то це психологічна драма знаходжень і втрат, яка може спіткати кожного з нас в будь-який момент життя.

Роман Лаврентій

Вистава «Леді в лавандовому» є логічним і послідовним продовженням циклу вечірніх вистав Полтавського академічного обласного театру ляльок, який у 2020 році поповнився одразу двома прем'єрами. І якщо перша – філософська притча «Мій дідусь був вишнею» за мотивами повісті італійської дитячої письменниці Анджели Нанетті (режисерка Ірина Ципіна) – призначалася для родинного перегляду, то друга явно адресована старшому поколінню. На це є кілька вагомих причин.

Насамперед це тема запізнілого кохання, яка у новелі британського письменника Вільяма Джона Локка – літературній основі вистави – звучить досить виразно. А втім, сценарій для постановки був почерпнутий режисером Ніко Лапуновим радше із екранізації цього твору («Ladies in Lavender», режисер Чарльз Денс, 2004). Щоправда, автор сценічної версії запропонував власну адаптацію тексту, зробивши монтаж епізодів, дещо осучаснивши цю історію – перенісши описані у новелі події на узбережжі Британії на 30 років пізніше – локалізувавши їх перед початком Другої світової війни.

А відтак у виставі зазвучала друга не менш важлива тема долі людини у катаклізмах війни: юнак, якого викинуло на берег море, називає себе поляком, але напрошується думка, що це польський єврей, який утікав від нацистів. Привнесені режисером конотації ускладнюють і без того напружений сюжет. Однак нашому глядачеві – в умовах російсько-української війни на сході України – проговорення цієї теми також видається актуальним.

Отже, історія про двох самотніх літніх сестер, Джанет (Алла Вітрюк) і Урсулу (Валентина Щокіна), які живуть у невеличкому будиночку на березі моря й у буденних клопотах, дрібних суперечках забули про живі почуття (а можливо, так ніколи і не знали справжнього кохання). Їм остогидло таке безпросвітнє існування, однак вирватися

із цього дому-тюрми уже ні сил, ні бажання немає, а зовнішній світ, який час від часу вривається до них через радіо (Голос Епохи – Олена Никифоренко), лише на коротко сколихує застояні води їхнього буття. І ось у житті сестер з'являється щось надзвичайне – юнак Андреа (Сергій Мамон), якого їм «подарувало» море. Актриси влучно передають душевний стан своїх героїнь – роздвоєність людини перед чимось невідомим, останній шанс відкрити своє серце для почуттів, але від того стати ще більш вразливою. Натомість виконавець ролі юнака вибудовує свій характер надто схематично, що ще більше підкреслює контраст між ним та літніми леді (відчутний і через мовний бар'єр), однак не дає розуміння трагізму цього персонажа, відчуття, що це людина, яка говорить через музику (адже за сюжетом він скрипаль).

Оформлення сцени лаконічне й умовне (Н. Лапунов є і художником цієї вистави): фрагмент кам'яної кладки стіни з аркою і фіранкою – для романтичних сцен живого плану; фасад лялькового будиночка, скрині-валізи – як простір для розміщення ляльок. Цілком очевидно, що режисер залишає більше місця для живого плану, досить абстрактні ляльки існують лише як маркери, які позначають своїх акторів, уповноважуючи їх говорити від імені персонажів. Хоч не можна не відзначити майтерності акторів у комунікації зі своїми ляльками, здорову долю іронії у ставленні до них.

Щодо драматичної гри, а особливо надмірної емоційності актрис, мусимо висловити певні застереження. Мелодраматичні пристрасті, присутні у тексті, мали би зрівноважуватися моментальним «перестрибуванням» в умовний вимір (який акторові дає лялька), а у виставі «Леді в лавандовому» це вдається не завжди. Звісно, чуттєва гра акторів, їхні стилізовані під моду перших десятиліть XX століття костюми, від яких віє домашнім затишком (але й відчуттям застиглого часу), філігранні ляльки, витончена сценографія, лірична музика – все це створює таку неймовірну атмосферу, яка поглинає глядачів, компенсуючи певні технічні недоліки постановки.

І все ж «плутанина у часі» якраз зіграла ведмежу послугу цій сценічній версії «Леді в лавандовому»: тема війни проходить фоново, непропрацьовано, а проекція кадрів бомбардування у кінці вистави виринає абсолютно недоречно, дезорієнтуючи глядача новими тригерами і «змазуючи» попередньо прекрасно вибудуваний акторами емоційний малюнок нерозділеного (ба й неможливого) запізнілого кохання, яке сублімується у материнську опіку.

Майстерно передана туга самотньої душі, яка прагне бути коханою, відчувати себе потрібною у будь-якому віці – саме те, завдяки чому вистава «Леді в лавандовому» заслуговує на високу оцінку, але, зважаючи на жорстку конкуренцію у номінації «За найкращу драматичну виставу», ця лірична історія не має шансів потрапити до шортліста Фестивалю-премії «ГРА».

Олена Либо

Головний режисер Полтавського обласного академічного театру ляльок Ніко Лапунов у своїй стратегії намагається розширити не тільки репертуарну політику, а і глядацьку аудиторію. Він активно створює вистави як для дітей та підлітків, так і для дорослого глядача, презентує виставки, створює освітні, соціальні та мистецькі проєкти. В рамках Фестивалю-премії «ГРА» в цьому році театр представив виставу для дорослого глядача «Леді в лавандовому» за оповіданням англійського письменника й драматурга Вільяма Джона Локка.

У цій роботі Ніко Лапунов виступає автором драматургічного матеріалу, режисером, та сценографом. Працюючи над мелодраматичними текстами оповідання Локка, який у своїй творчості не торкався ані політичних, ані соціальних тем і був прославлений саме любовними романами, Ніко Лапунов сентиментальній темі надає гостроти сюжету, переносячи дію на кінець 30-х років XX ст., а польського музиканта Андреа він робить жертвою фашистського режиму.

Головна лінія в драматургії та виставі зосереджена на головних героїнях – Урсулі та Джанет. Рушійною силою сюжету є кохання, що спалахнуло в сестрах на схилі віку до Андреа, якого вони знаходять викинутим на берег океану після шторму. Інші персонажі, в тому числі і образ Андреа (арт. Сергій Мамон) окреслені доволі схематично. Друга лінія сюжету перенесена в оповідальний план і пов'язана з відносинами Андреа з художницею Ольгою. Розгледівши в юнаку здібного музиканта, вона рятує його як митця. Вирвавши Андреа з-під настирливої опіки сестер та провінційного оточення, перевозить його до Лондону де він стає відомим скрипалем. Взагалі, дії у виставі замало, а оповідальності забагато. Але це виправдовується тим, що вистава створена як бенефіс двох акторок Алли Вітрюк та Валентини Щокіної, для яких ця вона стала і випробуванням, і певною етапною роботою, де вони проявили себе, насамперед, як драматичні акторки. Майстерно режисер вибудовує стосунки між сестрами, наділяючи кожну особливими психологічними рисами. Вони абсолютно не схожі одна на одну. І кохання у кожної із них різне. Джанет (арт. Алла Вітрюк) постає більш стриманою, суворою у поведінці і дотриманні пристойності. Її любов до юнака сповнена материнським почуттям, якого в житті вона була позбавлена. На противагу їй, Урсула (арт. В. Щокіна) щиро закохалась в Андреа, її почуття виявилися непідвласні розуму. В цілому сюжет просувається акторками в живому плані, а ляльки в їхніх руках – символи дитинства, не більше. Виглядають вони як текстильні м'які іграшки, але виконують функцію і ляльок, яких водять, і реквізиту, і іграшок, якими бавляться/граються. На даному етапі у виконавському мистецтві акторкам не вистачає легкості, емоційної вивільненості, природності, певної свободи в рамках своїх ролей. Можливо, можна би ще було додати психологічних нюансів, які би підсилили виконавське мистецтво. Але тим не менш, ці недоліки будуть подолані, як тільки театр після карантину відчинить свої двері для

глядача і буде налагоджено творчій процес, а вистава демонструватиметься не точково, а на постійній основі.

Сильне враження залишає сценографічне рішення Ніко Лапунова. В центрі простору він розташовує старий будинок, де мешкають сестри. Праворуч і ліворуч стоять два двоповерхових будинки-іграшки, схожі на палаци, в яких живуть принци та принцеси. Ці будинки уособлюють спогади дитинства, в якому маленькими дівчатками героїні були під захистом і в безпеці. В моменти сум'яття сестри завжди повертаються до них і починають грати, переставляючи іграшкові меблі, описуючи все, що відбувається за сценою і є таким важливим для подальшого розвитку сюжету. Навколо основних елементів декорації хаотично розкидані старовинні валізи і речі, які спустили з горища і в яких зберігається пам'ять минулого, і валуни узбережжя Корноулла де було знайдено тіло Андреа, і місце, де граються ляльками-іграшками. Все візуальне рішення витримано в лавандово-сизих кольорах, які одночасно і бентежать, і заспокоюють, бо асоціюються з молодістю, витонченістю та красою. Підсилює емоції у виставі зворушлива і красива музика композитора-оскароносця Хавьєра Наваррете, яка викликає почуття ностальгії, відрізняється прекрасною гармонією і меланхолійним настроєм.

Робота творчим колективом проведена колосальна, вистава дійсно вражає і користується шаленим попитом у глядача, даруючи позитивні емоції. Але якщо бути відвертим, то для мене в цій роботі Лапунов-сценограф переміг Лапунова-режисера.

Людмила Олтаржевська

Після минулорічної перемоги у «ГРІ» з виставою «На хвилі» полтавці вирішили нагадати тим, хто досі в цьому сумнівається, що цільовою аудиторією театру ляльок є не лише діти, але й дорослі. Вистава «Леді у лавандовому», яку театр надіслав до участі у Фестивалі-2020, – показова і переконлива тому ілюстрація, адже сюжет спектаклю обертається навколо тем самотності, кохання, що може наздогнати людину і в літньому віці, війни, яка випробовує на людяність і здатність до самопожертви. Цю історію режисер Ніко Лапунов написав за мотивами оповідання британського письменника Вільяма Джона Локка. Дві жіночі драми від двох чоловіків у виставі часом проймали до сліз, зачіпаючи найвразливіші регістри душі і примушуючи стримувати зрадливі зітхання, а часом вистава оповивала тихим світлом і сподіванням на безмежні можливості віри, надії, кохання.

Ніко Лапунов – не лише режисер, але й театральний художник з величезним досвідом. А тому враження, що сенси та структура цієї вистави народжувалися через або одночасно з її візуалізацію, посилювалося з кожною наступною сценою. Дві сестри живуть наче й поряд, але, не зважаючи на те, що є найближчоюріднею, особливо ніжних почуттів одна до одної не відчувають: на сцені – дві стіни, двоє дверей і дві хатинки. Які згодом перетворюються на іграшкові, адже актори паралельно працюють і з ляльками: лялькові дівчатка Джанетт та Урсула дуже схожі між собою, ними, наче у дитинстві, граються вже дорослі сестри. Світ реально-дорослий, коли на перший план виходять актриси, тут тісно переплітається із світом ляльково-дитячим, режисер прокладає невидимий місточок між ними і ніби міксує минуле і теперішнє (одні і ті ж будиночки можуть бути задіяні у грі, а можуть здригатися від потужних, уже реальних вибухів). Про причини, чому жіноче щастя обійшло Джанет та Урсулу, залишається лише здогадуватися, натомість режисер наголошує на тому, що здатність любити ці жінки пронесли крізь усе своє життя. А тому поява скрипаля Андреа (Сергій Мамон) направду перевернула звичайний уклад життя сестер – вони ожили. Своїх героїнь Алла Вітрюк та Валентина Щокіної кожна по-своєму намагаються захистити, насамперед, перед … минулим, де залишилася їхня молодість і яке намагається втрутитися у їхнє теперішнє. Тож геть стереотипи, комплекси, які переслідували жінок постійно, можна бути самою собою і навіть розпустити волосся, не переймаючись, що скажуть інші…

Окрім основних елементів сценографії на сцені розміщено чимало дрібніших деталей, які додають виставі особливого шарму і посилюють її емоційну амплітуду: старі валізи, приміром, говорять про те, що всі ми на цій землі – подорожні, і далеко не всім випала рівна, широка, щаслива стежина… А особлива світлова партитура у супроводі концерту Паганіні, здається, прописана до найдрібніших пауз, вона не лише сприяє ефективному звучанню тієї чи іншої сцени, але й немовби сигналізує протягом вистави: дивіться, який прекрасний, але який крихкий світ навколо!

Якщо порівнювати «Леді в лавандовому» з музичним твором – а музика супроводжує цю історію від початку і до кінця, фактично без пауз, – я би зупинилася на елегії. Чимало вистав сучасного театру загалом і деякі з тих, що потрапили у лонгліст Фестивалю-премії «ГРА», нафаршировані агресивними засобами виразності різного штибу: лайка, треш, жарти на межі фолу, шалений темп і експресія, за якою буває досить складно розгледіти-відчути суть та ідею. А тут навіть фіранка, коли злітає від подиху вітру, схожа на самотню сумну чайку, і цей образ може поцілити в душу з такою силою…

«Леді у лавандовому» заслуговує на те, аби увійти до шортліста Фестивалю-премії «ГРА», це прекрасна реалізація цікавого задуму, емоційна, атмосферна історія, що звучить тихо й інтимно, але водночас голосно та відверто.

Віктор Рубан

Вистава «Леді в лавандовому» вже з перших хвилин дає відчути та усвідомити, що перед глядачем розгорта-

ється ціла матриця: актори, ляльки ляльковi будинки, герої розповіді, їхні міркування та внутрішні монологи, мрії, спогади і сподівання. Ця багатошаровість світів, між якими глядача ніби переносять актори з одного виміру у інший, допомагає абсолютно все сприймати із певною дистанцією. З самих перших хвилин однозначно розумієш, що все у виставі є не тим, чим здається на перший погляд, кут зору постійно зміщується режисером та акторами, і відтак важливим стає не те, що ми бачимо чи чуємо, а те що знаходиться поміж. Між словами, між героями, між діями. Дуже амбітним, цікавим та цінним є вихід за межі ляльковогo театру і презентація акторів як учасників дійства не ховаючи, а навпаки виводячи їх час від часу на перший план і знову ховаючи на другий чи третій, залишаючи видимими глядачеві. Вибір за основу тексту Уільяма Джона Локка про період між першою та другою світовими війнами у сучасній інтерпретації Ніко Лапунова під час Російсько-Української війни спонукає нас проводити паралелі із сьогоденням та допомагає побачити, що сила кохання і бажання розділити своє життя з іншою людиною залишається основними, незважаючи на жодні зовнішні загрози та обставини.

Ця вистава має складну структуру і вимагає від акторів великої майстерності як у роботі з лялькою, так і у драматичному виконанні. Акторки Алла Вітрюк та Валентина Щокіна доволі вправно тримають увагу глядача, хоча це по суті, майже як грати кілька вистав у виставі. Проте відчувається що акторська гра дається складно і час від часу у голосних діалогах з'являються ноти пафосу або награвання, які трохи руйнують атмосферу. Але щойно зосереджується увага на ляльку – атмосфера знову повертається і дійство затягує назад у казковий світ двох сестер в лавандовому.

Художнє оформлення є витонченим і казковим, що разом із лавандовим кольором та плинним поступовим ритмом вистави балансує доволі драматичний текст. Це переключення між планами, мрійливість картин, своєрідний сюрреалізм допомагає доволі глибоко і об'ємно сприйняти все, про що йдеться, побачити і ніжність, і підступність, і прив'язаність, і жертовність, і одинокість, і кохання, і страх, і сміливість, і внутрішню силу жінки й все це на фоні повідомлень стосовно війни. Подібні роботи м'яко нагадують про непростий час, у який живемо, але повертають глядача до почуттів і допомагають з комфортною дистанцією поставити запитання і знайти відповіді стосовно того, як ми кохаємо, чи цінуємо почуття, чи готові ризикнути і сказати про те, чого хочемо іншим розуміючи, що завтра людина, з якою нас випадково звела доля, може зникнути так само, як і з'явилась. Вистава нагадує про те, що час не є нескінченним, а життя так дуже крихке, але сприймати його надто серйозно не завжди на краще, особливо у часи, коли все довкола й так непросто. «Леді в лавандовому» – це чудова поетична вистава, але враховуючи решту робіт у номінації, на жаль, не можу рекомендувати її до короткого переліку у номінації «за найкращу драматичну виставу».

Ольга Стельмашевська

Виставою «Леді в лавандовому» за новелою британського прозаїка та драматурга Вільяма Джона Локка головний режисер Полтавського обласного театру ляльок Ніко Лапунов продовжує розвивати напрям дорослих, вечірніх вистав у театрі ляльок, який тут впроваджується, вочевидь, стратегічно. Нічого нового для таких театрів у Європі, але все ще продовжує звертати на себе увагу, як не стандартне явище, в обласних центрах України. І якщо самі театри свідомі такої репертуарної політики, публіка, привчена до дитячих ранків й відповідного репертуару, досі дивується.

Хоча, здається, полтавчанам уже вдалося зламати ці стереотипи. На виставі, яку ми дивилися в межах переглядів Фестивалю-премії «ГРА», був повнісінький аншлаг і серед глядачів були цілі групи, що спеціально й організовано приїхали з районних центрів області.

Треба зазначити, що така реакція – не безпідставна. Створену Ніко Лапуновим у безмежному пориві ніжності, світлого смутку, просякнуту імпресіоністичним настроєм, лавандово-бузковою гамою кольорів і пронизливою музикою іспанського композитора Хавьєра Наваррете, зіткану з напівтонів постановку слід назвати виставою-відчуттям. Вона заворожує, не полишає жодного з глядачів байдужим, примушує підняти з глибин душі хвилі забитих реаліями щему, емпатії, щирих реакцій, сліз, живих безпосередніх емоцій. Цього так хочеться інколи в театрі.

У своїй інсценівці режисер переносить дію новели, написаної на самому початку минулого століття, в період Другої світової, лишень натякаючи на сучасну війну через звукове тло військових баталій і відеопроєкцію на заднику, тривожні новин з радіоприймачів, згадування в контексті героя Андреа єврейських погромів у Польщі і фабульну колізію спасіння біженця матеріковими мешканками. Увесь цей жахливий, злий, катастрофічний світ знаходиться за межами цього «ляльковогo» будиночка на березі океану, в якому життя застигло десь у щасливому дитинстві двох літніх героїнь. Аж раптом, нічний шторм виносить на їхній самотній берег молоду людину-іноземця. Через нього в їхнє розмірене, беземоційне, ледь оповите лавандовими відтінками життя, що поступово згасає, вривається молодість, почуття, експресія, музика, а з ними й відгомін війни.

Леді починають виходжувати юнака і… жити. За Лапуновим Дженет і Урсула – ще й дві маленькі дівчинки, що грають у ляльки, відтворюють ритуали чаювання з цілим набором дитячої «посудки», дістають зі старих, битих міллю валіз свої іграшки (зокрема, і персонажів, позбавлених людської іпостасі у виставі), свої щасливі хвилини

минулого, втрачені надії, нездійснені мрії.

Ляльки-тільди – двійники героїв, а тендітний ляльковий світ, лавандові сукні, «лавандове» світло і навіть горщики з лавандою (сценограф і художник костюмів Ніко Лапунов) працюють на атмосферу, яка зберігається протягом усієї вистави, робить її напрочуд цілісною і трохи ілюзорною. Адже весь цей предметний світ, усі тонкі матерії у буквальному і переносному значенні можуть бути і сном, і видінням, і фантазією.

Поєднання візуальних компонентів, певної невагомості, м'яких і приємних оку фарб, музики з психологічно тонкою, виразною, емоційно забарвленою грою Алли Вітряк (Дженет) та Валентини Щокіної (Урсула) – викликає виняткове відчуття гармонійності. Образ Андреа, зіграний Саргієм Мамоном – лише окреслений, проте, можливо цього й достатньо.

У фіналі, коли відбувається тріумф польського скрипаля Андреа Моровськи в Королівському Ковент Гардені, а лялькові будиночки героїнь перетворюються на ложі театру, в яких сидить лялькова публіка, під проникливі звуки скрипки починається наліт фашистів на Лондон, виє сирена, що перекриває прекрасну музику. Режисер підсилює драматизм ситуації та й всієї історії, виводячи на проєкцію кадри кінохроніки з літаками-бомбардувальниками. За цим ходом, здається, стоїть ще один натяк: поразка у «війні» за серце юнака двох сестер.

Емоційна та естетична складові «Леді в лавандовому» майже ідеально збалансовані і вистава цілком має право бути серед кращих. Оскільки саме таких, ювелірно вивірених, естетських вистав не так вже й багато серед прем'єр останніх «холодних» років.

Юлія Сущенко

«Леді у лавандовому» – п'єса за мотивами оповідання Вільяма Дж. Локка, яку написав сам режисер вистави Ніко Лапунов. Він же, до речі, виступив і художником з костюмів та сценографом вистави. Творчість Локка, англійського письменника першої половини 20 століття, мало знайома нашому глядачеві. Навіть сучасники дорікали йому в тому, що всі війни та катаклізми, що потрясли світ у двадцятому столітті, майже не знайшли відображення в його творчості. Проте, здається, що його твори дуже підходять для камерних постановок.

Відразу треба сказати, що у постановці діють і люди, і ляльки, хоча лялькам відведено допоміжну роль. Основне навантаження лежить на трьох акторах та голосу по радіо. Вдала знахідка режисера – запросити для цього голосу, який є вікном у світ для двох леді в лавандовому одязі Дженет та Урсули, реального диктора радіо Олену Никифоренко.

Отже, жили-поживали в англійській глибинці, на березі моря дві сестри, дві літні леді: старша, вдова Дженет, і молодша Урсула. Жили вони таким собі ляльковим життям, у якому найбільша проблема – це погана погода за вікном, а радощі трапляються лише в мріях. Ці мрії переносять жінок у часи дитинства, на яке, як їм здається, і припав пік їхнього щастя.

Цілком виправдані для таких героїнь лялькові будинки на сцені і, власне, ляльки, в які вони періодично грають, дістаючи із заповітних скриньок. Ці ляльки – їхнє альтерего – щасливе і безтурботне. Так би вони й грали в них до смерті, якби неочікуване потрясіння – зустріч на березі із молодим іноземцем, якого їм, як здається, подарувало море.

Спочатку вони ставляться до нього, як до чергової іграшки, яку треба лікувати, годувати та одягати. Але в «живу ляльку» можна ненавмисне закохатися по-справжньому. Що й відбувається з Урсулою, та й Дженет до нього не зовсім байдужа.

Але – людина не лялька, і в неї є свої мрії та свої бажання. Іноземець виявляється талановитим скрипалем, на якого може чекати блискуче майбутнє у світі мистецтва. Але яке може бути майбутнє в ляльковому будиночку біля моря із двома закоханими жіночками? Жодного. І скрипаль зникає, щоб жити своїм життям і випробувати свою долю.

У двох леді в лавандовому справжня трагедія, яка не порівняється навіть із світовою війною, що насувається. Відсутність смислів видно їм з ясністю, що оголилася. Але скрипаль Андреа не забув тих, хто подарував йому друге життя. Стає зрозуміло, що навіть якщо їм судилося загинути – у їхньому житті було щось важливе.

Сентиментальна камерна історія про кохання і сенс життя була з величезною майстерністю розіграна Аллою Вітрюк, Валентиною Щокіною та Сергієм Мамоном. А голос радіо – голос зовнішнього, реального світу – додав трагічності цій ніжній історії.

Юлій Швець

В основі оповідання Вільяма Джона Локка – любовний трикутник між парою немолодих сестер і викинутим на британський берег пораненим, який розмовляє лише польською і німецькою мовами. Події, відтворені в сюжеті письменника, який помер у 1930-му році, автор інсценізації та режисер переносить у кінець тридцятих, від яких вже віяло війною й Голокостом. Саме єврейським скрипалем-віртуозом виявиться молодий незнайомець, котрий напередодні Другої світової війни втік із ненависної Польщі. Саме за його увагу буде точитися відчайдушна боротьба двох британок літнього віку, які, будучи обтяжені пуританськими звичаями, нездатні визнати за собою почуття

до юнака, котрому годяться в матері.

Однак стверджувати, що в основі вистави – тривіальний трикутник було би лише частиною правди. Режисер розставляє такі акценти, котрі спонукають глядача замислитись над рольовими іграми жінки й чоловіка в широкому, чи не «філософському» сенсі: немолода жінка матеріалізує у виставі консервативне начало людського існування, молодий чоловік – творче. Більш того, вистава драматизує це одвічне «притягальне відштовхування»: жінки за їх природою намагаються затримати й міцно тримати чоловіків в своїх обіймах, застерігаючи їх від кроків у невідоме, яке їм видається жахливим; чоловіки ж, ніби діти, усіма силами намагаються вирватись із-під жіночо-материнської опіки. Вистава закінчується певною мірою хеппі-ендом: невдячний утікач виявляється музичним віртуозом і примирення сторін (щоправда, вже під гуркіт Другої світової) все таки встановляється – на його сольному концерті в столиці.

У виставі є всі складові, аби залучити емоції літніх дам, однак постановка цим не обмежується. Режисер задіює в роботі умовні ляльки, щоправда, в вельми незначній кількості; намагається вразити глядацьку уяву ляльковим будиночком вікторіанської епохи, в вікна якого заглядають і всередині якого весь вік проживають дві сестри. Режисер контрастно індивідуалізує жінок, надаючи одній риси пристрасної чуттєвості, в іншій же акцентуючи риси вимогливої «вчительки». Й усе для того, аби підсумувати: літнім людям не можна так екзальтовано й самовіддано любити. Хоча життя без усякої й навіть «надмірної» любові нічого не варте: єдине, що трапилось із провінційними героїнями – це, за великим рахунком, недосяжне, ірраціональне, щасливе почуття, яке неможливе робить можливим – нехай тільки в людській свідомості.

Вистава справляє цілісне враження, її основні компоненти працюють в унісон. Це й зрозуміло, адже інсценування, візуальне та музичне рішення створене самим режисером, і навіть камеї з гілочками лаванди на костюмах героїнь ним власноручно вишиті. Із задачами, що їх ставив постановник, актриси цілком справляються, вдало переносячи на сцену сонливу в'ялість і одноманітність провінційного існування. Образ вільного митця, який вперто прямує до поставленої мети, приймаючи чужу любов як данину та віддаючи свою лише опосередковано – через мистецтво – теж доволі закінчений, хоча, окрім знервованості, хотілось би угледіти в ньому втілення більш упізнаваних рис геніальності.

Загалом, у віковій категорії ця тонально-вивірена атмосферна вистава буде цікавою.

Громадська організація «Інститут дослідження театру «Шостий поверх», Дикий театр «Механічний апельсин»

Юлія Бентя

Колись, у найактивніший час моєї рецензентської праці, а саме у середині нульових, один дуже добрий редактор зробив мені зауваження, коли я, рецензуючи виставу, вирішила мимохідь порівняти її з іншою. Оцінкове порівняння – це те, що найбільше ображає і вносить в текст деструктивний компонент, про це дуже докладно писав в своїх працях ще Жан-Жак Руссо, обстоюючи ідею «шляхетного дикуна», якого не торкнулося людське «соцзмагання» за статус, гроші і владу. Зараз, крім вистави Дикого театру, в Києві «Механічний апельсин» йде на великій сцені Театру на Подолі. Оскільки це прем'єра 2021 року, то про неї ще, гадаю, буде нагода поговорити згодом.

Тож звідки такий загальний інтерес до тексту Ентоні Берджеса про «старе добре ультранасильство»? Гадаю, що перша і головна причина – це закономірна реакція на запровадження в сучасних цивілізованих країнах нових «правил гри», коли загальне суспільне протистояння різним формам насильства на різному ґрунті стало не лише формальною декларацією, а й нашою повсякденною реальністю. Доба «нової чутливості» захищає від фізичної і психологічної аґресії кожну людину, незалежно від віку, статі і раси. Але наскільки це взагалі можливо і чи сама «тваринна» природа людини не передбачає це насильство як зворотній бік (або навіть складник) найпрекрасніших речей – на ці питання намагається відповісти і вистава в цілому, і її центральний персонаж, енциклопедичний психопат, якого з довершеною зосередженістю й спокійною пластикою пантери перед стрибком виконує Юрій Радіонов.

Є й інший аспект цієї проблеми, який піднімає вистава. Бандитський «квартет» Алекса, до якого також входять Туп (Андрій Кронглевський), Піт (Сергій Куда) та Джорджик (Олексій Доричевський), здається, гамселить, знущається і вбиває перехожих просто так, із спортивного інтересу. Але де та межа між цілями, які можуть або не можуть потребувати людських жертв? І що робити з геніальними творами мистецтва, народження яких часом вимагає авторського самозречення? А з війнами?

Ентоні Берджес, як відомо, був не лише письменником, але й композитором не меншого за письменницьке обдарування. Авторка інсценізації Лєна Лягушонкова перекинула цю його рису на Алекса, який легко може вбити людину, але не може пережити, коли Докторкамаровськи (Анна Абрамьонок) бере в руки електропилу і торкається нею корпусу рояля. Крім цього рояля з напіввідбитими опорами, бачимо на сцені ще п'ять (якщо не помилилася у підрахунку) піаніно з каліцтвами різного ступеня, на яких ґвалтують, шмагають, ходять і мочаться. І дуже багато списаних аркушів паперу, якими буквально вистелено місце дії. Такий от артпростір, щедро политий бутафорською кров'ю. І це вже радше правило, аніж дивина для команди постановників, до якої увійшли режисер Максим Голенко, художниця Юлія Заулична, композитор Дмитро Данов (живий музичний супровід забезпечують Валентин Богданов і Жанна Марчинська), режисер з пластики Олексій Скляренко.

А ці, скажемо прямо, не шкодують нікого, представляючи світ як збіговисько пройдисвітів і збоченців, серед яких такі збірні образи, як ПДР Делтойд, він же згодом заступник міністра МВД (Сергій Солопай), а також тюремний капелан, він же екзальтована бабуся з котом, він же борець за «великую русскую культуру» (чудесні у всіх їхніх ґротескних обертонах ролі Дмитра Усова). Є тут і Няша (Олександра Половинська), ідеальна жінка Алекса, яка з'являється у виставі коротко на початку, а в самому фіналі виконує, стоячи на роялі в червоному платті, популярну арію Генделя «Pena Tiranna» з опери «Amadigi di Gaula» («Амадис Ґальський») 1715 року. І тут все-таки варто згадати іншу важливу в акторській біографії Юрія Радіонова виставу (бо ж вони обидві формують свого роду метатекст) – «AMORphine» за Булґаковим, де бачимо ті самі ознаки «фам фаталь» – оперний спів, червоне плаття і туфлі на високих підборах. Ярослава Кравченко і Майкл Щур у «Механічному апельсині» грають самих себе, а точніше переносять на сцену власні образи із щонедільного шоу на «Телебаченні Торонто», і роблять це дуже акуратно, не перетягаючи на себе ковдру.

Головна проблема цієї вистави – у її фіналі та тій життєвій філософії, яку він пропонує. Алекса «виліковують», забираючи у нього можливість вибору, перетворюючи його на людину, яка не здатна вижити в сучасному світі. Зрештою, він вимолює шанс стати таким, яким він був раніше, і далі чинити зло, як і всі, на думку постановників, інші, хто якось тримаються в цьому житті на плаву (привіт всім можливим конспірологічним забобонам). Уже «колишній» Алекс намагається з допомогою домкрату (метафора надлюдського вольового зусилля?) підняти похилений рояль, мрійливо, з відчутним страхом (уперше за всю виставу!) говорячи про «сімейне гніздечко» і таке життя, «як у всіх». Але дуже швидко, ніби протверезівши, ставить у виставі жирну крапку, гамселячи кулаком по сто разів скривдженому роялю.

Додам, що «Механічним апельсин» справді зачіпає за живе, він справді дуже добре вмонтований в сучасну проблематику. Тут український поліцейський говорить з інтонацією вічного білоруського президента Лукашенка,

Механічний апельсин

а згадка про владіміра владіміровіча путіна провокує в організмі Алекса, якого на той момент «вилікували» від аґресивної поведінки, напад блювоти. Занурюючись у світ, сконструйований постановниками, ти ніби мусиш прийняти той факт, що квартет насильників і ґвалтівників – це такі собі «наші хлопці», які, перепрошую, за правилами більшовиків-лєнінців відвойовують свій шмат території у старорежимних мудаків, у руках яких перебуває офіційна й неофіційна влада. Тож коли Ярослава Кравченко в ролі Ясі Кравченко виходить у глядацький зал з мікрофоном і починає смикати всіх по черзі з питаннями, у чому ж все-таки причина насильства в нашому суспільстві, зрозуміло, що більшість почуваються розгубленими й німими. На жаль, вистава Дикого театру, попри всі її принади і формальний блиск, не наближає нас до відповіді на це питання. Що й стало тією головною причиною, чому вона поступилася конкурентам, можливо, з формально-театрального боку менш винахідливим, у боротьбі за місце в короткому списку «ГРИ».

Ганна Веселовська

Якщо хтось візьметься писати творчу біографію українського режисера Максима Голенка, то спектаклю «Механічний апельсин» за Е. Берджесом у його доробку має бути приділено особливе місце. Точніше, йдеться про дві інсценізації культового тексту 1960-х років, перша з яких сталася ще на початку кар'єри Голенка у Вільному театрі, а друга вже в Дикому театрі 2020 року. Кардинально різні за змістовним посилом обидві вистави проросли в різний час з одного твору. Але, як і в переважній більшості робіт Голенка, роман Берджеса був лише приводом, аби поговорити про важливе для нього особисто, а не розбиратись в схибленій психіці європейців середини минулого століття.

Можливо в силу скромних обставин діяльності Вільного театру, в першому варіанті «Механічного апельсина» основним формоутворюючим компонентом був простір підвалу, де грали виставу. Там не було антигероя як в романі, чи героя як у спектаклі 2020 року, нову інсценізацію для якого зробила Лєна Лягушонкова. Тоді Голенко оповідав про домінуваня жорстокого і цинічного хаосу, в якому борсався безпомічний хлопець, приречений на швидку загибель.

«Механічний апельсин», поставлений Голенком приблизно років за п'ятнадцять, відрізняється від першого тим, що тут є харизматичний герой Алекс (Юрій Радіонов). Цей сценічний персонаж не викликає відрази, того відчуття бридкості, що Малькольм Макдавелл в фільмі Стенлі Кубрика за цим же романом. Алексу Юрія Радіонова хочеться співчувати, його можна пожаліти та застерегти від навіженого світу, а головне – він дуже привабливий і заворожує елегантністю. Найпростіше таке трактування головного героя пояснити особливим шармом виконавця головної ролі, його майстерними трансформаціями в залежності від епізоду, від брутального підлітка, нахабного пройдисвіта, до наївного юнака чи щиросердного хлопця і т.д. Однак очевидно й те, що режисер свідомо заходився робити з Алекса героя й, таким чином, відкинув концепцію Берджеса і Кубрика.

Так само як і в першій виставі, довкола головного героя Голенко створює хаотичну картину, яка виглядає доволі примітивно, візуально дохідливою і, навіть, завдяки сценографії Юлії Зауличної, структурованою. Але на відміну від першого випадку, цим світом хаосу Алекс володіє, він його підкорює, і не може бути поглинутим ним. Одягнутий в яскраво червоне хутряне пальто, чорні сорочку і штани, Юрій Радіонов нагадує стильного фюрера, якого випадково втягнули в свої розбірки нікчеми. І в жодному разі він не виглядає жертвою, навіть тоді, коли опиняється у в'язниці, чи психлікарні.

У спектаклі Голенка Алекс Радіонова багато позує, милується собою. Є в нього і сольні фрагменти ексцентричних віртуозних танців, що супроводжуються зойками захоплених глядачів. Однак при цьому режисер не вдається до жодних пояснень, чому його герой саме такий: блазень і красень. Голенко лише констатує те, що світ, над яким вивищується унікальний Алекс – сморідний і бридкий.

Така споглядальна позиція Максима Голенка, який дуже любить препарувати психологію своїх персонажів, наводить на думку, що цей герой для нього – спроба портретувати самого себе на п'ятнадцятирічному шляху, що минув від часу першої постановки. Власне тому він і зберігає хаос, який хотів його знищити, із юнацького спектаклю. А далі, своєрідно портретуючи себе через Алекса який і є, по суті, тим самим червоним механічним апельсином, доводить, що він, попри все, освоївся в цьому світі, зумів в ньому вижити, пристосуватися і т. ін.

Усе інше, крім Алекса у спектаклі «Механічний апельсин» в Дикому театрі, тобто те, що примушувало Максима Голенка щоденно борсатися, творчо реалізовуватися, він цього разу не придумував, а просто взяв із своїх же вистав, або пародіював реальність. Памфлетно-публіцистичний текст Лєни Лягушонкової дозволив познущатися із київського театру російської драми, вивести на сцену ментів і попів та вмонтувати в спектакль справжні медійні обличчя Майкла Щура і Ярослави Кравченко. Вийшло завзято, часом ефектно, але якось поверхово, наче у казці про Буратіно.

Роман Лаврентій

Непростий світ режисера Максима Голенка, однією із фокусних тем доробку якого є деконструкція рожевої візії радянського минулого та соціальні проблеми сьогодення, поповнився незвичним матеріалом – виставою «Меха-

нічний апельсин» за мотивами роману Ентоні Берджеса (авторка інсценізації – Лєна Лягушонкова). Творча група Дикого театру справді по-дикому реалізувала цей новий проект.

Антиутопічний світ англійського письменника в українській виставі набуває цілком конкретного, до болю знайомого нашим сучасникам виміру. Історія про жорстокі нічні розваги групи молодих людей, лідером яких є харизматичний Алекс (Юрій Радіонов) – ідеолог ультранасильства як способу буття – перенесена у наш час, просякнута нашими реаліями, ілюзіями, страхами, стереотипами. Щоправда, творці вистави витримують тонку межу між матералом літературного твору (хоч і далеко відбігають від нього) та соціокультурним зрізом сучасного українського, все ще пострадянського суспільства. А ненатуралістичне, ігрове вирішення ключових моментів, відкрите спілкування акторів із глядачем, значна доля умовності, запропонована режисером для естетизації жорстоких сцен – вносять якийсь світлий настрій у загалом чорнушний сюжет.

Основні сюжетні ходи і концепти роману Ентоні Берджеса у виставі збережені: злочинність молоді, Алексова філософія цинізму і насильства щодо слабших, його перебування за ґратами та участь в експериментальному лікуванні, що перетворює головного героя на особу, яка не може чинити зло... а потім – його нездатність вижити у жорстокому суспільстві, яке продовжує існувати за звірячими законами... Однак це все – пропущене крізь запропоновану режисером призму – стає нам ще більш зрозумілим і знайомим. Це і колишні однодумці Алекса, які дуже швидко пристосувалися до нових умов, не змінивши жорстокого ставлення до людей, лише обравши для свого насильства іншу «цільову аудиторію» (це треба чути, як гордо вони декларують: «Мы – офицеры полиции»). Це і священник, який зовсім не є втіленням святості, а радше навпаки – прикладом лицемірства, яке подається як свідчення його спритності. Інші герої вистави теж відверто демонструють чудове вміння жити за подвійними стандартами. Українсько-російсько-суржикова мовна мішанина, міцно приправлена російськими матами, вульгаризацією та знеціненням усіх і вся – підкріплюють ефект впізнавання сучасної нашої «культури»...

Неможливо не дивуватися багатству фантазії режисера та акторів: попри, на перший погляд, просту ігрову форму вистава нагадує квест, де глядачам запропоновано позмагатися, хто більше відшукає алюзій із іншими знаковими текстами, так чи інакше присутніми в нашій культурі? І ця інтелектуальна гра заворожує. Зокрема, інтертекстуальність зашкалює, коли сюжет «Механічного апельсина» раптом «перестрибує» у реалії «Злочину і кари» Федора Достоєвського, де Алекс постає в іпостасі Раскольнікова, що вбиває стару жінку (яка, до речі, вирішена дуже буфонадно). Чи, наприклад, коли одну із жертв Алекса наділено рисами «представителя великой русской культуры», що при підкреслено гротескному виконанні актора Дмитра Усова викликає сміх і дискредитує саму ідею «русского мира». Деякі мізансцени тут перетворюються в окремі іскрометні концертні номери!

Однак таке трактування жертв насильства елімінує будь-яку можливість співчуття до них, підсвідомо схиляючи нас на бік молодого, привабливого і тверезо мислячого Алекса (якого до того ж нудить від «великой русской культуры»), а отже опосередковано виправдовує тих, хто чинить зло.

Якщо у цьому полягала мистецька провокація творців вистави, то вона їм повністю вдалася: глядач виходить після спектаклю захоплений театральною забавою, але зі зміщеними етичними орієнтирами. І ні в кого не викличе конфуз навіть поява на сцені дитини (у костюмі піонера чи члена гітлерюґенду), яка поводиться вкрай аморально, адже це – наше майбутнє!.. Адже як інакше діяти у сучасному жорстокому світі? І хто він – цей Хлопчик? Дитяча частка душі самого Алекса? Майбутній син, про якого говорить головний герой? Без різниці, яку відповідь кожен дасть сам собі, насторожує той факт, із якою легкістю глядачі приймають здавалося б етично неприйнятні речі. Отже, насильство – як переконливо доводять творці вистави – є глибоко притаманне кожному з нас, адже ми сміємося під час спектаклю, толеруємо вчинки героїв, а відтак є співучасниками цих більших чи менших злочинів...

Сценічний простір, заповнений хаотично розкиданими, забутими речами, чудово передає атмосферу зруйнованого світу, метафорою дегуманізації та остаточної загибелі культури якого стають поламані роялі (художниця Юлія Заулична). Актори активно використовують їх як багатофункціональні ігрові майданчики, лише час від часу з інструментів вдається видобути фальшиву ноту, однак найчастіше їх штовхають, копають, вганяють у них сокиру – заради шумового ефекту (й естетичного шокування глядачів). Девальвація цінностей виразно підкреслена і в мовленому зі сцени тексті, і в характері поведінки персонажів, дії яких аж надто промовисті.

Вдало у виставі режисер обігрує і балкон вгорі над сценою, вводячи інтермедійну вставку з Майклом Щуром та його передачею, на яку вриваються роз'ярілі молодики, друзі Алекса. Присутність акторів у різних іпостасях – як персонажі вистави і як популярні медійні герої (Майкл Щур, Яся (Ярослава Кравченко)), введені у канву сюжету – підсилюють враження протікання дійства у режимі ток-шоу, тут і зараз.

Дещо зайвими видаються надмірні «загравання» із глядацьким залом, зокрема – вибирання когось з-поміж глядачів на роль Матері та Батька головного героя. Однак у боротьбі за втягнення глядачів у гру, створення ілюзії інтерактиву, можливо, це тут і доречно.

Ультра-драма «Механічний апельсин» Дикого театру сягає далеко за межі традиційного розуміння драматичної вистави, вона виходить на якісно новий рівень спілкування з глядачем, залучаючи нові комунікаційні канали, бавлячись із сенсами й морально-духовними цінностями. Попри те, що в ідейному плані не можу прийняти моральний релятивізм її меседжу, завдяки мистецькому сценічному втіленню вважаю цю виставу гідною, щоб увійти до шортліста Фестивалю-премії «ГРА».

Олена Либо

Вистава «Механічний апельсин» стала черговим відвертим висловлюванням режисера Максима Голенка в незалежному Дикому театрі. В ній режисер продовжує досліджувати природу та різні прояви насильства, піднімати теми свободи та відповідальності, використовувати естетику шоку й епатажу.

Відтворюючи макабричну атмосферу, Голенко вводить у канву вистави незвичайні образи, використовує метафори, зухвало поєднує отруйно-смішне з жахливим. В ній до крайності доведений стьоб, пародія, гротеск, а літературні, політичні, біблейські, історичні алюзії змінюють одна одну на шаленій швидкості і берджесівська антиутопія буквально розчиняється в реальних картинах сьогодення.

Сценічну адаптацію скандального роману Ентоні Берджеса на замовлення театру створила Лєна Лягушонкова. «Розірвавши» роман на окремі епізоди, драматургиня залишила без змін головну сюжетну лінію, в якій Алекс з насильника і вбивці, завдяки «механічному перевихованню», сам стає жертвою насилля. Надто дорослими і бездумно очманілими виглядають підлітки у виставі, здається, ніби вони стали дорослими, але їхня «туса» і досі небезпечна. Нічого не змінилося, вони, як і в 15, вдаються до галасливих і небезпечних дій, демонструючи безбашеність та вседозволеність. Лєна Лягушонкова за допомогою англійського сленгу осучаснила «надсат», штучну мову підлітків. Зневажлива, коротка, ємна, емоційно приправлена неабиякою дозою обсценної лексики, вона вивертається назовні, підкреслюючи лексикон не тільки підлітків, а й дорослих. Сленг, вульгаризми, мат у виставі стає своєрідним засобом комунікації. На його тлі натхненна музика Бетховена, від якої фанатіє Алекс, переплавляється на роздираючі повітря фальшиві звуки розстроєного роялю. По суті, їм все одно, хто стане наступною жертвою, та хоч зірковий дует ведучих «Телебачення Торонто», яким замінили образи письменника та його дружини. Камео Майкла Щура та Ярослави Кравченко не просто цікава «фішка» вистави. Їхні образи природно вмонтовані в канву сюжету, а транслювання новин наживо підіймає градус актуальності і підсилює злободенний контекст.

У виставі відсутні образи батьків Алекса. Спочатку складається враження, що режисер і драматургиня концентрують увагу на самій ситуації, не з'ясовуючи, що до неї призвело. Але роль батьків у виставі грають, самі того не підозрюючи, глядачі. І не важливо, кого обере Алекс в якості мами і тата, кому дасть випрати речі, а кому відкоркує пляшку пива. Важливо, що бунтарство підлітка – це відповідь на відверту байдужість та фальшиве сімейне благополуччя. Постійно звертаючись до батьків-глядачів і не знаходячи відповіді, Алекс кидає їм виклик, наочно показуючи, що єдиний шлях до самоствердження та самоідентифікації він бачить у насильстві.

На тлі підвищеної емоційності, високого темпоритму та швидкості переміщення акторів в сценічному просторі, про яких трохи нижче, вигідно виглядає візуальне рішення вистави. Художниця Юлія Заулична вибудовує єдину статичну картину мертвого царства розбитих клавішних інструментів. Вона віддає центральне місце тому самому роялю, який видає фальшиві звуки. Колишній красень тоне у потворному і жахливому. Навколо інструментів білим килимом хаотично розкидано сторінки з нотними станами, на які, по ходу дії, яскравими бризками розлітається то бутафорська кров, то свіжовичавлений об тіло Алекса апельсиновий сік… такий собі вишуканий вид тортур від «ментів».

Потрібно віддати належне режисеру в умінні створити міцний ансамбль виконавців, здатний так природно існувати в калейдоскопі сцен, які швидко змінюють одна одну. При чому в середині кожної сцени комедійна тональність миттєво може змінитися на драматичну і навпаки. В такій динамічній обстановці майстерно перевтілюються в своїх героїв Юрій Радіонов (Алекс), Андрій Кронглевський (Туп/Тупіта, Зек), Сергій Солопай (ПДР), Олексій Доричевський (Джорджик), Дмитро Усов – (старушка, священник, поціновувач руської культури), Анна Абрамьонок (ДокторКА Маровські), Олександра Половинська (Няша). Вони філігранно вибудовують стосунок із глядачами і магнетизують своєю грою.

Гомеричний сміх викликає сцена-алюзія «рольової гри» між Алексом-Раскольніковим (Ю. Радіонов) і екзальтованою літньою пані (Д. Усов), яка відсилає нас до Достоєвського. Або ж тюремна оповідка Зека, якого грає Андрій Кронглевський, про Олю-Джульєту. Остання, наслухавшись Земфіри, п'яною втопилась в річці – перегук з Шекспіром. Вражає сцена в театрі, де Алекс зустрічається з колишньою жертвою, яка в агресивній формі насильно долучає його «к русской культуре по методичке» до спазмів, блювоти та конвульсій. Взагалі, численні акторські «манки», вигадки, імпровізації переконливо вмонтовані в канву сюжету. На їхньому фоні образ Алекса постає більш небезпечним та агресивним. Актор тримає в напрузі глядача майже до останніх сцен, уміло балансуючи між Алексом-злочинцем і Алексом, який втратив власне «Я».

Але ближче до фіналу сила внутрішнього драматизму героя спадає Алекс, раптом, піддавшись миттєвій слабкості, хоче змін, він хоче «няшу» і дитячий візочок, в якому буде лежати і бавитись Алекс-молодший. Ця сцена, по суті, повинна мала б ввести в ступор, а виявилася, скоріше за все, не до кінця продуманою режисером, хоча і зрозумілою. Для мене втомлення Алекса – це просто миттєвий стан, який зміниться звичним способом життя.

В цілому, радикальна, провокуюча і шокуюча вистава «Механічний апельсин» заслуговує на особливу увагу і навряд чи залишить когось байдужим. Мене так точно ні, бо мої почуття, загострені після перегляду «Собачого серця», поставленого Максимом Голенком в Одеському українському театрі, були підготовлені до зустрічі з потворним світом, де править «старе та добре ультранасильство».

Людмила Олтаржевська

Традиційне пояснення-попередження, що є преамбулою до кожної вистави Дикого театру – вистава може травмувати, обурити тощо – добре відоме усім його шанувальникам. Яким, власне, ця заувага вже й не потрібна, адже, прямуючи до свого місця у глядацькій залі, навряд чи хтось налаштовуватиметься на елегійно-поетично-ліричні настрої. Втім, є в доробку Дикого вистава, для якої не зайве буде прописати окреме застереження. Оскільки за набором фірмових засобів виразності та концентрації лайки вона однозначно дасть фору іншим його спектаклям, а в рейтингу можливої візитівки цього театру точно посяде найвищий щабель. Та ще й тема, яка ідеально вписується в естетику афіші театру: насилля заради насилля. «Механічний апельсин». Сучасна ультрадрама Лєни Лягушонкової за мотивами однойменного роману Ентоні Берджеса, режисер-постановник – Максим Голенко.

Переформатувавши хронологію роману, авторка закумулювала максимальну увагу на головному героєві «Механічного апельсина» Алексові. Що сприяло тому, аби у виставі режисер отримав можливість дослідити природу людини, яка мала емоційну та фізичну потребу в тому, аби жити на межі фолу, існувати поза законом, мати владу над іншими і підживлювати себе адреналіном від нових звершень. Алекс – диригент і водночас композитор, який не лише обожнює музику, але й сам пише власну симфонію життя, керує оркестром/долями інших, щиро розраховує на оплески, овації, визнання. Сценічний простір із понівеченими роялями та піаніно (художниця – Юлія Заулична) нагадує музичну майстерню, а упевнений у собі до кінчиків пальців головний герой – виконавця, якому аплодували найвідоміші концертні зали світу. Аж до того часу, як Алекс свій ефектний червоно-чорний костюм не змінює на робу в'язня кольору апельсина, а плани про нові подвиги – на мрію вийти на волю, навіть якщо для цього доведеться стати піддослідною мишею... Здається, актор Юрій Радіонов переживає цей крутий віраж долі так само болісно, як і його герой: від ефектного Алекса, який не знав, що таке гальма і купався у своїй безкарності, не залишається й сліду, на сцені – жалюгідна, зламана, загнана у глухий кут людина…

Короля грає свита, а тому товаришів для Алекса режисер за допомогою художниці вигадав вельми цікавих, особливо помітним був мужлан-трансвестит у міні-спідниці Тупіта (Андрій Кронглевський). У кількох ролях виходить на сцену Дмитро Усов (пані в пеньюарі та чорних ажурних панчохах, напевне, одна із найнесподіваніших ролей у надзвичайно різнохарактерному доробку цього актора).

До своєї інсценізації Лєна Лягушонкова традиційно додала кілька деталей із нашої сучасності та недалекого минулого: у виставі згадують Земфіру і вино «Тамянка», бібліотеку імені Крупської і співають пісню Євгена Аграновича «Я в весеннем лесу пил березовый сок…», яку так любила радянська інтелігенція другої половини минулого століття і яка своїм змістом перегукується із сумним фіналом життя красунчика Алекса. У виставі також беруть участь ведучі «Телебачення Торонто» Майкл Щур та Ярослава Кравченко власною персоною. І така телепортація відомої парочки у простір вистави цілком умотивована: Алекс прагнув уваги, слави, визнання, а посилити цікавість до своєї персони за допомогою супермедійних Щура і Кравченко – це шанс.

«Механічний апельсин» випускали напередодні першого великого локдауну. Між першою і другою прем'єрою минуло досить часу для того, аби виставу довелося складати заново, оновлювати мотивації героїв, налаштовуватися на відповідний тон. Зараз спектакль є одним із найпопулярніших у репертуарі Дикого театру. Але добротна, по-своєму цікава, успішна вистава і вистава-подія – це все ж таки різні речі. Особливо якщо розглядати цей факт у контексті вистав Максима Голенка, який давно привчав своїх шанувальників до прем'єр-подій.

Віктор Рубан

Провокативна, яскрава, дика вистава режисера Максима Голенка на чудовий текст Лєни Лягушонкової за мотивами однойменного культового роману Ентоні Берджеса, на перший погляд, дивує і навіть змушує замислитись про нинішню актуальність твору, написаного у 1962 році. Проте дуже швидко це питання знімається і перед нами розгортається ціла мапа паралелей сьогодення із зображеними у романі героями та атрибутами домінуючої (суб) культури жорстокості. На жаль, дуже легко собі уявити абсолютно всі сцени та всіх героїв навіть із іноземними іменами як історію з життя, яка може відбуватись сьогодні у будь-якому з міст чи містечок України. Тема насильства та жорстокості нині є дуже живою і регулярно проявляється у жахливих випадках та злочинах, які відбуваються у найвіддаленіших куточках планети, і у країнах з високим «індексом шастя» чи рівнем достатку, і у бідних країнах. З'явились навіть цілі нові терміни для видів психологічного насильства такі як газлайтінг, шеймінг чи булінг, які характерні для буденної комунікації сучасних дорослих і дітей.

Проте вистава «Механічний апельсин» через фігуру та історію життя і взаємин Алекса, доволі майстерно зіграного Юрієм Радіоновим, розглядає не згубний вплив на інших, не дає оцінку персональної жорстокості, моралізуючи її, а показує внутрішню драму, що зростає на соціальних і економічних передумовах, які здатні призвести до такої девіантної поведінки і життєвої позиції. По суті, Алекс є відчуженою від своєї сім'ї людиною , він переповнений болем, який спричиняє іншим, аби тримати їх на відстані від себе. Також вистава випукло показує: подібна поведінка жорстоких особистостей, у реалізації власного «потенціалу жорстокості», спирається на маленьких тиранів і «маленьких» невпевнених у собі людей, які, попри усвідомлення шкоди, якої завдають, абсолютно свідомо допомагають вчиняти моторошні речі. Цікавим є також підкреслення того, що сьогодні жорстокість – це своєрідна

цінність і ознака соціальної успішності, що ЗМІ, масмедіа і навіть новини значною мірою транслюють жорстокість як основну ознаку сучасної дійсності.

Оригінальним і доречним видається режисерський хід залучити до вистави актуальних іронічних медіа персонажів Майкла Щура і Ярослави Кравченко, ведучих передачі «Телебачення Торонто», оглядачів актуальних новин. Цей хід, з одного боку, одразу робить місток із сьогоденням, але разом з тим задає певну мета-іронію всьому, що відбувається у виставі і дозволяє сприймати все з безпечною дистанцією.

Вистава насичена дією, цитатами та відсилками до сьогодення, видовищна, актори прекрасно взаємодіють, все постійно змінюється і не дає перепочити глядачеві ні на секунду. Але стрімкий темп роботи дуже вдало перед самим завершенням вривається у глибокий тихий монолог переосмислення, коли Алекс раптом розкривається, озвучує несподівано знайдені відповіді на свої запитання і запрошує глядача у власне бачення можливого нового етапу життя, в якому є ще хтось, окрім нього та його болю минулого, етапу, де місце для жорстокості вже буде під великим питанням.

Ця об'ємна вистава є однією з найкращих серед тих, які подавалися до розгляду цього року, тому однозначно рекомендую цю роботу до короткого переліку Фестивалю-премії у номінації «за найкращу драматичну виставу».

Ольга Стельмашевська

«Механічний апельсин» в Дикому театрі – як «Чайка» для МХАТу.

Хоча всі прем'єри, що випускаються Диким – ні на йоту не відходять від його «генеральної лінії». Тим не менш, ця вистава, завдяки сукупності потужних ультра творчих сил на одному квадратному сантиметрі сценічного простору, є квінтесенцією ідеології театру: катарсис через потужний шок-контент.

Автор роману Ентоні Берджес, авторка інсценізації Лєна Лягушонкова, режисер Максим Голенко, виконавець головної ролі Юрій Радіонов, художниця Юлія Заулична, режисер з пластики Олексій Скляренко, композитор Дмитро Данов.

Першою відв'язується Лягушонкова, абсолютно не цензуруючи себе: літературна основа, театр, режисер і актори – достойні інтерпретатори її сленгу, ремінісценцій, невичерпної словесної брутальності, як детонатора тексту. Та й вона добре усвідомлює ЦА. Власне, це і зіграє з виставою злий жарт: ближче до фіналу понесло і Лягушонкова не змогла вирватися з жорен роману Берджеса, не впоравшись, власне, суто драматургічно з його структурою. В якийсь момент дія почала налазити сама на себе і хаос поглинув надто важливі деталі. Режисер підставляв плече як міг, власне як і виконавець головної ролі – Радіонов, але те, що в цій постановці має бути жорстко структурованим – розлізлося у найбільш невідповідний момент, під фінал. Зміст поглинув форму.

Попри це, кожну мізансцену, придуману режисером у цій виставі, можна препарувати окремо: вони настільки концентровані, що найдрібніший нюанс стає окремою концепцією.

Концептуально вибудуваний і простір, хоча на перший погляд сцена нагадує цвинтар роялів за аналогією автосміттєзвалища. Це і є сміттєзвалище життя всіх персонажів та тих, кого чіпляє сценічна адаптація, тобто нас і наші реалії. Життя, яке задумувалося всевишнім як гармонійне, звучить лише дисонансами «вбитих» музичних інструментів. Їх протягом всієї вистави ґвалтують, б'ють, вбивають так само нещадно, як і людей, що трапляються на шляху банди відморозків на чолі з Алексом. Він обожнює класичну музику – це притаманне покидькам (згадаємо Шікельгрубера), особливо Бетховена. Так у маніакально-депресивних особистостей проявляються глибоко сховані або ж зруйновані ще у дитинстві «гармонійні» паростки. Монстрами не народжуються – ними стають, або їх створює світ.

«Краса замінюється виразними сценами неподобства».

Мене завжди дивують розмови щодо лексики у виставах Дикого театру: як ненормативної словесної так і сценічної. Невже ми і наш світ настільки цнотливий? Невже не читається крізь цю провокативність, зухвалість, епатаж, травматичність Дикого, Голенка, Лягушонкової, Радіонова та інших акторів кінцевий меседж? Поставити діагноз – ось місія театру і цієї вистави.

Задача, яку ставить перед собою і артистами Голенко, майже за Марінетті: «боротися з моралізмом». І моралізаторством. От чого нема в цій виставі – того нема, і слава Богу: Голенко повертає лише обличчям до цього дзеркала кожного. Констатує і через мистецтво найсильнішого впливу намагається лікувати. Засоби і методи – шокова терапія, електричний струм.

Провідниками цього струму є Юрій Радіонов, Дмитро Усов, Андрій Кронглевський, Максим Бурлака, Фелікс Аброскін, Даня Козлов та інші. Плюс вставний «цирковий номер», вірніше камео Майкла Щура та Ярослави Кравченко з «Телебачення Торонто».

Звісно, потужний та гіперрухливий Радіонов в центрі вистави. Його харизматичність приголомшує, йому підвладні будь-які стилі, техніки, задачі. Він користується усією чуттєвою палітрою, закладеною в його акторській природі і створює взірцевого антигероя – у першій частині – та героя, якому починаєш співчувати – у другій половині його сценічного життя. При цьому майстерно оминає банальностей у трактуванні образу.

Цьому сприяє й цікавий пластичний малюнок ролі: Олексій Скляренко не вперше працює з Радіоновим (AMORphine в ProEnglish Theatre) і знає, що, крім своєї фізичної вправності і якогось особливого відчуття власно-

го тіла, Радіонов вільний і розкутий у всій своїй психофізиці: він одночасно притягує як втілення майже абсолютного зла і кричущої безпорадності.

«Механічний апельсин» є потужним антидотом, якщо хочете вакциною – з температурою, ломкою, втратою сил, апатією, депресією, але з гарантією виживання.

Якщо б не драматургічний збій, спад напруги під фінал – вистава однозначно могла б претендувати на перші сходинки шортліста «ГРИ», але «щось пішло не так». І навіть очевидна метафора у фіналі про біомасу, яка плодиться і породжує потвор – чомусь не «вбиває наповал».

Юлій Швець

«Ультра-драма» Максима Голенка екстраполює культовий «ультра-насильницький» роман британця Ентоні Берджеса на постмайданну українську дійсність, демонструючи революційну трансформацію його характерів: «тупорилі» йдуть в «менти», інтелігенти – в патріоти. Якщо ти служиш постмайданному олігархату – маєш преференції й стаєш монополістом на «ринку насильства», відмовляшся бути прислугою – отримуєш у відповідь репресії від колишніх однодумців. Просто й зрозуміло.

Алекс у виставі – герой, котрий у вільний час захоплюється Бетховеном, а в «робочий» проповідує молодіжну субкультуру (насильство ради самоутвердження), – не входить у жодну з вищеозначених груп. Харизматичний і жорстокий, зібравши варварську секту, він знаходить розраду в специфічному культурному дозвіллі на межі з криміналом й одного разу потрапляє за грати. Романтично-анархічний період в його житті закінчується. Аби вибратись з пекла, він погоджується на аналог хірургічного втручання під назвою «прифронтальна лоботомія» (деталі якої відображені, зокрема, у фільмах «Френсіс» Грема Кліффорда з Джессікою Ланж та «Політ над гніздом зозулі» Мілоша Формана з Джеком Ніколсоном). Алексу пропонують втручання «технологічне» (коли ультрасильними подразниками мостики між нейронами гладко «спалюють») – без скальпеля й очевидного примусу. «Дерева вмирають стоячи» – театральна вистава, яка справила на Алекса неабияке враження до того, як він потрапив за грати, – тихо-мирно відходить в його свідомості у минуле, й із колишнього «ультра» Алекс трансформується у нешкідливого пухнастого котика, якого кожен, хто захоче, може образити. Поки він перебуває за гратами, його «однодумці» йдуть у «менти», аби тамувати спрагу в насильстві вже від імені держави й, по виході Алекса на волю, жорстоко мстяться за «втрачений час». Алекс після радикального перевиховання не здатен чинити опір, але й не може жити серед людей, які, на відміну від нього, не змінилися.

Як відрізнити грань, яка відділяє людську активність (цілеспрямованість, здатність на повноцінне життя) від злочинного насильства, й хто сьогодні вирішує, де проходитимуть її (активності-насильства) пост-майданні кордони – МВС, непотопляємий, здавалось, екс-«поет» (імя якого, нарівні з іншими персонажами чинного політикуму, озвучується у виставі) чи хтось інший? В пошуку актуальних сенсів «радикальний імерсивний» театр сам чинить експерименти над глядацькою гідністю методами, які знаходяться десь посередині між «активністю й насильством», перманентно випробовуючи зал «провокацією, видовищністю й шоком, як основними елементами взаємодії з публікою». Чого варта сценографія, яка у Голенка завжди осмислено-предметно заповнює простір сцени, а на цей раз вміщує аж сім потрощених піаніно й кульгавий рояль впереміжку з розкиданими паперами. З глибини сцени прозирає живий оркестр (вокал, барабани, віолончель): лише музика є святою в царині жорстокості – а йде вона від держави чи від окремого індивідуума – не має значення. Якщо абстрагуватись від гри сенсів, меседжів і відтінків форми, то легко побачити у роботі «Дикого театру» схиблений гумор та ультра-кітч. Однак, «польові дослідження» справді актуальної соціальної проблематики анархізму (зі сторони індивіда і держави) жодного разу не вкладались в «дамські» очікування та стереотипи. Якщо відпустити свої естетичні уявлення на волю, то неважливо вже «хіпстер» ти чи «естет» – ти стаєш частиною суспільства й можеш отримувати задоволення навіть від колективної арії босоти чи тюремного стьобу про «малу Олю», яка втопилася від «важкого життя».

Максим Голенко продовжує користуватися всіма характерними для власного творчого почерку сценічними тропами, з тією лише різницею, що в цей раз підпорядковує їх надсучасній домінанті (розділене суспільство, постмайданний синдром), котру ніхто з притомних режисерів не наважується чіпати, а, особливо ж, присвячувати їй окрему виставу. Спрага гідності й достойного існування, – емоційно відображена потужним акторським ансамблем у виставі, – не знає соціально-класових меж, вона живе в малому й великому. Саме цей істиний, сильний, вільний, – стверджує постановка, – а не пропонований владою аматорсько-жандармський демократизм здатен перетворити націю та суспільство.

Звісно, в перфектному варіанті хотілось би більш чітко вибудуваної, конгеніальної першоджерелу, драматургічної інтриги, котра безупинно тримає увагу в напрузі. Наразі ж маємо «супер-монтаж» та фрагментарну мозаїку над-виразних образів, котрі часто мають непряме відношення до теми. Однак, якщо це порубане, понівечене «піаніно» все таки звучить, воно відображає основну «мелодію» нашого існування, а не його дистильовано медійний фетиш. За сукупність безперечних формальних достоїнств, за громадянську сміливість цієї найяскравішої постановки в розкритті нею табуйованих сенсів, вистава цілком заслуговує на входження в шортліст Премії «ГРА».

Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. Василя Василька «Собаче серце»

Юлія Бентя

Інсценування Лєни Лягушонкової «Собаче серце. Перезавантаження», яке взяв в роботу новопризначений головний режисер Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. Василя Василька Максим Голенко, можна трактувати як свого роду метатекст, у якому сучасна драматургиня спробувала поєднати в чомусь дуже схожі тексти Міхаіла Булгакова: власне повість «Собаче серце», а також окремі мотиви «Фатальних яєць» та знаменитого автобіографічного «Морфію» (про останній, до речі, довелося писати під час минулої каденції «ГРИ» у зв'язку з моновиставою Юрія Радіонова у «ProEnglish Theater»). А це, в свою чергу, дозволило постановникам змістити акценти в самому «Собачому серці», «перезавантажити» пам'ять про стару радянську екранізацію, на яку Голенку свідомо і підсвідомо доводилося зважати. Одразу зазначу, що це режисеру справді вдалося. Ба більше, саме це «перезавантаження» стало відповіддю на ті виклики, які перед всіма ставить українська сучасність і теперішній український виборець, який, цілком в світовому тренді, ведеться на популістські гасла і не здатен оцінити тих досягнень, до яких країну привели також не ідеальні, але вже ж таки зовсім іншого рівня політики. І навіть класичне «квартирне питання» постало тут у новому світлі завдяки «заземленню» клініки Преображенського і його асистента Борменталя. Борменталь тут ін'єкційний наркоман, який разом із шефом обслуговують переважно різного штибу пройдисвітів, здатних недешево заплатити за їхні послуги, а «для душі» проводять різні творчі експерименти. Так, вони дуже далекі від ідеалів пересічного громадянина, але у себе вдома мають право бути такими, якими є, і відбиватися до останнього від «зовнішніх» заздрісних зазіхань і на їхні незайві кімнати, і на нетиповий для більшості спосіб життя. Натяк і на Крим, і на Донбас більш ніж прозорий.

У цьому контексті зрозуміло, що на самому початку вистави ми бачимо не жалюгідного бутафорського цуцика з підібганим хвостом і рельєфними від хронічного голоду ребрами (художниця вистави – Юлія Заулична), якого штовхають і обливають помиями. Це така мініатюрна троянська конячка, яка, потрапляючи в помешкання професора, поступово позбавляє того продуктивного життєвого простору і починає судити про нього і його спосіб життя за власними мірками. У звуковому вимірі (за нього у виставі відповідає Вадим Бесараб) це агресивне втручання втілює «людська» іпостась песика, яка дає про себе знати постійним гриманням в ударну установку у передньому правому куті сцени. Апофеозом таких звукових атак стає хорове виконання пісні «Золотые купола», і у цьому хорі центральна партія належить змужнілому в фізіологічному, але не розумовому сенсі Поліграфу Поліграфовичу. Варто уважніше дослухатися до всіх нюансів музичної концепції, де початок вистави супроводжує фортепіанне аранжування «Щедрика» Леонтовича. Далі, під час огляду пацієнтів квартири-клініки, звучатиме «Хабанера» Бізе про принади вільного кохання, ще далі – романс «Белой акации гроздья душистые» і надривний спів в дусі шлягерів Висоцького, тобто «Золотые купола» тут не раптом і не з нічого.

Треба згадати й інші красномовні знахідки постановників: собаче гарчання Швондера і його бравого тріо в масках хатніх злодіїв; кімнати-камери на колесах, що символізують перетворення нерухомості на «рухомість», розхитування того, що раніше здавалося непорушним; мрійливі розмірковування Шарикова про його гіпотетичне благородне походження. Чудова робота хореографа Павла Івлюшкіна тут полягала не так у постановці комічних епізодичних сцен з Айседорою Дункан, як створення контрасту між людським і тваринним, розмежування їх на рівні пластично-візуальному.

Очевидно, що ця вистава – красномовний діагноз сучасній Україні і її мешканцям, які досі за радянською звичкою перекладають гріхи Шарикова на Преображенського з Борменталем (у «Фатальних яйцях» життя Персикова, винахідника «променя життя», або «красного луча», закінчується трагічною загибеллю від нападу розлюченого натовпу; у виставі відкритий фінал натякає на вбивство, яке має поставити крапку в квартирній «окупації»). Це і є відповідь на «відповідальність інтелігенції», яка завжди «недопрацювала», «недовиховувала». Одеське «Собаче серце» має все необхідне, аби увійти в історію українського театру як визначне політичне висловлювання, але до того нехай би цю виставу побачило якомога більше глядачів. Сподіваюся, що перемога у цьогорічній «ГРІ» цьому сприятиме.

Ганна Веселовська

Режисер Максим Голенко має смак і хист до створення театральних блокбастерів. По-перше, для своїх вистав він обирає тексти, які люблять і чиї автори на слуху. А по-друге, із цих більш-менш знайомих текстів він видобуває щось нове, приховане під сподом банального поверхового сприйняття. Цей режисер, мов досвідчений старатель, відчуває, де в тому чи іншому творі криються справжні поклади золота – сенси, які інші не помітили.

Собаче серце

От і з «Собачим серцем» Михайла Булгакова в інсценізації Лєни Лягушонкової вийшло так само, як і з його популярними виставами «Лейтенант з острова Інішмор» та «Кайдашева сім'я» в Дикому театрі; «Енеїда» в Одеському театрі ім. В. Василька; «Зойчина квартира» в Київському театрі на Подолі. В усіх випадках він так занурювався у текст, ніби хотів його відібрати у автора, принципово змінити статус літературного твору із артефакту на розповідь «про зараз».

Утім, те, що таке саме «насильство» відбувається над «Собачим серцем» фанати Булгакова спочатку і не здогадуються. Їх обережно затягують в перебіг подій, тобто в буденну лікарську практику двох московських інтелігентів професора Преображенського і лікаря Борменталя, яка, виявляється, націлена не на рятування людських життів, а на вирішення хірургічним шляхом сексуальних проблем пацієнтів. Власне цим критичним акцентом постановники одразу і позбавляють Преображенського та Борменталя ореолу благородних жертв, що був важливим моментом в екранізації повісті «Собаче серце» радянських часів. Виглядає так, що від самого початку Преображенський (Ігор Геращенко) і Борменталь (Вадим Головко), Зіна (Юлія Харчук, Наталія Шевченко) і Дарина Петрівна (Олена Головіна) повноцінно вбудовані в радянську злочинну систему, розуміють її потворність, але прилаштувалися до неї, співіснують та співпрацюють з нею.

Але загалом така компромісність існування булгаковських героїв, яка не робить їм честі, зі сцени не декларується. Вона промовисто і водночас театрально-химерно представляється у візуальний спосіб. Сценографічне рішення, запропоноване художницею Юлією Зауличною (вона також авторка костюмів), дало можливість Максиму Голенко помістити булгаковських героїв у свого роду капсули, в яких вони до певного моменту відчувають себе захищеними від зовнішніх соціальних стихій. Таким прихистком на деякий час стають для них різної величини розташовані на сцені прозорі рухливі конструкції-паралелепіпеди, що чимось нагадують скляні шафки для зберігання лікарського начиння. Протягом вистави паралелепіпеди отримують різне змістовно-функціональне призначення: ось вони дійсно шафки, ось вони кімнати квартири професора Преображенського, ось вони контейнери для зберігання піддослідних істот і т.д.

Між тим, їхня конструктивна простота і мобільність дозволяє режисерові створювати і більш узагальнюючі образи, виводити події за межі професорського помешкання. Так виникає образ зимового міста, де в сніговому вихорі обертаються будинки чи візуалізується розпад величного Калабухівського дому, що зазнає приниження та ущільнення мешканців, або розтин квартири професора Преображенського, в якого реквізують кімнати. Створюючи у такий спосіб атмосферу руйнації, постановник наче підсилює причетність глядача до «революційних ворожих вихорів» столітньої давнини. Але важливішим для Максима Голенка за відчуття тривоги і страху є іронія та сарказм, яку він постійно вприскує у виставу. Вперше ця корекція булгаковського настрою відчувається у сцені, де згадується Айседора Дункан. Цю танцівницю-босоніжку, яку дуже, завдячуючи прихильності Луначарського, любила радянська влада, Булгаков природно не терпів. А от у «Собачому серці» Голенка Айседора Дункан (Аліна Катречко), яка тільки мимохідь згадується в повісті, представлена повноцінною пародійною постаттю, що незграбно стрибаючи перетинає сцену.

І таких дотепних моментів, що викликають у глядача сміх і знижують напругу, у виставі чимало. Власне саме за їх рахунок Преображенський та Борменталь (Борменталька, як його зневажливо кличе Шаріков), і позбавляються режисером ореолу трагічності. Однак, не зайво згадати, що таке режисерське тлумачення тексту дуже точно передають самі виконавці ролей. Чудовий тонкий актор Ігор Геращенко грає Преображенського сибаритом і снобом, людиною, що зверхньо дивиться на світ, у свій спосіб маніпулює ним, а тому й певен, що революційні жахи його не торкатимуться. А Вадим Головко в ролі Борменталька від самого початку постає приниженою, заляканою істотою, яка дуже легко підкорюється насильству.

Друга дія «Собачого серця» в Одесі – це вже суцільне приниження, колишніх хазяїв життя, тобто принишклих від страху інтелігентів. І важливо тут те, що принижують їх не так антихристи-революціонери, які в спектаклі показані стереотипно, як не персоніфікований натовп – у шкірянках, кашкетах, а саме Шаріков (Олександр Самусенко).

Те, що Шаріков є господарем і квартири, і всього життя режисер підкреслює навіть у мізансценах, у центрі яких відтепер завжди опиняється він. І до цього важливого змістовного зсуву Максим Голенко вдається, аби вказати на нашу особисту відповідальність за те, що до влади приходять ті, хто не читає книжок (крім скандального листування політичних суб'єктів), хто ходить лише розважатися в цирк і не знає, що таке симфонічна музика. Отож, у Шарікова, зіграного Самусенком, виразно проглядаються риси нашого сучасника – істоти при владі, яка не соромиться брехати наліво і направо, вміє хайпанути, і у якої за душею «золотые купола» російського розливу.

Здається, в «Собачому серці» поставленому Максимом Голенком в Одесі, багато такого, що спонукає протверезіти, побачити українську політичну реальність не крізь призму переможних президентських обіцянок, а в сенсі того, що відбувається з розумними, освіченими, професійно відповідальними людьми, які погоджуються на таку владу. Чому, де і коли вони дають слабину, відступають від здорового глузду, втрачають дар провіденції.

З іншого боку, для того щоб це все це побачити і відчути треба під час вистави не стільки реготати, скільки напружуватися. Той, кому це не під силу, може з'їсти цей спектакль із попкорном. Візуальна атмосферність вистави, посилена музичним оформленням Вадима Бессараба, який супроводжує дію «живим звуком», мов справжній тапер булгаковських часів, дасть глядачу і таку можливість.

Роман Лаврентій

Хрестовий похід режисера Максима Голенка проти радянського минулого і його девіативних форм у пострадянському сьогоденні втілився у ще одній конгеніальній комбінації – у виставі «Собаче серце» Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. Василя Василька. Але цього разу вістря сатири болісно впивається у прикрі «непорозуміння» чи то пак фатальні соціальні катаклізми в сучасній Україні.

Адже твори Михайла Булгакова досі надзвичайно актуальні. Після написання тексту повісті, яка лягла в основу інсценування, пройшло понад дев'ять десятиліть, але суспільство, не засвоївши уроки історії, знову стає на ті ж граблі. В інсценуванні (драматургиня – Лєна Лягушонкова), окрім уже впізнаваних метафор та алегорій, з'являються ремінісценції на інші твори Михайла Булгакова («Фатальні яйця», «Морфій»), та завдяки режисерському перепрочитанню – прозорі алюзії на наше сьогодення. Цитати, які давно вже стали афоризмами, у сценічній версії отримали нове звучання. Наприклад, відоме в 1920-х роках листування Енгельса з Каутським, яке в повісті Швондер порадив почитати Шарікову, мало хто з сучасників осилив, тому режисер й авторка інсценування апелюють до впізнаваних сучасних реалій – листування сьогоднішніх політичних діячів у соціальних мережах.

Від звичайних історичних зіставлень, проведення «паралелей» між 20-ми роками XX ст. і нашими днями чи фраз, які викликають у залі сміх, творці вистави переходять до важчої артилерії. Зокрема, до болю знайомі фрази: «Какая разница?» чи «Я ж не лох!» або ж «Надо просто перестать стрелять» – із вуст майбутнього кривавого вбивці Шарікова звучать провізорично і – для думаючої частини глядацької аудиторії – зовсім невесело. І це далеко не єдиний епізод, у якому режисер показує критичне ставлення до популізму в сучасному політикумі, до захоплення влади цинічними людьми «з народу», якими керують первісні тваринні інстинкти.

Водночас у виставі не знімається відповідальність і з освіченої частини суспільства, яка допустила до влади цих «шарікових»: попри те, що професор Преображенський (Ігор Геращенко) асоціюється із образом деміурга, який кидає виклик Богові, одночасно показані і його слабкості (самовпевненість, злочинна байдужість/бездіяльність); лікар Борменталь (Вадим Головко) постає слабкою, м'якою, дещо розгубленою і залежною від наркотиків людиною...

Дуже переконливо зображено перетворення «пса» у «пролетаря». Спершу роль Шарика грає Володимир Романко, викликаючи співчуття до бідної тварини завдяки значній оголеності та беззахистості акторського тіла, запопадливо-тваринній пластиці (пластика – Павло Івлюшкін) чи по-брехтівськи відсторонено передаючи її внутрішній світ речитативом у супроводі барабанів (музичне оформлення – Вадим Бессараб). Натомість роль самого Шарікова виконує інший актор – Олександр Самусенко, психофізичні дані якого дозволяють влучно передати неконтрольовану фізичну силу і хамовиту природу персонажа. Манера їсти, артикулювати слова, зневажливо-здрібніле звертання до співрозмовника (чого тільки вартує фраза: «Бормєнталька!») – виказують у Шарикову не лише його колишню тваринну природу, а й майбутню культуру грядущого хама із його тюремно-шансонними уподобаннями («Шарик, я как и ты был на цепи...») і вказуванням іншим, як їм жити.

Із великою долею сарказму вирішені образи Швондера (Роман Федосєєв) та інших членів будкому, які «трансформувалися» до наших часів у щось середнє між НКВС-никами і сучасними воєнізованими спецпідрозділами у балаклавах (сценографія та костюми – Юлія Заулична). Не змінилася лише їхня суть – безцеремонно втручатися у чуже життя, нав'язуючи свої правила. Вони присутні повсюдно, виринають із люків з-під сцени, зачаївшись, підслуховують розмови інших персонажів, намагаються переманити Шарикова на свій бік, обіцяючи йому захист його законних прав... Спершу кумедні та нікчемні (як і радянська влада на початках), вони згодом набувають загрозливої ролі, зрештою, фатально впливаючи на розгортання сюжету. Окрім порахунків із радянським минулим (чи насправді вже минулим?) та гірких алюзій до політикуму нинішньої України, режисер вводить також дрібніші іронічні випади, що також дуже тонко відбивають дух нашого часу (наприклад, один із героїв виправляє іншого, коли той говорить про жінку: «Не завідувач, а – завідувачка!»).

На завершення варто наголосити на ще одній вагомій функції, яку виконує ця багата на підтексти, цілісна у своїй режисерській концепції та високомистецькому сценічному втіленні вистава Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. Василя Василька. Вона свідчить: так, «Собаче серце» органічно звучить українською мовою, а сатиричний текст М. Булгакова може бути не лише якорем, який затягує нас у «рускій мір», а й потужним інструментом для руйнування образу цього «прекрасного минулого».

Олена Либо

Режисерський почерк Максима Голенка настільки індивідуальний, що його вистави неможливо сплутати з постановками інших режисерів. Він не боїться братися за класичні сюжети, разом з драматургами деконструювати їх і робити з них щось, протилежне усталеним думкам і очікуванням. І чим голосніше ім'я автора та впізнаваний твір, тим більший виклик собі робить режисер. Після гучної «Енеїди» уже на посаді головного режисера Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька Максим Голенко береться за постановку «Собачого серця» М. Булгакова. Ну справді, що можна сказати нового в булгаківському «Собачому серці»? А ось і можна… можна у співтворчості з драматургинею Лєною Лягушонковою разом «погратися» з ніби звичними

текстами і змістами, вкотре «поборотися» з радянським минулим, занурюючись у протиріччя 30-х років ХХ ст., але переплавити все це в зовсім іншу форму і надати історії сучасних сенсів. Дивовижна особливість режисури Голенка і полягає в тому, що в його сучасних, актуальних, добре скроєних виставах завжди діагностується ставлення до минулого. На жаль, але більшість із нас тримається за те минуле іще добряче, і мало кому приходить на думку про те, що історія циклічна і через певний історичний проміжок часу ми всі знову наступимо на «улюблені граблі».

Трагікомічний сюжет про зухвалий науковий експеримент і переродження людини в штучно створених умовах режисер з драматургинею подають злісно, іронічно, їдко і гостро політично, що цілком відповідає визначеному жанру «жахлива історія» (відсилка до першої назви твору «Собаче серце. Жахлива історія»).

Вистава насичена літературними та політичними алюзіями які вміло вмонтовані в канву сюжету. Поява Сталіна, переодягнених у форму НКВС Швондера і його прибічників, шаленої та пристрасної до всього більшовицького Айседори Дункан – це своєрідне звернення до пам'яті глядача, а епізодично вмонтована в структуру вистави історія про експерименти доктора Персикова з повісті «Фатальні яйця» підкреслює і поглиблює розміри катастрофи за якою стоять насильницькі втручання в природу. Цікаво вирішений фінал вистави в якому безвідповідальні експерименти Преображенського та Персикова обертаються невдачею і після трагічної загибелі Персикова Швондер сфабрикує проти Преображенського справу, звинуативши його в «контрреволюційному терористичному акті з метою знищення молодої радянської республіки через поширення гігантських змій». Звучить і виглядає безглуздо, але наша історія зберігає сотні тисяч прикладів сфабрикованих абсурдних звинувачень по ст. 58 УК коли ось такими «шаріковими-швондерами» було знищено кілька поколінь.

Цікаво задіяний простір у виставі. На сцені весь час пересуваються різного розміру скляні медичні шафи, які на очах у глядача перетворюються на 7 кімнат квартири професора Преображенського. Ці шафи-кімнати постійно обживаються різними предметами, меблями та переобладнуються то в гостьову, приймальню, душову, столову кімнати, то в кабінети приватної клініки, де проводяться експерименти з омолодження, які мають вигляд наукової лабораторії з заспиртованими органами, то в один із символів Кремля. Навколо них кружляє Швондер та його оточення. Вони постійно або виринають з під землі, або зависають з підслушкою на стелі. Своїми нахабними діями, зухвалими візитами, кляузами, доносами вони намагаються установити свої правила гри. По суті, на прикладі професорської квартири режисер разом з художницею Юлією Зауличною відтворюють крихітну частину історії з радянського минулого, коли великі території країни та соціальний простір кожної людини перетворювались в контрольований простір влади.

Професор Преображенський, роль якого у виставі грає Ігор Геращенко, в цій історії не виглядає жертвою системи, але стає нею у фіналі За його напускною і підкресленою інтелігентністю, яку точно і природньо відтворює актор, приховується безпринципний тип. Він нічим не відрізняється від інших героїв: бере хабарі, розв'язує житлові питання з можновладцями, заплющує очі на свавілля (показова сцена згвалтування Зіни Шариковим) і одержимий дикими науковими експериментами. Його колега доктор Борменталь (арт. Вадим Головко) навпаки – боягузливий, слабкий та залежний від морфію тип (такий собі натяк на доктора Полякова з булгаківського «Морфію»). Сам Шаріков постає у виставі у двох «вимірах». Володимир Романко створює виразний образ голодного, але вільного пса-безхатька, який стає жертвою експерименту. Поєднуючи уяву, акторську гнучкість і технічність, актор вміло перетворюється із тварини на подобу людини. Його Шаріков постійно лається, «мітить» все на своєму шляху, ганяє бліх і доктора Борменталя. В другій дії перед нами постає Шаріков-виродок, а точніше Шаріков-Чугункін, гіпофіз якого б'ється в мозку колишнього пса. Олександр Самусенко створює образ грубого, нахабного та різкого типа кремезної статури. Професора він уже не боїться, Борменталя він називає принизливо Борменталька, до жінок він уже не ластиться, а вдається до відвертого насильства, всіх він намагається залякати, всіма маніпулює. Вдаючи з себе шаленого та неадекватного революціонера, зараженого ідеями соціалізму, та користуючись своїм положенням, він створює для всіх нестерпні умови існування. Він усіх травить, гвалтує, підставляє, зраджує. Непристойності, лайка та шансон з його вуст виливаються гидкими потоками, а назад заливаються алкоголем. Шаріков-Самусенко стає злочинцем, який природньо вписується у швондерівське оточення затятих революціонерів, що перетворюються на НКВСників.

Підсилює і додає розвитку дії музичне оформлення, яке наживо звучить у виконанні піаніста Вадим Бесараба. Музикант створює образ тапера-віртуоза, який протягом всієї дії то імпровізує на нескладні, але впізнавані популярні теми, то підганяє імпровізацію під драматичні моменти, підключаючи ударні інструменти. Вся музично-шумова партитура вистави виступає додатковим тлумачення подій, що відбуваються на сцені та допомагає створити повну і переконливу картину жахливої історії.

Взагалі, глядач зрозуміє та оцінить у виставі режисерські прийоми відкритої і помітної політичної сатири, що майстерно завуальовані як в багатозначних булгаківських текстах, так і сміливо переосмислені та осучаснені в текстах Лєни Лягушонкової. Злісно і місцями нещадно режисер показує минуле і натякає на сучасне, немов застерігаючи нас від катастрофи, на порозі якої ми всі перебуваємо.

Людмила Олтаржевська

Знову у півфіналі Фестивалю-премії – один із найактивніших «ГРАвців» Максим Голенко, і знову – у тандемі

з Михайлом Булгаковим. Після минулорічної «Зойчиної квартири» (Київ) цього разу режисер представив увазі експертів, зокрема, «Собаче серце» (Одеса). Виставу, жанр якої звучить песимістично і навіть зловісно – жахлива історія. Але присутність у команді драматургині Лєни Лягушонкової суттєво згладжує цю похмурість і налаштовує на думку, що в най-найжахливішій історії знайдеться місце для самоіронії, дошкульних жартів і навіть сатири. (Ті, хто слідкують за Лягушонковою в реаліях сучасного театру, розуміють, про що йдеться). Інтуїція у цьому випадку спрацювала на всі сто відсотків: «Собаче серце» по-одеськи – українською, до честі авторів вистави і керівництва театру, мовою – тісно переплетене із сучасністю і сповнене приводів вкотре згадати класичні цитати оригінального твору.

Одним із векторів розвитку дії на сцені режисер обирає дослідження етапів переродження звичайного собаки у недолюдину із захмарним рівнем цинічності, завищеною самооцінкою і … яскраво вираженими тваринними інстинктами, які, як виявляється, на відміну від шерсті нікуди не поділися. Шаріков у виставі має кілька іпостасей: зацькована нещасна дворняга, що злякано визирає із-за ударної установки, постопераційний пацієнт, який лише намацує модель майбутньої поведінки, притирається до нового статусу, і знахабнілий людиносокаба, котрому намордник пасує навіть більше, ніж братам нашим меншим. Квартира професора Преображенського та інші інтер'єри сцени нагадують лікарню/в'язницю із скляними тумбами-клітками-вальєрами (художник – Юлія Заулична), що навіює асоціації з божевільнею. А класичні більшовицькі шкірянки лише посилюють ці відчуття, особливо якщо тримати в пам'яті той факт, що час написання «Собачого серця» навряд чи можна назвати таким, коли країною керували здоровий глузд, логіка і психічно врівноважені люди.

І якщо «квартирне питання» не могло оминути морально-етичні особливості розвитку нашого, м'яко кажучи, не надто ідеального суспільства, то однією із рушійних сил «Собачого серця» в Одеському театр імені Василька стала політична ситуація в країні. Яка спонукає чи то сміятися крізь сльози, чи то плакати, тамуючи нервовий сміх… Де вислів «треба всього лише перестати стріляти» став демонстрацією наївності, цинізму й профанації в одному флаконі, а співзвучність прізвища «Шариков» із прізвищем керівника однієї політичної сили настільки показова, що закрити на це очі просто неможливо… Де різних швондерів зараз наплодилося так багато, що як тут не згадувати слідом за Булгаковим: дуст – це радикальний і дієвий препарат від шкідників. (… Ближче до фіналу герой Самусенка перетворюється на закривавленого монстра. Хто має очі – побачить, хто має вуха – почує…)

У виставі взагалі чимало точок перетину із українською сучасністю: тут звучать прізвища Шарія, Дубінського, Авакова, Ройтбурда, якого «знову звільнили». Про стовідсоткову необхідність згадування всує цих людей у виставі говорити не доводиться, але особиста позиція режисера щодо ситуації в країні окреслена однозначно.

Серед акторів, які в цій виставі працюють зіграно і переконливо, варто виокремити трійцю Ігоря Геращенка, Вадима Головка та Олександра Самусенка. Які підтримали режисера в тому, що за кожним із їхніх героїв стоїть певна історія і всі їхні дії та вчинки мають причинно-наслідкові пояснення. Борменталь тут (Вадим Головко) – людина з наркотичною залежністю, професор Преображенський (Ігор Геращенко) занадто інтелігентний як для свого часу, ну а хижий Шариков (Олександр Самусенко) – приклад того, що зло є загрозою для всіх, у тому числі й тієї людини, яка його породила.

Музичне оформлення (автор – Вадим Бесараб) є органічною складовою вистави, хоча у деяких моментах і досить прогнозованою (романс «Белой акации гроздья душистые», «Собачий вальс»…)

Вистава «Собаче серце», яка є першою постановкою Максима Голенка у статусі головного режисера Одеського театру імені Василька, беззаперечно заслуговує на те, аби бути представленою у фіналі Фестивалю-премії «ГРА». З єдиним уточненням: багаторічні шанувальники режисера навряд чи побачать у ній щось принципово нове як для творчості пана Максима. Але цікава концепція, прекрасні акторські роботи і переконливі меседжі команди спектаклю є направду вагомими аргументами для того, аби «Собаче серце» опинилося серед 12 найкращих вистав року.

Ольга Стельмашевська

Постановка «Собачого серця» – вдалий репертуарний хід Одеського українського музично-драматичного театру імені Василя Василька, плюс ефектні входини Максима Голенка в статус головного режисера.

Театр, вочевидь, «співпав» з Голенком ще при постановці «Енеїди XXI», увійшов у смак і ускладнив задачу, взявшись за хрестоматійний текст Михайла Булгакова з уже хрестоматійно епатажним режисером та ще й в сценічній адаптації Лєни Лягушонкової.

«Собаче серце» сприймається більш поміркованим, ніж фонтануюча «Енеїда», навіть з огляду на епатажність тандему Голенко-Лягушонкова і вічно актуальні та пророчі тексти Булгакова. Режисер ні в якому разі не повторюється, але його почерк уже є зчитуваним і, присадивши глядача на своєрідний адреналін, що виробляється під час перегляду його вистав, Голенко у кожній новій постановці має перестрибувати свою найвищу планку, щоби досягти нового і більш потужного результату.

Отже, хоча режисер і драматургиня в «Собачому серці» називають речі своїми іменами, відверто ототожнюючи булгаковських персонажів з сучасними «швондєрами» і «шаріоквими» українського політикуму (не пройшло і ста років), все ж «жахлива історія» на бомбу не схожа. Швидше на міну сповільненої дії, яка суцільно нашпигована питаннями.

Чому Голенко більш, ніж зазвичай стриманий у своїх виражальних засобах? Чому яскрава театральність, притаманна його стилю, тут видається по рецепту, немов краплі від доктора Преображенського? Трохи сповільнений темперамент трупи? Можливо. Пієтет перед літературним й вичерпним першоджерелом? Не думаю. Проріджування режисерських спецефектів заради прозорості основної ідеї. Цілком ймовірно. Передчуття нової цільової аудиторії, до якої ще треба придивитись? Точно.

Є декілька важливих речей, коли Голенко залишається вірним собі: він завжди грамотно вирішує простір сцени, оформлює виставу живим музичним супроводом та трансформує літературну основу у досить видовищну форму і тримає її міцно.

Сценографка та художниця костюмів Юлія Заулична видає на-гора вдалий багатозначний візуальний образ: скляні медичні шафи на коліщатах, що перетворюються протягом вистави то на кімнати, то на величезні колби із зародком стадій перетворення собаки на людину, що «плаває» у фізрозчині, то на тюремні камери допиту. Ці шафи є своєрідним знаком часу і твору: глядач, немов у кунсткамері, спостерігає через скляні вітрини за цим збіговиськом неймовірного, моторошного, що у фіналі вистави та історії перетвориться на жахливе і криваве. Вони – і символ професії Преображенського та Борменталя, і символ ущільнення, яке прийшло разом із пролетаріатом, і чисто функціональний засіб динамічної зміни мізансцен.

Режисер заселяє увесь цей паноптикум персонажами не тільки однойменного роману. Здається, прошареному глядачеві пропонується цілий літературно-театральний квест усіма доречними в контексті «Собачого серця» булгаковськими сюжетами: на сцену вривається гігантська анаконда з «Фатальних яєць», доктор Борменталь (Вадим Головко) стає затятим морфіністом, як герой оповідання «Морфій» (з цим трешем дійсно легше «вколотися і забутися»), з'являється і персонаж-кавказець, наче з п'єси «Батум». Навіть звучить мелодія «Белой акации гроздья душистые», що стійко асоціюється ще з одним романом Булгакова.

До речі, фірмова ознака голенківських вистав – жива музика. В цій справжнім тапером запрошений відомий одеський джазовий піаніст Вадим Бесараб, який ілюструє дію з ложі: від «Щедрика» на початку вистави, коли жалюгідне опудалко собаки на порожній сцені замерзає напередодні різдвяних свят, «Оди до радості» з бетховенської 9-ї симфонії, коли перший раз на сцені з'являється професор Преображенський (Ігор Геращенко) до примітивного «Собачого вальсу». Лейттеми через зміну темпоритму, ладу, нюансів наскрізно проходячи крізь усю виставу, супроводжуючи персонажів, ситуації, артикулюють головні посили.

З огляду на акторський енергоресурс, слід відмітити, перш за все, дві акторські роботи: Володимира Романка – у ролі Шарікова-пса, та Олександра Самусенка – в ролі Шарікова-людини. Актори рухливі, технічні і всіляко відгукуються на режисерські посили. І якщо інші артисти – більше статисти, що старанно, по-учнівські зображають певні типажі з різним ступенем успіху, то Романко і Самусенко вільно почуваються у заданій режисером системі координат, залишаючись при цьому самодостатніми. Романко – в естетиці майже фізичного театру, бо треба наочно втілити цю фантастичну метаморфозу з Шаріком. Самусенко грає наступну фазу перетворення Шарікова: перед нами вже «заматеревший» прийдешній хам, що заганяє «Борментальку» в «колбу». У актора Самусенка в роботу іде все: доречна експлуатація статури, переходи на російську, набір впізнаваних типажних засобів, зокрема ненормативні жести і надривне виконання «Золотих куполів». Він створює образ людиноподібної істоти, яку породив геніальний людський розум неначе з добрими намірами. Проте вони міняються ролями.

Перелицьовуючи літературну основу, Голенко свідомо актуалізує, випинає, навмисно дратує публіку і тикає її носом в очевидне: історія має властивість повторюватись, але з кожним витком стає все більш кривавою і, зрештою, вбивчою. Паразитизм породжує паразитів. І вже не тільки гігантська анаконда, але й інші віруси вириваються з лабораторій на волю. Загнати джина у пляшку набагато складніше, ніж випустити. Цей третій план постановки проступає з плином часу все більш виразно, ніж усі, разом узяті політичні алюзії. Проблема, як виявилося, набагато об'ємніша.

Можливо тому, у фіналі (на противагу нещасному опудалу пса в темряві порожньої сцени на початку), на лабораторній шафі-колбі з'являється людина у шкірянці з головою пса – давньоєгипетський бог Анубіс: охоронець могил та мумій, покликаний вести душі крізь темряву невігластва, один із суддів царства мертвих, хранитель отрут і ліків, що мав дар передбачення.

Так політична сатира перетворюється на трагіфарс.

У контексті еволюції театру імені Василька ця вистава є доволі знаковою і навіть доленосною. Більше того, і для сучасного українського театру є досить визначальною. Проте назвати її найкращою й інноваційною все ж таки важко, оскільки в контексті творчості Голенка вона виявилася досить передбачуваною.

Юлій Швець

Заборонена за радянських часів повість Михайла Булгакова у затертій машинописній копії (здається, четвертій у накладі), окрім сюжету, в юності видалася цікавою численними формальними знахідками й сміливими метафорами. Один з її меседжів, пов'язаний з «долею інтелігенції», Одеський театр ім. Василя Василька розкрив досить переконливо.

Сюжет «жахливої історії» (так театр визначає жанр постановки) модного соціального режисера Максима Голен-

ка, який на початку вистави слідує за Булгаковим, зав'язується сто років тому, коли лікарі позбавляють вагітності восьмикласниць, попутно «пересаджуючи органи» задля отримання клієнтами максимального сексуального задоволення. Але режисер спрямовує фокус уваги й на непритаманні Булгакову «нюанси» в характеристиці інтелігентів: наспівування грайливих романсів під час роботи, жадібність та зловживання морфієм.

Сатирично висвітлений антагоніст професора Преображенського і доктора Борменталя – новостворений «громадянин» – отримавши новенькі «папери» і гордо реагуючи на величне «Ша-рі-ков», не втрачає, однак, соціальної пам'яті: за колишню пригніченість і фізичні образи в «новітній формі існування» він домагається чималих преференцій. Зокрема, багатокімнатної квартири Професора, можливості мститися усім жінками (у кітчевому жовтому піджаку і краватці «а ля Єсенін» вбиває сокирою Асейдору Дункан під час її танцю). Вимагає він і ковбасну їжу за рахунок Господаря, і можливість цілодобового доступу до жіночого тіла (вітальна тяга у пса з балалайкою після поїдання ковбаси сильніша інстинкту самозбереження). Головне ж із його бажань – можливість знущатися над інтелігенцією.

Заступивши на службу в ЧК, зрештою, Шаріков отримує бажане: владного вусатого Хазяїна, шикарну квартиру, гарну їжу та доступ до усіх «тіл». Не отримає лише часу усім цим скористатись. Бо після численних «гамлетівських» вагань, які, власне, й складають смисловий каркас вистави Максима Голенка, Професор з асистентом «переведуть» Шарика у більш притаманну «тваринному серцю» іпостась. Фокус глядацької уваги режисер таким чином зосереджує на неможливості соціального співіснування людей і «тварин».

Жагу соціальної помсти (прямого результату усякої революції) – вважає режисер – викликають гуманістичні ілюзії інтелектуалів, котрі хочуть скасувати «соціальну дистанцію» і «червоні лінії» (котрими окреслює своє місце перебування професор Преображенський в намаганні захиститись від чортів-чекістів, що вилазять з усіх шпарин). Ці ілюзії – неприпустиме явище в суспільстві, а ласка – не єдиний спосіб спілкування з живою істотою, в якій, як вважає Професор, «терор паралізує нервову систему». Поки ліволіберальні фантазії не розвіються, нові незаймані Зінки після чергових зґвалтувань будуть закохуватись у своїх «харизматичних кривдників», клонуючи чергових Шарикових, й інтелігенції цей розпусний ланцюг дедалі важче буде розірвати.

Судячи з костюмів, у які одягнуті персонажі, дія відбувається в умоглядному минулому. Судячи з елементів сценографії – все проходить у якомусь Анатомічному музеї, окремі артефакти якого, окрім символічного, несуть і конкретно функціональне навантаження: масштабні, замацані людськими кінцівками скляні вітрини з експонатами в «боковому освітленні» можна розглядати як кімнати у вселенській «комуналці», де всі контролюють кожного і кожен підглядає за всіма. Режисер активно насичує дію алюзіями щодо сучасності, коли Шаріков, наприклад, з недостатньо активним «основним інстинктом» щиро бідкається за ображених секретарок й ми бачимо вогняні літери «харрасмент» на сцені. Те саме відбувається, коли переписка Енгельса з Каутським проектується на спілкування сучасного українського політикуму. Але подібні речі – лише елементи веселого театрального хуліганства. Так само легко можна уявити собі «тоталітарне минуле» зі зграями «цілком сучасних собак», які об'єднуються в особливо небезпечну «соціальну банду», аби діждатись свого часу. Всі ці веселі алюзії можна прийняти, але дуже важко погодитись з наскрізною тужливою паралізуючою безнадію, якою пронизана вся постановка. У повісті Булгакова Професор зі своїм помічником перетворюють Шарикова в Шарика, виходячи сухими із води. У режисерській же інтерпретації місце інтелектуала – смерть у казематі Луб'янки, «соціально пристосованого пса» – у її кабінеті, «непристосованої собаки» – будка на «периферії життя».

«Про що» ця гарно скроєна, професійна, вигадлива, насичена вдалими метафорами, акторськи старанно відіграна історія, яку ще досить довго можна нахвалювати за удачі з «мистецько-технічної» точки зору? Про минуле, яке, ніби недоспиртована змія прокидається та, підійнявши важку кришку, вислизає з прозорої анатомічної склянки? Особливо, коли врахувати, що до базової повісті Булгакова додались його ж «Фатальні яйця». Чи про сучасні сакралізації «тваринного світу»?

Головне у виставі – чітке і прекрасне: зухвало-провокативний меседж, жорстко поставлені «паралельні» питання, сам факт роздумів про роль інтелігенції в суспільстві, яка, даруючи низам примарну надію, не утруднює себе їх вихованням, сама зловживаючи «морфієм». Доля головних персонажів починається в квартирі й завершується в казематах, хоча насправді укорінена вона в усякому соціальному шабаші, який самовбивче готує для себе інтелігенція. У висвітленні цієї критично важливої теми полягає основне досягнення постановки. Максим Голенко – режисер багатьох актуальних і професійних вистав. І на цей раз за допомогою своїх «фірмових» універсальних прийомів та постановочної команди він вибудовує метафоричний простір, насичений музичними лейтмотивами, якому притаманна безсумнівна магія. Вистава достойна місця в «короткому списку» Фестивалю-премії «ГРА».

Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра «Хлібне перемир'я»

Юлія Бентя

На момент прем'єри «Хлібного перемир'я» у Київському театрі драми та комедії на лівому березі Дніпра війна на Донбасі тривала сьомий рік. Для українського театру ця тема є найбільшим викликом і найболючішим місцем. Як, кому і з ким про це говорити? Як поєднати державні інтереси із співчуттям до людей по різні сторони кордону? Що саме театр може зробити, до яких закутків свідомості глядача він має достукатися?

На всі ці питання немає і не може бути готових відповідей, а розмовляти треба. Вистава починається з монологу Сергія Жадана, його поетичну інтонацію тут одразу чути. І якщо, наприклад, в лібрето опери «Вишиваний. Король України» цей поетичний голос пронизує всю тканину твору, від початку і до кінця, то у «Хлібному перемир'ї» авторський голос все-таки поступається голосам персонажів, сценічні характери яких окреслював уже режисер вистави Стас Жирков.

За жанром ця річ, мабуть, найближча до трагікомедії. Або навіть так: це трагедія, яка розгортається за законами комедії. Тут навіть є щось від класичних комічних опер, у яких дія поступово обростає новими персонажами, і всі вони дружньо співають фінальний хор.

Проте навряд чи варто казати про вдале поєднання тут двох емоційно-смислових рядів. Перший ніби заданий від самого початку як трагічний фатум, на який люди не мають впливу (російська інтервенція – як стихійне лихо, яке немає сенсу обговорювати). Це брудно-сірі хмари на заднику – промовиста алюзія сценографа Юрія Ларіонова до «сірої зони». Хата з пробитим дахом, у якій навряд чи можна відчути спокій і захищеність. Інфернальний міст, про який всі згадують.

Дія є – і її немає. Бо навряд чи можна назвати дією той комедійний стендап, часом навіть доволі дотепний, який намагається заповнити порожнечу. Ґротеск, стьоб, істерика і клоунада з прискоками і притопами декорують трагедію, де життя перетворюється на ніщо, стирається межа між смертю (матері братів Толіка й Антона, ролі яких виконують Дмитро Олійник та Дмитро Соловйов) й народженням дитини (на неї чекають Маша і Коля, персонажі Світлани Штанько і Сергія Петька), весіллям і похороном (у фінальній сцені поєднано ці два обряди). Минуле і теперішнє накладається в старій світлині і пам'яті, яка така ж крихка, як документи, що буквально перетворюються на порох у руках. Забагато питань без відповідей, і найближчим часом, як виглядає, чекати на них не варто.

Ганна Веселовська

Популярний український публіцист, письменник і поет Сергій Жадан написав свою першу п'єсу «Хлібне перемир'я». Вона одразу ж викликала ажіотажний інтерес, але не у читачів, які, зазвичай, полюють за його новими текстами, а у літературознавців й практиків сцени. Тож, майже одночасно два українські режисери, один з яких Олександр Ковшун, що свого часу ініціював у Харківському театрі юного глядача інсценізацію роману Жадана «Депеш Мод» (німецька постановочна група Маркус Бартль і Філіп Кіфер), та Станіслав Жирков узялися за постановку його драматургічного первістка. До лонгліста Фестивалю-премії «GRA» потрапила київська вистава Станіслава Жиркова, здійснена ним у театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, тоді як харківський спектакль зовсім випав із поля зору критики.

Для театру, керованого Жирковим це вже другий промовистий спектакль про події на Донбасі. І не секрет, що актуальна соціальна тематика, яка сприяє участі в міжнародних проєктах та отриманні грантів, взагалі є своєрідним паротягом для цього режисера. От і у постави «Хлібне перемир'я» є очевидні перспективи міжнародного визнання саме через актуальну тематику: війна на українському сході та безвихідь становища мирних мешканців, які опинилося в стані заручників між двох воюючих світів.

За Жаданом, беручи до уваги його інші тексти, найперше «Ворошиловград», люди на Донбасі потрапили у пастку російсько-української війни не випадково. Туди їх завели стійкі радянські інстинкти, мрія про повернення до «союзу», де все було «дешево і сердито». Це і є фундаментальною ознакою менталітету більшості прихильників донецько-луганських республік, які легко і безвідповідально дозволили зруйнувати свій мирний світ. Після цього війна з кровопролиттям, безглуздим насиллям, блокпостами стає їхньої реальністю, у якій пострадянські українські люди призвичаїлись жити.

При цьому показово, що остаточною точкою неповернення в житті двох братів, які виросли й продовжують животіти в передмісті окупованого Донецька, є не війна, а тиха смерть уві сні їхньої матері. Власне тільки тоді ситуація для братів стає патовою, оскільки через відсутність моста вони не можуть доставити тіло на кладовище, тобто здійснити нормальний людський ритуал прощання. У цей момент життя братів Толіка і Антона не те щоб

Хлібне перемир’я

зупиняється, воно починає відкручуватися назад у радянське дитинство, яке раз у раз виринає в їхніх спогадах.

У розумінні цих спалахів пам'яті, здається, й криється розрив між текстом п'єси та її режисерським тлумаченням. Повсякчасне повернення героїв у дитинство, а через це згадки про радянські часи, вбогість тогочасного побуту, батька, який після військової служби в НДР, безпросвітно пиячив та інше, очевидно, знадобились авторові п'єси, аби пояснити менталітет людей, які вітають псевдореферендуми та ополченців, а в якості замінника парторганізації обирають церкву московського патріархату. Натомість для Станіслава Жиркова важливий суто сімейний травматичний досвід Анатолія й Антона, їхні хлопчачі образи, що не так обумовлені соціальною дійсністю, скільки особливостями характерів і стосунків у сім'ях.

Між тим, пішовши шляхом «родинних розборок» Стас Жирков просто залишився вірним собі. Тавро сімейних негараздів лежить в основі більшості його успішних вистав, починаючи від ранніх «Наташина мрія» Я. Пілунович та «Сім'я. Сцени» А. Яблонської. Всі вони, включно із «Хлібним перемир'ям», про світ потворних сімей, де немає гармонії, де діти відчужені від батьків, де чоловік і дружина постійно воюють один з одним. При цьому родинні війни, які трапляються навіть у найблагополучніших сім'ях, Жирков розуміє буквально, а не метафорично. І на цьому будується його, так би мовити, перформативна естетика.

Її ключовим моментом стає детальне і сентиментальне обігрування спогадів, а також фетишизація предметів, пов'язаних із минулим. Проєкції старих фотографій із зображенням переляканих дітей є свого роду інтермедійними заставками у виставі. Через підсвічування увага глядачів концентрується на речах, що колись вважалися дорогими й здавалися надважливими, як то дипломат, мамина шуба, тазик для салатів (у цьому сенсі виставі явно не вистачає сервізу «Мадонна», привезеного із НДР). Тож батьківський дім Толіка й Антона, якого фактично немає, бо все відбувається у якійсь напівзруйнованій халабуді, продовжує дихати старими речами: диваном, шафою, валізою і т. д.

Але найпереконливіше минуле оживлюється і фетишизується акторською грою, включно із переодяганням Антона (актор Дмитро Соловйов) в старі спортивні штани. У цьому випадку, як і в інших спектаклях, переможно спрацьовує принцип Жиркова провокувати артистів на емоції й дозволяти їм досхочу імпровізувати. І при тому, що артисти постійно повинні якби «випадати» із реального плану ситуації, ставати, мов у кімнаті кривих дзеркал, карикатурами на самих себе, всі виконавці у «Хлібному перемир'ї» винятково органічні й захоплюючі.

Можна лише відзначати нюанси цих ігрових «випадінь» у різних виконавців, бо в емоційно й психологічно гнучкого актора Дмитра Олійника вони відбуваються лірично та ненав'язливо, у Дмитра Соловйова – прудко і драматично, а у Світлани Золотько – ексцентрично. Але все, що стосується стихії акторської гри дійсно вражає і навіть схиляє до думки, що цього цілком достатньо, аби сценічно відтворити кровоточивий драматичний текст Сергія Жадана. І можливо, цілком достатньо поверхових режисерських прийомів, як от іспанська музика а la Ернесто Че Гевара, коли із шафи один з братів дістає снайперську гвинтівку ?

Це на розсуд глядачів. А з авторського тексту зрозуміло, що йдеться не про руйнуючу психіку тугу за минулим, що вкладається у лінійний сюжет драми Жадана. Йдеться про місце, де не можна ні померти, ні народитися, де можна лише заживо згоріти як у пеклі, причому рукотворному. Йдеться про фатальне самозречення людиною людського в собі, спотворення нормальних почуттів системою і, як результат, віра у фейки, потойбіччя, абсурдні мрії – метафорою чого є банальний телевізор.

Роман Лаврентій

Проекти, які реалізує Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, привертають увагу до надзвичайно важливих і болючих проблем сьогоденної України, зокрема і до теми російсько-української війни. Реалізована за підтримки Національної спілки театральних діячів України вистава «Хлібне перемир'я» за однойменним твором культового письменника сучасності Сергія Жадана стала ще одним творчим успіхом театру, незважаючи на певну диспропорцію між її соціальною та художньою складовими.

Як зізнається режисер Стас Жирков, беручись за роботу над новою п'єсою популярного українського автора, він одразу задекларував своє рішення її поставити, ще навіть не прочитавши тексту. Його захопила сама можливість розкриття теми: чим живуть люди на окупованих територіях, як об'єднатися українцям після всього пережитого під час цієї тривалої війни, як знайти спільну мову? – а проблема сценічності відійшла на другий план.

Адже сюжетна канва одразу втягує, змушуючи із затамованим подихом спостерігати за життям українців на лінії розмежування – на території Донеччини під час «хлібного перемир'я». Двоє братів – Антон (Дмитро Соловйов) і Толік (Дмитро Олійник), – життєві шляхи яких давно розійшлися, знову змушені якийсь час бути разом: їхня мати померла, а вони у воєнних умовах навіть не мають змоги її поховати належним чином. Міст через річку зруйновано, навколо горять поля пшениці... У домі дитинства між цими чоловіками знову виринають давні недомовки й образи, а водночас нахлинають приємні спогади про пережите у цьому просторі. Цей час не був безтурботним, однак це було «до війни» і до смерті матері. Акторам вдається органічно існувати у запропонованому режисером ключі: короткі емоційні зіткнення, з'ясування стосунків раптом змінюються холодними інтонаціями, бажанням уникнути розмови, епізоди по-дитячому щасливого спілкування (спровокованого спогадами) чергуються із відстороненими коментарями персонажів «на глядача». Страх і бравада, відторгнення і прагнення любові, а понад тим

усім – відчуття безсилля дорослих людей, відчуття себе хлопчаками перед обличчям війни.

Проте із появою інших персонажів: Тьотя Шура (Світлана Золотько) та її дівчата-помічниці – трагічна тональність вистави набуває гротескних, трагікомічних рис. Актриси дуже влучно передають середовище наближених до російської церкви в Україні «матушок» із їхньою нарочитою релігійністю (але не без особистої вигоди) і зашореністю, з вірністю «батюшці» – без різниці, на чиєму боці він воює. А з приходом підкреслено приземленого фермера Колі (Сергій Петько) із вагітною дружиною Машою (Світлана Штанько), а особливо появою «чурки» Рєната (Сергій Коршиков) вистава взагалі втрачає трагічну напругу, падаючи в інтермедійну тональність, опускаючись до фарсу.

Вихід померлої матері у фіналі руйнує остаточно драматичну тканину вистави, перетворюючи її у якусь безформну фантасмагорію (закладені Сергієм Жаданом містичні «пружини» у тексті, на жаль, на сцені напряму не спрацьовують...). Звичайно, така болюча вистава мусить мати відкритий фінал, однак режисером закінчення взагалі не вибудуване, і в частини глядачів виринає природне запитання: а чим це все закінчилося?

Сценографічне рішення Юрія Ларіонова пропонує фрагмент вирваного інтер'єру напівзруйнованої хати, що ніби зависає у позачассі – на тлі хворобливо синього чи підсвіченого загравами пожежі неба-задника (художник з освітлення Сергій Шалабанов). У якийсь момент відкрита до глядача хата нагадує оголену й обдерту провінційну залізничну станцію, і ця метафора також дуже влучна: транзитна зона... Нічийний статус цих територій, незахищеність цих людей як щодо фізичного насильства, так і щодо ідеологічно-психологічної атаки, відсутність «точки опертя» та непевність усього навколо – ось основні меседжі цього сценографічного рішення. Його умовність підкреслюють виставлені на авансцені стійки з мікрофонами, підхід до яких дозволяє акторам час від часу випадати поза надто тісні рамки «хати-в'язниці». Екскурс у гармонійне (ліричні взаємини Толіка з дружиною) чи не дуже (алкоголізм батька та домашнє насильство) минуле здійснюється за допомогою відеопроекцій тексту – простих написів, які коментують ту чи іншу сцену (оператор відеопроекції – Антон Столяр). Щоправда, фотографії, які висять на стіні у цій оселі, дещо аж надто старі (стилістика першої половини XX ст., а мали б відсилати до повоєнного радянського минулого). Костюми героїв підкреслено буденні та сучасні (художниця з костюмів – Христина Корабельникова), однак з відтінком пошарпаності часом: ніби вже й 2000-ні роки, а де-не-де усе ще стирчать рудименти 90-х...

Обговорення вистави із глядачами, яке влаштовують після спектаклю, насправді є не менш важливою частиною дійства (хоч і не обов'язковою). Адже спілкування творчої групи театрального колективу з людьми, серед яких є вихідці з Донеччини та Луганщини, а частина вимушено покинула східні області після 2014 року, стає не лише обміном думками. Це будує живий емпатичний зв'язок, дозволяє ще раз проговорити наболіле.

«Хлібне перемир'я» є важливим етапом у послідовній репертуарній лінії Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, спрямованій на нестереотипне розкриття теми війни. У чомусь воно є цікавішим та багатозначнішим, глибшим, ніж сама п'єса С. Жадана, а в чомусь справляє враження незавершеності.

Олена Либо

Літня спека 2014-го… Найзапекліші бої на Донбасі змінюються короткочасним перемир'ям. Село розташоване в «сірій зоні»… Нічим не примітний двоповерховий будинок. Час, немов завис у 90-х минулого сторіччя. Всюди відчуття розрухи періоду горбачовської «перебудови» та початку незалежності України: відсутність електрики, води, харчів. Традиційно в старих меблях заховані дипломат з документами, сімейні фотоальбоми, в шубі – гроші «на смерть». У вінтажному холодильнику «Донбас» «гріється» пиво, телевізор мовчить, і тільки зруйнована внаслідок обстрілів частина хати та мобільний зв'язок, який ледве ловить, повертає у реальність. Так… час завис… тільки між миром і війною. Час, який назвуть «хлібним перемир'ям». Саме його зафіксує Сергій Жадан в своєму першому драматургічному творі, а Стас Жирков разом із художником Юрієм Ларіоновим відтворить у виставі в Київському театрі на лівому березі Дніпра.

Вистава «Хлібне перемир'я» є важливим висловлюванням театру. Вона не стільки про військові події, скільки про людей та їхні рефлексії на війну, про включення режиму виживання, коли гарантій вижити немає. В ній правдиво передані відчуття небезпеки, відсутність довіри та присутність тривожного стану, який перетворюється на страх перед смертю. Саме смерть стає відправною точкою сюжету, в якому рідні брати Толік (Дмитро Олійник) та Антон (Андрій Ісаєнко) не можуть по-людськи поховати матір, бо «…моста нема…його давно нема. Тиждень, як розбили. До перемир'я ще…», а цвинтар знаходиться по той бік ріки, яка, немов Стікс, проводить межу між світом, де жевріє життя, і смертю (вистава буквально пронизана символами, метафорами та алюзіями на біблійські, міфологічні та побутові теми).

На перший погляд, зустріч братів нічим не примітна. З містких, дотепних діалогів, які перетворюються на міні-монологи-спогади, глядач дізнається про минуле братів, травмоване відносинами з батьком, трагічну історію смерті дружини Толіка і про загиблих його однокласників. З появою нових героїв дія набирає динаміки, діалоги стають розлогішими, темпоритм підсилюється, але історія, на жаль, залишається в полі зору побутових відносин у визначеному режисером жанрі – сміятись/плакати/розуміти. Ні прихід плакальщиць на чолі з тіткою Шурою (Світлана Золотько, Маріна Клімова, Анастасія Іванюк), ні поява фермера Колі з вагітною Машкою (Сергій Петько, Світлана Штанько) чи поштаря Ріната (Сергій Кияшко) не виводять полілог на рівень соціальних і політичних уза-

гальнень, які закладені в драматургії. Режисер на перший план виводить змертвіле середовище, яке з приходом кожного з героїв, буде відчуватися все сильніше і сильніше. Реальні образи героїв щоразу перетворюватимуться на зомбі-істот, немов висмикнутих з комедії жахів і чудово зіграних акторами в гротесковій манері.

Але в цьому відтворенні є якась невідповідність сенсам, закладеним автором у п'єсі. Карикатурність і дуркування героїв зруйнувало соціальну спрямованість, яка була окреслена режисером на початку першої дії. Поза сенсами залишилися важливі питання, які підіймає Сергій Жадан, про ідентичність, пасивність і відсутність вибору в широкому розумінні. Дійсно, відсутність ідейно-світоглядних цінностей не дають зрозуміти, ким є герої у виставі, з якого боку вони в цій війні, хто з них свій, а хто ворог, хто зрадник, а хто ні.

Нічийність, нейтральність, невизначеність героїв та відсутність здатності мислити, міркувати та визначати своє ставлення до війни дають розуміння того, що так живе більшість людей на Донбасі і сьогодні, на восьмому році війни. Вони просто застрягли в ностальгії. І ця туга не стільки про бажання повернути минуле, скільки про страх перед майбутнім, якого у героїв немає.

Людмила Олтаржевська

Багаторічна війна як частина нашої реальності… Абсурд, біль, жах, звикання і водночас непідробне обурення з приводу цього звикання. Як у таких умовах говорити з театральної сцени про війну, дотримуючись принципу холодного розуму і гарячого серця? Як не зайти за червоні прапорці, не зійти на голосіння по відношенню до життя людей, які залишаються в окупації, і не збитися на патетику? П'єса Сергія Жадана «Хлібне перемир'я» у цьому контексті – швидше, тест на професійну майстерність для режисера, аніж стовідсоткова гарантія того, що, дякуючи відомому прізвищу на афіші, дефіцит глядачів майбутній виставі не загрожуватиме. Для Стаса Жиркова «Хлібне перемир'я» стало подвійним тестом, адже на театральній сцені п'єса мала з'явитися вперше саме у його режисерській версії.

Хата з пробитим дахом, у якій, попри все, триває життя – так образно, інформативно, емоційно змалювали для себе майбутню постановку режисер та художник Юрій Ларіонов. Як відомо, у своїй п'єсі Сергій Жадан описує події першого літа війни, 2014 рік. Життя у понівеченій снарядом хаті для тих, хто залишається в окупації чи мешкає в сірій зоні, триває ось уже сім років, і від усвідомлення цього градус драматизму історії двох братів стрімко мчить до найвищої позначки шкали емоційного сприйняття. І на цій же шкалі кожному глядачеві Стас Жирков пропонує розставити власні пріоритети розуміння заявленого жанру вистави: сміятись/плакати/розуміти…

Головні герої вистави, брати Толік (Дмитро Олійник) та Антон (Дмитро Соловйов), представляють дві групи, на які окупація поділила всіх мешканців регіону: одні полишили свої домівки і поїхали облаштовуватися на новому місці, інші зосталися. З різних причин, наголошують автори, демонструючи максимальне розуміння ситуації. Толік залишився із старенькою мамою, тоді як більш рішучий Антон був налаштований шукати удачі поза рідною домівкою. Померлу маму не можуть поховати вже кілька днів і вона досі лежить у хаті, нескінченні ритуальні обряди жінок-плакальниць, підірваний міст, що був єдиною можливістю потрапити на «велику землю», а на тому березі так і залишився стояти джип Антона, завзятий фермер Коля у гумових чоботях і робочому комбінезоні, адже навіть в умовах війни потрібно сіяти-орати, і його вагітна дружина, «ні народити нормально, ні похоронити» – у цій історії переплітаються трагедія і абсурд, суцільний морок і несміливий промінчик світла, який гіпотетично може пробитися крізь щільні хмари через дірку у даху і торкнутися змарнілих облич… Сучасність ніби витікає з минулого – на стінах розвішані портрети померлих родичів Толіка й Антона – і… прямує далі (ось-ось народить Маша, але що чекатиме на її дитину?...) А простір наповнюють спогади, які знову примушують згадати, що 2014-й поділив життя цих людей на «до» і «після».

Якщо у першій дії вистави, коли, значною мірою завдяки Дмитру Олійнику та Дмитру Соловйову, динаміка, інформативність, образність дійства інтригували і тримали глядача в тонусі, то другій частині всього цього відверто бракувало. А тримаючи в голові оте «сміятись/плакати/розуміти», можна визнати, що у фіналі однозначно превалюватиме «плакати»: до кімнати заходить покійна мама, яка одягає наречену і нареченого, свого сина Толіка, а за мить цей молодий хлопець – в умовній домовині… Майбутнього тут – не буде? Чи буде? Все ж таки Маша ось-ось народить…

Музичний супровід вистави Андрія Ругару певною мірою орієнтований на безтурботне минуле із життя «до»: легковажні пісеньки Наташі Корольової та модних на той час поп-гуртів. Сьогодні вона звучить архаїчно, але в контексті вистави ілюструє або й пояснює певні моменти, посилює відповідні емоції.

Тішить, що всього лише протягом року з дня прем'єри вистава Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра побувала на фестивалях у Чернівцях, Херсоні, відповідно, коло тих, хто її переглянув, значно збільшилося. Адже «Хлібне перемир'я» – це, насамперед, глибоко гуманістичне висловлювання театру, декларування своєї громадянської позиції, приклад того, що з театральної кафедри, як запевняв Микола Гоголь, можна сказати світу багато добра, при цьому, переконливо додає Стас Жирков, аналізуючи найактуальніші проблеми суспільства.

Віктор Рубан

Динамічна вистава режисера Стаса Жиркова на прекрасний сучасний текст Сергія Жадана повертає глядача до напруженого сьогодення псевдо-перемир'я на сході України, проводячи паралель із голодомором, неодноразово штучно створеним радянською «братською» владою у минулому столітті. Ця важлива паралель у назві твору та подіях вистави одразу активує для глядацького осмислення кілька рівнів реальності: історичний, політичний, соціальний і екзистенційний. Робота не стільки гостро, без прикрас показує символічний зліпок людей, які знаходяться на лінії розмежування, скільки допомагає зазирнути у світ цих людей, побачити стосунки, спотворені постійним страхом за своє життя, загрозами і змінами влад, кохання та ненависть до близьких у внутрішніх драмах розшматованих родин, а також складність внутрішнього життєвого вибору, який насправді доводиться здійснювати регулярно. Показувати на сцені театру настільки заряджену гарячу актуальну тематику особливо сьогодні, на восьмому році війни дуже важливо. Але особливо важливо робити це не з позиції травми і болю для співчуття, а препаруючи і осмислюючи разом з глядачем взаємозв'язки, знайомлячи київського глядача із всесвітом викликів, які й сьогодні стоять перед тими, хто продовжує жити у зоні ООС (чи стояли зовсім нещодавно перед тими хто звідти поїхав і зараз є внутрішньо переміщеними особами). І текст вистави, і вистава дуже вправно це роблять, що збільшує шанс різним громадянам з різних куточків України у цей складний час, і зрозуміти, і порозумітись, не «потім, коли все закінчиться», а вже сьогодні, коли це все відбувається майже поруч.

Хотілося б окремо відзначити чудово розроблені для вистави декорації Юрія Ларіонова та костюми Христини Корабельникової. Все стримано, вдало підібрано і допомагає зануритись у обставини, відчути, перенестись в дію разом з акторами і вже наступної миті дуже органічно опинитись у зовсім інших обставинах, просто змінивши кілька атрибутів. Робота є неймовірно насиченою, режисер та актори інтенсивно використовують величезну кількість прийомів: і палітру інтонацій від шепоту до крику, і лайку, і стьоб, і абсурд, і майже оголене тіло, і ще багато іншого. Проте така насиченість дії, на жаль, грає проти «нюансового», грунтовно пропрацьованого, багатого сенсами, змістовного тексту.

Вистава здобуває у спектакулярності (у сенсів видовищності), але втрачає у можливостях глибокого сприйняття глядачем суті закладеної у текст. Шкода, тому що всі фактори – і можливості акторської гри, і художнє, світлове та музичне оформлення, і структура вистави – цьому сприяли, проте ритм вистави та розподілення тиші і пауз цьому, на жаль, завадили. Незважаючи на це, реакція глядача щира та бурхлива: від жвавих обговорень у антракті до оплесків та овацій по завершенню. Та все ж, зважаючи на інші роботи, представлені до номінації, на жаль, не можу рекомендувати цю постановку до короткого переліку «ГРИ» у номінації «за найкращу драматичну виставу».

Юлія Сущенко

Вистави за творами Жадана давно живуть на сценах театрів і не тільки українських (прикро, що розділу «театральні постановки» не має на сторінці Сергія Жадана у Вікіпедії). Але «Хлібне перемир'я» було першою п'єсою відомого автора. За словами режисера Станіслава Жиркова, щойно він дізнався, що Жадан пише п'єсу, то зробив все можливе, аби її перша постановка відбулася саме в Театрі на лівому березі Дніпра. Робота над виставою тривала досить довго, а прем'єра відбулася в останні дні 2020 року.

«Хлібне перемир'я» – назва, яку режисер не став змінювати. Вона надто точно відображає те, що відбувається, а ще відсилає до «Мауглі» Кіплінга. У відомій казці герої-звірі встановлювали «водяне перемир'я» під час посухи. Так само і тут, в сірій зоні – своєрідних джунглях, де один одному – ворог, влітку 2014 року була спроба встановити режим «без стрільби» під час збору врожаю. Але ця спроба не вдалася – незібрані хліби загинули від підпалів. Це була ілюзія, що війну можна швидко завершити. Саме цей момент і хотілося зафіксувати, говорить автор.

П'єса зазнала деяких змін. Було введено кілька уривків із інших творів Жадана та змінено фінал. Але конфлікту між автором та режисером не сталося. Сергій навіть зголосився доопрацювати деякі текстові вставки, щоб вони виглядали більш органічно.

«Сміятися/плакати/розуміти» – саме таку формулу вистави обрав режисер. Ми дивимося на героїв, які потрапили в жахливу ситуацію – вони не можуть поховати померлу матір – і співчуваємо їм. Ми чуємо їхні діалоги і сміємося від чорного гумору (померла мати вже не вкусить) та плачемо від усвідомлення власного безсилля.

П'єсу, втім, як і виставу, можна розглядати з декількох проекцій. Перша – це майже документальна історія із героями, у яких, напевне, були прототипи. Друга – заглиблення у сенси, які вклав у кожного персонажа і її автор, і її режисер. Всі герої – люди, які приходять до будинку братів – не просто сусіди, однокласники та мешканці села. Всі вони є посланниками. Невідомо, як ті люди дісталися будинку, коли все горить, а мосту немає. У одного з братів, Антона, забрали авто, водночас йому позичили надувного човна з човнярем, так і дістався берега завдяки місцевому Харону. Тьотя Шура і дві її помічниці-плакальниці просто ігнорують питання, як вони тут опинилися (можливо, Шура вміє ходити по воді?) Валя, Коля і Ренат – місцеві жителі, що не виїхали, але як вони вміють так ходити, коли все навкруги палає? В якийсь момент думаєш, а можливо, вони всі вже померли і прийшли як галюцинація, яка виникла від концентрації шкідливих речовин під час багатоденної пожежі? А все це – марево?

Художник Юрій Ларіонов представив цікаве рішення сценічного простору. Ми бачимо невелику хату із дверима,

за якими – сходи на другий поверх, де і лежить покійниця. Так, ми її не бачимо, але присутність жінки постійно відчувається. Хата низенька, із набором старих меблів радянської епохи. Час тут зупинився ще тридцять років тому, а зовсім скоро все буде знищено. Вогонь забере не лише цю хату, а й будинок фермера та його вагітної дружини, пошту, будинки інших сусідів. А можливо це – ритуальне очищення за гріхи їхні? Адже ж у кожного є грішки? Особливо у тих, хто займається торгівлею м'яса на ринку…

За традицією, по закінченню вистави в Театрі на лівому березі відбувалися обговорення із глядачами. Завжди цікаво перевірити власні враження із враженням інших. Цього разу було багато відгуків – у залі були люди зі сходу України. Вони дякували. А значить, все відбулося, як треба.

Юлій Швець

Загальне враження від серії сценічних монологів (які можуть представляти собою що завгодно, у тому числі матеріал для фахового психоаналізу (пост)радянського менталітету на тлі актуальної геополітики) – відчуття «втраченого часу». Втраченого, однак, не в прустівському, а в конкретному сенсі тих двох годин, які відбирає це «актуальне» (бо Жадан!) театральне дійство. З якого незрозуміло наразі головне: до кого звертались ці гіпер-активні (медичний діагноз), нікого, окрім себе не відчуваючі, такі, що, окрім самого себе ніким не цікавляться (психологічний діагноз), персонажі? Вони дражнили політиків з обгорілого «ящика», весь час мотивуючи когось загадкового словом «треба»? Чим ми їм завинили – ситістю, комфортом? Радувало лише, що слово «треба» в інтерпретації цих персонажів – це спонукання до стану, а не до дії. Торкнувшись чи не кожної «актуальної теми» й не отримавши відповіді, вони легко переключались на іншу, торкнувшись якої, знову відступали. Й чому, зрештою, у виставі аж вісім(!) фіналів – по одному для кожного персонажа?

Ці прокляті питання стосуються, звісно, не акторів й навіть не зіграних ними персонажів, виведених на папері й відтворених на сцені, а саме того, як бачать своїх персонажів деміурги – Жадан&Жирков. Брюки невизначеного кольору одного з братів (який приїхав на поховання матері в таку ж «невизначеного» статусу сіру зону й також зустрів там людей, які ніяк не бажають визначатись) вторять невизначеності думки й морально-етичної оцінки зображуваних характерів і подій самими авторами. Але персонажі разом з авторами почувають себе прокурорами: люблять запитувати й не сприймати чужі відповіді.

Наприклад, «літературно-музична композиція» другої дії вистави починається з пронизливого монологу на фоні кадрів радянської кінохроніки, в фокусі уваги яких «мати-дитина». В образній системі вистави це має означати сюжет «смерті матері» як передумови акту «народження дитини». Але яке саме покоління: недолюблене (батьками, країною) чи іманентно-почварне було відображено на кіноплівці й як воно корелює з нинішнім? Відповіді на це питання ми, звісно, не отримаємо, як і на сотні інших, проголошуваних виставою в якості «східно-українського» маніфесту. «У війні винуваті всі», – стверджує репліка з вистави. – Як би не так! Винуваті, звісно, так. Але не всі! Принаймні, не її жертви. Далі логіка повторюється: «холодильник не працює і тому пиво холодне», – філософськи пророкує персонаж. – Навіщо бла-бла-бла, коли в домі електрики нема. Життя тріщить по швах, а йому пиво холодне подавай.

Антон і Толік – головні персонажі цієї вистави – це, з поправкою на вік і час, переосмислені герої ранньої повісті Жадана «Депеш мод», що поміняли честь на комфорт. Війна для них – вдале прикриття реваншу, імплементації в майбутнє свого менталітету, фіговий листок для намірів знизити недоступний їм градус культурних стосунків між людьми. «Ти ж інтелігентна людина – працюєш на ринку», – каже один брат іншому, підводячи спільний знаменник між нуворишом і культурною особистістю. У цій іронії до культурного прошарку, «вдало» імплементованої колись на Донбасі, мабуть, і полягає головна причина війни, проти якої направляють свій пафос творці вистави. Процес умирання минулого (де персонажі справді були ніким й звались ніяк, хоча їм здавалось, ніби вони в своєму «пацанському» осередку «домінували»), звісно, болісний, але його причиною не є війна. Війна не завдає травм – лише ініціює схильних до них. Однак, в системі образів вистави вкрай необхідний персонажам громовідвід (аби при кожному ударі блискавки не замислюватись над питаннями екзистенційного толку і причинами власних негараздів) подається авторами як єдина причина всіх їхніх бід. Суєтна, хаотична, митєєва, безвідповідальна – на рівні сенсів і виконання – навряд чи ця «донецька» філософія може когось зацікавити, окрім «пацифістів на утриманні», але, подана зі сцени, вона отримує індульгенцію й навіть легітимізацію.

«Неосмисленні боріння за межею відсутності будь-якого глузду», – резюмував Іван Дзюба ключову проблему персонажів Жадана. Боріння «пропащої молодої сили» у виставі з оголеними чоловічими торсами відчутне, але сенс цього «боріння» (окрім фізичного виживання) не вгадується. Автори вистави делегують відповідальність за свої думки персонажам, без найменшого розбору й коментарів надаючи мікрофон усім активним аутсайдерам, які голосами «одержимих» вкотре репетують «услышь Донбас». Ми почули, а далі що?

Фрагментарно талановиті акторські роботи нічого не змінюють в загальному статусі вистави, тож навряд чи дана робота може бути рекомендована для шортліста Премії «ГРА».

Це дитя

Закарпатський обласний угорський драматичний театр (м. Берегове) «Це дитя»

Юлія Бентя

П'єсу Жоеля Помри (Joël Pommerat) про складні стосунки батьків і дітей, «пронизливе дослідження найфундаментальніших людських зв'язків», як її охарактеризували лондонські постановники, Закарпатський обласний угорський драматичний театр у Береговому і його режисер Олег Мельничук перетворили на просякнуту самоіронією трагікомедію з вагоном еротичних евфемізмів, де немає героїв і ніхто не переможець, а проте життя прекрасне і цілком вартує того, щоб цінувати його щоміті і незважаючи ні на що.

Помра не приховував документальну основу тексту. Щоб створити десять театральних новел, він поспілкувався з жінками з бідних районів Нормандії і згодом (п'єса була написана 2006 року) перетворив це на пронизливо-глибокі замальовки з життя батьків і дітей. Сценограф Іболя Орос розкидала по різні боки сцени своєрідні «острівці» вокзального життя: квитковий кіоск (він же крамничка), цілком фройдівський ряд камер схову, поклала на підлогу драбину-рельси і навіть влаштувала тут же ж невеличкий дорожній ремонт. Тут є стовп із гучномовцем і годинником, на якому лише пів циферблата, поруч турнікет.

Олег Мельничук і десяток акторів (більшість з них грають різні ролі в декількох новелах) працюють тут протягом двох годин над, можливо, найскладнішими темами: смертельними обрбзами дітей на батьків, а батьків на дітей; ілюзією, що кожне нове покоління краще за попереднє, що нам вдасться те, що не вдалося батькам, що ми уникнемо їхніх помилок. Дике роздратування через найближчих за те, що вони вбивають себе на важкій праці, не приділяють нам стільки уваги, скільки ми би хотіли, не готові відрізати пуповину і нарешті відпустити, весь час намагаються перекроїти на власний манер – все це є оголеним нервом новел, у яких в єдине ціле сплелися бажання любові і шалений страх перед життям.

Але просто перелічити ці теми – це не означає пояснити, як зроблене закарпатське «Це дитя». Розмову про найважливіші для всіх речі тут подано з великою прихильністю, навіть ніжністю до всіх людей-диваків (а чи бувають інші?), які безнадійно борються з самими собою, дають собі обіцянки, які ніколи не виконають, зраджують тих, кого люблять найдужче, ревнують, намагаються виправити скоєні в минулому помилки. Це той дуже справжній емоційний пафос, який йде не від абстрактної драматургічної ідеї, а від психології вивільненої підсвідомості, ніби з тих камер схову, які довго стояли замкнені.

Угорський театр у Береговому – той рідкісний справжній театр, який до дрібниць точно працює з універсальними проблемами. Будучи «вмонтований» в реалії українського Закарпаття, він тим не менше відлунює соціальними проблемами всієї Європи. Вистава «Це дитя» заслуговує на найвищу відзнаку Премії «ГРА».

Роман Лаврентій

Закарпатський обласний угорський драматичний театр (м. Берегове) уже не вперше бере участь у Фестиваль-премія «ГРА» і можна навіть сказати, що він дивним чином почав належати до фаворитів цього конкурсу. Цьогорічна вистава «Це дитя» – провокативно названа «вівісекцією на одну дію» – також упевнено завойовує високі оцінки. Насамперед завдяки актуальності обраної теми (хворобливі відносини батьків та дітей), сміливо і дещо навіть цинічно розкладеної на найдрібніші компоненти, які явно виставляють усіх учасників цього процесу не в найкращому світлі. Така правда життя – у неприкрашеному вигляді... Але назвати виставу приземленою, злободенною теж не випадає, адже такий, здавалося б, буденний і непримітний матеріал театр фантастично обігрує, перетворюючи його на свято театральності, надзвичано вітаїстичної акторської імпровізації.

Літературна основа – написана сучасним французьким письменником і театральним діячем Жоелем Помра – пропонує глядачам десяток не пов'язаних одна з одною мікро-історій, ніби випадково підглянутих на вокзалі. Історії зустрічей та розлук, сварок і примирень, любові та ненависті, патологічних прив'язаностей і болючих втрат, невимовлених волань про допомогу і холоднокровних зрад, історії про страхи і комплекси, які старанно ховають люди під різними масками. Історії, що транслюють комплекс відкритих, вічно актуальних питань, які, попри все, не можуть мати однозначної відповіді. Журналістська документальна манера письма Жоеля Помра відсторонено фіксує найболючіші точки зіткнення між близькими людьми, навіть не намагаючись естетизувати їх.

Натомість у сценічній версії режисера Олега Мельничука немає цієї однозначно песимістичної тональності – завдяки поєднанню одразу кількох естетичних пластів, що робить виставу «Це дитя» Закарпатського обласного угорського драматичного театру багатошаровою, глибокою і за вагомістю соціальних жестів, і за рівнем художнього осмислення.

Насамперед одразу кидається у вічі задана режисером доля умовності: актори грають емоційно, але водночас відсторонено. Моменти найбільшого напруження, що загрожують перерости в емоційний надрив – легко зрівноважуються іронією (якщо не головних виконавців, то принаймні «другим планом»), гротеском, що подекуди сягає до чорної комедії (сцена із паталогоанатомом). Не цурається режисер і використання циркових прийомів (епізод із турнікетом; із камерами схову тощо), що вносять дещицю гумору в загалом невтішних життєвих ситуаціях, про які йдеться у той час на сцені. Відтак світоглядні чи моральні дилеми персонажів прочитуються не як патова екзистенційна проблема,

а як прохідний пункт, який рано чи пізно можна розв'язати. Додаткової «театральності» дійству надає плаваюча відеокамера у руках акторів – усе, що потрапляє в її об'єктив, проектується на екрани, тим самим не даючи глядачам з головою поринути в емоційне співпереживання з героями вистави. Окремо варто згадати пантомімічні «вставки», якими буквально «нашпигована» вистава – вони то доповнюють основну дію на сцені, то існують собі паралельно, ніби в іншому вимірі, а то й конфронтуються із сюжетом, відтягуючи увагу глядача на себе (чого тільки вартують сцени з іронічно-еротичними підтекстами). Значний режисерський акцент на позавербальних засобах виразності допомагає подолати комунікативний бар'єр із глядачами, які не розуміють угорської мови (українські субтитри просто ніколи читати при такій інтенсивності дії на сцені).

Враження калейдоскопу, в якому «картинки»-епізоди стрімко змінюють одна одну (і немає часу в них надмірно заглиблюватися), підсилює промовисте оформлення сцени як позачасового залу очікування на вокзалі (сценографія – Іболя Орос). Є тут і камери схову, котрі в інших епізодах стають боксами у морзі, або сюрреалістичними порталами – з яких несподівано виринають і в яких зникають речі та персонажі; й блискуче обіграна всіма способами кабінка касирки; і турнікет на передньому плані, й алюмінієва драбина, яка перетворюється на тупикову гілку залізниці. Все це стає функціональним ігровим майданчиком для розгортання акторської імпровізації. Костюми героїв відсилають нас до сучасності, але й дивним чином справляють враження позачасовості (художник костюмів – Дьордь Копинець). Метафора вокзалу як транзитного простору дозволяє об'єднати всі ці розрізнені – такі несхожі й водночас подібні одна на одну – історії людських доль, стосунків, сімейних трагедій.

Попри нестримний потік «пересмішування всього і вся», фонтанування ідей щодо неочікуваних вирішень і сценічних пристосувань – вистава все ж не позбавлена чітких меседжів, закладених поміж розважальні фрагменти дійства. Зокрема, виразна сцена у кінці (як свідчення неуникності життєвих циклів), коли події відбуваються за медичними ширмою, а глядачі бачать на екрані пряму відеотрансляцію цього процесу... І фрази, які звучать ніби між іншим, спонукають нас задуматися: якщо «дитя боїться народжуватися», то що нам змінити у наших стосунках із найближчими, щоб йому (дитяті, чомусь новому) таки захотілося прийти у цей світ?..

Гостросоціальні зрізи сучасності Жоеля Помра, майстерно-іронічно обіграні Берегівським театром у ключі трагікомедії, звучать не менш актуально й болюче, однак залишають по собі світлий післясмак, якусь глибоко затаєну надію на те, що ми завжди можемо відмовитися від свого амбітного курсу «все встигнути» чи «спіймати світ». Може, варто час від часу повертатись до себе, спробувавши нарешті справді почути, зрозуміти й відчути своїх найрідніших? І в тому, мабуть, полягає просте, але таке бажане кожним людське щастя.

Олена Либо

Найвіддаленішій територіально театр України і найближчий територіально до Європи Закарпатський обласний угорський театр вдруге потрапляє в лонгліст Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА». Беручись за теми філософські, гостросоціальні, театр не тільки шукає відповіді на актуальні в суспільстві питання, а й сам стає простором змін, простором, де переосмислюються та розширюються творчі пошуки, оновлюється/трансформується нова театральна мова, яка відповідає запитам та викликам сьогодення. І якщо у 2019 році театр, розвиваючи напрямок критичного театру, в рамках фестивалю-премії представив філософську виставу-притчу «RH» за творами Дж. Оруелла, В. Пелевіна та Р.Баха, то у 2021-му увагу привернула вистава «Це дитя», поставлена головним режисером театру Олегом Мельничуком за однойменною п'єсою сучасного французького режисера і драматурга Жоеля Помра.

У виставі піднімаються питання взаємовідносин поколінь, де діти відстоюють право бути самим собою, а дорослі не готові йти на поступки і прийняти ті соціальні, культурні й моральні цінності, які сповідують нащадки. Драматург Жоель Помра залишає за зачиненими дверима першопричини поведінки герої п'єси. Їхні драматургічні образи навмисне спрощені, а конфлікти подано в «приглушених» тонах. Акцент робиться на важливих документальних текстах, в основі яких лежать інтерв'ю драматурга та його акторів Театральної компанії Луї Бруяр (рос. Луи Бруйар, фр. Compagnie Louis Brouillard) з жінками бідних районів Нормандії. Зібрані, оброблені й прописані драматургом без інтонаційно-експресивного забарвлення, майже без ремарок, вони дали свободу трактування режисеру. В руках Олега Мельничука ці тексти стають гострими, немов лезо, та перетворюються на своєрідну серію «вівісекцій», в яких «препаруються відношення з різних кутів». І чим болючіша тема – тим цікавіше спостерігати не тільки за тим, що відбувається на сцені, але й за тим, як реагує глядач у залі. І в цьому сенсі метафоричність жанру «вівісекція», заявлена режисером, як ніколи виправдана. Його «препарування» лежать не стільки в полі дослідження, скільки в полі появи у глядача нових сенсів, роздумів, неочікуваних вирішень заплутаних життєвих ситуацій. Акцентуючи увагу на важливих меседжах, закладених у лаконічних, жорстких та безкомпромісних діалогах, режисер разом з акторами у виставі буквально «оживлюють» схематично окреслених героїв Жоеля Помра. Їхнє емоційне спілкування, дивне поводження, неприйняття один одного перетворюються на випробування. В кожному з сюжетів розглядаються різні моделі відносин між батьками і дітьми, за якими постає багато невирішених питань. Складно дати відповідь, чому одна дівчина-підліток на останньому місяці вагітності залишається без домівки, а інша, знаходячись в післяпологовій депресії, «дарує» своє дитя бездітному подружжю? Чому у відносинах між батьками завжди страждає дитина і випадкова зустріч люблячого батька та доньки-батьконенависниці перетворюються на випробування для обох? Які страхи огортають матір, на долю якої випадає процедура упізнання тіла свого сина, що помер від передозування? Де та межа, коли батько-деспот перетворюється на хвору й безпомічну людину, а син починає виміщувати на ньому свої страхи і комплекси? Коли одна матір буде готова «розірвати пуповину» і відпустити свого сина, а інша перестане вимагати від дочки виправдань її надій? Більшість героїв цих історій не мають опори й тилу, що так важливі у відносинах. Позбавлені підтримки, вони бунтують, виплескуючи

один на одного байдужість, ненависть, гнів або агресію, відмовляючись від покори й не бажаючи вести будь-який діалог.

Героїв-дітей і підлітків у виставі грають дорослі актори, грають «по-дорослому» не акцентуючи на вік, не наслідуючи дитячий говір, ходу, рухи. Цим режисер підкреслює циклічність проблем, бо більшість конфліктів та комплексів є наслідком саме дитячих травм. Діти виростають, стають батьками і закладають підвалини майбутніх комплексів і фобій уже своїм дітям. Єдине, що об'єднує цих героїв, так це пошук. Перебуваючи на «різних планетах», вони шукають один в одному почуття любові, якої не вистачає, повагу, розуміння, тепло, довіру, а залишаються в глухому куті сам на сам зі своїми проблемами.

Всі 10 історій, об'єднаних ланцюгом протиріч, режисер вмонтовує у привокзальне життя вузлової залізничної станції з пероном, поїздами та пасажирами з дорожніми важкими валізами в руках. Одні з них очікують на потяг, інші шукають у попутників співрозмовника. Задушевні бесіди під стукіт коліс поїздів, що проходять, специфічний вокзальний запах випічки, чипсів і батончиків навпіл із дорожнім димом та гаром на тлі диспетчерських оголошень переростають у справжні одкровення. Синдром «випадкового попутника» – цілком знайома ситуація, коли, виговорившись перед незнайомцем, кожен з нас ніби скидає каміння з душі й продовжує мандрувати життям далі. І все б нічого, але цим попутником стає глядач у театральній залі, який мимоволі перетворюється на слухача/співрозмовника/спостерігача драматичних історій. Сценографка Іболя Орос відтворила на сцені невелику вузлову станцію, в глибині якої знаходиться зал очікування. Праворуч розташовано касу, що виконує функції буфету, газетного кіоску, довідкового бюро, а ліворуч –вертушку-прохід, що перетворюється на дитячу карусель. По центру сцени навскіс вмонтована камера зберігання, яка трансформується то в шкільні вікна, то у вагон електрички з нижніми та верхніми полицями. Стає вона також патологоанатомічним столом, порталом, у яскравому світлі якого видніється вихід, і екраном, на тлі якого транслюється лайв-стрімінг найбільш емоційних моментів вистави. Але найбільш притягує око місце, де розташоване залізничне полотно. Воно впирається в глухий кут – насип ґрунту – і перетворюється то на дитячу пісочницю, то у свіжу могилу з хрестом. Всі герої оповідей зі своїми важкими валізами-ношами будуть йти по рейках і впиратися в цей глухий кут. Саме він стає для них точкою неповернення, зітканою зі згустку емоцій, образ, непорозумінь, подразнень, істерик, які вихлюпуються назовні, оголюючи дійсність.

Напруга у виставі збалансована за рахунок існуючого на сцені динамічного середовища вокзального життя з його постійними мешканцями: буфетницею, касиркою, електриком, двірником, привокзальними зіваками та іншими персонажами. Їхні легкі, іронічні, іскрометні мізансцени проходять пунктиром через всю виставу й покликані не тільки наповнити життям візуальний простір та яскравими емоціями залу. Вони перемикають увагу глядача, готуючи його для серії відкритих розмов в наступних епізодах.

Надзвичайно сильні емоції у виставі викликає майстерність акторів, які своєю грою-дослідженням щокроку зменшують відстань між героями та глядачем, вправно поєднуючи психологічний малюнок з ігровою ексцентрикою, притаманною східноєвропейській традиції.

Незважаючи на важкі теми, вистава «Це дитя» Закарпатського обласного угорського театру стала важливою театральною історією. І якою б не була ця сумна історія – в ній багато життя, гумору, іронії, смислів, багато незакінченого…

Віктор Рубан

Актуальна гостро-соціальна глибока драматична вистава на основі тексту сучасного французького драматурга Жоеля Помра, від українського режисера Олега Мельничука угорською мовою з акторами Закарпатського обласного угорського драматичного театру у місті Берегово – це вже по суті суміш дуже різних культур та контекстів, яка проявляє не стільки різницю, скільки спільність викликів сьогодення для людей з різних куточків Європи. Вистава показує без прикрас розмаїття сімейних проблем сучасних родин. Тут можна побачити і жорстокість благих намірів, і тиск упереджень про те, як має бути, і холодність між близькими, і дорослість та глибину наївних (на перший погляд) запитань малої дитини. Ця робота яскраво проводить лабіринтами та ходами складних неоднозначних взаємин між дітьми та батьками, але робить це не через одну сюжетну лінію на основі історії з життя конкретних героїв, а через компіляцію сцен та діалогів, що дозволяє побачити одночасно і в об'ємі дуже різні історії з великої кількості різних життєвих сценаріїв. Також постійне переключення між нібито реальною реальністю і умовною реальністю, між різним теперішнім та минулим, між спогадами, міркуваннями, страхами і фантазіями – перманентне зміщення фокусу уваги глядача і у тексті, і у сценах допомагає постійно бути включеним і не робити однозначних висновків, а слідкувати за тим, як розгортається мапа взаємозв'язків між різними елементами великої складної картини.

Це складна багаторівнева робота, яка потребує високого рівня акторської майстерності, глибокого життєвого розуміння матеріалу та присутності у ньому. Актори театру неперевершено виконали свою роботу. Незважаючи на те, що вистава йшла угорською мовою з субтитрами українською, часто тілесність та акторська гра були настільки виразними, що читати переклад не було суттєво важливим – все було зрозуміло без перекладу. Особливим, на мій погляд, є те, що актори в цій виставі попри значну кількість тексту діяли ніби єдиний живий організм, відчуваючи тонко одне одного та легко переключаючись між різними способами існування – від драми до іронії, відпобутовогоіснуваннядозамріяногоспільногозануреннявуявнийсвіт, від щирого глибоко діалогу до провокації і висміювання. Дійство детально пропрацьовано режисером – все підібрано та збалансовано: від жестів та слів до музичного супроводу, світла, сценографії і костюму, все, що робить виставу цілісною, ясною, добре зібраною та попри багатоскладовість живою.

Особливо хотілося б відмітити, що серед вистав, які подавалися до участі цього року, «Це дитя» спирається і доречно використовує майстерну роботу з акторською присутністю. Це дуже вдало підкреслює загалом основну тему цієї вистави, а саме силу та крихкість людського життя, цю чисту потенцію, яка приходить у живий світ і розгортається у

просторі часі від моменту народження до моменту смерті – явище, яке виникає невідомо звідки і невідомо куди зникає, залишаючи по собі лиш спогади та досвід, щось таке ж невловиме, але разом з тим суттєве і дуже відчутне, як активна присутність актора. На мою думку, ця робота є однією з найкращих вистав-номінантів. Рекомендую її до короткого переліку Фестивалю у номінації «за найкращу драматичну виставу».

Ольга Стельмашевська

«Це дитя» Закарпатського угорського драматичного театру у постановці Олега Мельничука – виразний приклад сучасного європейського театру. А ще, в кожній його «клітині» відчувається дух і літера засновника театру Атілли Віднянського та цілої плеяди українських проєвропейських режисерів, які тут ставили в різні часи: Дмитра Лазорка, Сергія Маслобойщикова, Влада Троїцького.

Берегівський театр на прикладі однієї вистави демонструє, що всі ці такі різні, але талановиті режисери заклали по своїй власній «капсулі» в нього, внаслідок чого естетику Берегівського театру не можна сплутати ні з якою іншою: це індивідуальне обличчя трупи, її власний голос, живий дух акторської спільноти, своєрідний спосіб сценічного існування акторів одночасно: технічно пристрасна манера гри і трохи «холоднувата», відсторонена, які підсилюють ефект співпереживання в рази.

Вербалізувати цей вплив не входить у задачу цього тексту, а от відчути, зчитати його навіть з однієї, окремо взятої вистави – цілком можливо.

Звісно, у режисера Мельничука свій сформований почерк і вистава вийшла в якомусь сенсі дуже особистісною, інтимною, хоча вона про те, з чим стикається протягом життя кожен з нас. Інше питання, як з цим справляється … До речі, вистава за п'єсою сучасного французького драматурга Жоеля Помра – один з дієвих способів осмислити, пережити за допомогою театру і, врешті, справитися і розпрощатися зі всіма цими страхами, напругою, безвихіддю споконвічних стосунків/питань батьків і дітей.

Докудрама Жоеля Помра написана на основі зустрічей автора з жінками з бідних передмість у Нормандії. Режисером Мельничуком, вочевидь, адаптована під авторський театр. Більше того, документальний текст прочитано незвичними для рішення подібного жанру – сценічними прийомами. Мельничук насичує цю документальну першооснову різноманітним арсеналом метафоричного, символічного, асоціативного театру, добиваючись досить вражаючого ефекту. Плюс проста, але функціональна сценографія Іболя Ороса й вибудуваний музичний ряд Дезідерія Сабо.

Персонажі новел-сцен вистави «Це дитя» – пасажири в залі очікування поїзду під назвою «Життя», який рухається від початкової точки «А» до кінцевої точки «В»: від народження до смерті. Звісно, можна перевести дорожні стрілки чи повернути стрілки годинника назад, засунути проблему (дочку) в чемодан, розірвати пуповину чи навпаки нею зв'язати дорослу дитину або ж поміняти квиток чи поховати свої страхи в камері схову-колумбарії… Проте у фіналі вистави розумієш, що поїзд пішов від усіх цих людей, а вони так і залишилися на якомусь невідомому пероні, на перетині шляхів: з нікуди – в нікуди…

Епізоди переплетені з геніально прозорою сценічною формою-формулою: з кожною зупинкою на певній станції-історії – персонажі, а разом із ними і глядачі – переживають певний життєвий замкнений цикл, а за зовнішньою простотою існування акторів Берегівського театру, показною простотою візуального рішення зчитуються загальнолюдські поведінкові матриці.

У результаті народжується цікавий ефект вистави, дуже подібної до арт-хаусного фільму, який тільки підсилюється синхронним українським субтитруванням з угорської мови та присутністю справжньої камери на сцені протягом усього дійства, яка фіксує і укрупнює обличчя акторів на значимих монологах.

Як сама п'єса, так і вистава переповнені різними мікросюжетними лініями, що поліфонічно перетинаються, розходяться і знов перетинаються, власне, як у справжньому житті чи в докудрамі. При тому це багатоголосся чітко підпорядковане вищезгаданій формулі-логістиці й щедро приправлене режисерськими знахідками, які блискуче, ансамблево відтворюють на сцені актори Мелінда Орос, Аттіла Ференці, Іштван Шевтер, Іболя Орос, Магдолна Ваш, Юлія Д.Форноші, Андраш Качур, Наталія Гал, Андреа Качур, Імре Сабов, Дора Мовнуш та Сілард Сільваші.

Виставу «Це дитя» рекомендовано з легким серцем до фіналу, оскільки це один з тих театральних продуктів, який є не просто цілісним за задумом і втіленням, а ще й відповідає на численні питання і роздуми «про вічне» сучасної людини, роблячи його актуальним і зрозумілим публіці. Синергія взаємопроникнення документальних історій, драматургічного матеріалу і режисерсько-акторської інтерпретації у постановці значно розширює початкові межі впливу невеличкого театру на далекому західному кордоні України в бік глобалізованого театрального світу.

Юлія Сущенко

Театр у місті Берегове існує з 1993 року, а вистава з його репертуару «RH+» свого часу увійшла до короткого списку першої «ГРИ». До речі, вистави до недавнього часу тут демонструвалися виняткова угорською. А в травні 2021 року тут вперше показали виставу із українськими субтитрами. І це була вистава, яка потрапила до лонг-листа вже IV сезону Премії – «Це дитя», прем'єра спектаклю відбулася в жовтні 2020 року.

«Це дитя» – постановка за п'єсою сучасного французького драматурга Жоеля Помра в інтерпретації режисера Олега Мельничука. П'єса вперше побачила світ у 2006 році, на сцені паризького театру Віллет, у 2020-му її поставили на українській сцені. До речі, в цьому ж році франкомовні театральні критики внесли Жоеля на четверте місце найвидатніших театральних діячів сучасності. Тож поява п'єси в репертуарі театру з Берегового – це дійсно подія для українського

театру в цілому.

П'єси Помра ґрунтуються на дослідженні процесів, що глибоко в'їлися в наше життя. У фокусі інтересів драматурга: сім'я, робота, влада, кохання, які розглядаються крізь призму людського досвіду. Так виникає особливе місце, де можна відновити реальність у багатьох її аспектах, включаючи і «уявне». Особливий інтерес драматурга викликає різниця сприйняттів одного і того ж конфлікту персонажами та глядачами. «Це дитя» народилося після зустрічей Помра з жінками з бідних передмість французьких провінцій. Він розмовляв з ними про сучасну сім'ю і що означає бути батьками. Драматург переписав ці бесіди на свій лад – і вийшла п'єса, що складається з десяти сцен-новел, в основу яких було покладено сучасні сімейні конфлікти. Недарма жанр вистави режисер Олег Мельничук означив як вівісекція – операція, що проводиться заради експерименту на живому організмі, здебільшого на тваринах. Але в Древній Греції були і такі лікарі, що використовували для цих екзекуцій людей – засуджених злочинців.

Олег Мельничук скоротив текст на одну сцену і трохи поміняв їх місцями. Місцем дії він обрав залізничний вокзал: із справжніми рейками та дрезиною, будкою продажу квитків, турнікетом, залом очікування, камерою схову та репродуктором. Цей вокзал – місце перетину всіх героїв, символічний образ людського життя, що пролягає від станції до станції… Перша героїня, яку ми зустрічаємо – вагітна жінка, яка виголошує монолог про взаємовідносини з матір'ю, майбутнє власне та ненародженої ще дитини. Далі один за одним перед нами постають інші пасажири потягів, кожен із своєю історію. Фінал виглядає логічно-закільцьованим: вагітна жінка народжує свою дитину, заради якої вона обіцяє змінитися і бути найкращою матір'ю. Сама сцена народження за повішеними білими простирадлами надзвичайно зворушлива. Породілля ховається за ними від поглядів сторонніх, тим самим намагаючись зберегти велику таємницю і залишити цей найінтимніший момент життя лише собі та дитині. Водночас глядачі разом з усіма іншими героями спостерігають пологи на відео, яке транслюється на білизну – це одна із ознак сучасного суспільства. Дуже тонко і влучно в цей час лунає уривок сюїти N3 «Народження Єви» з балету Андрія Петрова «Створення світу». Цей гімн новому життю перекреслює всі конфлікти, сварки та суперечки. Життя триває і воно буде прекрасним!

Юлій Швець

Цикл історій (п'єса складається з десяти новел) починається з появою вагітної жінки й закінчується народженням дитини в фіналі. Коріння ж «сюжету» – в європейській цивілізації епохи «нового відчуження» з її культом байдужості, у тому числі поміж батьками та дітьми. Останніх певний час виховують заради реалізації закладених природою інстинктів, а потім полишають, пропонуючи «самовиховання». Діти дорослішають, народжують нових-своїх дітей і в їх вихованні повторюють деструктивну модель поведінки своїх пращурів. Однак, для глядацького емоційно-аналітичного осмислення режисер Олег Мельничук пропонує, швидше, не локальне питання «батьків і дітей», а універсальну проблему крайнього індивідуалізму в суспільстві, яка, транспонуючись на родинно-сімейні відносини, починає звучати особливо виразно.

Справжня проблема не у якійсь ірраціональній неуважності індивідів, а у відсутності в них вільної енергії для реалізації цієї уваги, – такий загальний висновок напрошується одразу. А й справді, звідки сьогоднішнім батькам-дітям, замість всюдисущого розчарування й ненависті, взяти «вільної любові» й «розуміння», якими обидві сторони могли би щасливо обмінюватись, якщо енергія у світі швидко вичерпується. Можливо – із міріад марнославних «проектів», в яких розпорошується як батьківська, так і дитяча любов? Вистава акцентує холодну ілюзорність усіх «несімейних проектів», спільну не-щасливість від їх реалізації, а також виразну можливість обміняти їх на справжнє родинне тепло – можливість, яка залишається у людей завжди. «Дитя боїться народжуватись? Зробіть так, аби не боялось!»

Жанр вистави театр формулює як «вівісекція на одну дію», хоча його найпростіше всього визначити як драму-комедію. Так воно, звичайно, й є, але тільки частково. Не дивлячись на значну кількість майже водевільних епізодів, інтонація вистави швидше меланхолічна, інколи навіть мізантропічна. Хоча режисер уміло жонглює метафорами на кшталт «батьки-діти» як «дві рейки однієї колії» (вся дія проходить на залізничній платформі), але, незважаючи на безліч можливостей і тонких нюансів, бодай найменшого єднання індивідів у виставі принципово не відбувається (так само в евклідовій геометрії паралельні не перетинаються). Діти переймають лише спадкові рефлекси тваринної складової життя батьків і причину їх психотравм потрібно шукати в ранньому дитинстві. (Фрейд, якого драматург і театр мимовільно цитують, сильно б це похвалив). У кульмінаційній новелі, вирішуючи «чий?», «воюють» за загиблого сина дві повії. Син чи чоловік стоїть за їх кривою уявою? Чи є якийсь сенс у народженні дітей, окрім сексуального? Чи взагалі можливо спастись від хандри, дитячого егоїзму, дорослих комплексів у вакханалії одинокості? Втім, «іскру надії» режисер все ж пропонує: народження дитини традиційно мало б супроводжуватись плачем, але в фінальному крику немовляти чітко вгадується сміх, у якому відчутна іронія над «суєтністю» дорослих. «Все краще – дітям!», – цей слоган напрочуд милий, однак, задля об'єктивності не забути б дорогу в зворотному напрямку, інакше цінності, які батько, посипаючи голову попелом, передає в спадок синові, можуть виявитись останніми. Зворотній напрямок руху рук, ніж на картині Мікеланджело на стелі Сікстинської капели,– такий фінал драматургічного «авангарду», зафіксований у виставі, не менш печальний.

Глобальні виклики, які чітко артикулює один із найцікавіших драматургів сучасності француз Жоель Помра, помножені на оригінальність режисерського задуму та його сценічного вирішення (відтворені в формальних прийомах, символічно-функціональній сценографії, виразному музичному супроводі, прекрасній акторській пластиці та голосових модуляціях, які хочеться назвати «цілком європейськими»), створюють цілісний художній образ, в якому «сімейний акцент» не заглушає всі інші й наводить на значну кількість суперечливих роздумів в широкому морально-етичному й культурному аспекті. Тому вистава «Це дитя» має бути представлена у шортлісті Фестивалю-премії «ГРА».

GREAT
REAL
ART

«За найкращу виставу для дітей»

Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки «А хай то качка копне»

Юлія Бентя

Секрет величезного успіху вистави Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки (а вона цього року єдина, яка пройшла в шортліст дитячої номінації) насамперед полягає у цілком нестандартному, дуже людяному і водночас гранично абсурдному тексті молодої польської драматургині Марти Ґушньовської (Marta Guśniowska). З одного боку, це вкотре доводить, що пошук доброго тексту вартує тих титанічних зусиль, яких він зазвичай вимагає. З іншого – на прикладі Ґушньовської бачимо, наскільки важливо для людини театру мати широкий світогляд (в університеті Марта закінчила філософський факультет) і постійно багато працювати, не розраховуючи на блискавичний успіх. Так, драматургиня пише переважно невеличкі п'єси для дитячої авдиторії (від 2007 року вона штатний драматург Театру ляльок у Білостоку), є майстром дитячого вірша, але повний перелік 42-річної авторки – це не п'ять п'єс і навіть не п'ятнадцять, а всі сто п'ятнадцять – принаймні вже точно більше ста. У сьогоднішній Польщі вона одна із найзатребуваніших авторок, володарка десятків національних і міжнародних відзнак.

П'єсу «А хай то качка копне» Ґушньовська написала для власного режисерського дебюту в Познані 2015 року, а 2017-го перетворила цей текст на популярну на батьківщині прозову книжку, яка того ж року одержала премію Міжнародної ради з дитячої та юнацької книжки. Тернопільський театр показував власну прем'єру за цією п'єсою з нагоди 40-річчя театру. І оскільки 40 років на наших широтах не заведено святкувати, то і п'єсу взяли із відповідною назвою, бо ж «A niech to gęś kopnie!» – це доволі міцна польська лайка, яку словники польської мови зараховують до категорії прокльонів.

У центрі цієї філософської казки для сімейного перегляду (жанр – «комедія про сенс життя») постає – і тут мушу процитувати красномовну польську анотацію – «худа, бридка і депресивна качка, яка намагається укоротити собі життя». У час, коли дедалі більше людей в світі страждає від депресивних розладів, а в новинах час від часу читаємо повідомлення про хвилі підліткових суїцидів, цей пронизливий та іронічний текст можна розглядати як свого роду протиотруту до панівного мороку і маніпуляцій соцмереж щодо психіки людей.

А проте до появи Качки (її роль виконує Ольга Водюк) тут ще треба дожити. Спочатку на сцені бачимо лише невеличку музейну кімнату – сервант з двома полицями (на них, власне, і будуть розгортатися основні події) та башту старовинного годинника з боєм, такого собі grandfather clock, а також типового флегматичного Сторожа (Тарас Іванків), який запускає його хід, а заразом і виставу. Далі до залу забіжать злодії в чорному, що вже націлилися на старовинну порцелянову гусятницю. А далі їм, сполоханим Сторожем, доведеться розігрувати «ніч в музеї», частиною якої стане казка про Качку, що мріє про те, щоб її нарешті з'їв Лис (Богдан Брантюк).

Лис в очі Качці кривиться, бо не їсти ж самі кістки, вдає, що не зацікавився пропозицією, і вони разом ідуть на пошуки того, кого таки задовольнить кістлява поетеса-інтелектуалка. Поміж тим у виставі є принаймні чотири блискучі ґротескні епізоди, із Дикими Качками-заробітчанами (Дмитро Татарінов і Тетятна Кошельовська), весела сцена купання Качки у тернопільському ставі, сцена залицяння Зайчихи, мами чотирьох Зайчиків, до Лиса, а також сцена в курнику, де власне Лис і знаходить свою Качку.

Ґумор цієї вистави можна умовно розділити на той, що універсальний та інтернаціональний («Яєць не знесла! Зерна не люблю!»), з цим все більш-менш зрозуміло. Але, можливо, головне, що зробила команда постановників у Тернополі, – режисер Ніко Лапунов, художник Володимир Якубовський і балетмейстер Дмитро Татарінов – це «локалізувала» цей ґумор, який тут досить уїдливо, хоч і з любов'ю, іронізує над глибиною тернопільського ставу («Де став? Куди став?»), і над місцевими заробітчанами, які часто нерозбірливі у своєму виборі, плутають подорожі на Захід із подорожами на Схід.

Ця вистава має ідеально вивірений хронометраж, дві дії по 40 хвилин. Тут навіть музичне оформлення, у якому Олександр Бурміцький цитує широко впізнавані теми з телесеріалу «Секретні матеріали» або фільму «Титанік», не викликають внутрішнього спротиву, бо все доречно і в міру.

Наостанок наведу фраґмент одного з інтерв'ю Марти Ґушньовської, яке справді важливе для розуміння її «правил життя»: «Я не думаю про те, як відреагують мої батьки, і не пишу про те, що зараз модно. Мене також не цікавить так званий місіонерський характер, і я стежу, щоб не впасти в дидактику». А в одній з рецензій читаємо: «Її п'єси можна було б продавати в аптеках як ліки від депресії».

Ганна Веселовська

Виставу Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки із кумедною назвою «А хай то качка копне» дивитися надзвичайно весело. І це вже пів-справи для глядацького успіху, адже публіка дістає те, на що розраховувала. А в тернопільській виставі про качку, курчат, лиса, вовчика, ведмедя та зайчиків все набагато позитивніше. Під час її перегляду, мов несподіваний подарунок, отримуєш те, на що і не сподівався: купу дотепних жартів, задоволення від споглядання за охайними і чепурними, вбраними в панські костюмчики 30-50-х років минулого століття ляльками-звірятками, і відчуття

А хай то качка копне

того, як тернополяни щиро люблять своє затишне місто, центром тяжіння якого віднедавна є величезний рукотворний став.

Ця елегійність, навіть інтимність настрою спектаклю тим дивніша, що поставив його не абориген, не місцевий, а режисер Полтавського академічного обласного театру ляльок Ніко Лапунов, який більшу частину творчого життя пропрацював у Криму. Як зізнавався сам режисер, п'єсу польської авторки Марти Гушньовської, за втілення якої він узявся з подачі директора театру Івана Шелепа, спочатку взагалі не зрозумів. А тому, ніби намацував текст і підтекст, аби зрозуміти логіку калейдоскопічних пригод п'єси робив кілька підходів.

Своє обережне ставлення до тексту Ніко Лапунов приховати не зміг. Мабуть тому вистава починається зі вступної інтермедії, коли залом і сценою нишпорять люди в чорному з ліхтариками, що хочуть щось поцупити, чи вже поцупили, а їх зупиняє охоронець (актор Тарас Іванків). Ці «привиди», як з'ясовується надалі, є групою акторів, які розіграють історію про вередливу Качку. Однак і під час вистави вони час від часу повертатимуться до свого первісного задуму щось прибрати до рук. Наприкінці спектаклю «грабіжники» остаточно заприятелюють із охоронцем і доручать йому роль Вовчиська, а нам стане зрозуміло, що Ніко Лапунов всі свої страхи перед чужою йому п'єсою і театром здолав а постава вийшла успішною.

Як надійний зв'язковий між детективними інтермедіями та любовним сюжетом з Качиного життя у спектаклі виступає бутафорський буфет, що є головним елементом сценічного оформлення та майданчиком для дії. Нишпорки, шукаючи чогось поживного, відкривають його дверцята і розпочинає діяти лялька Лис, який традиційно залізає у курник а поруч зовсім нетрадиційно опиняється Качка. Отак славний Лис утрапляє в історію, з якої вибирається приблизно півтори години сценічного часу за допомогою Ведмедя та Вовчиська, але так і залишається, подоланий несподіваним любовним тяжінням до манірної, заглибленої в екзистенційну проблематику «Бути чи не бути ?» Качку.

Розігрування самої Качиної історії, впродовж якого тернопільські актори (Володимир Дробей, Дмитро Татарінов, Катерина Шпільман та інші) примудряються створити повноцінні сценічні образи самозакоханих провінційних панів (Півень і Ведмідь), заклопотаної міщанки (Зайчиха) та її невгамовних зайчат – це розкіш майстерного лялькарства. Делікатне водіння лялькаами, тонка інтонаційна передача психологічних нюансів, ненав'язлива гра в живому плані, як, приміром, у «кримінальному» епізоді, елегантні переходи від сюжетних подій до сольних в стилі stand-up виступів. Усе це варте окремого опису.

Однак, якщо в живому плані артисти більш-менш собі хазяї, то в театрі ляльок вони залежні від художника, конструктора ляльок. У Тернополі – це Володимир Якубовський, який спорудив чудовий буфет з двома полицями, архітектонікою подібний до вертепної скриньки, та вмостив у глибині сцени великий годинник – такий собі тернопільський Big Ben. Конструктивні та образотворчі знахідки художника, який змусив купатися Качку в порцеляновій супниці, розписаній під голландські кахлі голубим по білому, роблять виставу візуально дотепною. Але найважливіше, що ці візуальні прийоми не самодостатні, не існують самі по собі, а доповнюють, або навпаки, стають першоосновою для всього жартівливого тону вистави.

Маючи в руках таку ляльку філістерки-Зайчихи та її кумедних зайчат, не так вже й складно зіграти пародію на лицемірне місцеве міщанство, а словесну гру про качок-фейки на слух сприйняти простіше, якщо подивитися на качок-пілотів в амуніції столітньої давнини, і фразу про те, що «сенси на деревах не ростуть» так виразно промовляти може лише самозакохана провінційна пані у капелюшку – лялька Качки з білими куделиками.

Жартівлива назва, абсурдний зміст, безупинне пародійювання порожніх фраз, якими жонглюють у повсякденні і, як кульмінація – кабаретний виступ Качки, об'єднуються у виставі загальним ліричним, необтяжливими тоном. Ось такий рецепт, як виявляється, може бути в успішної вистави: трохи перцю, солі, в жодному разі кмину, один лавровий листочок і елегантна неповторна Качка.

Олена Либо

Територія театру ляльок для глядацької аудиторії середнього шкільного віку та підлітків сьогодні практично неосвоєна. Знайти в репертуарі театрів виставу, яка піднімає важливі дитячі і підліткові теми, торкається нестандартних, незручних питань про сенс життя і неминучість смерті достатньо складно. Тому поява в Тернопільському обласному академічному театрі актора і ляльки вистави «А хай та Качка копне» в постановці режисера Ніко Лапунова за однойменною п'єсою відомої польської драматургині й режисерки Марти Гушньовської стала подією не тільки для дітей, а і для дорослих. Більше того, я би рекомендувала на цю виставу іти саме родиною, яка після перегляду зможе разом з дитиною подискутувати на табуйовані теми.

Авторка створює гостросюжетну історію, в якій голодний Лис, який опинився в курятнику, щоби поживитися смачненьким сам стає жертвою жилавої і неапетитної Качки, яка починає його переслідувати. Головна героїня постає такою собі екзальтованою, депресуючою худорлявою «поєткою-декаденткою», яка втратила сенс життя і порятунок бачить у своїй смерті – оригінальній і неповторній…в дусі романтизму... І хто ж як не Лис повинен допомогти їй в останньому бажанні. Герої вирушають у дивну, сповнену протиріч подорож у пошуках того, хто би міг з'їсти Качку. В цих пригодах з жертви Лис перетворюється на товариша-рятівника. І ця мандрівка, сповнена легкими нотками романтичних відносин, повертає головній героїні жагу до життя.

На цьому фантастичному драматургічному матеріалі режисер, наділений неабияким почуттям гумору, створює дотепну виставу, в якій шлях від небажання жити до останнього моменту, коли ось-ось і вже наступить смерть показує не в

драматичній, а сповненій оптимізму привабливій детективній формі. Адже героїня, шукаючи смерть, починає робити конкретні кроки, а вони виявились кроками до зцілення і перемоги над своїм безглуздим бажанням. Ніко Лапунов виважено та делікатно працює з соціально-табуйованими темами. Засобами іронії, сценічного гротеску та в естетиці традиційного театру ляльок він створює особливий простір, де діти відчувають нові, невідомі до цього емоції і разом з героями вони дорослішають. Вистава торкається проблем екзистенційного стану, який в реальному житті в дитячому й підлітковому віці сприймається гостро, неоднозначно, часто в протиріччі до навколишнього оточення. Тому режисер напряму не педалює на цих темах, не вдається до моралізаторства і намагається про складне з дітьми говорити простою доступною театральною мовою. А допомагають йому в цьому актори, які відчувають повну довіру до режисера. Особливо в ляльковому плані актори створюють яскраві багатовимірні, гострохарактерні образи з дотепними діалогами, витонченим гумором, винахідливістю у ляльководінні.

Разом з тим Лапунов, використовуючи режисерський прийом «театру в театрі», вводить другу сюжетну лінію, якої немає в текстах драматургині і яка розігрується акторами в живому плані. З одного боку вона нібито і сполучена з основним сюжетом, і підхоплює основну тему, але виконує переважно розважальну функцію. Як на мене, надмірне втручання в основний сюжет руйнує всю інтригуюче-захопливу історію про Качку. Зайва метушня, рухи, тексти в цих мізансценах розривають дію, відволікають і головна історія втрачає чарівність, образність та цільність.

Візуальний образ вистави, створений В. Якубовським, доволі стриманий. Сценограф робить акцент на старовинній музейній шафі-буфеті, дверцята якого перетворюються на додаткові сценічні майданчики. Праворуч стоїть великих розмірів годинник, який нагадує нам умовно Англію межі XIX-XX, де і відбувається детективна історія, яка потягнула би на іще один сюжет пригод Холмса і Ватсона. Доповнюють доволі стримане декораційне оформлення добре скроєні планшетні ляльки, костюми яких візуально схожі на костюми епохи Холмса і Ватсона – і це іще одна відсилка до жанру детективу. В порівняні з маріонеткою вивідна планшетна лялька проста у використанні і мало рухлива, але в умілих руках тернопільських акторів, які всі без винятку віртуозно володіють цією технікою, ляльки оживали і актор-ляльковод буквально розчинявся в повітрі, залишаючи тільки свій голос. Не знаю, в чому секрет, але мабуть рецепт майстерності та професіоналізму акторів театру залежить від уміння бути різноплановим, виразним, здатним імпровізувати і бути внутрішньо вільним та харизматичним. Саме тому акторам разом з режисером і сценографом вдалося поєднати гостросюжетність з легкістю, чарівністю, витонченістю та фантазією.

Людмила Олтаржевська

Ця вистава стала результатом… наполегливості директора-художнього керівника Тернопільського театру актора і ляльки Івана Шелепа. Який тривалий час мріяв познайомити своїх глядачів із творчістю польської письменниці Марти Гушньовської. І якщо зазвичай режисери пропонують твори на розгляд керівництва театру, то «А хай то качка копне» з'явилася в афіші тернопільських лялькарів дещо за іншим сценарієм: головного режисера Полтавського театру ляльок Ніко Лапунова директор запросив ставити саме цей твір. Як зізнається Ніко, він довго вагався, оскільки йому, багаторічному мешканцю Криму, окремі лексеми твору, гра слів були не до кінця зрозумілими. Після того, як п'єсу переклав тернопільський автор Юрій Матевощук, здобривши текст місцевим діалектом, режисер погодився ставити «Качку», а в процесі роботи вже і сам блискуче опанував місцеву говірку.

Вистава починається інтригуючи, напружено, по-детективному: темну залу пронизують ліхтарі – до сцени, озираючись, прямують люди в чорному, в масках і з мішками за плечима. Але пильний охоронець дарма кинувся до цієї підозрілої компанії, адже це виявилися актори, оповідачі трагікомічної історії про Качку та її чудернацьку подорож до самої себе.

Сценографія (художника – Володимир Якубовський) лаконічна: сервант під старину з рухливими модулями, стрункий підлоговий годинник і власне стілець охоронця-наглядача, який спостерігає, часом коментує або ж і бере участь у дії. Саме у вітрині цього буфету-сцени Качка у кріслі-гойдалці виконує свою першу, депресивну арію. Вбрання ляльок деталізовані з огляду на характери героїв. Так Качка має кілька суконь, у тому числі і домашню рожеву, обшиту пір'ям. А Лис – ну справжнісінький денді: елегантний костюм у клітинку, капелюх…

У виставі є кілька моментів, які будуть зрозумілі, насамперед, дорослим (звучить комічне «астанавітесь» і на ляльку падає вінок). Є сцени, комедійність яких межує з абсурдом (Качка у киплячій ванні керує, які спеції та приправи додавати у цей авторський «самобульйон»). Але фінал – життєствердний і щасливий, адже ванна може стати частиною дирижаблю і злетіти до небес, а слова «сенс життя ти знайдеш випадково, це буде любов робота чи слово» звучать заспокійливо і радісно.

Загалом маємо повчальну історію, мораль якої давно відома і обговоренню не підлягає: ніколи не варто опускати руки. Автори «Качки», яка має рекомендацію до сімейного перегляду, свідомо заходять на дорослу територію: теми, що обговорюються героями, навряд чи можна назвати дитячими. Але за рахунок цікавої театральної мови, формату, коли оповідачі історії – і актори, і ляльки, візуальних прийомів, легкої музики, яка добре запам'ятовується і мотивує з місця підтанцьовувати разом з виконавцями на сцені, навіть найменші глядачі безпомилково вловлюють суть та ідею вистави. «А хай то качка копне», яка не позбавлена приводів для зауважень та критики, все ж таки заслуговує на місце у фінальній афіші Фестивалю-премії «ГРА».

Ольга Стельмашевська

Вистава «А хай то Качка копне» Тернопільського обласного театру ляльок за п'єсою Марти Ґушньовської в перекладі з польської Юрія Матевощука – це майже півтори години гомеричного реготу, можливо, не над зовсім смішними, але такими знайомими речами.

Коли з'являється така універсальна вистава – і для дітей, бо ляльковий театр з вельми зчитуваним візуальним рядом, і для дорослих, бо за зовнішньою ексцентрикою сюжету криються доволі філософські речі, – розумієш, яким має бути насправді вектор розвитку сучасного театру для дітей та юнацтва.

Адже сьогодні дитячий глядач – давно дорослiший за адресований йому театр. Не всі театри це усвідомлюють, тому часто-густо маємо ідіотичну манеру звернення дорослих акторів, що удають дітей чи ляльок – до дітлахів, що давно виросли з тієї естетики сюсюкання, вмовляння, заклинання, жахливої штучності та заграванння, властивої більшості лялькових та ТЮГівських труп.

Можливо, саме тому ця вистава з надто великим бальним відривом від конкурентів лонгліста пройшла у шортліст Фестивалю-премії «ГРА».

Почнемо з назви. «А хай то Качка копне», – одна з п'яти легальних соковитих лайок, якою не соромно вилаятися.

У тернопільській виставі режисера-постановника Ніко Лапунова, запрошеного з Полтавського театру ляльок – і назва, і лайка мають подвійний прямий і алегоричний сенс. Беручись за твір штатної драматургині Білостоцького театру ляльок Марти Ґушньовської, режисер приймає виклик авторки, чиї п'єси сповнені як лінгвістичного гумору, так і ситуаційної комедії, що робить їх, лише на перший погляд, легкими для гри та перегляду.

Власне, під цим зовнішнім блиском, криється притча про вічні цінності, розуміння правди про світ і ціла низка філософських роздумів про те, як знайти себе в цьому світі. Не дивно, оскільки першою професією авторки є філософія. Тож, її п'єси не лише смішні, а й мудрі та іноді присвячені екзистенційним питанням.

Режисер, що береться за таку п'єсу, має віртуозно виплутатись зі всієї цієї історії про трохи роздратовану, депресивну, уперту головну героїню Качку, яка не відчуває симпатії до себе, не вірить, що комусь може подобатись, апатія руйнує її будні і вона так їсть себе зсередини, що їй не вистачає волі до життя. Цей театр абсурду і промовистої метафори, де швидко змінюються ситуації і сцени, має бути режисерськи адекватно виражений.

Лапунову це, в принципі, вдається. Цю «курячу трагедію» він так само, легко, ніби граючи й вирішує, щедро пересипаючи усіма можливими і неможливими ґеґами і дає акторам вдосталь награтися ляльками й настільки їх олюднити, примусити глядача забути, що це саме і тільки ляльки, наскільки це взагалі можливо у такому театрі.

Отже, спокійна ніч в музеї перетворюється на карколомну виставу, в якій грабіжники, що увірвалися до будівлі, де сопе сторож, аби не попастися, розігрують веселу історію «складного» життя. Так, музейний сервант з антикварним посудом стає ляльковим вертепом й театральними підмостками для «курячої трагедії» (художник – Володимир Якубовський) в Шато де курнік. Зав'язкою слугує ситуація-перевертень: качка сама просить лиса її з'їсти через депресію та втрату сенсу життя, а фінал подібний за загостренням пристрастей до шекспірівської комедії «Приборкання норовливої».

Персонаж качки і прописаний, і розіграний таким чином, що їй важко не сподобатися глядачеві. Тому уся вистава видається напрочуд симпатичною. Актори-ляльководи так само симпатично і вправно промовляють смачний текст, пронизаний гумором й, очевидно, переконують цією легкістю розмови задуматися про складні речі. Проте вже потім, після вистави.

Власне, саме тому цю постановку рекомендовано до шортлиста Фестивалю-премії «ГРА» так само легко й оптимістично. Польський критик Галина Вашкіль про Ґушньовську написала в щомісячнику Teatr: «Її п'єси можна було б продавати в аптеках як ліки від депресії та протиотруту від зла світу». Вистава тернопільського театру «А хай то Качка копне» – саме цей випадок.

Юлія Сущенко

Не так часто в репертуарі вітчизняних театрів ляльок можна знайти дитячу комедію – детектив. Водночас наші діти з перших років життя поринають у світ сучасних технологій, віртуальних розваг та чимсленних сюжетів та жанрів – від детективів до неймовірних фентезі, – які їм пропонують ютуб та тік-ток. У зв'язку з чим сучасні лялькарі стоять перед непростою задача відвоювати увагу юних глядачів на декілька годин, переманити їх у світ аналогових розваг. Звісно, це потребує певних зусиль: вивчення психології сучасної дитини, її потреб, кола інтересів, сленгу.

«А хай то качка копне» Тернопільсккого академічного театру ляльок стала саме такою виставою. Ідею поставити комедію для дітей запропонував художній керівник театру Іван Шелеп. За основу було взято п'єсу польської письменниці Марти Ґушньовської у перекладі тернопільського автора Юрія Матевощука. Для її постановки запросили Ніко Лапунова, режисера Полтавського академічного театру ляльок Але виявилось, що спочатку Ніко відмовлявся від цієї постановки. Причина була банальною – він, як людина, яка все життя прожила на сході та півдні України не до кінця розумів текст твору. Лише після того, як одна польська філологиня розтлумачила сенс деяких висловів, він погодився.

Дійсно, лексична складова дуже важлива в цій виставі, адже п'єса була перекладена саме місцевим автором із використанням тернопільського діалекту. Сама назва «А хай то качка копне» – надзвичайно популярна галицька жартівлива лайка. Вона означає: щоб качка тебе вдарила. Але при цьому ми знаємо, що качки навіть пересуваються не дуже стрімко.

На початку двохтисячних культовий гурт Лесик band заспівав пісню на слова Олександра Дацюка «Гуляли…» де в приспіві були й такі рядки: «А най то качка копне в задницю За дорогу таку полядвицю». Втім, саме незрозумілих діалектизмів було мало, режисер ними не зловживав, лише підкреслив таким чином характери героїв репліками – «Як в мене лапки болять, аж стрілка пішла по капрону!», «Я тобі що, гіроплан?», «Сліпондра» – та інтонаціями (в сцені з качками, які летять на захід звучать «шо», «йо» тощо). Взагалі у виставі багато гри зі словами: «Шато де Курнік врожаю 2017, ні, 2020 року!», «Ду ю спік качиш? свиняш? куриш? добре що не куриш!», « - Яка прекрасна калюжа! - Це-став! - Де? - Не де, а став! - Куди? - Гаразд, калюжа!» Ці репліки були влучними та викликали відповідну реакцію в залі.

Безумовною перевагою театру ляльок є використовування потенціалу акторів і ляльок, їх взаємодія. З лялькою в театрі можна робити все що завгодно. Підіймати через неї будь- яку тему, навіть таку складу, філософську тему про екзистенційний сенс життя: «Життя мене не тішить», «Я така бридка і худюща». Здається, кожен із нас був на місці героїні-качки і хоч раз стикався із проблемами переоцінки цінностей та власної спроможності. Надзвичайно важливо показати саме дітям, що депресія та інші стани не є лише їхньою проблемою, що це можна і потрібно вирішувати, головне – ніколи не опускати «лапи крила та хвости». Рано чи пізно ви все одно дійдете до такого, заради чого треба жити, і будете згадувати складні часи із посмішкою.

Комедія – один із найскладніших жанрів. Примусити людину сміятися дано не кожному режисерові. Лапунову та команді Тернопільського театру ляльок це вдалося.

Існує думка, що не столичні актори не можуть показати високий рівень гри. Але історія про «Качку» спростовує це ствердження вщент. «Саме на периферії я відчуваю себе щасливим режисером» , – говорить режисер Ніко Лапунов. Актори філігранно передали настрій героїв, продемонстрували свої таланти ляльководіння, пластичну і музичну підготовку.

Достовірно невідомо, хто і коли вирішив, що ляльові вистави для дітей повинні бути лише із високою мораллю та повчальними висновками у фіналі. Але ці традиції потрохи змінюються. Тож тішимося тим, що блискавичні й веселі вистави для дітей зараз можна подивитися не лише в містах-мільйонниках та столичних театрах.

Юлій Швець

Драматурги нерідко використовують складну «екзистенційну комедію», як і «сюжет у сюжеті», в якості моделі для висловлення думок, які у традиційних жанрах висловити важко. От і цього разу сучасна польська драматургиня Марта Гушньовська запропонувала театру непростий екзистенційний концепт жінки, котра повідує печалі свого життя, вкладаючи їх в уста депресивної, але наповненої вітальною енергією Качки. Молодий український режисер Ніко Лапунов разом з однодумцями з Тернопільського театру актора і ляльки доповнює цей тваринно-людський «сюжет в сюжеті» ще однією – на цей раз вкрай «чоловічою» – кримінально-сюжетною рамкою.

Кілька молодих незграбно-милих грабіжників проникають у нічний музей, однак, брязканням антикварного посуду пробуджують старого охоронця, котрий солодко сопів, примостившись у кріслі. Аби відволікти ошелешеного службовця від думок про злочин, який коїться на його очах, й відтягнути неминучу розплату, грабіжники (ніби казкова героїня «Тисячі й однієї ночі») захоплюють уяву охоронця розіграною «історією качки», котра і є центром оповіді п'єси Марти Гушньовської. Майстерне поєднання гендерно діаметральних складових – інтимної «жіночої» історії й її детективно-чоловічої «рамки» – справляє у виставі надзвичайно комічний ефект: «історія Качки» й «депресивної» письменниці, яку інсценують маскулінні чоловіки, спалахує цілим спектром відтінків, виявляючи неочікувані смисли.

Оповідь про «життя і його сенси», де кожен «може ці сенси віднайти, нерідко там, де на це найменше сподіваєшся», насправді є самоіронічною історією немолодої екзальтованої сучасниці, яка розказує «своє життя» у формі сюжету, який відбувається ніби-то з представниками тваринного світу. Таким чином загальна архітектоніка вистави отримує навіть не подвійний, а потрійний смисл, а вільні переходи між «смислами» (жінки-тварини-чоловіки, котрі історію «реконструюють») змішають глядачів так, що у деяких можуть випасти вставні щелепи. Епізоди трьох дійових пластів, до яких інколи додаються ще й четвертий з елементами телешоу, примхливо монтуються, вбираючи в себе кілька ексцентричних сюжетних ліній.

Не всі з них однаково важливі, але одна, безсумнівно, придумана з концептуальною ціллю. В підсумку вистава ні про що інше, як про долю звичайної «качки, яка прагне знайти свого качура» – ціною власного життя. Справжніх качурів, звісно, обмаль, тому емоційна інтелектуалка (спосіб мислення якої зазвичай далекий від традиційного) знаходить справжнього… вовка, мачиські схильності якого врешті обертає на свою користь. Марта Гушньовська, вочевидь, має всі підстави мислити подібним – «несвоєчасним» у європейській феміністській парадигмі – чином, а український режисер чітко розуміє, про що вона говорить. Про необхідність оновлення новочасно-архаїчної парадигми говорять сьогодні чимало інтелектуалів. Але наважуються заявити про це лише дієві, художньо налаштовані митці: їм близькі ідеї інтелектуальності театру, вишуканості, монтажу атракціонів, витонченої ексцентрики, і якщо вони використовують традиційні морально-етичні меседжі, то насправді цей смисловий прийом має у них свій – прогресивний сенс.

Якісна інтелектуальна комедія для сімейного перегляду (в якій чутно відлуння образності гангстерської мови, а лісові й одомашнені звірі користуються діалогами з високим IQ людської мови), прекрасна в своїй простоті сценографія (поряд з акторським «живим планом» – невеличкий старовинний буфет-вітрина у двох поверхах, на кожному з яких відбувається своя лялькова дія), музичне оформлення (вдала мозаїка виразних мелодій – від ігриво-хуліганського мотиву грабіжників до передсмертної арії Качки, яка вариться в бульйоні), – усе це, помножене на гідний рівень акторського виконання заслуговує на глядацьку увагу. Дітям тут сподобаються перипетії тваринного світу, а дорослим – гангстерська екзотика та глибокі сенси. Вистава достойна бути в шортлісті Фестивалю-премії «ГРА».

Київський академічний театр ляльок «Зубата втрата»

Юлія Бентя

«Зубата втрата» Київського академічного театру ляльок – одна з п'яти вистав 2020 року, що увійшли у лонґліст «дитячої» номінації, і водночас одна з чотирьох ляльковых вистав у цій номінації. Що свідчить, з одного боку, про обнадійливе майбутнє українських лялькарів, а з іншого – про певну загальну кризу у розумінні того, куди рухатися театру, орієнтованому на дитячий або підлітковий репертуар. Причина зрозуміла: теперішні діти дуже швидко пристосовуються під ті зміни, які відбуваються у світі, тож і говорити з ними театру доводиться інакше, аніж можна було це робити десять або навіть п'ять років тому.

«Зубата втрата» – вистава яскрава, жвава, сповнена контрастів і динамічної дії. Своєю появою вона завдячує організованій НСТДУ «Лабораторії драматургії», робота якої тривала від червня 2019 року до лютого 2020-го. Під час цієї лабораторії її куратор Павло Ар'є консультував драматургиню Катерину Лук'яненко. В результаті на «Фестивалі сучасної драми. Діти» у лютому 2020 року на сцені Київського академічного театру драми та комедії на Лівому березі Дніпра було презентовано текст нової п'єси для дітей. У виставі Театру на Горі звучать вірші Марії Патокової, авторка сценографії та ляльок – Дар'я Волокушина, композитор – Володимир Шікало, хореограф – Ганна Кийко. Актори обох складів – а це Юлія Шаповал, Марина Бут, Анна Сєдова, Анастасія Бучинська, Вікторія Огородня, Юрій Друпп, Юрій Фарафонов, Сергій Забродін, Лідія Шевченко, Володимир Грабовський – виконують по декілька ролей.

Однак є у цій виставі внутрішнє протиріччя, яке заважає сприймати гармонійну художню цілісність дійства. Її «лікарняно-профілактичний» сюжет спрямований на виховання ледь не дітей-аскетів, які мають раз і назавжди усвідомити шкоду від цукерок, гамбурґерів, картоплі фрі, чіпсів, хот-доґів, печива. Все, про що йдеться у годинній виставі, – шкідливе і веде до руйнування зубів. Але як театр про це говорить із дітьми та дорослими? За допомогою співставлення різних популярних стилістик, що, зрозуміло, спрямовано на просте і зрозуміле заграваннія – і то таке, яке «зчитає» радше дорослий глядач, аніж малий. У «зубатому» коктейлі перемішане все: від італійської пісні «Bella Ciao», про яку нещодавно нагадав іспанський телесеріал «Паперовий будинок», до образу «кримінального» Золотого зуба, висловлювання якого подекуди межують з нецензурною лексикою.

У виставі винахідливі музичні аранжування (але не завжди добре чути співаний текст), темпераментні танцювальні інтермедії, а сама оповідь розділена ніби надвоє – між власне репліками акторів і авторськими ремарками, які тут також озвучені вголос. «Зубозалізниця», аеропорт «Зубяни», рейс «Зубяни – Зубаї», бійки, вереск, падіння, імітація перекладів на піратських відеокасетах у розмові двох Фаст-фудів (виглядають вони як гамбурґери) – все це могло би здатися справді веселим і дотепним, якби не мало присмаку лицемірних заборон, боротьба з якими, як ми вже зараз легко можемо передбачити, у малих глядачів не завершиться просто внутрішньою боротьбою під час вистави, а триватиме решту їх життя. У цьому сенсі вистава дає мало підказок. Хіба що натякає на те, що втрата молочного зуба – не трагедія, виросте інший, постійний.

Роман Лаврентій

Поява зубної комедії жахів «Зубата втрата» на сцені Київського академічного театру ляльок є звичайно своєчасною: як для тих, у кого ще ростуть молочні зуби, так і для старших дітей, які вже мають постійні зуби, але ще не забули, як то було раніше, а тим паче – для їхніх батьків (а отже віковий діапазон потенційних глядачів вистави досить широкий). Авторка драматичного тексту і режисерка Катерина Лук'яненко прийшла до цієї роботи поступово, спершу взявши участь у роботі першої Лабораторії драматургії (червень 2019 р. – лютий 2020 р.) під творчим наглядом куратора Павла Ар'є, організованої Національною спілкою театральних діячів України, та презентувавши текст на «Фестивалі сучасної драми: діти» (Київ, 14–16 лютого 2020 р.). І аж через півроку світло рампи побачила прем'єра у «Замку на горі».

У співпраці з художницею Дар'єю Волокушиною та авторкою віршів до вистави Марією Патоковою народилася фантастична історія про дещо нечемну та надто безтурботну маленьку дівчинку Лізу, яка вирушає у подорож із молочним зубом Різцем до казкової країни, куди мріють потрапити усі зуби. По дорозі їх чекає чимало цікавих і повчальних, а подекуди й дуже небезпечних зустрічей, і лише дружня підтримка одне одного, усвідомлення того, як правильно дбати про свої зуби допомагають героям здобути перемогу над жахливими потворами (чупа-чупси, бургери, картопля фрі тощо), які загрожують здоров'ю загалом і зубчикам зокрема. Невипадково рятівний літак у виставі вирішений у формі тюбика зубної пасти, а величезні зубні щітки (на увесь зріст актора) також сприяють розв'язанню безвихідної ситуації.

Запропонований режисеркою відкритий ігровий прийом як ключовий принцип усієї вистави є дуже влучним. Актори спершу постають перед нами у живому плані – як лікарі-стоматологи, які ведуть із глядачами інтерактивну бесіду про те, чи варто боятися зубного лікаря. Потім пропонують розіграти повчальну історію про дівчинку, яка не хотіла чистити зубів. (До речі, невимушений початок відкритого діалогу з дітьми ще перед виставою задає керівниця літературно-драматургічної частини театру Дарія Іванова-Гололобова, спілкуючись із наймолодшими глядачами, допомагаючи їм зрозуміти, що тут немає і не буде «четвертої стіни»). Діти легко погоджуються на цю гру, адже всі трансформації відбуваються відкрито:

Зубата втрата

ігровий майданчик вистави виростає буквально на їхніх очах – конструюється зі стільців та накладних щитів у формі гіперболізованих деталей лєґо-конструктора. Гру супроводжує значна доля здорової іронії, яка раз у раз нагадує, що у виставі боятися абсолютно нічого, адже це фантазія, в якій можливо все – від гігантського бургера, що оживає, до старенького зуба, котрий вибиває чечітку.

Створені художницею Дар'єю Волокушиною планшетні ляльки нагадують звичні для дітей м'які іграшки, завдяки чому легко сприймаються. У цій ситуації важко говорити про багатофункціональність ляльок, однак в окремих моментах і це враховано: перетворення хворого зуба на здорового чи навпаки досягається простим перевертанням ляльки іншим боком до глядача!

Енергійні, відкриті до імпровізації актори легко працюють і в живому плані, і керуючи лялькою. Однак не всім вдається тривати у такому бадьорому темпі до кінця вистави: у Лізи в завершальних епізодах рот взагалі не ворушився, хоч вона і «говорила»... Попри те дія розгортається динамічно, захоплені діти пильно слідкують за сюжетними перипетіями, які, щоправда, також наприкінці вистави стають дещо заплутаними.

Окремо хочеться звернути увагу на вокальні номери: набагато краще було б почути живі акторські голоси, не заглушені «фанерою»...

Чи не найбільше питань виникає до композитора Володимира Шікала, зокрема щодо нарочитої еклектичності музики до вистави. Невже ефект впізнаваності популярних мелодій важливіший, ніж авторський підхід і творення витриманого в одному стилі музичного оформлення?

Меседжі вистави легко зрозумілі навіть наймолодшим глядачам, після знайомства із героями цієї казкової історії у дітей не залишиться сумніву в тому, чистити чи не чистити зуби, а дехто, можливо, бодай на трохи задумається, чи варто їсти фастфуд або зловживати солодощами. Адже доведено, що в ігровій формі дидаткичний процес проходить невимушеніше та результативніше!

Отже, комедія жахастиків для дітей дошкільного віку «Зубата втрата» Київського академічного театру ляльок безперечно є дуже дружньою до своїх глядачів й актуальною виставою, вартою сімейного перегляду, проте має низку недопрацювань, які не дозволяють нам включити її до шортліста Фестивалю-премії «ГРА».

Олена Либо

На сучасному етапі дитячий репертуар в театрі чи не найменше піддається яким помітним змінам та оновленням. Поява в цьому напрямку різних полемік, в основному, відбувається поза межами державного театру. Сьогодні створюють це дискусійне поле здебільшого громадські організації, театральні платформи і НСТДУ у своїх творчих лабораторіях, майстер-класах, школах та вебінарах. Поява на афіші театрів вистав, поставлених за сучасними драматургічними текстами і орієнтованих на дитячу глядацьку аудиторію, заслуговує на особливу увагу і є актуальною особливо в театрі ляльок, репертуар якого «застряг» іще в минулому столітті.

Вважаю подією появу в київському «Замку на горі» постановку комедії жахів для дітей 4+ «Зубата втрата», драматургом і постановником якої стала молода режисерка Катерина Лук'яненко. П'єса була створена в рамках драматургічної лабораторії НСТДУ під керівництвом відомого українського драматурга Павла Ар'є і мала перше прочитання в рамках Фестивалю сучасної драми.

В доволі цікавих текстах п'єси, без зайвих моралей просто і живо йдеться про дівчинку Лізу: напередодні свого дня народження вона втрачає молочний зуб, який вона неодмінно хоче повернути на місце. Загадавши бажання, дівчинка поринає у сон, де починаються справжні дива, переплетені з дитячими страхами: зуб, який випав, стає для Лізи подорожником-провідником у країну Молочних зубів, де живе Зубна фея, яка неодмінно допоможе Лізі. У виставі відбито два світи – світ казки, і світ лікарів-стоматологів, які розповідають глядачу історію про Лізу. Впродовж усієї вистави ці «тексти від автора», яких, до речі немає у самій п'єсі, забезпечують повноцінне сприйняття глядачем всіх сенсів, закладених у творі. І тут виникає питання. А чи потрібно так деталізувати, про щось інформувати, коментувати? А може дати можливість малечі самій осмислити те, що відбувається на сцені? Адже сама по собі історія якраз і спонукає глядача дати відповідь на питання про те, як подолати страхи, коли ти втрачаєш найвірнішого друга, який гине, рятуючи Молочну країну від фастфуду, про шкідливість некорисної та солодкої їжі та про страхи походу до лікарів.

Надзвичайно простим і симпатичним виявилося візуальне рішення вистави (сценографія Дар'ї Волокушиної). Основні елементи декорації нагадують деталі конструктора Лего, і на очах у глядача будуються вагони Зубяної залізниці, літак, який відправиться з аеропорту Зубяни в країну Зубаї, круїзний лайнер на якому герої опиняться у вирі Золотої вечірки з Золотим зубом-діджеєм. Простір «чорного кабінету» сцени постійно наповнюватиметься яскравого кольору гамбургерами, пончиками, картоплею фрі, чупа-чупсами великих розмірів, з якими герої вестимуть «непримиримо боротьбу».

Насправді у виставі багато вигадок, вона насичена музичними і пластичними номерами, але, на жаль, акторське виконання потребує суттєвого доопрацювання як у відкритому «живому плані», так і у володінні доволі простою системою вивідної ляльки.

Не дивлячись на суттєві недоліки у виконавському плані, вистава цінна, бо в ній дитина відкриває і саму себе, і складність сприйняття світу, в якому поруч є і щасливі, і драматичні моменти.

Людмила Олтаржевська

Виховна складова є однією з найважливіших у роботі театрів для дітей. Аналізуючи репертуар таких театрів, можна дійти висновку, що більшість із них присвячують свої вистави пропагуванню узагальнено-універсальних понять: добро, любов, сміливість, сім'я, дружба тощо. Вистава «Зубата втрата» у цьому контексті помітно відрізняється, адже її ідея полягає в тому… аби переконати малюків, настільки важливо правильно і регулярно піклуватися про зуби, не зловживати фаст-фудом і не боятися стоматологів. Хоча, якщо розібратися, то ця побутова тема є лише преамбулою до більш загальної і надважливої проблеми майбутнього здоров'я українства. До речі, як свідчить історія самого театру, це не перша вистава, що пропагує важливість особистої гігієни: у 30-ті роки минулого століття тут було поставлено кілька спектаклів, що за тематикою перегукуються із «Зубатою втратою».

Виставу «Зубата втрата» поставила молода режисерка Катерина Лук'яненко, вона ж – і авторка п'єси, яку написала спеціально для столичного театру «Замок на горі» під час участі у роботі першої Лабораторії драматургії НСТДУ . Вікове обмеження аудиторії від 4 років передбачає просту, доступну, цікаво викладену виставу, в якій головна ідея подана переконливо, без найменшого проводу засумніватися в правильності настанов та висновків. Очевидно, що над цим Катерина почала працювати ще під час написання п'єси. Головна героїня, дівчинка Ліза, полюбляє солоденьке й лінується чистити зуби. Аби примусити Лізу відповідальніше ставитися до особистої гігієни, Катерина Лук'яненко відправляє дівчинку разом із товаришем Зубцемрізцем у захопливу й пізнавальну подорож до країни Молочних зубів. Під час якої вона познайомиться із Зубною феєю та Золотим зубом, переконається, що з Гамбургерами та Чизбургерами краще не мати нічого спільного, а стоматологи – це друзі, які бажають малечі добра і точно заслуговують на повагу та вдячність.

Особливу роль у виставі відіграють, природно, ляльки та предмети реквізиту (художник – Дарія Волокушина). Яскраві та ілюстративні (розбишакувата кумедна Ліза, зловісний і підступний фаст-фуд, «кислотні», але такі звабливі льодяники…). І зручні для миттєвого облаштування наступної сцени (з елементів конструктора «лего» актори легко збирали корабель або ж залізницю).

Щодо музики (композитор – Володимир Шікало), то назвати її такою, яка неодмінно запам'ятається після вистави, навряд чи можна. Як і тексти пісень, в яких іноді вкрадалися досить несподівані художні прийоми та порівняння (у фіналі, приміром, Ліза співає: «Зуби мої – це родина моя», чим, напевне, викликає певне сум'яття у глядачів, які про родину мають інше уявлення).

І хоча до фіналу Фестивалю-премії «ГРА» «Зубату втрату» я не рекомендую, щиро бажаю, аби цю виставу переглянуло якнайбільше дітлахів. Зрештою, приклад Лізи досить переконливий і повчальний.

Віктор Рубан

Ця інтерактивна робота для глядачів віком від 4-х років є наявним прикладом того, що вистави для дітей мають не стільки розважальний характер, скільки можуть розвивати та навчати дітей і робити це у дуже легкій невимушеній ігровій формі. В якомусь сенсі прекрасні декорації, костюми реквізит, музика, світло, текст та акторська гра – все разом створюють атмосферу, у який здається, ніби ти потрапив у мультиплікаційну реальність. На поверхні – це вистава про необхідність чистити зуби та не боятись, коли молочні зубки випадають у певному віці. Але якщо подивитись глибше, найціннішим у виставі є те, що історія, яка розповідається, мова гри та фантастичних вигадок у цій виставі показує маленькому глядачу те, що тіло кожної людини – це цілий всесвіт, глибокий, цікавий та живий, який може з тобою говорити і знайомити з тим, як він влаштований. Також вистава показує лікарів як друзів тіла людини і загалом показує здоров'я як те, що залежить від самої людини, того як людина поводиться з власним тілом, що їсть, як ставиться до імпульсів тіла.

У нашій країні сьогодні ментальність є колонізованою та відформатованою, а ставленням до власного тіла ще з радянського періоду – інструменталізованим та функціональним (тобто, таким, яке потрібно використовувати, допоки працює, тримати у товарному вигляді та лікувати лише коли болить, а не болить – значить здорове). Подібне ставлення до того, яке пропонує вистава, насправді є революційним і доволі рідкісним, але саме тому і важливо і актуально і є дуже цінним доносити вже змалечку глядачам та їх батькам, що може відбуватись по іншому. Ми живемо у час, коли рівень забруднення навколишнього середовища і токсичність продуктів, які ми споживаємо, вже не є чимось, чого варто остерігатись, це вже невід'ємна частина нашого життя, зважаємо лише на рівень забрудненості і токсичності. Саме тому підхід до тіла, якого вимагає сьогодення, має бути підтримуючим, ресурс здоров'я потрібно берегти та постійно поновлювати, з тілом потрібно бути у діалозі і реагувати на сигнали, які воно подає. Цьому і вчить «Зубата втрата» на глибшому рівні сенсів.

Одна з двох авторок тексту до вистави, Катерина Лук'яненко, є також режисеркою цієї роботи, що безумовно допомогло виставі стати і цілісною і оригінальною. Гра акторів хоч і дуже екзальтована, перебільшена, та все ж є доречною у роботі з таким маленьким глядачем. Музика та оформлення відсилають до сучасних популярних розвиваючих мультиків. Усе дуже жваво відбувається, історія є зрозумілою і вдало структурованою. Глядач бурхливо реагує і у моментах розповіді, і в інтерактивних моментах. Актори прекрасно взаємодіють, хоча це потребує неабиякої майстерності, оскільки іноді однією лялькою керують одночасно кілька людей і дуже вправно координують рухи, так що лялькарі не відволікають на себе увагу. Це також допомагає глядачеві підсвідомо підкреслити той факт, що людське тіло цілісне, але разом з тим воно є складною системою, в якій діалог між різними системами також відбувається постійно. Ця робота добре зроблена, відпрацьована та презентована на високому рівні, але відносно інших робіт у номінації я, на жаль, не можу цю виставу рекомендувати до

короткого переліку найкращих вистав України у номінації «за найкращу виставу для дітей».

Юлія Сущенко

Комедія жахів для дітей. Так означила жанр вистави в Київському академічному театрі ляльок її авторка Катерина Лук'яненко. Але боятися не треба. Саме задля того, щоб розтопити кригу між лікарями та юними глядачами і була написана ця п'єса, ідея якої народилася під час першої Лабораторії драматургії НСТДУ.

Сюжет – максимально простий й зрозумілий навіть дошкільнятам. Дітям розповідають і аргументують, чому не потрібно боятися стоматологів, пояснюють, як піклуватися про свої зуби, щоб потім не було боляче. Цікавий факт: вистави, в яких пропагується дбайливе ставлення до свого здоров'я та розповідається про правила гігієни на сцені цього театру востаннє ставили дев'яносто років тому. Зараз санітарно-гігієнічна тематика знову на часі і не лише через пандемію. В моді – здоровий спосіб життя, який підтримують вже батьки нинішніх відвідувачів театру ляльок.

Художниця Дар'я Волокушина подбала, щоб наміри режисерки були ще і візуально переконливим. Головна героїня Ліза виглядає сучасно і реалістично, немов найближча подружка глядачів. У неї яскраве «інстаграмне» ліжечко, модний одяг та зачіска. В її лексиконі сучасні «слівця». А ось інший головний герой – молочний зубик – навпаки, виглядає доволі класично. Його архетипічний силует та колір впізнають діти різних епох. Інші дійові особи – зубики, карієс, золотий зуб, зубні щітки, гігантські гамбургери та величезні чупа чупси, якими керують п'ятеро акторів, серед яких є і сама режисерка. Усі виконавці – молоді люди, надзвичайно активні на сцені, які багато рухаються й танцюють. Можливо, саме через брак досвіду в деяких мізансценах вони занадто метушливі та гомінливі, текст забовтується, промовляється не зовсім зрозумілою скоромовкою.

Сценографія вистави нагадує дитячий конструктор. Основні елементи – декілька великих табуреток, які актори в процесі вистави трансформують в кімнату, пароплав або потяг, додаючи до них яскраві деталі. Все це більше нагадує веселу гру, а не повчальну історію. Але саме у процесі гри діти краще запам'ятовують важливі для них речі. Текст п'єси частково написаний віршами, в них закладені основні меседжі – необхідність чистити зуби, не їсти шкідливих продуктів, не боятися відвідувати лікарів.

Музику написав Володимир Шікало – молодий композитор вже має досвід роботи з виставами для дітей. Отже мелодія, яка лунає впродовж всієї дії легко запам'ятовується та задає виставі певного характеру. Також вона допомагає глибше осягнути сенс того, що відбувається на сцені.

«Зубата втрата» – надзвичайно корисна вистава, яка вже знайшла свого глядача та власну нішу. Якщо усунути невеличкі погрішності, впевнена, на цю роботу чекає довге та щасливе сценічне життя. Через нові епідеміологічні умови в театрі вирішили поставити два варіанти вистави – вуличний та стаціонарний. Це грамотний та сучасний маркетинговий підхід, який дозволить не припиняти роботу колективу принаймні в теплу пору року, а також дає можливість показів на виїзді.

Юлій Швець

«Зубна комедія жахів для дітей» – вистава, так би мовити, «санітарного театру», перші зразки якого почали з'являтись у 30-х роках минулого століття, – прагнула, судячи по всьому, в доступній та цікавій для дітей формі донести розуміння того, що за зубами потрібно постійно і дбайливо доглядати. Певною мірою постановка має полегшити роботу дантистів, до котрих у дітей, зазвичай, формується непросте ставлення.

Персоніфікує означену медичну задачу «ідеальна» дівчинка Ліза, яка обожнює солодощі і лінується чистити зуби. Отож, напередодні дня народження у неї випадає зуб і вони разом (Ліза і Зуб) відправляються в далеку подорож, аби познайомитись з Зубною Феєю, а також з основними поняттями стоматології, зокрема такими, як карієс, «золотий» зуб, зубна щітка та інші. В країні Молочних зубів (ближче до фіналу) мандрівники вступають у війну із солодощами та фаст-фудом. В загалом відомому сюжеті є дещо нове: сучасні реалії та сюжетні «обманки», які на рівні вербальному й постановочно-візуальному не дають нудьгувати ні дітям ні дорослим.

Інколи ця «повчальна казка» являє собою захопливі веселі дорожні пригоди, інколи комедію, інколи трилер, інколи «реальний бойовик». Сюжет роуд-муві на сцені загалом вибудовується, дії героїв мають логічні та психологічні обґрунтування. Про оригінальність та інноваційність режисерського задуму можна говорити в рамках основної задачі дидактично-прикладного характеру. Художня цілісність достатня, аби зрозуміти головне. Прочитуються кілька алюзій на популярні дитячі фільми і мультфільми; цікаві різновиди ляльок різного розміру (від гігантського бургера, що оживає, до старенького зуба, котрий вибиває чечітку), великі кольорові елементи сценографії (табурет, тощо). Можна сприйняти й різножанрові пісні та танці, звісно, якщо абстрагуватись на годину від понять еклектика і хаос. Ну і вишенька на тортику – пісенька партизан «Bella Ciao» повертає батьків, бабусь і дідусів у феєричні часи революційної молодості (коли було не до хвороб і не до хворих зубів), а малят вона повинна налаштувати на сміливість перед походом до дантиста.

Після перегляду даного видовища діти отримають море позитивних емоцій та заспівають в стилі реп: «Зуби мої берегти буду я! Зуби мої – це родина моя!», перестануть їсти солодощі й почнуть масово чистити зуби. Та й загалом стоматологічна ситуація у країні значно поліпшиться. Однак, ця звичайна репертуарна вистава (зокрема, й завдяки безмірній кількості умоглядних персонажів, що свідчить про рівень учнівської драматургії та рівню акторської реалізації цих персонажів) не може сподіватися на включення в шортліст Фестивалю-премії «ГРА».

Карлик Ніс

Кіровоградський академічний обласний театр ляльок «Карлик Ніс»

Юлія Бентя

На початку вистави «Карлик Ніс» Кіровоградського академічного обласного театру ляльок, коли вже всі глядачі сидять на своїх місцях і чекають на початок дійства, у них про всяк зі сцени уточнюють, які вони казки більше люблять – веселі чи страшні. Діти Кропивницького бадьорим тягучим хором відповідають: «Страшні-і-і-і-і!». Після цього на сцену виходить повнотілий актор Іван Кучерук в образі Ковбасниці, із сокирою у правій руці та підозрілим мішком у лівій. І починається годинне «готичне» дійство.

«Карлик Ніс» – одна з тих похмурих німецьких казок, які встигнув написати (чи записати?) і навіть за життя опублікувати в одному із славнозвісних «Альманахів казок» поет і письменник початку XIX століття Вільгельм Гауф (1802–1827, помер від тифу на 24-му році життя). Казки він писав з цілком практичною метою – для того, щоб його юним вихованцям, дітям вюртемберзького міністра, було що читати.

Театр скористався українським перекладом російського інсценування, зробленого Антоном Колєсніковим. Авторкою яскраво-характерних планшетних ляльок двох типів, невеличких і у повний людський зріст, а також загального сценографічного рішення, у якому поєднано розділений на чотири симетричні секції похилий планшет і окремі красномовні деталі на зразок печі-черепа або фраґментів мальованого рухомого задника, стала Каріна Чепурна.

Ярослав Грушецький не тільки все це поставив як режисер, але й щедро, з непідробним азартом приправив популярними оперними і симфонічними фраґментами. На початку «Карлика Носа» це переважно інструментальна музика, але чим ближче до кульмінації, тим частіше чути записи оперних арій, одна з них навіть з аплодисментами! От-от чекаєш, що тебе-таки налякають, втягнуть в переживання драматичних перипетій, але дзуськи, починаєш сміятися і вже не розумієш, від чого: кумедного вигляду ляльок, комічних реплік чи азартного жонґлювання музичною класикою.

Директор Григорій Педько керує Кіровоградським обласним театром ляльок вже понад два десятиліття. Сам факт, що театр вперше подав заявку на участь у всеукраїнській «ГРІ» (і не лише подав, а й пройшов у лонґліст!) у номінації дитячих вистав, заслуговує на гучні оплески. Моя колега, фахівець саме з театру ляльок, підтвердила той очевидний факт, що театр має блискучу акторську трупу, у якій кожен прекрасно володіє технікою ведення ляльки. У «Карлику Носі» семеро артистів виконують по декілька ролей з ляльками і без: Максим Борисов – ролі Торговця, хлопчика Якоба і Карлика Носа; Олена Мудрієвська – матері Якоба Ганни, а також Літа, Осені і Зими; Володимир Кравченко – батька Якоба чоботяра Фридриха, Білки, наглядача палацу; Вікторія Ставріаніді-Стогодюк – дівчинки Гретхен, Гуски, Білки, Булочниці; Іван Кучерук – бібці Гретхен, Ковбасниці, старшого Кухаря герцога; Геннадій Стогодюк – Бібці-чаклунки, Цирульника, Герцога; Інна Марченко – Продавчині, помічника Кухаря, начальника охорони палацу. Очевидно, що всі вони здатні не лише насмішити дітей і дорослих, а й примусити їх замислитися над природою людських стосунків, провиною і її спокутуванням. Саме чіткішого проговорення цього, суттєво глибшого, виміру і бракувало виставі, що заслужено потрапила до довгого списку «ГРИ», але поки що не дійшла до короткого.

Роман Лаврентій

Готична казка «Карлик Ніс» А. Колеснікова (у перекладі Н. Семенової) за однойменним твором Вільгельма Гауфа на сцені Кіровоградського академічного обласного театру ляльок у постановці заслуженого діяча мистецтв України Я. Грушецького викликає суперечливе враження.

Перше захоплення, що виникає від балаганної стихії своєрідного «прологу» – вирішеного у живому плані ярмарку, з виходом акторів у зал в образах м'ясників, перекупок, із галасливими закликаннями купувати саме їхній товар – через надмірну затягнутість сцени дуже швидко згасає. Зате багатий візуальний ряд усе ж утримує увагу глядачів: чудові костюми акторів, зодягнутих як німецькі селяни давніх часів чи маломістечкових ярмаркових продавців, які немов зійшли із полотен Пітера Брейгеля Старшого; відповідний задекларованому готичному стилю вистави гротескний грим; планшетні ляльки, що мають у собі значну долю шаржу і потворності (Карлик, лісові звірята та ін.), чи по-хелловінськи страшні ростові ляльки, які «одягаються» на актора (Відьма, Кухар); на перший погляд, статична сценографічна установка-пандус, що у якийсь момент «відкривається» неначе віко труни – усе це спонукає нас висловити респект художниці-постановниці К. Чепурній.

Однак поступово компоненти вистави все більше і більше дисонують між собою, руйнуючи загальну художню цілісність. Зокрема, надто еклектичне музичне оформлення, скомпільоване самим режисером: тут навіть не йдеться про стильову витриманість, а про елементарне нерозуміння, що популярні мелодії зі сфери масової культури явно не пасують до стилю готичної казки.

Щодо сюжету, то він ніби загальновідомий і, звалося б, справді не варто його переповідати у виставі дуже детально. Хлопчик Якоб через свою дитячу недалекоглядність нажив собі ворога в особі старої жінки, яка виявилася потім відьмою, заманила його до себе і перетворила на відразливого карлика, через що навіть рідна мати його не впізнала. Не втрачаючи оптимістичного ставлення до життя, хлопчик все ж знаходить спосіб врятуватися від чарів відьми, допомігши ще й іншій жертві відьми – дівчинці Гретхен (перетвореній на гуску).

Однак для тих, хто не читав казки Вільгельма Гауфа, дещо важко зорієнтуватися у причинно-наслідкових зв'язках вистави. Адже не все, про що сказано в анонсі чи закладено у самій казці, вдалося коректно втілити на сцені. Насамперед постать головного героя Якоба позбавлена тієї хлопчачої задерикуватості, образливої зухвалості – а відтак його подальша доля, що у казці логічно трактується як помста ображеної старої жінки (Відьми), у виставі подається зовсім невмотивовано і ніби між іншим. Абсолютно незрозумілою і для дітей, і для дорослих глядачів є позиція Матері, яка відряджає свою дитину невідомо-куди з якоюсь чужою жінкою. Сюжетна лінія дівчинки Гретхен ледь-ледь прочитується... Так само і фінал вистави, який мав би стати торжеством справедливості, надто невиразний, що викликає природне запитання: а в чому ж мораль цієї казки, якщо це взагалі казка? Режисер уникає відповіді, актори «грають текст», а глядачі знічено перезираються.

Особливо слизькою є спроба – чи імпровізуючих акторів, чи з подачі самого режисера – заграванння із німецькою мовою на сцені. Фраза: «Я-я, дас іст фантастіш» – абсолютно нічого не додає дітям для розуміння сюжету, натомість для дорослої глядацької аудиторії є певним тригером, що викликає сталі асоціації із німецькими порнофільмами (нездоровий стриманий сміх у залі підтверджує сталість цієї конотації). А репліка підстаркуватого Кухаря-скелета до малого хлопчика: «Іх лібе діх, Карлик Ніс!» – опосередковано має відтінок педофільських натяків. Звісно, завжди цікаво, коли актори, граючи на дитячу аудиторію, вміють підтримати і розвинути ще й дорослі підтексти, надаючи казці багатовимірності. Однак у виставі «Карлик Ніс» це роблять надто грубими мазками...

Прикро, що творці вистави, маючи такий сміливий як для міста Кропивницький мистецький задум, чудовий концептуальний ракурс, потенціал якого ще можна було б розгортати і розгортати, зупинилися напівдорозі, потрапивши у пастку стереотипних уявлень про німецьку культуру, про психологію дитячого сприйняття та пішли шляхом спрощення, тоді як задекларована ними естетика вимагає інтелектуально-містичного ускладнення сценічної лексики.

Олена Либо

Вистава «Карлик Ніс», поставлена режисером Ярославом Грушецьким у Кіровоградському академічному театрі ляльок, стала помітною подією серед маленьких поціновувачів мистецтва. Як не дивно, а «жахливі» казки Андерсена, Гауфа, Гофмана, братів Грим завжди зачаровували і притягували гостросюжетністю та «страшилками».

Режисер, взявшись за постановку казки німецького романтика Вільгельма Гауфа, мав на меті попрацювати з дітьми та батьками над дитячими страхами, тому вистава була поставлена в жанрі готичної казки і запропонована для сімейного перегляду. І такий режисерський хід спрацював, бо історія про хлопчика Якуба, якого зла чаклунка перетворила на карлика з величезним носом, виявилася повчальною, адже для того, щоби герой зміг повернути самого себе, йому довелося пройти шлях важких випробувань, врятувати і себе, і зачаровану принцесу. Окрім цього, хвилююча історія допомагає дитині під контролем дорослих пережити нові емоції: смерті, розлуки, агресії, страху, злості, помсти, зради та ін. І цінність цієї вистави в тому, що дитина зміцнює віру до самого себе…до свого Я.

Автор драматургічних текстів Антон Колесніков максимально спростив сюжет казки, зосередивши увагу на головній сюжетній лінії та розкритті характерів героїв. Художниця Катерина Чепурна створила багатофункціональну сценографію в стилі готики, відтворивши побут старовинного середньовічного міста. По центру сцени вона розмістила поміст, який слугує як основним місцем дії, так і бруківкою, ринковими рядами з прилавками, склепом, з якого виринають в яскраво червоному світлі скелети. Навколо цього помосту розташовані чотиригранні ширми, які змінюють місце дії, а по центру виїжджає піч Чаклунки у вигляди здоровезного черепа. З глибини сцени на рухливих візках виринають «живі» скульптури Осені, Зими, Весни і Літа, які нагадують середньовічні містеріальні видовища та уособлюють плинність часу. Задум просто чудовий, але розгледіти цю красу було вкрай важко, бо відбувалась зміна пори року на задньому плані і візуально була прикрита пересувними ширмами.

Ляльки у виставі – ні код, ні символ, ні знак. В умілих руках актора планшетні оживали, пересуваючись по твердій поверхні, а напівтантамарески/напівростові рухалися в такт актору, до яких вони були прикріплені (кінцівки у ляльки рухаються вільно). Обличчя та костюми ляльок немов вихоплені з ілюстрацій старовинних книжок. У кожного актора та ляльки, якою він керує, є своєрідні привабливі «манки-збудники». Це або реквізит, або предмет одягу, або манера поведінки, які постійно приваблювали і додавали або кумедних, або жахливих емоцій в «страшноцікавий» сюжет готичної казки. У кухаря – його височезний рухливий гофрований ковпак, у м'ясника-ковбасника – кремезна статура та великих розмірів ніж, у ката – «справжній» станок-гільйотина, у чародійки-відьми – рухлива статура, грим смерті в біло-чорних тонах та сила силенна гротескових прийомів у виконанні. Акторський ансамбль злагоджений, співзвучний і в гомінких сценах вуличного середньовічного ярмарку, які розігруються у відкритому прийомі, і в сценах де задіяні ляльки. І внутрішньо, і зовнішньо відчувається взаємодія та партнерська підтримка.

Але є одне АЛЕ – більшість акторів розмовляють з глядачем навмисно спотвореними ляльковими антипатичними голосами. На превеликий жаль, така манера виконання притаманна багатьом театрам України. Нам всім потрібно навчитись сприймати самодостатність дитини, поважати і спілкуватись з нею на рівні з дорослими, тоді і бажання відпаде надмірно «сюсюкати», «няньчитись» та «панькатись». А то виходить, що начебто вистава вчить дітей дорослішати, в ній закладені важливі меседжі, а по факту ці меседжі розчиняються разом із неприродними голосами в повітрі.

Викликає сумнів і музичний супровід вистави. Різнобій, дисгармонія в музичному оформленні став руйнівною силою, зневілювавши і режисерську роботу, і роботу сценографа. Ось так готична казка розбилась об або через какофонію музичного ряду.

Віктор Рубан

Ця строката готична дитяча казка, звертаючись до юного глядача та батьків, розповідає історію про оманливість зовнішності, про ціну, яку доводиться платити навіть дітям за здійснені вчинки, про здатність навіть малих дітей пройти крізь випробування дорослого світу та важливість взаємодопомоги у цьому. Прекрасне послання, актуальне для нагадування і дітям, і дорослим у часи віртуалізації світу, інфантилізації суспільства та глибокої соціальної розділеності жителів великих міст. Весела, навіть трохи карнавальна атмосфера, у видовищних декораціях, яскравих костюмах, з ляльками та акторами, співом та хореографією стрімко несеться дорогами сюжетної лінії і тримає глядачів від початку до кінця. Дійство є настільки насиченим засобами виразності, що почас губишся у тому, що відбувається, що є головним, а що – другорядним. Гумор місцями тонко підважує у просторі сороміцькі жарти, які діти не помічають, але на які дорослі, присутні у залі, доволі однозначно реагують сміхом. Цей хід вдало допомагає батьківській аудиторії глядацької зали не просто відсидіти виставу для дітей, а хоча б періодично включатись у те, що відбувається, і сприймати дійство разом з дитиною.

Загалом і режисер, і виконавці, і оформлювачі – всі дуже вклалися в роботу і створення, і презентації вистави. Кожен учасник на сцені задіяний у процес, усі завдання чітко виконуються, переходи між сценами швидкі і не помітні, темп динамічний, а діти дивляться виставу, мов зачаровані. Особливо варто відзначити рівень володіння роботи акторів з лялькою: Володимир Кравченко (чоботяр Фрідріх – батько Якоба, Білка, наглядач палацу), Геннадій Стогодюк (бабця-чаклунка, цирульник, герцог), Іван Кучерук (бабця Гретхен, ковбасниця, старший кухар герцога), Інна Марченко (продавчиня, помічник кухаря, начальник охорони палацу), Максим Борисов (торговець, хлопчик Якоб – карлик Ніс), Олена Мудрієвська (продавчиня Ханна – мати Якоба; Літо, Осінь, Зима), Ставріаніді-Стогодюк Вікторія (дівчинка Гретхен – гуска, білка, булочниця). Кожен з акторів-лялькарів не тільки філігранно зливався з лялькою і оживляв її, не тільки переключався між різними ролями, створюючи характерну пластику для кожної окремої ляльки, але й майстерно відділявся від ляльки і з'являвся там, де було потрібно, як актор без ляльки. Це потребує не тільки таланту і виконавської майстерності, але й величезних зусиль у роботі над виставою.

Також було приємно спостерігати очевидне задоволення виконавців від перформування вистави, що говорить про чітку режисуру, ясність і узгодженість режисерських задач для кожного виконавця, залученість та ансамблевість трупи. Окрім того ця атмосфера задоволення дуже допомагає в роботі з дітьми для якнайглибшого сприйняття ігрової ситуації. Діти дуже легко читають нещирість і розпізнають, коли їх просто повчають, але вони завжди вдячно реагують коли дорослі «граються» з ними разом. Лише тоді казка для дітей також оживає. Саме тому публіка бурхливо реагувала на виставу, незалежно від віку.

Проте, співставляючи виставу «Карлик Ніс» відносно інших робіт у номінації, на жаль, не можу рекомендувати її до короткого переліку Фестивалю-премії у номінації «за найкращу виставу для дітей».

Ольга Стельмашевська

Дитячі та лялькові театри сьогодні мусять шукати нові виразні засоби аби задовольнити свого глядача, який раніше, ніж починає говорити, освоює комп'ютер, смартфон та інші ігрові застосунки. У Кіровоградському обласному театрі ляльок в Кропивницькому, який цього року дебютував у «ГРІ» аж двома театрами-виставами, пішли правильним шляхом: зробили ставку на жанровість.

Готична казка «Карлик Ніс», інсценована Антоном Колесніковим за твором Вільгельма Гауфа, вийшла динамічним триллером для малечі з повчальним підтекстом. І хоч програмка рекомендує перегляд дітям віком 10+, більш яскраве враження, все ж таки, вона може справити на діточок значно молодшого віку. Оскільки 10+ – це вже інший вимір театрального сприйняття, де треба вражати якщо не сценічними технологіями та ефектами, то абсолютно дорослими сентенціями.

Власне, зала, де довелося побачити виставу, якраз відповідав цільовій аудиторії 4+, доказом чого може бути забутий якоюсь дитинкою у першому ряду цілий-цілесенький чупа-чупс.

У цієї вистави є важлива перевага, яка дозволила дитинці так захопитися побаченим, а експертам «ГРИ» вивести «Карлика Носа» до лонгліста – робота художниці-постановниці Карини Чепурної. Створені нею, планшетні та ляльки-тантамарески – з головою і руками людини (ляльковода) та ляльковим тілом – настільки виразні, що вповні

можуть приховати смакові та інші шорсткості режисерського та, особливо, музичного рішення вистави.

Музична компіляція режисера Ярослава Грушецького, яка більше нагадувала вікторину у музичній школі була настільки строкатою, а іноді настільки нелогічною (для тих, хто знається на творах світової класики та контекстах музичних уривків), що викликала подекуди нервовий сміх. Хоча, можливо, на це і був розрахунок: від мюзиклу «Кабаре» до вівальдієвських «Пір року», моцартівського «Турецького маршу» і барокових арій. Тобто, музичний ряд ілюстрував картинку, миттєву емоцію, а не сенси, і жив своїм окремим життям в «тілі» вистави.

Шкода, але цей вінегрет позначився і на режисерській концепції, з якої час від часу таки починали стирчати смакові ляпи. Все ж таки, треба всі компоненти вистави намагатися робити руками спеціалістів-професіоналів. Якщо якийсь з них випадає чи віддається на поталу економії – втрачається сенс усієї роботи, нівелюється досягнення інших творців, як ось в цьому конкретному випадку – робота художниці.

Актори, зайняті у виставі, теж виглядали переконливо й відпрацьовували вельми технічно жестикуляцію, виразність рухів, а завдяки яскравому, художньому гриму були мімічно цікавими. Особливо Геннадій Стогодюк у ролі злої чаклунки – такого собі Франкенштейна у жіночій подобі.

Згідно ідеї казки Вільгельма Гауфа про те, що навіть огидний образ не зможе відібрати доброго серця та ніжної душі, вистава досягає все ж свого результату: діти нею захоплені, їм до вподоби такі пригоди зі смислом, яскравий візуальний ряд, густо приперчений як словесними жартами, так й іншими невибагливими режисерськими придумками.

Проте, рекомендувати виставу у шортлист не уявляється можливим, через відсутність цілісності і рівноправності усіх постановчих компонентів. Хоча у цієї лялькової трупи проглядається безсумнівний потенціал і хочеться побажати трохи ретельніше працювати з матеріалом, бути на пару кроків попереду своїх можливостей. Тоді, можливо, і результат буде органічніший.

Юлія Сущенко

За своє коротке життя Вільгельм Гауф написав більше десятка творів. «Карлик Ніс» був створений спеціально для дітей барона фон Хьогель, у якого письменник працював репетитором. В цій казці автор через містику та жахи навчає дітей споконвічним цінностям – доброті, повазі до старших, турботі, гуманізму. Двісті років пройшло із часу її написання, а вона й донині не втрачає своєї актуальності та знайшла своє місце майже у кожному українському театрі ляльок. Фантазійний світ, створений Гауфом, помножений на сучасні технології, дає режисерам невичерпне джерело для творчості.

У Кіровоградському театрі ляльок постановку здійснив головний режисер Черкаського театру ляльок Ярослав Грушецький, який запросив до творчої команди художницю з Харкова Карину Чепурну. Вона не лише опікувалася сценографією, а й створювала костюми для акторів та саме ляльок, які виготовляли вже безпосередньо в театрі. Ляльки вийшли надзвичайно цікавими – характерними, об'ємними, такими, що запам'ятовуються. Так як жанр вистави був обраний специфічний – готична казка, – то і всі візуальні та аудіальні елементи готики були присутні: специфічний грим акторів, моторошні персонажі, черепи, труни, що підсвічуються червоним, і музика, від якої біжать мурахи по тілу. Текст п'єси Колєснікова дещо відрізняється від оригіналу, але не суттєво. Драматургом були збережені загальні сенси та хронологія перебігу подій. Так, глядачі із перших хвилин потрапляють в атмосферу «шокуючого Середньовіччя» – на гомінливу ринкову площу, де торговці виходять до глядачів у залу із закликами купити «копченої ковбаси».

Автором музичної компеляції став режисер-постановник Ярослав Грушецький. Він зібрав фрагменти класичних музичних творів Глюка та Ріхтера, замікcував їх із більш сучасними впізнаваними мелодіями, які певною мірою вже стали також класикою. До вистави увійшли французький шансон, теми з художніх фільмів «Кабаре» та «Циліндр». Пісню батька Якова – чоботаря – було перероблено з популярної чеської жартівливої пісні про чудовисько «Йожин сбажин» 1978 року. Для дорослих це стало справжньою грою – відгадувати мелодії, що звучать упродовж дії.

У спектаклі задіяно семеро акторів, які виконували по декілька ролей. Втім, вони вдало утримувати увагу маленьких глядачів впродовж 50 хвилин. Діти активно реагували на репліки, звернення, гумор та співчували героям. Актори відмінно володіють майстерністю ведення різних ляльок – від невеликих планшетних до об'ємних та важких паркетних ляльок.

Юлій Швець

Познайомитись з цією надзвичайно миловидною «готичною казкою» для сімейного перегляду можна порекомендувати всім. Адже вона не мислить дитячими й дорослими стереотипами, в якості ідеї вибирає не «дно» сучасної культури, а класичний твір В.Гауфа – ніби містичне українське повір'я в мініатюрі, лише з іншим темпераментом – німецьким.

Головний герой, хлопчик Якоб, неввічливо повівся з однією старою й поплатився за це – жінка перетворила його на карлика й у якості невольника він опинився на диявольській кухні. Однак, перед лицем смертельної не-

безпеки, пройшовши всі випробування й усвідомивши свої попередні помилки, він рятує від неминучої смерті Гуску (сусідську дівчину Гретхен, яку за грубість стара перетворила на гуску) та допомагає їй звільнитися від чар. Принагідно відновлює свій попередній зріст та вигляд і повертається додому.

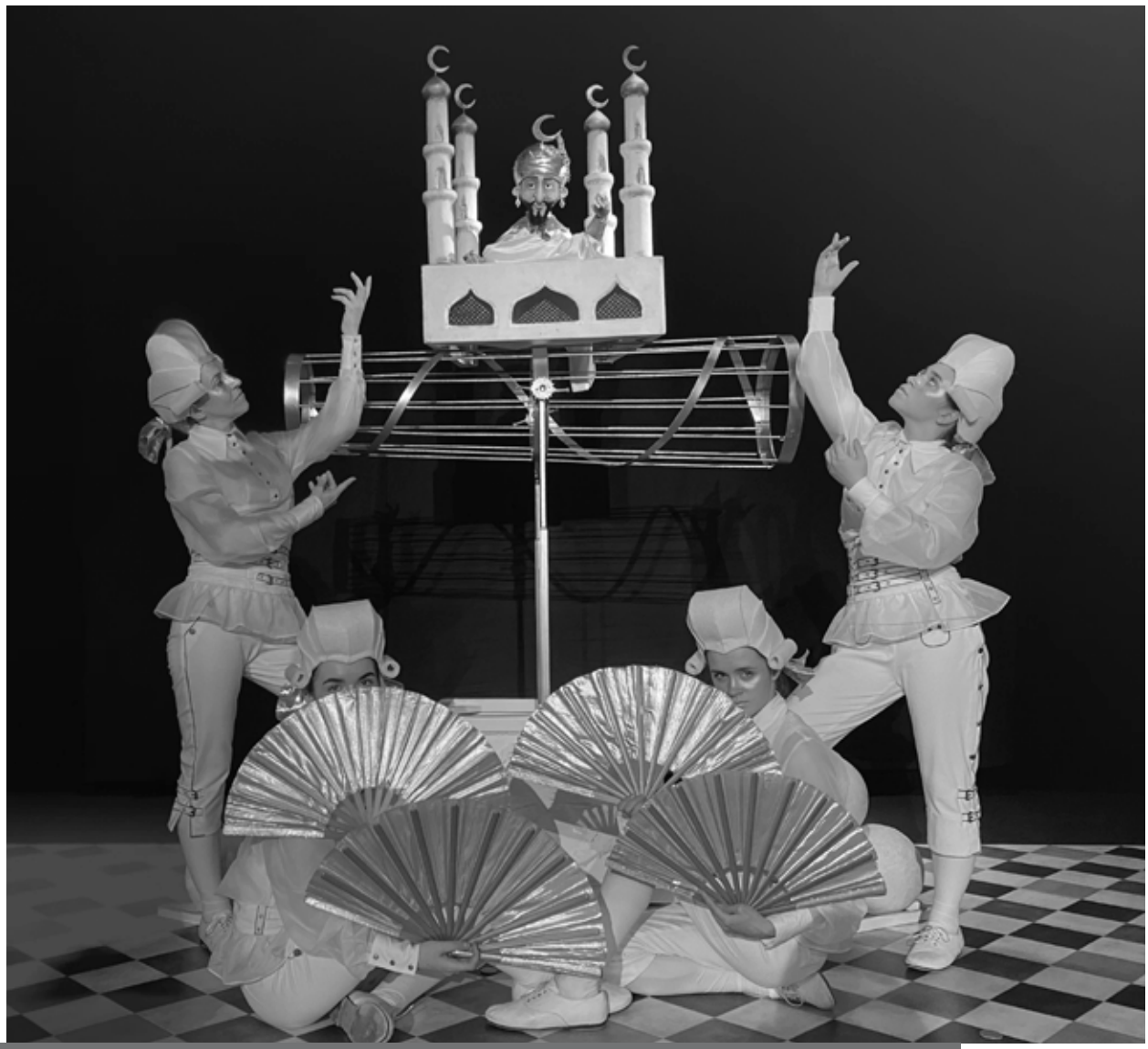
У казці «Карлик Ніс» найважливішими є ідеї виховання дітей у повазі до старших та можливість виправляти свої помилки. А також – готовність йти на жертви ради дружби. Наразі, коли в сучасних культурах квітне ейджизм, міфологія цієї значущої казки стає однією з опорних у демонстрації освяченої віками норми для дітей та підлітків. Етичний посил поваги-неповаги не раз використовувався не за призначенням й був скомпрометований у значній кількості сучасних творів, однак вистава «Карлик Ніс» повертає йому колишнє позитивно-дидактичне значення. Повага до інших виступає тут як панацея від неповаги до себе. Можливість виправляти навіть найжахливіші помилки також узаконюється постановкою в дитячій свідомості. Однак, це не означає, що їх треба здійснювати – атмосфера цієї сценічної казки настільки «готична», що добре дає уторопати: справа спасіння може закінчитись найжахливішим чином. Не дивлячись на острах, вистава не провокує агресії, спонукаючи дітей до дорослих роздумів.

Автори вистави сміливо й вигадливо відкривають таємниці паралельного світу і його персонажів з тієї маловідомої сторони, яку не побачиш у інших дитячих постановках. Тонко відчувши у казці Гауфа чітку німецьку логіку, режисер приглушує тональність легкодумності, топить невимушеність і необов'язковість в атмосфері часом печальних, але справжніх механізмів людського співіснування, вказуючи буквально на фізичну необоротність діалектичної пари «вчинок-наслідок».

Прикрашає роботу нероз'ємний (без дискретних переходів) мікс пластичних партій усіх акторів, різноманітних майстерно зроблених масок та ляльок, котрі напрочуд точно передають типові й індивідуальні особливості характерів. Повернутий в глядацьку залу похилий подіум у вигляді літери «п» розширює простір дії, наближуючи чи віддаляючи її від глядача. Усі «кінематографічні плани» дають змогу «гратися» з інтригою, то напружуючи то послаблюючи її. Костюми точно відтворюють суть казкових персонажів; чого коштує велике серце, вишите га грудях Карлика Носа! Вистава – це також відкриття реальних форм роботи з маленьким глядачем, чутливим саме до живих людських облич, фактур і ритмів сучасності, і, звичайно, прекрасних літературних діалогів.

Ну і, звісно, надзвичайно перфектним стає у постановці синтез яскравих зразків кіно- і класичної музики у сценах патосу. В деталях пам'ятається «іспанська тема» Матері, що не впізнає свого Сина, арії Герцога (Мефістофеля) та Злої Чарівниці. Музичний текст у широкому діапазоні, який співзвучний візуальному й вербальному наративам, часто надає дійству відтінок трагедії, інколи ж справляє комічне враження. Останнє розряджає атмосферу хоррору й дає змогу насолодитися дійством, на якому легко дихати і в якому всі художні елементи ніби вільно пливуть по течії. Однак і враження легкості теж оманливе: у «вільній подорожі» дітей – Якоба та Гретхен – нагромаджується достатньо дорослої гіркоти, аби сюжет видався лише пасторальною прогулянкою. Так, це прогулянка, але в лісі, де панують хижаки.

Й, нарешті, кода: «Черевички не витримають, – каже маленька Гретхен. – Ми знайдемо тобі кращі, – врівноважено відповідає Якоб». Здається, ми вже чули ці золоті слова… Впевнене, сміливе, бешкетне в кращому розумінні, вільне від усталених форм дійство для сімейного перегляду цілком заслуговує на входження в шортліст Премії «ГРА».



Мюнхгаузен

Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра «Мюнхгаузен»

Ганна Веселовська

Попри те, що з часів відновлення державності України пройшло вже тридцять років, у вітчизняному театральному просторі багато чого залишились з часів СРСР. Найбільше це стосується репертуару дитячих театрів і театрів ляльок, де продовжують ставити радянські версії всесвітньовідомих казок, або виховні вистави піонерського штибу. «Мюнхгаузен», поставлений режисером Русланом Неупокоєвим у Київському муніципальному академічному театрі ляльок на лівому березі Дніпра – це теж рудимент радянського театру. Адже «Пригоди барона Мюнхгаузена» в літературному опрацьовані Р. Е. Распе колись стали мегапопулярними завдяки фільму 1979 року «Той самий Мюнхгаузен», поставленому російським театральним режисером Марком Захаровим.

Між тим, у чудернацьких пригодах Мюнхгаузена є багато такого, над чим можна міркувати знову і знову, те, що постійно повторюється у житті людей, тобто вічне. Постановник Руслан Неупокоєв на це і розраховував, захотів привернути увагу своїх сучасників до етичної проблематики, яка парадоксальним чином розгортається в неймовірних оповідках легендарного барона. Для переконливості режисер вирішив використати сучасну театральну форму – мюзикл, який не дуже поширений в практиці театру ляльок. Євген Столяр написав до вистави оригінальну музику, а основними виконавцями стали студенти курсу акторів-лялькарів КНУТКіТ ім. І. У. Карпенка-Карого.

На перший погляд усе у цій виставі зійшлось, і зовні вона дійсно вийшла схожою на мюзикл. У спектаклі є нав'язлива мелодія, що запам'ятовується, молоді динамічні артисти масовки та достойний виконавець головної ролі жваво рухаються й співають без фонограми (репетитор з вокалу Лада Вальчук). Особливого шарму і казковості дійству надають абсолютно білі стильні костюми артистів, яких оточує ажурна й, водночас, дієва й мобільна сценографія Віри Задорожної. Здавалося б, перерахованого уже достатньо аби «Мюнхгаузен» став спектаклем неперечісним. Утім, тут є ще й майстерно виготовлені ляльки, предмети (наприклад, віяла), які обігруються артистами.

Цікавого в спектаклі так багато, що коли слідкувати за мобільною сценографією, яка за принципом дитячого конструктора розбирається на деталі (виготовлені із тонкого дроту конуси, циліндри тощо), то обов'язково випустиш з уваги артистів. А якщо зосередитися на артистах, то осторонь залишаються ляльки, які виринають якось непередбачувано, бо незрозуміло, чому в одних епізодах Мюнхгаузен – живий артист, а в інших – лялька.

Інколи навіть здається, що простору невеликої сцени муніципального театру ляльок Руслану Неупокоєву виявилося замало для реалізації його багатопланового режисерського задуму. Одна театральна фактура перекриває іншу, танцювальні епізоди, що мали б виконувати функцію інтермедій виявляються самостійними розважальними номерами, на тлі яких невеликі ляльки губляться.

На жаль, візуальна перевантаженість «Мюнхгаузен» не лише відволікає увагу від цікавих ігрових деталей або механічних придумок художниці, вона ще й позбавляє текст звучання. Власне парадоксальні судження головного героя, його глибокодумні загадки й метафори, сприймаються як вступні фрази до ігрових епізодів, приміром полювання на лисицю. Не має сумніву, що для режисера текст був дуже важливий, тому він і додав родзинок до оригіналу у вигляді вкраплень про закарпатське вино з Мукачева, чи туристів із Шарм-ель-Шейху. Але й це не спрацювало на користь, а навпаки виникла проблема з адресатом: це для дітей, чи їхніх батьків, чи підлітків?

Мабуть що проблема з адресністю є тим моментом, який істотно стримує зарахування «Мюнхгаузена» до вистав шорт-лісту. Високо оцінюючи винахідливість сценографа, ентузіазм молодих виконавців, фантазію режисера, на загал не можна говорити про цілісність вистави. Від епізоду до епізоду вона пробуксовує саме через надмірність візуально-ігрового ряду. А обігрування предметів, яке вимагає особливої концентрації від виконавців, конфліктує з динамізмом і безупинністю жанру мюзиклу, обраного за першооснову. І все ж таки, попри згадані надмірності й прорахунки, у цієї вистави значно більше плюсів, чим мінусів: вона жива і жвава, вона стильна й наповнена цікавими трюками, вона розумна, а не попсова.

Роман Лаврентій

Постать невтомного оповідача неймовірних історій-«бувальщин», нестримного фантазера барона фон Мюнхгаузена – з'явившись у літературі завдяки книжці Рудольфа Еріха Распе і пізнішим виданням Ґотфріда Августа Бюргера – з другої половини XVIII століття не перестає захоплювати уяву письменників та режисерів. Заслужений діяч мистецтв України Руслан Неупокоєв поєднав у собі ці обидві ролі, зробивши власну інсценізацію за мотивами оповідань Р. Е. Распе. Його постановка «Мюнхгаузен» на сцені Київського муніципального академічного театру ляльок засвідчує сміливість режисера вступати у діалог із традицією трактування постаті легендарного оповідача, водночас і виказує певні неподолані питання.

Сценічний простір вирішений художницею Вірою Задорожньою дуже лаконічно і стильно: на розграфленому як

шахова дошка планшеті сцени і на фоні нейтрального задника-неба (що надає сцені космічної глибини та позачасовості) виникають окремі елементи-конструкції, які не перестають вражати глядача своєю багатофункціональністю. Актори (Петро Чичук, Володимир Шікало, Владислав Франчук, Оксана Трубецька, Юлія Олексієнко, Ріта Баранова, Сара Керді) легко, точно і прецизійно обігрують їх: металеві каркаси-циліндри можуть бути гарматами, ще через трохи – колонами чи телескопом, або стають готовою базою під нового учасника дійства (ведмедя, оленя тощо). Золото-бронзовий блиск цих конструкцій, білосніжні костюми акторів (стилізовані під стрій придворних слуг часів класицизму) виглядають справді ефектно, підкреслено рельєфно проступають із підсвіченого синім темного тла сцени. Поєднання у сценографічному рішенні елементів ампіру з конструктивізмом на диво влучно пасує до загальної тональності оповіді. Щоправда, захопившись оформленням живого плану, художниця надто мало часу присвятила власне лялькам: вони виглядають надто традиційно, зодягнуті в історичні костюми епохи. Наскільки ефектним є Мюнхгаузен у живому плані (Петро Чичук), настільки непримітним є його ляльковий образ. Ритмічний малюнок дійства (пластичне рішення – Даниїл Зенкін) захоплює своєю злагодженістю, живе виконання вокальних номерів (композитор Євген Столяр; репетиторка з вокалу Лада Вальчук) також заслуговує на визнання.

І все ж задекларованого в анонсі «зовсім нового бачення» пригод головного героя (лисиця, що змогла вистрибнути зі своєї шкури, олень з деревом на голові, величезна риба, що поглинула корабель барона, прогулянки космосом тощо), балансування на межі реальності та нічим не скованої фантазії, подолання цієї тонкої межі між буденністю і казковою вигадкою у виставі не простежується...

Попри перфектний візуальний ряд, блискучі технічні знахідки, відточене і точне виконання акторами режисерських завдань, виникає низка запитань до основних меседжів вистави. Насамперед: кому вона адресована? Якщо дитячій аудиторії, то природно хочеться заперечити: сценічне дійство надто абстрактне, сюжет навряд чи зможе захопити юних глядачів, та й відсутність якої-небудь моралі у запропонованій «казці», змазаний, малозрозумілий фінал не сприяють кращому розумінню. А відсутність живого контакту акторів із дітьми у залі теж неприємно вражає (хоча формально є декілька звернень до залу). Можна припустити, що мюзикл адресований дорослій аудиторії: жарти про закарпатське вино, пародійне зображення російського генерала Мініна та низка інших яскравих сцен явно підштовхують до такого висновку. Проте у такому разі ляльковій виставі для сімейного перегляду бракує дорослого бачення: ким був усе-таки барон Мюнхгаузен? Бо заклики головного героя: «Не бійтеся мріяти!» — без чіткої режисерської позиції, задекларованої сценічними засобами, залишаються лише гарними, але непереконливими фразами. А обіцяна в анонсі можливість для глядачів самим вирішити, правда це чи безпідставна побрехенька так і лишається гіпотетичною: і дітей, і дорослих просто ставлять перед фактом, мовляв «отака-от історія».

Попри справді ефектне видовище, яким є мюзикл «Мюнхгаузен» Театру ляльок на лівому березі Дніпра, про що свідчать численні заслужено здобуті ним нагороди, настоюємо на тому, що в ідейному плані ця вистава є непослідовною, містить розмиті меседжі та не виходить за межі усталеного розуміння хрестоматійного персонажа.

Олена Либо

Дитяча драматургія переживає досить відчутну кризу, тому особливе місце у репертуарі театру сьогодні займають інсценівки, автори яких переносять на сцену народні чи авторські казки, літературні твори, заповнюючи таким чином афішу, в основному, відомим матеріалом. Театр давно навчився співпрацювати з хореографами, сценографами та композиторами, але за великим рахунком, досі ігнорує співтворчість з драматургом, а жаль. В Україні сьогодні з'явились і драматурги, і п'єси, тільки театри для них зачинені. А інсценівки переважно продовжують створювати самі режисери. Не виключенням став і Київський академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра, який поповнив свій репертуар мюзіклом «Мюнхгаузен» за відомими текстами повісті Рудольфа Еріха Распе, перероблениими в драматургічний матеріал режисером-постановником вистави Русланом Неупокоєвим.

Автор текстів і режисер зміг винайти вдалий сценічний хід – полеміку між Мюнхгаузеном та його думками, але він не зміг об'єднати окремі епізоди повісті в цілісну картину, в якій сюжет поступово розвивався би від початку до кінця. З одного боку вистава «грішить» епізодичністю та фрагментарністю (інколи незрозумілим стає, чому режисером було обрані ті чи інші епізоди), а з іншого боку вона виглядає як вистава-ілюстрація. В ній є декілька яскравих сцен, але і за ними губиться щось важливе, адже доля Мюнхгаузена НЕбрехуна, а фантазера була трагікомічною, тому й історія могла би бути більш гострою та актуальною. В цій історії могло би бути багато всього намішано – як в нашому житті, а психологізм міг би поєднуватися з буфонністю, парадоксом, абсурдом… але не склалось.

Вистава створена засобами театру анімації, в якому поєднані «ляльковий» та домінуючий «живий» план. А якщо перевага у такій виставі надається «живому плану», то лялька перестає бути важливим елементом, її знаково-символічні та функціональні можливості обмежуються ілюстративними функціями.

Режисеру та акторам не вдалось обіграти вишукані напівпрозорі за рахунок використання металевих прутів конструкції сценографії, які на очах у глядача трансформуються в інші об'єкти і образи. Фантастична сценографія Віри Задорожної виконана в біло-чорно-золотих кольорах, на тлі чорного задника буквально зачаровує, занурюючи глядача в димову завісу, в якій оживає світ ілюзій, фантазій Мюнхгаузена та світ його Думок, з якими він вступає в полеміку. Молодим акторам, які виконували ролі думок (О. Трубецькій, В. Шікало, Ю. Олексієнко, В. Франчуку, М. Барановій, С. Керді) в акторському виконанні вистачає сміливості, творчої зухвалості, але замало відкритої емоції, внутрішньої

свободи та імпровізації. У виконанні хореографічних номерів багато «зажимів», в акторській грі – скутості, вокальним партіям не вистачає польоту та об'єму голосів. Головному виконавцю ролі Мюнхгаузена актору Петро Чичуку – іронічному, шляхетному – бракує аристократичної манери поведінки: в одних епізодах – витонченості, в інших – бурхливих експресивних емоцій.

Хотілося би торкнутися і жанрової структури вистави, яка визначена як мюзикл. Так, з першого погляду рівноправність музики, хореографії, розмовного жанру, сценографії та спецефектів тут дотримані, але музика, спеціально написана під проект Євгеном Столяровим, хореографія Даніїла Зенкіна, сценографія Віри Задорожньої, інсценівка Руслана Неупокоєва – все виглядає як окремі складові і тому не поєднуються між собою. А для мюзиклу характерним є злиття всіх складових у виставі. Окрім того, в цьому музичному жанрові не менш важливим є присутність гострої драматичної колізії, більша динамічність дії за рахунок різноманітності пісенних та музичних форм, хореографічних, вокальних номерів.

На щастя, у музичній виставі «Мюнхгаузен» Київського театру ляльок з усіх складових більш цілісною, цікавою, з безліччю знакових, символічних деталей залишається сценографія, яка в окремих моментах підсилює емоційну складову и вибудовує певний асоціативний ряд. Художниця вигадала особливий світ: він не схожий на реальність, а створений для фантазії.

Людмила Олтаржевська

Нова робота режисера Руслана Неупокоєва «Мюнхгаузен» за мотивами оповідань Рудольфа Еріха Распе відразу ж посіла особливе місце серед інших близько сорока постановок репертуару Театру ляльок на лівому березі Дніпра. Адже мюзикл в афіші лялькарів – явище доволі рідкісне, відтак, такі вистави обов'язково потрапляють «на олівець» як фахівців, так і глядачів. Водночас сам жанр вимагає особливої підготовки від усіх причетних до спектаклю, починаючи із беззаперечного визнання того факту, що першість у розкритті художнього замислу тут має належати музиці. Тішить, що це розуміння вилилося у цікаве, динамічне, збалансоване і красиве візуально дійство.

Саму ж виставу режисер вибудовує з розмов Мюнхгаузена (Петро Чичук) із власними спогадами, сумнівами та враженнями від пригод з минулого. При цьому твір-першоджерело можна впізнати стовідсотково, адже політ головного героя на ядрі гармати, вишневе дерево на голові в оленя та інші відомі факти (чи вигадки?) з життя Барона у «Мюнхгаузені» присутні.

Учасники вистави працюють на сцені не лише з ляльками, але і як драматичні актори, демонструючи прекрасну вокальну – герої співаючи наживо – та хореографічну форму. (У деяких епізодах спів і танець поєднані). Музика композитора Євгена Столяра, як того і вимагає жанр, стала справді стрижнем сюжету, до того ж, у виставі звучать кілька шлягерів, які глядачі наспівують і після закінчення вистави.

Художниця Віра Задорожня вирішила віддати належне часам Барона Мюнхгаузена: білосніжні костюми та перуки наслідують моду шістнадцятого століття. (До слова, всі актори вбрані однаково, що сприяє тому, аби у потрібний момент увага глядача була прикута саме до ляльки – Мюнхгаузена, Генерала, Султана тощо). Серед елементів декорації – гармата, ядра, статуя Барона, голова оленя… Деякі предмети – не монолітні, а наче окреслені лінією – циліндр гармати, колони виготовлені із прутів, – завдяки чому сцена не виглядає переобтяженою зайвим реквізитом. Настрій тієї чи іншої мізансцени завжди підтримані за допомогою світла, хоча іноді «картинка» на сцені виглядала невиправдано похмурою.

Головна ідея у цій виставі артикульована чітко і виразно: людина має завжди іти до кінця, вірити в себе і не зосереджуватися на тому, що дива можливі лише в казках, адже у житті вони також трапляються. Рекомендуючи «Мюнхгаузена» до фіналу Фестивалі-премії «ГРА», мушу зробити невелике зауваження з приводу вікового обмеження спектаклю. На афіші цю виставу анонсують для сімейного перегляду та дітям з п'яти років. І якраз останнє уточнення викликає сумніви, адже зміст твору, акценти і наголоси, які розставляє режисер у виставі, все ж таки розраховані на більш дорослого глядача.

Ольга Стельмашевська

Мюзикл для театру ляльок «Мюнхгаузен» Київського муніципального театру ляльок на лівому березі Дніпра в постановці Руслана Неупокоєва безсумнівно ефектний хід постановчої групи назустріч сучасному глядачеві. Візуалізувати через засоби і можливості лялькового театру філософські підтексти пригод барона Мюнхгаузена – задача як цікава, так і підступна. Ставка на повністю авторський театральний продукт завжди виправдовує себе, якщо всі компоненти бездоганно підігнані та відповідають головній ідеї, мають т. з. концепцію умов висловлювання. З огляду на це, «Мюнхгаузен» Руслана Неупокоєва цілком міг би претендувати на найвищу оцінку, якщо б не декілька «але»…

Цікаво вигадана сценографія-трансформер, створена Вірою Задорожною, біла естетика, що дуже пасує образу головного героя та його думкам, технічнологічно вирішені деталі прозорих конструкцій злегка дотепно натякають на модний стиль стімпанк. На цьому тлі інсценівка режисера та музика композитора Євгена Столяра, на жаль, програють в сенсі довершеності, цілісності та відповідності змісту й формі.

Режисер вирішує виставу через діалог головного героя з власними думками, які оживають в буквальному сенсі й перетворюються на повноцінних героїв вистави. Проте постановці не вистачає драматичного стрижню, жорсткого каркасу,

через що окремі епізоди пригод головного героя то розпадаються, то виглядають надто затягненими, втрачаючи динамічність і, як наслідок, увагу глядача. Деякі сцени хотілося прогорнути чи вирізати. Попри те, що вистава, як і належно в дитячому театрі, триває усього 55 хвилин і кожен мюнгхаузівський «міф» – окрема завершена історія з промовистим підтекстом, – міцного сполучення внутрішньої дії матеріалу та динаміки сценічної (хоча мізансцени змінюються швидко) не відбулося.

Хоча, знов ж таки, спочатку дотепна ідея режисера матеріалізувати думки, забезпечити їх функціоналом (хор, балет, військо, ляльководи інших героїв, і, власне – думки) мала послугувати динаміці й фактурності дії.

Оригінальна музика Євгена Столяра за загальною, на перший погляд, яскравістю, наявністю симпатичного головного лейтмотиву, окремих, навіть, хітових знахідок, в цілому залишила відчуття вторинності, штучності і… певної банальності.

Ще один момент, який майже зруйнував магію лялькового театру: виражена домінантність акторів на сцені витіснила маріонеток на другий план. Слабка взаємодія між ними (акторами-героями і ляльками-образами), відсутність розвитку «характерів» саме лялькових образів, що звелася лише до технічної присутності на сцені, ілюстрування надто спростили і саму ідею, і підтексти, і принцип одночасного існування-гри актора і ляльки на одній сцені. Попри те, що виконавець ролі Мюнхгаузена виявився танцюючим (пластичне рішення – Даниїл Зенкін) та співаючим, йому теж трохи не вистачило зухвалої впевненості, харизматичності, куражу, притаманних цьому образу й, очевидно, закладених режисером у малюнок ролі.

На жаль, цю виставу не можу рекомендувати до фіналу Фестивалю-премії, оскільки в результаті пазл не склався, хоча її глядацький успіх не важко спрогнозувати, оскільки «Мюнхгаузен» – важливий і сміливий крок до розширення меж і жанрів театру ляльок, пошуку більш універсальної й актуальної сценічної мови, адекватної часові.

Юлій Швець

У «бродячого» сюжету про найвідомішого німецького барона надзвичайно багата театральна традиція, але «вистава для сімейного перегляду» Київського театру ляльок на лівому березі Дніпра все ж ризикнула й сміливо вирушила у свій власний «політ на ядрі». Найбільшою драматургічною проблемою її, однак, стала сумнівна трактовка образу головного героя. Відомо, що його прототип певний час знаходився на службі російської імперії. Але, якщо в класичному сюжеті цей факт перебуває на периферії читацько-глядацької уваги, то у виставі він стає стрижнем сюжету. Однак, чим, окрім немотивованих «уколів» відносно прізвища генерала Мініха (яке не надто, скажімо, важке для запам'ятовування, але герой «комічно», як він вважає, його весь час «переосмислює»), можна пояснити цільовій – дитячій, передовсім – аудиторії те, що героєм у виставі опиняється людина, яку в сучасній термінології можна визначити поняттям «найманець». Проявляючи чималу кмітливість, він доволі вірно служить спочатку російській короні, конфліктуючи не з її агресивно-загарбницькою ідеологією, а з відсталістю її генералітету, а потім стає служакою турецького султана – в обох випадках завдяки хитрощам, отримуючи зі служби матеріальний зиск. Та й узагалі: він доблесний боєць чи «пацифіст», який вміло вибиває капітал із будь-якої війни? Зрештою, головне питання: наскільки корелює меркантильний російсько-турецький «гуманіст» у виставі (замість інтелектуального німецького романтика в першоджерелі) зі сценою воюючої держави?

Певну оригінальність режисерської інтерпретації літературного джерела можна угледіти в тому, що головними антагоністами героя виступають його матеріалізовані в акторських тілах думки. Хоча сам прийом «матеріалізації думок» чи ще когось усередині себе – знайомий, але в застосуванні до барона Мюнхгаузена – героя традиційно цільного – він новий. Чому самодостатні «Думки» стали частиною світогляду німецьких бюргерів, чому вони не диференційовані за характером і тому можуть «підмінювати» одне одного, перманентно викликаючи когнітивний хаос у думках глядача – це у постановці не дуже зрозуміло.

Вистава, однак, справляє певне враження завдяки жанру і формі. Жанр мюзиклу драматизує та оновлює відомі нам фантастичні пригоди героя, про які той розповідає (за допомогою «Думок», які перетворюються в справних лялькарів) глядачам у рамках окремих «епізодів» – частин музичної форми «рондо». Рефреном же виступає надзвичайно приємний бадьорий мотив «Думок» – майже хіт, який потім іще довго згадується після перегляду вистави. Та й вся музична партитура достатньо виразна та динамічна, що дає можливість виконавцям продемонструвати свої музично-пластичні можливості.

Енергія та професіоналізм авторів (композитор – Євген Столяр, режисер – Руслан Неупокоєв, художниця-сценографка – Віра Задорожня, балетмейстер – Даниїл Зенкін) та виконавців (актори постійно в динаміці: співаючи-танцюючи, не тільки водять ляльок, а й рухають по сцені реквізит, вправно координуючи різнохарактерні фізичні дії) допомогли створити яскраве дійство, яке має всі шанси продовжити сценічне життя видатного Барона в репертуарі театру та дало змогу виставі війти в лонгліст Премії «ГРА».

Нічого, окрім захоплення, не може викликати намагання активною стихією мюзиклу осучаснити замшілу форму типового лялькового дійства. Однак, надумана актуальність конфлікту «Мюнхгаузен-Мініх», принаймні, для українського сьогодення, ілюстративність як основний інструмент драматичної оповіді, інколи проблемний вокал («непідйомний» для акторів не музичного театру), що його глушить надто голосна (хоча й яскрава) інструментальна складова, не зовсім естетичні сценічні костюми (біла, що облягає тіло «військова» форма ніби XVIII століття не завжди пасує виконавцям) – усе це нівелює багато позитивних намагань. Тому вистава в шортлісті «ГРА» уявляється з трудом.

Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка «Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри»

Юлія Бентя

Імерсивний мюзикл для сімейного перегляду Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка «Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри» став частиною великого проєкту «Коло-бо-раціо» – власне, його фіналом. А починалося все з ідеї, яку підтримав Український культурний фонд, створення п'єси і майстер-класів для людей з інвалідністю – потенційних акторів, особисті історії яких вплинули на остаточний вигляд твору. Статистика свідчить, що в Україні близько шести відсотків людей з інвалідністю (західні організації називають вдвічі більшу цифру), і всі вони мають право на гідне і повне життя, право бути видимими, присутніми у різних суспільних сферах.

Докладна інформація про проєкт зібрана у його буклеті, де представлено команду , вступ-маніфест «Долаючи стереотипи», подано інформацію про акторський склад вистави (професійні виконавці тут сусідять із акторами-аматорами), дуже важливе в цьому контексті інтерв'ю з режисеркою Розою Саркісян, а також кадри з воркшопів, в центрі яких великими літерами виведено: Сміливість, Свобода, Простота, Зміни, Підтримка, Чесність, Кредо, Творчість, Деталі.

Драматургиня Ірина Гарець потурбувалася про те, щоб найважливіша ідея вистави була закладена вже в серцевину її лібрето. Сцену тут населяють звичайні люди, а також звірині «далекі родичі» – лемури і чупакабри. Хвіст чубакабри має чарівну здатність виконувати бажання, але після цього володар хвоста мусить померти. Тож головне питання, яке мають дати собі глядачі, дуже просте і пряме: чи вартує хоч якесь абстрактне бажання, найпрекрасніше і найшляхетніше, загибелі живої істоти?

До команди творців мюзиклу, крім Рози Саркісян та Ірини Гарець, увійшли композиторка Олександра Малацковська (добра театральна робота, у якій всього в міру – і спортивного темпераменту, і місцевого карпатського колориту), диригент Богдан Ткачук (він має тримає в полі зору гру оркестру, спів солістів і ритм відеопроєкції), художниця Діана Ходячих (постійна співавторка режисерських фантазій Рози Саркісян), балетмейстер Дмитро Лека (у роботі з не-акторами йому вдалося «набратись терпіння і навчити так, щоб не ранити»), хормейстерка Наталія Байдак і концертмейстерка Віталіна Гуцуляк. У тій версії, яку мені й частині колег довелося бачити, грали: Богдан Романюк (Лемур), Анастасія Аббасова (Марися), Олег Панас (Рись), Владислав Демидюк (Тарусь), Юлія Коник (Круся), Роман Сухарник (Дмитрик), Євген Рассказов (Остап), Олег Деркач (Геннадій), Марина Гайдичук (Орися), Марія Гогільчин (Суддя), Валентина Ковалів (Свідок), Юлія Бейсюк (Мроша).

Дорослим у цій виставі також є на що подивитися. Перед сценою суду актори буквально намагаються підкупити зал спочатку цукерками, а далі, як заведено, гречкою. Тут обговорюють медійні публікації про шкоду від чупакабр (класичний приклад «мови ненависті»). Є тут і дискусії щодо інструкції «Що робити, якщо твоїх батьків посадили у тюрму» – дивний епізод для дитячої вистави, вочевидь розрахований на реакцію дорослих.

Але все ж найголовніше в виставі – це те, як вона працює з людьми з інвалідністю. Вважаю, що найбільша тут знахідка – це те, що обоє акторів на візках тут грають, фактично, самих себе, у чому немає ані жалості, ані ідеалізації. Валентина Ковалів, одна з «сестер Сіренко», дає на суді ті свідчення, які їй вигідні, доволі зверхньо і в'їдливо спілкується з оточенням, має непростий і дуже владний характер, який всіляко демонструє. Натомість Роман Сухарник у ролі хлопчика Дмитрика спочатку виглядає дещо розгубленим і апатичним, але коли приходить час і треба відстояти своє рішення, він здатен бути і впертим, і навіть рішучим. Марії Гагільчин у ролі Судді доводиться спокійно маневрувати поміж суперечливими свідченнями, і їй вдається тримати марку безстороннього правосуддя.

Водночас помітно, наскільки важко тим, хто не є професійними акторами і звикнув до перебування на суспільних марґінесах, довіритися партнерам і потоку вистави, включитися в гру у повній мірі. Заважають доброму сприйняттю вистави і проблеми зі звуком, який тут і занадто гучний, і не дає якісного балансу живих голосів і їх супроводу. Зрозуміло, що у мюзиклу все має бути наближене до ідеалу, працювати, як годинниковий механізм: робота звукорежисера, спів вокалістів, звучання оркестру. Чи можна цього досягти в непростих акустичних умовах великої драматичної сцени Івано-Франківська, для мене, в принципі, відкрите питання. І це, на жаль, одна з причин, чому я не можу рекомендувати імерсивний мюзикл «Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри» для його включення в шортліст Премії «ГРА».

Ганна Веселовська

Колектив Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка не впер-

Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри

ше узявся за театральний проєкт, що має дві рівноцінні складові – мистецьку та соціальну. Зроблена разом із ветеранами АТО провідним актором театру Олексієм Гнатковським вистава «Дванадцята ніч або Що захочете» за В. Шекспіром стала переможцем ІІІ Всеукраїнського фестивалю-премії «GRA» і викликала бурхливі емоції щодо успішності арт-терапевтичного підходу. Здається, такий саме успіх чекав і на проєкт, кінцевим результатом якого мала стати інклюзивна вистава «Навіщо лемуру хвіст чупакабри», що здійснювалася режисеркою Розою Саркісян, драматургинею Іриною Гарець та композиторкою Олександрою Малацковською.

У назві цієї постави, призначеної для дітей, немає знаку запитання: вона сформульована як твердження і, мабуть, це свідчить про тверду переконаність учасниць творчої групи в тому, що, для чого і як вони роблять. І таку впевненість у своїх силах можна зрозуміти, адже Ірина Гарець написала не одну дитячу п'єсу, Роза Саркісян поставила не один спектакль, у тому числі й дитячий. Однак, здається, у випадку зі спектаклем «Навіщо лемуру хвіст чупакабри» їхній досвід їм завадив. Своєрідний, продуктивний задум у сценічній інтерпретації баналізувався максимально.

Прагнучи зробити свій сюжет і оригінальним, і метафоричним, тобто показати, яким є непростим щоденне життя людей з особливими потребами, Ірина Гарець розгорнула події, в яких бере участь незвична тваринка лемур. Цей Лемур (Богдан Романюк), на чиє хутро починають полювати, уривається в життя незвичайного хлопця Дмитрика (непрофесійний актор Роман Сухарник). Аби глядач відчув повчальність неймовірних пригод для розуміння проблем щоденного виживання людей з особливими потребами, авторським задумом і було передбачено якнайщільніше поєднання подій казкових і реальних.

Утім, драматургиня явно не втрималася в рамках примарно простих казково-метафоричних сюжетів: пішов (ла) – зустрів (ла) – вскочив (ла) в якусь халепу (нерідко це буває любов) – виплутався (лася) і переміг (огла). Схему казки, що успішно працює тисячоліття, Ірина Гарець ускладнила додатковими історійками, сюжетними відгалудженнями, побутовими подробицями. Можливо, режисерка і могла б виструнчити та надати певної логічності змісту, але Роза Саркісян наче не помітила всіх неузгодженостей п'єси і завзято, з усією відповідальністю послідовно режисирувала кожний епізод та вставний діалог. Тож у виставі і розігруються послідовно сімейні сцени Чупакабр, сімейні сцени Дмитрика, його батька і батькової подруги та навіть імітуються судові сцени з підкупом свідків – роздачею цукерок дітям у залі.

Проте, від багатьох непорозумінь із сюжетом виставу впевнено рятує візуальний ряд, створений художницею Діаною Ходячик. Розроблені нею відеопроєкції не лише візуально винахідливі, а й багатофункціональні. У першій дії вони постають метафоричними мозаїками, а також створюють ілюзію комп'ютерних ігор, домашню обстановку, відчуття природних стихій – вітру, снігу, дощу. Відеопроєкція, яка мала лише допомагати театральному висловлюванню, часом навіть підміняє її, власне картинками спектакль продовжує тримати увагу глядача.

А тим часом актори вистави «Навіщо лемуру хвіст чупакабри» залишилися, фактично, кинутими напризволяще. І можна тільки дивуватися стійкості та витривалості як професійних так і непрофесійних виконавців. Вони самостійно обживають ігрові ситуації, наповнюють змістом слова і вчинки дивних істот, примудряються співати позбавлені мелодійності пісні, пританцьовувати та навіть робити акробатичні трюки над сценою.

Непрофесійна виконавиця Марія Гогільчин, що грає одразу кілька ролей, напрочуд органічно співіснує з молодими акторками Івано-Франківського театру. Ці дівчата (Іванка Сірко, Анастасія Абасова, Ксенія Бабіїв) та хлопці (Олег Панас, Владислав Демидюк), які відзначаються спритністю та розкутістю, вміють швидко переключаються із сценічного епізоду на гру в залі, взаємодіяти один з одним, зрештою буди справжньою акторською командою. Окремої згадки заслуговує Богдан Романюк, який грає Лемура. Власне його виконання насичує цю роль необхідною драматичністю та акцентує легковажний, дражливий характер цього персонажа. Він темпераментно ліпить справжній сценічний образ, приблизно з тією ж затятістю, як робив це в дорослому спектаклі «Калігула».

Так, своєю відданістю акторській роботі, сцені артистичний склад вистави таки унаочнює ті завдання, що ставилися організаторами проєкту. Артисти поза режисерським планом і виправдовуючи сюжет демонструють як буває важко, коли тебе не сприймають за рівного та не розуміють, і як самостійно, без очікувань допомоги можна багато чого подолати.

Роман Лаврентій

Тяжіння режисерки Рози Саркісян до глибоко укоріненого в сучасних соціальних проблемах театру, ретельне поатомне розщеплення невисловлених специфічно національних чи загальнолюдських психотравм та комплексів, нестандартні рішення та відвага кидати виклики усталеним звичаям примушують нас кожного разу із затамованим подихом іти на її «недитячі» вистави. Тому поява її прізвища на афіші Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка як режисерки мюзиклу для дітей «Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри» (драматургиня – Ірина Гарець, композиторка – Олександра Малацьковська) насторожує, а ближче ознайомлення з виставою взагалі заставляє засумніватися, чи про ту саму режисерку йдеться.

Казкова історія містить дуже важливі маркери соціальних проблем: лемур Лямур прибуває з Африки до українських Карпат, аби розшукати містичних чупакабр (егоїстичне бажання влаштовувати своє щастя коштом іншої особистості), яких усі вважають жахливими істотами (іншування, ксенофобія), але потім з'ясовує, що це наклеп,

однак правду не так легко довести, тим паче якщо її не дуже хочуть чути (інертність суспільства, небажання змінювати погляди; ігнорування прав дітей і тварин).

Ці та низка інших проблем морального характеру стають опорними для режисерської концепції Рози Саркісян. Актуальність теми несприйняття «іншого», упередженість щодо тих, хто від нас відрізняється підсилено інклюзивністю сценічного рішення: у виставі поруч із професійними акторами задіяно людей з інвалідністю. Окремо варто відзначити той факт, що театр у процесі роботи над мюзиклом провів низку психологічних тренінгів, майстер-класів для всіх учасників постановочної групи на тему акторської майстерності, імпровізації, пластики та вокалу. Це сприяло інтеграції всередині колективу, подоланню ними певних внутрішніх зажимів і – як блискуча практика у сфері педагогіки театру – заслуговує на повагу та підтримку (мюзикл створено за підтримки Українського культурного фонду в рамках проекту «Коло-Бо-Раціо»). Однак у фінішній версії вистави ці напрацювання залишаються непоміченими.

Для прикладу згадаємо двох виконавців з інвалідністю. Механічне введення жінки на інвалідському візку в дію мюзиклу (у гротескному образі однієї із сестер Сіренко, горе-свідка на суді, чи у ролі коментатора з народу – в недоречних інтермедійних вставках перед опущеною завісою) за великим рахунком ніяк не впливає на розкриття загальної ідеї вистави. Концептуально важливий хлопець на інвалідському візку, який за сюжетом постраждав від дій зловмисника, також виконує лише фонову роль, не привертаючи уваги до самої проблеми інвалідності та упередженості до таких людей з боку більшої частини суспільства.

Викликають застереження і непропрацьовані режисеркою фрагменти тексту. Кому адресовані ці пасажі про «колгоспи» чи подібні, просяклі радянщиною, жарти? Чи доречно зберігати російські фрази і словечка у мовленні персонажів?

До безперечних плюсів вистави належать чудова казково-мультяшна анімація, спроєктована на умовну багатофункціональну декораційну установку-стіну в глибині сцени, взаємодія акторів у живому плані із відеорядом, атмосферний штучний сніг на сцені (художниця – Діана Ходячих); пластичні знахідки (балетмейстер – Дмитро Лека), влучні вокальні номери (хормейстерка – Наталія Байдак). А також використання живого музичного оформлення (диригент оркестру – Богдан Ткачук), обігрування акторами оркестрової ями, безпосередня комунікація акторів із дитячою аудиторією (блискучий вихід у зал зі спробою підкупити малих глядачів цукерками, а дорослих – пачками гречки!) чи сцена суду, де дуже точно й наочно розкриваються механізми ксенофобії у суспільстві.

Водночас низка технічних недоречностей псує сприйняття: світло із запізненням вихоплює постаті акторів, радіомікрофони у найвідповідальніші моменти не спрацьовують, музика глушить співаний чи проговорюваний текст. І хоч актори точно виконують режисерські завдання, складається враження, що основні компоненти вистави часто існують самі собою, так і не переплавившись у цілісний сценічний продукт.

Очевидно, над виставою працювали несистематично, принагідно, цей поспіх відчувається буквально на кожному кроці, низка сюжетних ходів є непропрацьованими і, на жаль, незрозумілими для дитячої аудиторії. Показовою є фінальна сцена вистави, у якій усе настільки «стиснуто в часі», що годі збагнути, яким саме чином добро перемогло зло. А без цього дидактичного моменту втрачається уся сила казкового сюжету.

Не зважаючи на актуальність заторкнутих у виставі питань, ексклюзивність задіяних «важелів соціального резонансу», мюзикл «Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри» залишається досить сирою у мистецькому плані роботою і не може бути включеним у шортліст Фестивалю-премії «ГРА».

Олена Либо

Івано-франківський національний музично-драматичний театр імені Івана Франка є одним із небагатьох державних театрів, який, розширюючи свої горизонти, сміливо береться за експерименти в галузі інклюзії. І якщо в минулому театральному сезоні театр у співпраці з Сучасною школою англійської мови «English Amon People» та Громадською організацією «Елеос-Україна» створили перший соціальний англомовний театр ветеранів і волонтерів «Project «W» – Veteran, Volunteer and William» та презентували в рамках цієї копродукції виставу «Дванадцята ніч…» за В. Шекспіром, то у 2020 р. театр став ініціатором створення соціально-мистецького проєкту «КО-ЛО-БО-РАЦІО» (за підтримки УКФ), в рамках якого було проведено низку освітніх та мистецьких акцій в галузі інклюзії, а також створено імерсивний мюзикл для сімейного перегляду «Навіщо Лямуру хвіст Чупакабри». Перший проєкт був націлений на реабілітацію воїнів та волонтерів, другий – на включення людей з інвалідністю в мистецький процес. Постановка інклюзивного мюзиклу в державному театрі стала однією з перших спроб освоїти акторами новий досвід співпраці і стати своєрідними провідниками для акторів з інвалідністю, які за вкрай короткі терміни були підготовлені до першого в своєму житті виступу на сцені.

Мюзикл вийшов складний і в технічному плані, і у виконавському. Над виставою працювала досвідчена команда митців, техніків театру, психологів і реабілітологів на чолі з відомою режисеркою Розою Саркісян і драматургинею Іриною Гарець, які окрім постановки координували організацію та проведення всього проєкту. За основу драматургії було взято п'єсу Ірини Гарець «Навіщо Лямуру хвіст Чупакабри» про мрії, дива, почуття любові і перепони, які обов'язково герої долають, і добро перемагає над злом. У казці вигадливо переплітаються світ людей, і світ екзотичних звірів – Лямура та сім'ї Чупакабрів, яку звинувачують у численних вбивствах. В ході процесу створення

вистави тексти п'єси піддавались переробкам. До їх написання були залучені і актори, яким важливо було проговорити свої теми. Цей процес постійної комунікації співавторства драматургині, режисерки та акторів дав можливість внести нові сенси і змісти та ідеї у постановку, яка була цікава не тільки дитині, а і дорослому. Режисерка і драматургиня постійно підкидують дітям важливі меседжі і питання: свій свого не вбиває, що робити, коли твоїх батьків посадили за грати, що таке толерантність, хто такі «інші» і чому вони не мають рівних прав в суспільстві та як поводити себе, коли тебе підкупають і свідомо направляють на хибний шлях.

За жанром вистава подається як імерсивний мюзикл. Можливо, на етапі задуму воно так і було, але створити справжню імерсію, коли глядач поринає в дійство не тільки емоційно, але й фізично, коли він може вільно перетнути кордон між повсякденною і театральною реальністю в глядацькій залі складно і незручно, тому коректніше було би позначити жанр як мюзикл з елементами імерсії, або інтерактиву.

Візуальний образ вистави на основі мультимедійних технологій створила театрознавчиня та сценографка Діана Ходячих. Художниця розмістила по центру сценічної площадки дворівневий планшет-екран, на якому за допомогою відеопроекції, комп'ютерної графіки транслювалися живописні картини, створювались візуальні образи, змінювались місця дії. Окрім того, цей планшет слугував і своєрідною сценографією, тому деякі складні мізансцени розігрувалися на спеціально розроблених висувних подіумах, вмонтованих на висоті 3-4 метрів. Саме там актори наживо буквально входили і виходили із живих сценографічних картин, потрапляли в рухомі світлові об'єкти і зникали в потаємних отворах. Все це підсилювалось звуко-шумовими ефектами та музикою, спеціально написаною для цієї вистави композиторкою Олександрою Малацковською, яка органічно зміксувала драйв американської музичної культури зі специфічними карпатськими мелодіями і сучасними технічними звуками та вібраціями. Музика у виставі лунала наживо у виконанні оркестру театру під керівництвом Богдана Ткачука.

Роза Саркісян у своїй діяльності ніколи не шукала легких традиційних шляхів, тому ця інклюзивна вистава, та і, по суті, весь проєкт, вражає своїми масштабами і амбітними цілями. Слідкуючи за перебігом проєкту в соцмережі, я з нетерпінням чекала відео-матеріалу, який частково підтвердив мої сподівання. На жаль, при перегляді вистави наживо виявилося, що самі по собі складові вистави дійсно потужно розроблені і зрозумілою залишилася форма, контексти, інновації, але багато чого не склалось. Усі складові вистави так і не трансформувались в єдиний образ, а існували окремо одна від одної. Швидше за все, карантинні обмеження, обмаль часу, який відводився під організацію і створення проєкту, стала на заваді об'єднанню всіх компонентів. Тексти, вокальні номери, музичний супровід і «гра» сценографічними образами, в які постійно потрібно було потрапляти акторам, потребували більш ретельних репетицій в тому числі і зведених з технічними цехами. Все разом повинно були в цій складній системі відеомаппінга плавати «як риба у воді».

І тим не менше, поява мюзиклу є важливою подією в Україні не тільки приверненням уваги до проблем людей з інвалідністю, але і тим, що люди з інвалідністю можуть бути успішними і талановитими. Вони МОЖУТЬ і ХОЧУТЬ проявляти себе в різних сферах, у тому числі і в мистецтві. Тільки потрібно знайти підхід, як «витягти їх із мушлі» і стати для них провідником у світ театру.

Людмила Олтаржевська

У вітчизняному театральному просторі ситуація з виставами для дітей з обмеженими можливостями покращується з року в рік. Ще зовсім нещодавно рідкісні інклюзивні постановки сприймалися як сенсація, виняток із правил, а з режисера та керівника театру, які звернули увагу на особливих діток, закликали брати приклад. Сьогодні ж такі вистави можна переглянути навіть різних жанрів, форматів чи стилів – від казки до мюзиклу, автори цих постановок враховують також вади глядачів, випускаючи спектаклі для дітей, що слабко чують, бачать тощо. Ці тенденції у соціокультурному контексті можна лише вітати, але режисерка Роза Саркисян разом з однодумцями у межах інклюзивного мистецтва вирішили запропонувати новий формат залучення людей з інвалідністю до театру. І запросити їх самим стати учасниками вистави. Так партнерами професійних акторів театру стали шість людей із інвалідністю. А сама вистава фіналізувала проєкт «Коло-бо-раціо», у рамках якого були проведені також майстер-класи з акторської майстерності, сценічної мови, вокалу, психологічні тренінги тощо.

Власну п'єсу про закоханого Лемура, який вирушає на пошуки чарівного хвоста Чупакабри, драматургиня Ірина Гарець адаптувала до постановки, долучивши до сюжету тексти, написані учасниками вистави.

Виставу розпочинають три актриси: досвідчена бабуся-наставниця на візочку та її молоді колеги. Які у казковій манері представляють героїв дійства – «Колись давно, та ні, недавно жили тварини чупакабри» – заодно отримуючи від старшої актриси цілком слушні професійні зауваження. Елемент театру в театрі, преамбула-знайомство, після якої настає черга власне Лемура та його запальної пісні в обрамленні анімації, яка то концентрується навколо головного героя, то розливається на увесь задник сцени. У наступних сценах відео також активно міксується з реальними речами – анімаційний сніг і справжні сани – що візуально додає об'єму картинці і активізує глядача до образного переосмислення того чи іншого епізоду. Власне, саме візуальна складова (автор – Діана Ходячих) і те, як вона працює з іншими ланками, заслуговує на похвальні відгуки. Як, власне і хітова, характерна а часом бешкетна музика Олександри Малацьковської, де окремі партії героїв сприяють цілісному сприйняттю історії загалом. Вистава передбачає інтерактиви, і це безумовно, налаштовує глядачів на довіру до акторів, на щирі емоції і максимальне

занурення у сюжет. Водночас, не зважаючи на досить нетривалий хронометраж – всього лише одна година – їй не вдалося уникнути задовгості окремих сцен.

Аналізувати роботу акторів у цій виставі і давати оцінки тому, наскільки вправно вони втілюють на сцені художній задум режисера, напевне, некоректно. Зважаючи на те, що не всі учасники мають професійну освіту і відповідний досвід. Хоча попрацювати над своєю вокальною майстерність не зайве буде всім без винятку, зокрема, і членам трупи театру.

Відзначаючи величезне соціокультурне значення вистави «Для чого лемуру хвіст Чупакабри» для Івано-Франківська, для розвитку суспільства, для всього українського театру, я вже ж таки не рекомендуватиму її до фіналістів Фестивалю-премії «ГРА». Адже, навіть якщо абстрагуватися від лонглиста і не аналізувати рівень конкуренції саме у цьому контексті, варто визнати, що і у режисерки Рози Саркісян, і у театру, яким керує Ростислав Держипільський, є значно потужніші постановки.

Віктор Рубан

Вистава-мюзикл для дітей та дорослих про чарівних чупакабр, підступних лемурів і людей іронічна, комічна, місцями трагічна є не тільки інклюзивною та задіює непрофесійних акторів з інвалідністю, але загалом вчить глядача інклюзивності у ширшому значенні цього слова. Бути відкритішими і до людей, і до тварин, які від нас відрізняються, бачити в їх відмінності магію та красу і, перш за все, сприймати цих інших як живу істоту. Дуже багатошаровий текст написаний Іриною Гарець у цікавому режисерському трактуванні Рози Саркісян вже на самому початку показу робить взаємодію з глядачем бурхливо нестандартною, майже інтерактивною і апелює до сміху та відвертої реакції юного глядача як необхідної наскрізної дії. Непрофесійна акторка з інвалідністю також зі старту з'являється на візочку у супроводі професійних акторок, але не як жертва, а як очевидно одна з головних героїв вистави.

На сьогодні життя людей з інвалідністю та особливими потребами є доволі обмеженим у можливостях – слабо розвинена інфраструктура для їхнього переміщення у містах, відповідно обмежені можливості для життя роботи та участі у соціальному та культурному житті. Але, мабуть, ще складнішим моментом є їх стигматизація, яка дісталася нам ще з радянського часу, уявлення що люди з інвалідністю є ніби менш повносправними чи взагалі не здатними претендувати на повноцінне життя. Хоча це уявлення насправді дикий міф минулого, приблизно такий самий, як і існування небезпечних Чупакабр. Подібна паралель і пошук чарівного хвоста Чупакабри для здійснення бажань символічно натякає на те, що саме ті, хто незвичні та у цьому унікальні, є не стільки тими, кого варто боятися, скільки тими, хто може допомогти нам навіть втілити наші мрії чи здійснити бажання, хоча це може коштувати їм життя.

Протягом вистави відбувається дуже багато всього: пісні, діалоги у видовищних костюмах зі сценічним гримом, фізичною взаємодією, сценрухом, і все це доволі цілісно підкреслено світловими приладами. Використовуються дворівневі платформи, підняття й опускання масивних декорацій – видовище яскраве та насичене і сюжет та події стрімко розвиваються. Зал переповнений дітьми, часто завдяки їхній бурхливій реакції навіть тексти та репліки акторів, «підзвучені» через петлички, не чутно (загалом, технічний аспект з гучністю голосу, на жаль, трохи провис). У сцені голосування для вироку діти особливо потішили тим, що включились і справді дуже гостро реагували на те щоб не кривдити нікого, але при цьому забрали цукерки-підкуп. Кожне нове покоління сьогодні розвивається все швидше завдяки розвитку інформаційних технологій, і ці нові діти вже не сприймають наївні вистави рівня дитячого садочку.

«Хвіст Чупакабри» загалом дуже цікава і цінна тим, що говорить з малим глядачем на доволі дорослі теми зрозумілою доступною навіть дітям мовою. Ніхто не сюсюкається, ніхто не заграє надмірно і не принижує таким чином. Це важливо робити не тільки для того, щоб відповідати рівню сприйняття сучасної дитячої аудиторії, а щоб формувати її навіть у ранньому віці і закладати основу для осмислення більш складних сенсів, яких потребує сьогодення. Рекомендую її до короткого переліку фестивалю-премії у номінації «за найкращу виставу для дітей».

Ольга Стельмашевська

Виставою для сімейного перегляду «Навіщо лемуру хвіст Чупакабри» Івано-Франківський театр продовжує стратегію побудови і розвитку інклюзивного театру в середині державної національної театральної інституції.

Франківський драмтеатр вже не вперше створює т. з. виставу-реабілітацію. Минулого року саме такий проєкт у виконанні театру ветеранів і волонтерів АТО/ООС Project W Veterans, Volunteers and William з шекспірівською «Дванадцятою ніччю» у постановці Олексія Гнатковського переміг в номінації «За найкращу пошуково-експериментальну виставу».

Цього разу на сцені – професійні актори і люди з інвалідністю: в рівних творчих умовах і запропонованих обставинах. Режисерка Роза Саркісян створила гарний приклад для наслідування і продемонструвала, наскільки такі проєкти важливі в структурі сьогоднішнього українського театру.

Під час роботи використовувався метод devised theatre, коли актори і люди з інвалідністю писали власні тексти,

а драматургиня Ірина Гарець адаптовувала їх вже зі знанням законів театру. Цей прийом дав змогу непрофесійним акторам досить природно промовляти свій текст і не «випадати» з професійної постановки.

Художниця Діана Ходячих створила багату і насичену мультимедійну сценографію-партитуру, доречну в такому жанрі, досить функціональну з огляду на присутність на сцені людей-візочників і досить швидку зміну ситуаційних сюжетних моментів.

За музичну складову відповідала Олександра Малацьковська, яка намагалася поєднати традиції американського мюзиклу з гуцульськими мелодико-ритмічними вкрапленнями. От тут, здається, у акторів виникали подекуди проблеми, що одразу викликало відчуття певної сируватості, невпевненості існування у просторі музичного театру. Тож те, що в принципі задумувалося, як повчальна казка-мюзикл та ще й з оглядом на інклюзивність теми, яка простежувалася б і в сюжетній лінії, виглядало дещо важковагово.

Власне, оцей мюзикловий стиль, коли все, що відбувається на сцені має носити характер «вау-ефекту», в контексті цієї вистави, досить цікавої й складаної, за формою перетворився більше на певний експеримент з багатьма висхідними задачами, які не всі зіграли на користь саме цілісності постановки. Місцями вона розповзалася по швах, гальмувала темпоритмічно та псувала важливий музичний компонент.

Загадку про те, навіщо ж лемуру хвіст Чупакабри, режисерка підкинула глядачеві неспроста. Вистава не тільки про те, як закоханий лемур, такий собі П'єро, вирушає на пошуки хвоста чаклунки-чупакабри, а й про інакшість, про дисконект, що існує у суспільстві між такими, як усі і «не такими», про ігнорування не тільки проблем цих людей, а й взагалі їхнього повноцінного існування.

З огляду на всі ці речі, постановка природно передбачає не тільки активну включеність шести людей з інвалідністю, які безпосередньо знаходяться на сцені і, опановуючи навички публічних сценічних виступів, долають свої внутрішні і зовнішні обмеження, але й глядацького залу. Цей закладений у спектакль інтерактив у певних місцях спрацьовує не тільки функціонально і за законами дитячого театру, але й досить дотепно підтримує дію, навіть підштовхує її.

Якщо про всіх учасників вистави з інвалідністю можна говорити в піднесеній формі (особливо Романа Сухарник в ролі Остапа та Валентина Ковалів – оповідачка, свідок), то професійний акторський склад не викликав таких емоцій. Можливо, нам не пощастило і виставу давно не грали, не репетирували, не підтримували в ігровій формі (для мюзиклу – це не дуже гарно), але вони виглядали не досить впевнено на території мюзиклу, хоча для франківського театру це, вочевидь, не новий жанр. Справедливості заради треба відмітити, що крізь не дуже вдалий показ проглядалися відкритість, свобода, закладена режисеркою у внутрішній алгоритм постановки.

З критичної точки зору цю виставу можна піддати більш прискіпливому аналізу. Щодо місії «Чупакабри», що полягає в легітимізації людей з обмеженими можливостями в усіх проявах життя цивілізованого суспільства аж до гри на сцені і ствердження себе такими, як є, і такими, що можуть набагато більше, не дивлячись на свої певні вади, її можна вважати успішно виконаною. Більше того, присутність таких особливих акторів, вступ їх в діалог із публікою, зокрема дитячою, співавторство і співтворчість навчає суспільство бути толерантним, розуміти не тільки людей з особливостями, а й навіть себе та оточуючих. Тим більше, під час підготовки до вистави була проведена ціла супровідна освітня програма, присвячена сучасному життю людей з інвалідністю.

Вистава однозначно заслуговує на увагу. Власне, вона і отримала абсолютно заслужено відзнаку премії УКФ в номінації «Інклюзивне мистецтво». Проте з досвіду Фестивалю-премії «ГРА», який мав більш цілісні і переконливі зразки інклюзивних вистав, ця не дотягує саме через мистецьку складову і не може бути рекомендованою до шортліста.

Юлія Сущенко

Соціально-значимі мистецькі проєкти не вперше з'являються на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру, в репертуарі якого ще раніше з'явилися «Оскар та рожева пані» та минулорічний фіналістом фестивалю «ГРА» вистава «Дванадцята ніч або Що захочете!» за участю акторів театру та ветеранів АТО. Але постановка саме інклюзивної вистави – перший подібний досвід колективу театру.

Вистава - мюзикл «Навіщо лемуру хвіст чупакабри» – частина великого та важливого проєкту «Коло-бо-раціо!», який досліджує інклюзію в межах художнього простору і творчості. Режисерка Роза Саркісян вивчала європейський досвід, особисто відвідувала інклюзивні вистави та спілкувалася з тими, хто їх створював. Як результат – з'явилась ідея постановки, яка хоча і піднімає питання «інакшості» в суспільстві, але не акцентує увагу глядачів на вадах деяких людей. Рівні серед рівних – так звучить її основний меседж. Автори проєкту вирішили залучити людей із інвалідністю безпосередньо в театральний процес разом із професійними акторами. Даний проєкт був профінансований Українським культурним фондом, що стало ще одним підтвердженням актуальності теми на державному рівні.

Було обрано шестеро осіб, які прийняли рішення взяти участь в проєкті та освоїти акторські навички. Вони пройшли всі етапи підготовки: майстер-класи з акторської майстерності, уроки вокалу, імпровізації і пластики, заняття з сценічної мови. Для роботи також запросили психолога, з якою майбутні актори навчалися керувати власними емоціями, вивчали тілесність а головне – допомагали собі розкритися. У жовтні 2020-го відбувся прем'єрний

онлайн- показ, у лютому наступного року виставу побачили глядачі в залі, але запланований гастрольний тур, на жаль, через карантинні обмеження не відбувся.

Основою вистави стала п'єса за текстом драматургині Ірини Гарець, до якої творці сюжету додали реальні історії людей з інвалідністю. Олександра Федорова написала музику, Богдан Ткачук створив аранжування, а Володимир Плазинський – відеографію.

Через карантинні обмеження вистава була показана на сцені театру лише декілька разів. Можливо, саме тому під час перегляду світло, звук, музичний ряд виглядали розсинхронизованими – постійно виникали сторонні шуми в колонках, поле для відеоінсталяцій пересвічене, через що картинка була тьмяною. Звучання акторів під час виконання партій мюзиклу перебивав занадто гучний оркестр. Наявні провали в логічному розгортанні дії і відсутності фіналу як такого. Невиразною, на мій погляд, стала сцена і в суді, де було забагато неважливих подробиць, метушні і, знов таки, брак логіки перебігу подій.

Безумовними плюсами постановки можна назвати залучення технологій, сучасний гумор, який спрямовани не лише на дитячу аудиторію, а на їхніх батьків, доречний інтерактив. Важливо, що під час перегляду діти жваво і щиро реагували на те, що відбувається на сцені.

Юлій Швець

В основі «імерсивного мюзиклу для сімейного перегляду» (так формулюється жанр у програмці) – питання «соціальних стереотипів та упередженого ставлення до певних груп осіб у суспільстві». У значущій темі, однак, вкрай важливі детально розставлені акценти. Бо один сумнівний посил – і вся дорога, вимощена благими намірами, вкаже не той напрямок.

Закоханий Лемур відправляється на пошуки Хвоста Чупакабри, бо лише це дозволить йому здобути прихильність Коханої, – саме така мотивація використовується на початку цього судового роуд-муві. Чому Лемуру допоможе не вся тваринка, а саме її «хвіст»? Раціонально на просте питання тут не відповідають. То ж доводиться фантазувати. Наприклад: оскільки «хвіст» – це окрема анатомічна частина Чупакабри, то для того, аби його «вполювати», потрібно тваринку впіймати, вбити й, очевидно, розчленувати. Іншого варіанту у «мисливця» Лемура (який приміряє на себе єрмолку Шейлока) просто бути не може. Таким чином, уже на початку сюжету автори повністю розкривають інтригу, пропонуючи сумнівно-кримінальний варіант поведінки не надто розумного героя, виправдовуючи його ідіотизм закоханістю, котра, звісно, інколи зводить з розуму, але ж – до певної міри. Знову таки, чому «кохана» так прагне означеного жертвопринесення? Цю мотивацію автори також виносять за рамки опові-ді. Звісно, можна припустити, що її імпульсивними бажаннями керують архаїчні «стереотипи», проти яких, власне, й направлений основний пафос цієї вистави.

Прочитавши об'ємний буклет про наміри постановників, можна зрозуміти, що тваринка під назвою Чупакабра, нічну діяльність якої на подвір'ях українських селян висвітлювали ЗМІ, оскільки це так і не змогли довести в «суді» – не пила кров, не терзала домашніх тварин і не коїла іншого лиха, й апріорі заслуговує на презумпцію невинності. Але якщо це лихо госпо-дарям таки хтось робив, то хто? Труна з бантиком, підступна синичка, тоталітарна «режисерка», Бог із машини – котрих бачимо у виставі? У фіналі пропонується, що саме хазяйські холуї – підступні Собаки – коїли те лихо, аби підвищувати градус суспільної недовіри й необхідність своєї присутності в цьому світі. Але до того, як питання винуватців невирішене, чи справедливо відіймати у потерпілих право його самотужки вирішити, чи справедливо лишати їх права на допитливість? І що за «біс толерантності» рекомендує прогресивним творцям випробовувати на чужих дітях свої незрілі ідеї, пропонуючи їм відключити традиційні поведінкові стереотипи і підгодовувати з рук скажену лисичку?

Знову таки, поняття, яке автори називають терміном «соціальні стереотипи», у публіки, яка не пропускала уроки (античної) культури, зазвичай окреслюється поняттям «міфології». Саме проти неї, як фундаментальної конкурентки на «культурному ринку», схоже, й виступають прихильники міфології модерної, теж побудованої на стереотипах, але вже ліберально-аматорського толку.

Мультимедійна проекція, за допомогою якої так легко змінювати місце дії, як і вдалий сцені-чний симбіоз людей з обмеженими можливостями та професійних акторів, а також достатньо впевнена режисура – все це не здатне компенсувати вади «агітпропу», котрий віддаляє грамотно задуманий соціальний проект від акту мистецтва. Більш того, досліджуючи проблеми Норми і Інакшості, вряд чи потрібно вульгаризувати-демонізувати більшу частину суспільс-тва, відіймаючи в неї право на дотримання її прав і свобод. Аби не роз'єднувати людей, операція з насадження нових експериментальних міфів (в усякому разі!) мала би проводитися лагідно, коректно, а не лякаюче жорстко, навіть якщо ця жорсткість – відносно значної кількості не надто розумних обивателів.

Враховуючи, з якою запеклою ультра-радикальністю постановка втілює свої ідеї, полемізуючи «не на життя, а на смерть» з «етичною відсталістю» суспільства, підмінюючи (занадто ускладненою для цільової аудиторії системою умоглядних софізмів) вкрай необхідну критику реальних сфер нашої (соціальної, передовсім), відсталості, вона навряд чи заслуговує на місце в шортлісті Премії «ГРА».

GREAT
REAL
ART

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

Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня» «Животоки»

Юлія Бентя

Завдяки виставі на матеріалі українського календарно-обрядового фольклору «Животоки» особисто мені довелося вперше побувати в Київському академічному театрі українського фольклору «Берегиня», який працює в Києві, недалеко від центру міста, хоча формально це все ж таки вже «спальний» район Березняки.

Театр заснував 1988 року, в розпал перебудови, Микола Буравський (1 березня 2021 року його не стало, тож етношоу «Животоки», для якого він створив музичні аранжування та виступив музичним постановником, стало його прощанням і з заснованим ним театром, і з життям). Спочатку це був театр-студія, фольклорний ансамбль, а тепер – колектив з академічним статусом, який не лише продовжує гастролювати світом, а й береться за постановки драматургічної класики. Очевидно, що прихід до театру нової директорки і художньої керівнички Ільїни Генсіцької-Семенцової сприяв і його ширшій впізнаваності, і появі нових напрямків у роботі.

Власне кажучи, етношоу «Животоки» – це той тип театру, який перебуває на межі концерту відтвореної професіоналами народної музики, фольклорного обрядового дійства і вибудуваної за законами театральної драматургії театральної вистави. Режисерка Тетяна Авраменко тут окреслила календарне коло – від весни до весни, а хореограф Малхаз Еліава допоміг їй знайти пластичне і просторове обрамлення.

Найсильніший бік цієї вистави – це величезна повага постановників до фольклорного матеріалу, який вони намагаються подати у манері, максимально наближеній до автентичної. Перетікання однієї композиції в іншу формує атмосферу цілком містеріальну, дарує відчуття магічного дійства, ритуалу, розуміння життя як вічного маятника, що коливається між народженням і смертю. З іншого боку, можна припустити, що саме ставлення до матеріалу як до недоторканної святині спричинило і деяку скутість у грі артистів. Маючи справу із власним, рідним фольклором, здається, вони мусили би почуватися цілком вільно, а проте тут починають діяти зустрічні механізми: пієтет і відчуття величезної відповідальності перед «своїм», «батьківським» ніби обмежує свободу дій, перетворює артистів ледь не на маріонеток.

У такій посиленій формалізації є ризик надто близько підійти до радянського формату фольклорних колективів, чого точно варто було би уникати. Артисти і артистки цього театру – блискучі музиканти, цього від них вже ніхто не забере. Тож варто спробувати трішки «розхитати» дуже міцну конструкцію цієї вистави і спробувати прислухатися до її нюансів, обертонів і відлунь. Гадаю, це лише додасть свіжої крові до «Животоків».

Ганна Веселовська

Межа між театром і обрядом є тим, над чим розмірковує не одне покоління фольклористів та мистецтвознавців. Винайдено навіть особливе слово пратеатр для означення тих фольклорних зразків, які мають повноцінну театральну структуру, виокремлені ролі, костюми, маски, реквізит, бутафорію, а також свого роду сценічне оформлення. В українські фольклорній традиції таких обрядів чимало, причому як зовсім архаїчних язичницьких часів, так і Нового часу, пов'язаних із побутом, подіями родинно-сімейного життя. Вітчизняні практики сцени не раз використовували цей фантастичний театральний потенціал фольклорної культури аби збагатити власні драматичні тексти, наситити постави ігровими елементами. Спираючись на фольклористичні дослідження сучасників, Гнат Хоткевич свого часу навіть придумав цілу виставу «Гуцульський рік», що повністю базується на сімейній обрядовості й до сьогодні тримається в репертуарі українських театрів.

Тож шлях від обряду до театру вітчизняний театр пройшов успішно, але, як переконують нас автори етношоу «Животоки» у Київського академічного театру українського фольклору «Берегиня», настав час вертатися назад. Це і стало квінтесенцією режисерського задуму Тетяни Матасової. У «Животоках» вона не прагне максимальної театралізації обрядів, перетворюючи їх на театральне дійство, а імітує їх у сценічній формі, акцентуючи театральну природу.

Постановниця самостійно створила композицію із різноманітних обрядів, довільно змішавши, не відокремлюючи родинно-сімейні від календарних, а також додала елементи побутової ритуальності, безпосередньо не пов'язані із сакральною культурою. Цей довільний мікс уміщено у виразно означений сценічній простір. У ньому є сакральне коло – архаїчний солярний знак, що в акціональному плані обряду дублюється хороводом, є і домашнє начиння (прядка і т. ін), яке використовується для видобування різних звуків, є і справжні музичні інструменти, що вказують на сценічну природу дійства.

Від розгортання повноцінного сюжету, подієвого ряду, до якого прагнув той же Гнат Хоткевич, режисерка свідомо пішла. Вона кристалізує драматургічне зерно безпосередньо самих фольклорних пісень, що й складають основу дії. Лаконічні змісти пісень сюжетизуються: так виникає історія закоханих, потім жартівливий епізод і все

Животоки

це накладається на відтворення фрагментів з архаїчного весняно-літнього обрядового циклу.

Але, звичайно ж, ігровий план у цій виставі далеко не головний, а вторинний ілюстративний по відношенню до пісні. Тому найперше «Животоки» сприймаються на слух. А звучать вони, переважно, так званим білим звуком, тобто народним горловим співом далеким від академічної сценічної виконавської манери. Таким горловим співом продовжують співати в українських селах, його дотримуються у непрофесійних фольклорних колективах. Ця традиція зберігалася навіть за часів УРСР, завдяки так званим хорам-ланкам.

Натруджені жіночки середнього віку й старші, стоячи рядком на клубних сценах виконували, переважно, тужливі пісні. Зазвичай вони були дуже зосереджені і не так на співанні, яке було для них цілком органічним, а на ситуації, про яку йшлося в пісні: хто кого покинув, куди поїхав, які чорні хмари наступають і т. д. Така виняткова зосередженість виконавиць із хорів-ланок на змістах, відсутність зовнішнього штучного артистизму, збагачувала прості пісні непідробним драматизмом, примушувала вслуховуватися у слова.

Працюючи із виконавцями «Животоків», які є, в основному, професійними співаками, а не акторами, режисерка Тетяна Матасова, очевидно що вчила їх грати на сцені, підказувала жваві жести, спонукала пританцьовувати, мімікою ілюструвати емоції. Словом, вона як могла виводила артистів із стану внутрішньої зосередженості, який, між тим, допомагає видобувати отой незвичний для міського вуха пронизливий білий звук. По суті ж, ці артистичні дії ніби розфарбовували білий спів, позбавляючи його унікальності. Час від часу виконавці навіть уподібнюються співакам-естрадникам, які обов'язково підтупцьовують на кожний склад, а в інструментальних програшах обертаються довкола себе і т.д.

І все ж, досвід роботи Тетяни Матасової з фольклорним матеріалом, тобто вибудовування цілісної обрядової композиції із різних ритуальних пісень, видається дуже цікавим. Він незвичний і неупереджений, але також незвичним й унікальним є білий спів, який не варто розфарбовувати для годиться.

Віктор Рубан

Акустичне ритуал етно-шоу від театру «Берегиня» знайомить сучасного українського глядача з річним колом звичаїв та обрядів українського фольклору. Подано це не просто у концертному варіанті, а з додаванням елементів ігрового театру та окресленням умовної сюжетної лінії. Завдяки якій виникає певна паралель між сезонами та потребами кожної пори року з посівною та домашньою господою, життям звичайних родин та громади. Цей хід дозволяє підкреслити нерозривний зв'язок українського фольклору та культури із землею, побачити відображення мудрості космогонії, закріпленої у звичаях та обрядах, що кожного року українською родиною передавали знання про світ та життя у гармонії з його циклами.

Звичайно, сучасна українська родина живе зовсім інакше і виклики сучасності зовсім інші. Але представлена вистава і не намагається здаватись сучасною, вона постає у традиційних костюмах, з обрядовими співами, з використанням слів різних діалектів, з грою на традиційних інструментах та предметах побуту, максимально етнографічно відтворюючи їх. Це дозволяє познайомитись із частиною надбання багатств етнічних кодів України, основ, на які, нехай навіть несвідомо, спирається сучасна українська культура. Тут можна побачити і забобонність, і наївність, і щирість та повагу перед могутніми силами природи, і тісний зв'язок з балансом довколишнього світу. На сьогодні Україна переживає новий період самоусвідомлення та становлення власної ідентичності. Не просто так у часи колонізації України радянським союзом були зупинені майже всі етнографічні вивчення традиційної української культури і паралельно творився та пропагувався модеровано зконструйований, приручений гібридукраїнського народного танцютафольклору радянськоїдоби. Лише у 1990-ті роки поступово почалися етнографічні експедиції та польові дослідження українського фольклору, який ще зберігся та був переданий всередині українських родин. Знайдене в експедиціях породило цілу низку явищ сучасної культури (у музиці, театрі, дизайні тощо) доприкладу «Даха Браха» чи Go-A які на сьогодні є всесвітньо відомі. Радянський період дуже жорстоко зачистив, відділив, обмежив зв'язок з надзвичайно багатими культурними етнографічними шарами сучасної України, щоб не допустити навіть найменшої потенції для зародження думки про власну ідентичність під час радянського панування. Сьогодні українському глядачеві важливо адресувати запитання, хто він є, куди він йде, чого він хоче, але також дуже важливо піднімати питання того, звідки він з'явився, на якій землі цей глядач живе, росте і розвивається, яка культура оточує та живить його, які сенси є основою для світогляду цього глядача.

Вистава-мюзикл «Животоки» багатошарова, насичена сенсами, інформативна, але й дуже легка для сприйняття сьогодні – чудовий спів, рух, грайливість акторів, проста акторська дія, прозора зрозуміла структура це все допомагає щирій невимушеній розмові з глядачем живою мовою. Після перегляду охоплює відчуття, яке дуже нагадує настрій,що сам собою з'являється на різдвяні свята. Виникає атмосфера спостереження ніби чогось потаємного, але не ворожого, а дружнього. Разом з цим приходить усвідомлення прадавньої, більш ніж тисячолітньої глибини, яка проступає крізь тексти (ніби-то) простих обрядових пісень, розуміння справжньої вплетеності архаїки у наше сьогодення, відчуття безмежної любові і мудрості, закладених у нашій традиційній культурі. Ця вистава є безумовно проривом для театру «Берегиня», але і загалом, у певному сенсі, унікальною, тому, на мою думку, вона однозначно заслуговує бути у короткому переліку «ГРИ» у номінації «за найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу».

Лис Микита

Громадська організація «Підкова Арт» (Львів), Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької) «Лис Микита»

Юлія Бентя

Щоби вповні усвідомити ситуацію із сучасною українською оперою, варто хоча б подивитися на вікіпедійний список творів Івана Небесного – композитора, якому цього року виповнилося 50. Там кожен побачить низку симфонічних творів, творів для камерних ансамблів, а також величезний, просто вражаючий перелік драматичних вистав, до яких Іван написав музику. А поміж тим у розділі «Великі форми» найперша повномасштабна оперна партитура – це саме «Лис Микита». Першій повноцінній реалізації композитора у цьому жанрі потрібно завдячувати проєкту «Український прорив», який придумав і плекає у Львівській національній опері її чинний керівник, автор лібрето та постановник «Лиса Микити» Василь Вовкун.

Ця вистава справді «вистрелила» не лише у львівському, а й в загальноукраїнському контексті (про міжнародний не беруся судити). Знаковий український текст кінця XIX століття з-під пера Івана Франка, непозбувна політична актуальність, списані з життєвих реалій характери. Не казка, а «школа життя» – і то не так для дітей, як для дорослих (у програмці: для сімейного перегляду). На відміну від ситуації максимальної економії, яку маємо з більшістю вистав для дитячої авдиторії, тут театр вклав в постановку всі можливі ресурси: 3D-мапинґ (Світлана Рейніш, Юрій Костенко), дизайн масок (Людмила Табачкова). За різні складники вистави відповідали не лише українські постановники, а й запрошені з-за кордону, як-то диригент-постановник Теодор Кучар (США), художник із світла Арвідас Буйнаускас (Литва), балетмейстер-постановник Марчельо Альджері (Італія). З ними в одній команді працювали видатні українські майстри: хормейстер-постановник Вадим Яценко, художник-постановник Тадей Риндзак, художниця костюмів Ганна Іпатьєва. Двогодинну виставу, у якій задіяно 135 виконавців, підтримав Український культурний фонд.

Стилістично найцікавіші і найскладніші епізоди тут сконцентровано у вступі та першій дії, тоді як друга дія стилістично здається розхитанішою, більше заграє із слухачем та тими «знайомими мелодіями», які мають зрезонувати в його пам'яті (дует Лиса з його дружиною; сцени з алюзіями на барокову добу; загалом є підозра, що довести другу дію до рівня першої просто не вистачило часу і сил). На самому початку ж бачимо дивовижної краси ліс, обплетений мереживом звуків. Відчуття невагомості, своєрідного «акваріуму», позачасової пасторалі, де не діє закон земного тяжіння. А проте звіриний «соціум», що збирається на лісову нараду, все змінює: трембітовий рефрен перемежовує майже скандування хору із відчутним домінуванням ударних в оркестрі – сам Карл Орф би позаздрив.

Для характеристики головного «спікера» Лева композитор знайшов колоритну послідовність акордів, що завжди супроводжує його появу. А для мудрого пройдисвіта Лиса – тему, що чимось нагадує чи то стрімкий, бадьорий канкан, чи то запальну польку. Дійові особи тут не лише співають, а й переходять на декламацію там, де цього вимагає ситуація. Видно, що артисти кайфують і від своїх виклично яскравих, дуже точно вигаданих костюмів із чудернацькими масками-капелюшками, і від самого способу перебування на сцені: вільного, сповненого легкості й імпровізації.

Хочеться дожити до того року, коли у музичній номінації «ГРИ» змагатимуться хоча б декілька великих оперних вистав за щойно створеними партитурами (а партитури, як відомо, не народжуються ідеальними, а дописуються в процесі постановки; це те, що зазвичай називають колективною працею в найкращому її сенсі). А поки що маємо змагання між двома винятковими і ні з цим не співставними музичними виставами, «Лисом Микитою» і «Шинеллю». І я навіть не беруся передбачити, хто тут переможе.

Ганна Веселовська

Постановку опери Івана Небесного «Лис Микита» за Іваном Франком у Львівській національній опері імені Соломії Крушельницької можна вважати однією з найуспішніших спроб сценічного втілення сучасного вітчизняного твору цього жанру. Цей спектакль інакше як знаковим не назвеш ще й тому, що вітчизняні опери не мають пріоритетного місця в афіші театрів України, а сценічна реалізація творів діючих композиторів взагалі рідкість. Ось таку відповідальну справу як просування в музичному театрі українського продукту, причому створеного не до ювілейної дати, а від бажання актуалізувати важливі змісти, взяла на себе авторитетна і амбіційна команда у складі композитора Івана Небесного, режисера і лібретиста Василя Вовкуна, диригента Теодора Кучара, художників Тадея Риндзака та Ганни Іпатьєвої.

До Франкової версії відомої німецької оповідки «Фарбований лис» вітчизняний театр звертався уже кілька разів. Але в кожному випадку це були повчальні вистави для дітей, де увага зосереджувалася на виховному моменті: негідній чи гідній поведінці того чи іншого звіра. У центрі цих казкових вистав були пригоди архетипового казкового персонажа – нахабного й безсовісного лиса, що виглядало не більш як застереження неслухняним дітям.

Автори львівської вистави практично залишили «дитячий» дискурс казки Франка осторонь, а події «Лиса Микити»

спробували представити як узагальнюючу метафору державного й суспільного устрою, де далеко не все чиниться по законах, а панує кумівство та свавілля. Історія шахрая й авантюрника лиса Микити стала приводом для того, аби показати те, як у громаді замість законів діють подвійні стандарти, а маніпулювання масовою психологією дає можливість негідникам утримуватися при владі, і як безкарними залишаються відверті злодії.

Прагнучи представити суспільство, що наскрізь просякнуте хижацтвом й невіглаством у пародійно-казковому дусі, постановники обрали як домінуючий смисловий образ вистави Суд, який має встановлювати справедливість. Власне тому багатофігурна сцена Суду, що його вершить цар звірів Лев та на який збираються всі мешканці лісу, раз у раз виникає у виставі як ключова. Відповідно і музична тема цього судового дійства звучить як лейтмотив. Усі ж інші події вистави-притчі є похідними, спровоковані тим, що відбувається в «приймальні» Лева, куди звірі приходять скаржитися один на одного, оббріхувати та підлабузнюватися.

Акцентувати увагу публіки саме на Суді, як уособленні способу суспільного життя, покликано і сценографічне рішення Тадея Риндзака, що не містить жодної ілюстративності, а є багатозмістовним і концептуальним. Його лаконічність подібна до функціональність архітектурних форм, популярних ще з середини XX століття, які в залежності від освітлення й легких перегородок дозволяли змінювати конфігурації простору, пристосовувати його до конкретної ситуації. Так, володарі лісу та їхні близькі майже весь час знаходяться на великому подіумі – амфітеатрі, що вивищує їх над іншим і, таким чином, підкреслює особливий статус. Круглий отвір посередині амфітеатру і величезне коло, розташоване над сценою як німб, «запечатують» цей простір еліти та громади знизу та зверху, створюючи подобу капсули, в якій живе суспільство. Отож таке символічне і, водночас, функціональне просторове рішення Тадея Риндзака є візуально промовистим, а також стає важливою логічною лоцією для розуміння глядачем задуму постановників.

Інші візуальні складові львівської вистави є не менш винахідливими і майстерно створеними. Найперше це стосується світла і відеопроєкцій, які змушують конструкцію Риндзака «дихати» і ніби реагувати на те, що відбувається довкола. Не можна відмовити у стильності гримам та костюмам Ганни Іпатьєвої, яка спиралася на сучасні модні силуети одягу й взуття, доповнюючи їх брутальними промовистими деталями із хутра та металу. І особливо несподіваними, по-дизайнерськи винахідливими є виготовлені із дроту маски звірів (Людмила Табачкова), ледь видимі, прозорі, які тільки натякають на лісову істоту, а не буквально означують її.

Отож, якби оперну виставу можна було оцінювати лише за візуально-просторовим рішенням, львівського «Лиса Микиту» треба було б визнати ідеальним. Але головним чинником оперного спектаклю все ж є музика, акустичні прийоми, сам музичний матеріал, його звучання, тобто фаховий рівень виконання, спів хору, солістів, гра оркестру.

Для відомого театрального композитора Івана Небесного «Лис Микита» – це перший твір такого значного масштабу і, створюючи його, він мимоволі «потяг» весь свій досвід написання музичного супроводу до вистав. Як наслідок, створена за традиційним номерним принципом опера «Лис Микиоа» почасти немає цілісності, оскільки музичне рішення її окремих епізодів більше підкорюється конкретній ігровій ситуації, а не загальному акустичному потоку.

Бажання надати яскравості, колориту тому чи іншому музичному фрагменту спонукало композитора використати елементи джазу в «лисячих» танцювальних епізодах, а також увести в окремі сцени виконання на автентичних народних інструментах. Але, якщо заклики величної трембіти на Суд сприймаються цілком органічно, то бандурний супровід зустрічі Кота і Лиса, їхній дует про поїдання мишей виглядає дивно. Так само і поява народних цимбалів у сцені релаксації Лиса, що, очевидно, своїм звучанням мали створити акустичний ефект подібний до арфи в класичних операх, глядачами сприймається, швидше, в семантичному полі низової культури, тобто примовки про байдужість – «по цимбалах».

На протилежність музиці, яка почасти фрагментизує цілісність задуму, мізансценування у спектаклі «Лис Микита» є канонічно монументальним, таким, що базується на випробуваних часом постановочних прийомах. Початок вистави, її пролог – це сцена оживаючого чарівного лісу, де крім балету, що зображує усяку дрібну живність, задіяні навіть циркові акробатки. Сцена Суду – теж традиційне півколо хору, який оточує центральну постать величного Лева. Водночас, прохачі, що звертаються до царя звірів, звично виходять на авансцену і співають до залу, а до Лева спиною. Перформативні ж елементи найбільше виявляються як ситуативні, жанрово-ігрові, тобто у сценах частування Лисом гостей, масажної релаксації тощо.

Окрім цих критичних зауважень можна назбирати ще з десяток, але не вони загалом визначають цінність постави «Лиса Микита» для театрального процесу в Україні. Це є спектакль із глибоким задумом і актуальним меседжем до суспільства. І він вкотре доводить, що вітчизняна культурна спадщина по-справжньому до цього часу не освоєна, а сприйняття окремих текстів є поверховим і приблизним. Незаперечним є і колосальний творчий потенціал Львівської опери, який необхідно спрямовувати на створення унікального за естетичною цінністю сценічного продукту, а не для звичного заповнення афіші.

Олена Либо

Приємною новиною останніх театральних сезонів Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької стала поява мистецьких проєктів загальнонаціонального значення, спрямованих на оновлення репертуару творами сучасних українських композиторів та проведення освітніх проєктів, орієнтованих на пошук молодих композиторів, які готові створювати музику в цьому жанрі. Всі ці зміни відбуваються завдяки стратегічній програмі

розвитку театру «Український прорив», запропонованою Генеральним директором-художнім керівником Василем Вовкуном, який поставив за мету модернізувати театр та зробити його сучасною конкурентоспроможною інституцією. Успіх останніх прем'єр, серед яких і презентація опери «Лис Микита», тільки підтвердив правильність обраного шляху на оновлення і пошук.

Говорячи про виставу, насамперед потрібно сфокусувати увагу на музичному матеріалі, який на замовлення театру написав Іван Небесний. Для театру це був певний ризик, а для відомого композитора ця робота стала своєрідним викликом і першою спробою творити саме в цьому складному жанрі. Але, завдяки плідній співпраці з режисером-постановником і автором лібрето Василем Вовкуном, композитор крок за кроком прискіпливо й наполегливо працював та узгоджував всі нюанси і спірні моменти. Музика у виставі сприймається легко, бо, перш за все, опера адресована дітям і рекомендована для сімейного перегляду. В багатогранних, різножанрових оркестрових мелодіях закодовано звучання старовинних українських інструментів. Національний колорит підкреслюється грою у відкритому прийомі (на глядача) на тромбіті, колісній лірі, бандурі. Музичний супровід під диригенством Ірини Стасишин та висока виконавська культура музикантів, солістів-вокалістів, артистів хору та балету дають розуміння того, що всього за декілька сезонів творчий склад артистів театру перетворився на амбітний ансамбль виконавців, вражаючих своїми професійними і мистецькими якостями. Актори чудово звучать, мають гарні вокальні дані, окрім того вони прекрасно володіють і драматичною майстерністю. Яскраво, емоційно і, водночас, технічно вони передають світ звірів. Особливо на їхньому фоні виділяється виконавець головної ролі Лиса Микити арт. Віталій Роздайгора – в міру емоційний, має гнучку уяву, внутрішнє чуття. Голосом, тілом, мімікою він майстерно перевтілюється то в хвалькуватого, пихатого, зарозумілого Лиса, який хитрістю здобуває собі почесті та посади, то в небезпечно хижого звіра, ладного піти на вбивство. Який виразний його апарте наприкінці першого акту! Для більшої переконливості артист «виходить із ролі» і, знімаючи маску Лева, промовляє слова переможця:

Так-то доля грає з нами!
Хто ось-ось був близький ями,
Раптом на вершку став! Ох,
А хто гордо дувсь, пишався,
У кайдани враз попався
І пішов в тюремний льох!

У цій репліці «в залу» – не тільки про перемогу, а і про хитрі плани на майбутнє, адже він знову викрутився а значить далі йому дозволено все! Взагалі, гра артистів змушує нас не так слухати, як слухаючи спостерігати за грою. І це величезне задоволення, коли одночасно можна сприймати і музику, і вокал, і речитативи, в яких можна насолодитися сповна прекрасною поезією Івана Франка.

Візуальне рішення вистави, створене художником Тадеєм Риндзаком нагадує завмерлий коловорот природи, декорація виготовлена в світлих тонах і покрита мілкими тріщинами. Вона немов створена в техниці «кракле», яка надає ефекту старовини і нагадує обгорілий після пожежі сивий ліс. Так, ця історія стара як світ, а на цьому попелі оживають картини життя світу тварин. Своїми звичками і поведінкою вони нагадують нас самих і наше сьогодення просякнуте нечесним способом життя, хитрістю, підступністю та ошуканством. У цьому світі правда і добро стають на вагу золота, а зло підступно завдає нищівної руйнації суспільству, яке котиться в тартарари. Василь Вовкун в лібрето максимально зосереджує увагу не стільки на пригодах Лиса, скільки на судовому процесі, з якого головний герой виходить переможцем, а мав за всіма законами бути покараним.

Збагачують сценографічний ряд інноваційні світлові та відеотехнології (3D-маппінгу) створені художником по світлу Арвідасом Буйнаускасом (Литва) та 3Д конструкторами Світланою Рейніш та Юрієм Костенко. Рухливі відеоінсталяції під час дії ідеально вписуються в театральні конструкції та охоплюють не тільки простір сценічного майданчика, а і глядацьку залу. Яскравими на фоні декорацій виглядають і стилізовані костюми Ганни Іпатьєвої. Сміливо міксуючі штучне хутро і шкіру з різними за текстурою тканинами, дизайнерка працювала у техніці аплікації, заснованої на накладенні та закріпленні різних форм. Костюми звірів доповнювалися незвичайним гримом та напівмасками-капелюхами, створеними Людмилою Табачковою.

В цілому, опера «Лис Микита» стала черговим вдалим експериментом театру і ще одним кроком до поповнення оперного репертуару національним культурним продуктом.

Людмила Олтаржевська

Твори українських композиторів у зведеній афіші українських оперних театрів наразі залишаються у меншості. Факт, який не може не засмучувати, навіть зважаючи на захват від шедеврів світового мистецтва, які там домінують давно і справедливо. Тож поява музичної вистави українського автора в репертуарі того чи іншого оперного театру нині сприймається як певна сенсація. Прем'єра ж «Лиса Микити», що відбулася у Львівській опері, – сенсація в квадраті. Адже ще на рівні ідеї та анонсування майбутня постановка отримала визначення «спектакль-прецедент»: уперше за майже двадцять років театр замовив оперу композиторові, в основі лібрето – однойменна казка Івана Франка, її позиціонували як виставу для сімейного перегляду (що для оперного жанру, аудиторія якого, зазвичай, це або дорослі, або ж діти, нехарактерно), а сама постановка мала стати частиною мистецької стратегії «Український прорив», яку ініцію-

вав генеральний директор-художній керівник Львівської опери, режисер «Лиса Микити» Василь Вовкун. Визначаючись із музичною концепцією вистави, композитор Іван Небесний вирішив, що за формою вона буде досить об'ємною, тут переплітатимуться різні стилі, кожен персонаж казки-поеми матиме свою музичну характеристику, а поряд із традиційними оркестровими інструментами у спектаклі звучатимуть також трембіта, дримба, колісна ліра.

Українська казка в Львівській опері отримала досить несподіване втілення. У незвичну ауру глядач потрапляє, щойно зайшовши до глядачевої зали. Адже відразу прикипає поглядом до сцени: декорації гіпнотизують, випромінюючи світло, наче літній ліс, пронизаний променями сонця, через увесь сценічний простір – коло, мов символ того, що у все у цьому світі має здатність повторюватися. З початком вистави відзначаєш і прикладу функцію вбрання сцени авторства Тадея Риндзака – деякі герої виходять з печери, обладнаної в глибині сцени. Найцікавіший елемент в костюмах персонажів (художниця – Ганна Іпатьєва) це головні убори-маски у формі силуета того чи іншого звіра, зігнуті з дроту. Які, з одного боку, допомагали безпомилково ідентифікувати певного героя, а з іншого демонстрували, що модернові вкраплення, яких так бояться більшість художників оперних театрів, доречні і у класичних творах також. Якщо вони, звісно, виконані талановито, виглядають органічно і працюють на загальну ідею вистави.

Певним випробуванням і професійним викликом стала ця робота для солістів театру. Адже це оригінальний твір, світова прем'єра, а місія першопрохідців завжди була хоч і почесною, але непростою.

«Досвід роботи над такими виставами у мене вже є, раніше я працювала з Василем Володимировичем над оперою «Коли цвіте папороть», – розповідає Людмила Осташ, виконавиця ролі Мавпи Фрузі. – І, приступаючи до цієї постановки, розуміла: має вийти щось нестандартне, це не буде опера у класичному форматі, до якої ми звикли. Для мене певна складність полягала у тому, що потрібно було підготувати персонаж, який у цій історії відіграє помітну роль, але на сцені він присутній досить мало. І за той незначний проміжок часу потрібно дати зрозуміти глядачеві, що це за образ, зробити так, щоб він запам'ятався і щоб з його допомогою публіка краще сприймала сам перебіг сюжету та власне ідею вистави. Було складно, але й цікаво. Щодо нашої аудиторії… Це звісно, казка, і діти, які в залі, бачать казку: на сцені звірята, відбуваються якісь події… Дорослі ж у цій же історії побачать інші моменти і сприйматимуть її уже через текст і підтекст. Зараз, коли передається просто сюжет, «голий» текст і «голі» події, то таке мистецтво не цікаве ні акторам, ні публіці. Тенденції сучасного мистецтва такі, щоби давати можливість публіці самій щось зрозуміти і додумати, прочитати між рядків, зробити власні висновки. У нас фантастичні декорації, фантастичне світло, працювати надзвичайно цікаво. З вистави до вистави наша казка лише нарощуватиме м'язи, адже прем'єрні хвилювання вже минають, з'являється свобода творчості… Взагалі опера – це живе мистецтво. Не буває двох однакових вистав і в цьому її чарівність».

Олег Лановий (Лис Микита) у цій виставі, зокрема, величезну увагу приділив тому, аби свого героя розкрити також і через творчі засоби, якими зазвичай послуговуються драматичні актори. Його Лис-хитрюга протягом дійства був і улесливим, і комічним, і підступним. «Для мене це справді новий досвід, а тут ще в мого героя дуже багато тексту, – ділиться своїми враженнями від роботи Олег Лановий. – Є такі моменти, коли ти навіть не встигаєш перевести подих. Комусь ця вистава місцями нагадуватиме мюзикл, комусь навіть реп, але й у цьому також щось є. Дорослі, хто пам'ятає «Лиса Микиту», прочитають цю історію з позиції свого досвіду, наших реалій… Люди, які дориваються до влади, втрачають людську подобу, люди, одержимі грошима, перетворюються на хижаків – хочеться більше і більше… У нас навіть є сцена бою, її вигадали режисер Василь Вовкун та хореограф Марчелло Алджері, на цю сцену була написана музика. Як для оперного жанру це надзвичайно динамічний епізод, добре, що після нього можна було перевести подих, бо це збиває дихання. В опері бувають рухливі сцени і до цього потрібно бути готовими, але все одно я ж не Брітні Спірз (посміхається)».

Перші прем'єри «Лиса Микити» не лише потішили львівську публіку, але й отримали чудові відгуки від професіоналів. Тож паралельно з тим, як ця вистава додаватиме з кожним новим показом, шанувальники театрального туризму з інших міст можуть планувати свої подорожі, зважаючи на афішу Львівської опери. Аби особисто пересвідчитися в тому, що сучасна українська опера має своє обличчя і величезний потенціал.

Ольга Стельмашевська

Презентувавши прем'єру сімейної опери «Лис Микита» за однойменною поемою Івана Франка, Львівська Національна Опера підняла ставки в українському музичному світі.

Блискавичні темпи і проєкти блискавично змінюють оперний ландшафт вже не тільки Львова, але й країни. Хоча подібні тенденції відслідковуються ще мінімум у чотирьох музичних театрах України, але Львів, мабуть, наймоторніший у своєму прогресі.

Новітні опери і балети сучасних українських композиторів вже почали з'являтися на наших сценах. У цьому напрямку активно працює композитор Юрій Шевченко, чиї опера «Король Дроздобород» та балет «За двома зайцями» не тільки обласкані критикою, преміями, але й дуже до вподоби публіці. Він і зараз в процесі створення чогось феєричного на замовлення театрів. Ще один амбітний проєкт опери на замовлення – «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич – присвячений ерцгерцогові Вільгельму фон Габсбургу в «Схід Opera». В Одесі працюють над оперою «Катерина» за Тарасом Шевченком, музику для якої створює український композитор Антон Байбаков. Також анонсують сучасну оперу, присвячену Василю Сліпаку та всім захисникам України, музику до якої замовили випускниці Королівської Консерваторії в Гаазі, композиторці Марії Олійник. Іван Небесний приступив до замовлення Київського

театру опери та балету для дітей і юнацтва – рок-мюзиклу «Сагайдачний. Штурм Москви».

Але ж «Лис Микита», до кінчиків лап і хвоста – ідея саме Львівської опери, «Українського прориву» і Василя Вовкуна. Перша сучасна українська опера на замовлення українського театру за останні майже 20 років.

Композитор Іван Небесний отримав стратегічно важливе замовлення: створити сімейну оперу в гротесковому жанрі. Класичний текст Івана Франка (лібрето Василя Вовкуна) плюс модерна музика і складний, непопулярний в опері жанр гротеску. Важливо і те, що Вовкун замовляє новітню оперу композитору не зі світу опери. Небесний має близько 100 робіт для драматичного театру і кіно, але вперше пише оперу. Проте Вовкун стратегічно правильно розуміє, що сучасна опера має дуже глибокі зв'язки з театром. Такий альянс здатен продукувати не тільки нові мелодії та інструментарій, технології, звукові і візуальні ефекти, але й нову комунікацію. Що ми, власне й отримали з прем'єрою «Лиса Микити».

З перших звуків, а потім вже нот, глядач пірнає у справжнє видовище. Ефектна музика - театральна, яскрава, власне як і оперна форма, що узгоджується із сюжетом, який розвивається по класичному казковому колу. Ці рефрени-епізоди зумовили і сценографічне рішення Тадея Риндзака і додали важливий акцент в ідею цієї «комедії суду»: все у житті та історії розвивається по колу у будь-які часи і у всіх народів, але особливо у нашого, коли ми міряємо ці повторні цикли вже не класичними століттями – десятиліттями, а тепер вже й каденціями владних кланів. Комедія суду є одночасно трагедією політичної системи, устрою, у якому посади отримують найхитріші та найспритніші слуги народу – вправні піарники та медійники.

Лейтмотиви, лейттембри, музичні та ритмічні спецефекти, жанрові танці, електроніка, органічно введені в партитуру автентичні українські народні музичні інструменти – трембіта, дримба, цимбали, бандура, колісна ліра – весь потужний звуковий арсенал працює на створення вражаючого ефекту. Цікаво, що діти, які сиділи поряд, спостерігали за дійством в усі очі та вуха, в той час, коли батьки з благоговінням підглядали за ними: чи розуміють, чи слухають, чи зацікавлені? Діти лише відмахувались, поринаючи у світ сучасної опери, а вийшовши з театру ще й наспівували мелодії. Чи це не наочне досягнення «Лиса Микити»?! Адже саме так вирощують собі майбутнього глядача. Сьогодні його привів в оперу відомий «шкільний» твір Франка, утримало в кріслі – сучасне видовище, у парафразах якого легко зчитаються «Аватар» чи діснеєвська анімація. Захопила надзвичайна світлова партитура (неймовірна робота Арвідаса Буйнаускаса, Литва), включаючи підсвітку червоним лож театру в сценах суду (ефект «Вау!»-присутності). 3D-мапінг (Світлана Рейніш та Юрій Костенко), буквально бродвейського рівня ефектності костюми, та ще й пошиті з еко-хутра (Ганна Іпатьєва), дизайнерські маски (Людмила Табачкова, Анжела Городиська), шоу-грим (гримерно-пастижерський цех на чолі з Юрієм Кульчицьким). Зосередила на собі увагу різноманітна, виразна, природна та добре зрозуміла музика.

Та й для іншого глядача є пожива: пізнавані цитати, фольклорні мелодії, знайомі інструменти-символи, використані неочікувано і дотепно на користь того ж таки гротеску. Справжня гуцульська трембіта скликає звірів на суд (ефект «Вау!»). В повторюваній темі суду чується аскетична і невідворотна орфівська «O Fortuna!» з Carmina Burana (до речі, її колись грандіозно ставив Василь Вовкун open air на Співочому Полі) – алегорія колеса Фортуни, яке власне є основним візуальним образом «Лиса Микити». І в цьому колі, немов дамоклів меч, нависає гігантський кущ омели, як символ ракової пухлини, що висмоктує з живого дерева-ліса усі соки. Промовиста алегорія рослини-паразита з владою, яка висмоктує життя з власної країни. Але й в цьому багатогранному образі є місце дотепності, адже люди називають омелу – відьминою мітлою, якій приписують властивість відкривати замки і скарби, а саме завдяки вдалій маніпуляції про скарб царя Гороха, Лис Микита досягає вищої влади, Лев призначає його канцлером аби той із «мудрістю боронив державу». Все це разом створює бажаний ефект сучасного, синтетичного видовища. Видива, за Вовкуном.

За останні пару сезонів у львівській Опері відбулися досить кардинальні зміни у творчому складі театру. Власне, ті болісні процеси, з якими не всі згодні, але які є запорукою руху. Проте, прогрес – дуже складана концепція, адже в ній завжди присутні напруга і тиск. Але у випадку Львівської опери – це її рушійна сила. Ми дуже швидко звикаємо до хорошого та інколи нас заносить у вербалізації складових цих процесів: як в один, так і в протилежний бік. Але чи могли ми уявити ще якихось років п'ять тому, що через день на сцені нашого вітчизняного оперного театру демонструватимуться опера Вагнера німецькою, вирішена у чисто європейському тренді режисерського оперного театру і новітня українська опера?! І що так скоро всі ці зміни дадуться взнаки на якості звучання оркестру, існуванні артистів в «тілі» вистави, взагалі можливості врешті стати рухливим, універсальними, сучасними, не нудними, а цікавими, не традиційними, а спірними і тим самим, ще більш цікавими? Так, оркестр під орудою Ірини Стасишин в «Лисі» звучав цілісно, не дивлячись на зовнішню полістилістичність партитури, виразно інтерпретуючи нову для сприйняття музику, об'ємно й емоційно вірно доносячи її до публіки.

Виконавський склад теж, здебільшого, продемонстрував потужний потенціал. Особливо слід відмітити роботу Віталія Роздайгори – Лиса Микити. Це справжній універсальний оперний артист, розумний Арлєкін, здатний одночасно співати, грати і рухатись. До речі, артист хору. Знов тактично вірний хід Вовкуна (пам'ятаємо нещодавній тріумф ще однієї артистки хору Львівської Опери, що отримала Гран-Прі міжнародного конкурсу оперних співаків імені Соломії Крушельницької Мар'яни Мазур). Роздайгора існує на сцені легко, із куражем, чітко артикулює, динамічно змінює характер всередині образу, чуйно слідуючи музиці, в якій для нього передбачені арії, любовні дуети і дотепні, хоча й складні речитативи а-ля Моцарт, де замість клавесину – бандура (ефект «Вау!»). А дует Лиса і Лисиці, як і тему суду можна розкручувати окремими саундтреками до опери, знімати на них кліпи й віддавати в ротацію, настільки хітово

вони звучать.

Олеся Бубела в ролі мавпи Фрузі зі всіма притаманними цьому образу пристосуваннями, як в музиці, так і в режисерській характеристиці - молода, чарівна, сміливa, яскрава.

У будь-якого експерименту, особливо створеного з нуля є свої мінуси. Той, хто є першопрохідцем, тим більше у мистецтві, завжди ризикує наразитися на не далекоглядну критику (короткостроковий «Вау!»-ефект ЗМІшного слова). Звісно, і до львівського «Микити» є певні претензії, зокрема технічні зауваження до звуку, балансу, акторської вправності й «музичної дикції» окремих виконавців. Хоча треба розуміти, що франковий текст початково важкий і не зручний для співу. Тим більше оперного. Проте новітня «опера – не втеча в минуле, не розкішний предмет, а можливість привабити нову публіку», – говорив член Правління італійської Асоціації Критиків, професор музикознавства університету Кал'ярі Джанлуїджі Матеті на семінарі з міжнародної ко-продукції у Києві. А хтось йому вторив: «якщо ми не поміняємо відношення до опери – опера скінчиться».

Вовкун вже поміняв. «Лис Микита» за своїм резонансом немов ілюстрація тези Умберто Еко: «якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності». Схоже, «Український прорив» Вовкуна доводить цю тезу в різних іпостасях у кожному зі своїх проєктів. На тому й стоїмо.

Юлія Сущенко

«Лис Микита» – опера, на яку чекали 19 років. Адже це перша сучасна вітчизняна опера, написана за ці роки. Саме тому її поява – це вже значний внесок в українську культуру. Робота вписується в загальну канву проєкту «Український прорив», який ініціював Василь Вовкун, щойно очоливши колектив Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької.

За основу було взято поему Івана Франка, яка вже за життя автора стала бестселлером, але українська оперна сцена побачила цей твір вперше лише зараз. До цього часу «Лиса Микиту» ставили в 1970 році на Нью Йоркській сцені силами українських емігрантів. Тож для всіх нас – це не чергова нова постановка, а повернення до відомого а водночас і невідомого для нас Франка.

Для реалізації задуму до Львова було запрошено інтернаціональну команду. Разом із українськими митцями над постановкою працювали диригент-постановник українського походження із США Теодор Кучар, балетмейстер-постановник із Італії Марчелло Алджері, художник по світлу Арвідас Буйнаускас з Литви. Саме це і дозволило їм разом створити суто український сучасний продукт, але зрозумілий та цікавий будь-якому європейському або американському глядачеві.

Автор лібретто та режисер Василь Вовкун визначає жанр опери як «комедія суду», наголошуючи на тому, що казка повинна виглядати правдоподібно. Тому він не ділить персонажів на гарних та поганих і додає звіриній спільноті людських характерів. Іван Франко також наголошував на тому, що його твір – не пародія на життя в окремо взятій Галичині, а погляд на світоустрій загалом. Адже проблеми соціальної несправедливості, жорстокості моралі, боротьби за виживання – це те, з чим людство стикається у будь які часи.

Автор музики Іван Небесний – сучасний композитор, який живе саме в Україні, учень Мирослава Скорика. За його словами, робота над оперою тривала досить довго – три роки. Але весь цей час він удосконалював твір, вводячи різноманітні лінії: пригодницьку, любовну, соціальну та ін.; додавав підтекстів, наповнював об'ємом, підкреслював образ кожного персонажа власними музичними характеристиками.

Використання народних інструментів – трембіти, бандури, ліри, цимбалів – надають постановці не лише національної ідентифікації, а й самобутнього, неповторного об'єму. А ще композитор вдало поєднав звучання народних і класичних інструментів з шумовими ефектами та електронікою, яка разом з візуальними елементами додає опері елементів сучасного шоу, що безперечно приверне увагу молодих глядачів.

Не менш цікавою виглядає і загальна картинка вистави. Доволі мінімалістичне рішення створено навкруги двох кіл, які візуально ділять простір на земне та небесне, і тримаються на центральній домінанті – перевернутому догори корінням кущі омели. Ця рослина також наділена батьма сенсами: вічнозелена, вона квітне навіть посеред зими. Так, наприклад кельтські друїди вважали, що золота гілка Дерева життя поєднує божественне і земне. Це символ життя, свободи і відродження. Водночас омелою карпатські мольфари проганяли нечисту силу з домівок. Отже, знову ми бачимо поєднання різних світів та сенсів. Таке лаконічне рішення щедро доповнюється світловими ефектами (Арвідас Буйнаускас, Литва) та 3D-меппінгом у виконанні українських медіа-художників Світлани Рейниш та Юрія Костенка.

Завершують візуальну складову опери роботи художниці з костюмів Ганни Іпатьєвої та дизайнерів масок Людмили Табачкової й Анжели Городиської. Вони знайшли цікаве рішення – герої мають досить впізнавані маски, але виглядають, ніби герої сучасних комп'ютерних ігор, роздрукованих завдяки 3D-принтерам.

«Лис Микита» – опера, створена для сімейного перегляду. Саме тому, орієнтуючись на смаки насамперед юних глядачів, автори зробили все, щоб ні діти, ні дорослі не нудьгували. На допомогу прийшло бездоганне володіння новими технологіями та розумінням того, що привертає увагу глядача і робить із класичної казки яскраве сучасне шоу про вічні цінності.

Юлій Швець

До проекту «Український прорив» долучився нині й «Лис Микита» Львівської Опери. У постановці за поемою Івана Франка на музику Івана Небесного автор лібрето і режисер Василь Вовкун задіяв провідних спеціалістів кількох країн, а на сцені загалом зайнято до 170-ти осіб творчого складу театру. Оригінальність і масштабність, а також ступінь творчої реалізації задуму дозволяють внести «Лиса Микиту» в список головних досягнень національного театру останніх років.

Поема Франка, можливо, як жоден інший твір української літератури, об'ємно передає наратив старого й нового часу. З нього ми дізнаємося про таємні пружини взаємовідносин плебсу й еліти. Організована меншість традиційно панує над інертною неорганізованою більшістю, однак, у особливі проміжки часу все ж втрачає здатність управляти державою й тому запрошує «до столу» спритних особистостей з «народу», передаючи їм повноваження, ставлячи їх на перші щаблі управлінської ієрархії. Парадоксальна ситуація, яка була блискуче відображена Франком ще 130 років тому на матеріалі тодішньої Галичини, віддзеркалюється останнім часом в політикумі сучасної України.

Це лише на позір український Поет досліджував локальну проблему «звіриного суду». Адже суд – це насправді цивілізований спосіб вирішення суперечок у людському суспільстві, в якому панує закон виживання сильнішого. Однак, історична статистика свідчить, що у більшості випадків і без суду і через суд «виживає спритніший». Ще Ніколо Макіавеллі поділяв володарів на Лисів (уособлення підступу й хитрості) та Левів (персоніфікацію грубої сили), вказуючи, що частіше хитрі перемагають могутніх, аніж навпаки. Й у міфі про Лиса (довжелезний шлейф його літературних інтерпретацій тягнеться з початку Х століття) ця аксіома підтверджується: бажання показового гуманізму та конституційності час від часу змушує втомлені політичні еліти оновлюватися, виносячи на поверхню плебейський андеграунд, котрий, зовні виглядає доволі пристойно, але, обравши бажану ціль, на відміну від «заслужених патриціїв» – нікого не жаліє й нічого не пробачає.

У втіленні дилеми Сила-Хитрість в опері «Лис Микита» головною, безперечно, стає різнохарактерна музика: урочиста, маршова, оркестрована густими барвами (суд), жвава полька (лисячі хитрощі), солодко-сентиментальні інтонації поп-хітів, що вичавлюють зі слухачів сльози (арія Лиса на суді, дует з Лисицею), – «зцементована» суто національними лейтмотивами з використанням національних інструментів (трембіта, бандура, колісна ліра, цимбали, дримба). Однак, поряд з музикою, важливою складовою успіху вистави стала не тільки вокальна, але й акторська майстерність виконавців: запам'ятовуються Лисиця, Рись, прямодушний Вовк, хитрий Борсук, довірливий Ведмідь, кумедний Цап. Усе-таки, передовсім, центральний персонаж – Лис Микита – вносить найвагоміший індивідуальний вклад в удачу цього велетенського лицедійства. Характерний, хитрий, розважливий та обережний, лицемір без моральних принципів і гальм, спритний брехун, що повертає судовий фарс догори дригом – це одна іпостась Лиса. Суперечливий, психологічно складний, який тільки на позір виглядає кумедним – інша. Ці жахливі трансформації втілюються на сцені з філігранною точністю різними виконавцями й резонують з особливостями національного характеру, де хижа улесливість та ділова спритність часто стають на верхні щаблі системи цінностей.

Композиція твору Івана Франка доволі складна: на головну сюжетну лінію час від часу нанизуються побічні лінії й флеш-беки, однак, оперне лібрето й, відповідно, музичний текст все ж таки зосереджується на найголовнішому. У функціональній сценографії 3D-мапінгу та вельми складному й видовищному світловому оформленні це «найголовніше» візуалізується наступним чином: на противагу барвистим і рухливим композиціям на сцені, над нею – непорушне велетенське коло й такий само гігантський, уміщений в це коло кущ омели на гілці старого як світ дерева. Омела, як відомо – рослина-паразит, що символізує надзвичайну життєздатність й, одночасно, беззахисність у неструктурованому хаосі. Демократична або автократична структурованість (у тому числі судова) – необхідна умова її (омели) та його (Лиса Микити) існування, динамічний розвиток – їх смерть.

Доповнюють монолітний художній образ опери фантазійні, багаті, з індивідуальним баченням кожного характеру, вишукано-дизайнерські костюми, в яких находить своє відлуння головна дилема героїв, зайнятих «війною за виживання» (на сцені співіснують вражаючі шати Лева та Левиці й елементи актуального військового камуфляжу). Зроблені з металево-дротяних конструкцій прозоро-повітряні головні убори-маски всіх персонажів вносять у виставу елемент чудернацької казки, світ якої поступово трансформується в лукавість вселенського подіуму.

Всі ми Лису Микиті в тій чи іншій мірі симпатизуємо, посміхаємося щоразу, коли він когось не з нас, попередньо обдуривши, елементарно з'їдає. Ми йому навіть трохи заздримо. Нас не лякає його рудий прихований оскал (адже з ким не буває), ми абстрагуємось і «прощаємо звіра» людині, яка володіє блиском шоумена, талановитістю актора, успішністю людини-тварини, – необережно припускаючи, що той, хто навчений м'яким природнім манерам, перестає бути звіром. «І кожен із нас у Лисі Микиті хоче впізнати когось зі своїх дуже добрих знайомих, не признаючись, що найближчим його родичем є кожен із нас…», – справедливо резюмує головний меседж режисер-постановник у програмці до вистави. З ним варто погодитись: вистава про кожного з нас – це виділяє її з потоку, ставить над усіма вдалими й невдалими спробами розгадок «національного характеру». Це головна на сьогодні вистава – про нас, причини наших негараздів і наше майбуття. «Видушувати» із себе Лиса та бути схожим на Микиту, аби не бути «з'їденим» – амбівалентна модель національного існування продовжує бути актуальною.

Враховуючи оригінальність і масштаб задуму, а також ступінь його творчої реалізації, виставу можна внести в список головних досягнень національного театру останніх років. Опера безперечно заслуговує на участь у фіналі Фестивалю-премії «ГРА».

Ромео & Джульєтта

Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр (Сєвєродонецьк) «Ромео & Джульєтта»

Юлія Бентя

Тут не місце для послідовного опису всіх подій, які привели Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр та його теперішнього директора і художнього керівника Сергія Дорофєєва в Сєвєродонецьк. Проте все те, через що театр тепер працює на неокупованій частині Донецької області, є у мюзиклі-детективі «Ромео & Джульєтта»: перенесення російсько-українського протистояння на запеклий конфлікт між кланами Монтеккі і Капулетті, розтрощені стовбури-колони як головний елемент лаконічної сценографії, а головне – загальне «заземлення» дії, яке йде виставі лише на користь.

Отже, з чого складається цей доволі нестандартний мюзикл-детектив? Це, по-перше, переклад Юрія Андруховича, насичений направду дуже музичною грою слів, текст, у якому письменник знаходить актуальну інтонацію та нові акценти для характеристики ніби всім відомих ситуацій і персонажів. Це музика молодого композитора Тараса Луки, який обігрує одночасно і стилістику однойменного балету Прокоф'єва (дарунок композитору, який народився на території Донецької області), і принципи мінімалістичної повторюваності, на тлі якої актори декламують текст (часом цієї повторюваності, та й в цілому «залежності» музики від інших компонентів дії буває забагато, але, зважаючи на те, що це найперша робота Тараса Луки з великою формою, результат можна лише привітати і побажати на майбутнє жорсткіше вести власну музичну лінію).

Теперішній головний режисер Луганського муздраму Максим Булгаков довгий час працював в Києві як танцівник, хореограф і режисер, але саме на новому місці йому вдалося по-справжньому розкрити свій потенціал як архітектора великих театральних полотен. А сценографія та костюми Ірини Лубської лише підкреслили режисерське ґротескне трактування і шекспірівських характерів, і в цілому історичного антуражу.

Історія не тільки десь там і не з нами, а от тут, під боком, бо за якихось 10 км від міста самодіяльний кордон, і звідти, як кажуть місцеві, «долітає». Сєвєродонецьк важко зрозуміти, якщо не знати, що тут близько третини жителів переселенці, і вони вимушені орендувати житло за цілком київськими цінами (серед них – майже всуціль весь колектив театру, старожилів тут майже не лишилося). Під боком – кордон, де стріляють. Аби доїхати до вокзалу в Слов'янську, треба перетнути блокпост – «внутрішній», але тим не менше. Тепер у місті чимало офісів впливових міжнародних організацій, але майже не залишилося діючих українських підприємств, де можна щоденно заробляти на шмат хліба.

Принципово і стовідсотково україномовний театр в Сєвєродонецьку досі, щиро кажучи, тут сприймають як дивацтво. Але сюди ходять, навіть приїздять із сусідніх міст. І хоч театр орієнтований на розважальний репертуар, вважає, що його глядач потребує радше відпочинку, аніж занурення в ту реальність, у якій проходить його щоденне життя, «Ромео & Джульєтта» дає новий поштовх для осмислення цієї абсурдної реальності. У цієї вистави є власне обличчя, змішаний жанровий формат і вперта, навіть дещо аґресивна інтонація – голос культурної контрокупації, яку можна лише вітати.

Ганна Веселовська

Трагедію Вільяма Шекспіра, мабуть, можливо назвати багатостраждальною у сенсі того, що з нею надзвичайно багато експериментують. Її дописують, спрощують, ускладнюють, жанрово трансформують, фільмують – і все задля глядача, якому шалено подобається історія про вічне кохання. У Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі автор сценічної версії Максим Булгаков вирішив зробити із трагедії «Ромео і Джульєтти» мюзикл-детектив. Отож, він не лише пішов шляхом «Вестсайдської історії», яка є найвідомішим мюзиклом за мотивами «Ромео і Джульєтти», а вирішив надати творові, початок і завершення якого, мабуть знають всі, додаткової загадковості.

Аби це здійснити, Максим Булгаков придумує, що більшість персонажів у виставі будуть виглядати як домашні монстри, і в цьому сенсі візуальна концепція постановника є дещо залежною від мюзиклу «Сімейка Адамсів». Ці монстри є членами двох знаменитих родин Монтеккі і Капулетті, які в свою чергу нагадують два ворогуючі клани знаменитої італійської Cosa Nostra. Власне цей мафіозно-сицилійський акцент і має надати спектаклю особливої детективності й гостроти. Адже ворогуючі мафіозні клани не просто ненавидять один одного, вони точно повинні слідувати правилам, порушення яких неминуче веде до смерті.

Ефектний задум вимагав не менш ефектного сценічного втілення. І це цілком забезпечила сценографія та костюми Ірини Лубської. Проєктуючи сценічне оформлення, художниця точно спрацювала з візуальними ремінісценціями, які зазвичай виникають із спогадами про якусь давню італійську історію. На сцені ніби хаотично розташовані величезні уламки давньоримських колон, які, звичайно ж, є знаками руйнації колись могутньої імперії і,

водночас, означають конкретну географію місця дії – це Італія.

Ще ефектніше виглядають у виставі костюми, чий крій майстерно повторює розкішний одяг епохи Відродження. Стилізовані під ренесансні, в ансамблі із оригінальними головними уборами – капелюшками, шапочками, віночками, хустками та відповідним взуттям, вони надають спектаклю справжньої театральної атракційності, а також ритуальності, важливої для заявленого мафіозного буття та світосприйняття. Додатковою барвою сценографічного рішення вистави є її світлове оформлення. Променями софітів тут грають аби загострити відчуття ситуації, світлові фільтри використовують, щоб створити певну атмосферу і, взагалі, світло у «Ромео і Джульєтті» несподівано виступає справжнім динамічним чинником.

Між тим, уміла комбінація яскравих струменів світла та кольорових плям у купі з фарбами костюмів не в змозі замінити динаміки сценічної дії, такої потрібної саме мюзиклу. Музичну частину вистави забезпечив молодий композитор Тарас Лука, для якого це дебютна робота в театрі. Композиторський дебют відбувся, але форму мюзиклу Тарас Лука, здається, так і не опанував: фактично вона сприймається як фонова, бо ж окремі співочі арії, що, зазвичай, є вираженням квінтесенції характеру героїв, надто бляклі й зовсім не проспівуються. Крім того, музика вистави транслюється у запису, здійсненого оркестром, чия виконавська майстерність не надто висока, що позначається на якості звучання.

Перша творча професія Максима Булгакова – артист балету і балетмейстер – також не кращим чином далася взнаки при організації сценічної дії. Він уміло розробляє масові сцени – вони у нього насичені рухом, усякими переміщеннями, ігровими трюками, тоді як ключові діалогічні сцени – освідчення Ромео і Джульєтти та інші – виглядають стоп-кадрами, як фрагменти музично-драматичної композиції. Таке враження окремих стоп-кадрів посилюється ще й через запропонований режисером спосіб акторської гри. Актори навмисне час від часу застигають у скульптурних позах, або патетично декламують вірші, стоячи на уламках колонади.

Через захоплення формально-промовистими прийомами виразності режисер час від часу втрачає лінію свого задуму, забуває, що заявлений ним жанр – це мюзикл-детектив, де напруга від сцени до сцени має збільшуватися принаймні на пів-градуса. Інколи це підвищення емоцій на пів-градуса дуже складно дається акторам, але не можна не зауважити старань виконавців головних ролей Дениса Пономаренка (Ромео) і Анастасії Адначевої-Пономаренко (Джульєтта), пластично точної акторської роботи Ольги Яковенко (пані Капулетті), ігрової виразності Олександра Глянцева (брат Лоренцо). Ці актори буквально розчиняються у дійстві, купаються в емоційних, пластичних або трюкових деталях і закохують у себе глядачів.

Останнє є надзвичайно важливим для прифронтового українського Сєвєродонецька, міста, що живе у двох реаліях війни та миру. Як виявляється, реальність миру не тільки в тому, що не стріляють, а у святковості й піднесенності почуттів, які дарує театр. У тому, що на маленькій театральній площі спалахують ліхтарі, починає грати світломузичний фонтан, і святково одягнені глядачі заходять до ошатної, відремонтованої в 2016 році будівлі й дивляться виставу, навіть із страшилками.

Людмила Олтаржевська

Якщо відомий вислів про те, що театр існує не завдяки, а всупереч, спроектувати конкретно на Луганський обласний музично-драматичний театр, то варто визнати, що звучатиме він особливо скорботно, але й оптимістично водночас. Заснований 1941-го у Харкові, театр уже за три роки отримав постійну прописку в Луганську. Його історія – це стрімка амплітуда злетів і падінь, найкрутіший виток якої був зафіксований у 2014 році, коли місто Луганськ стало столицею невизнаної республіки. Тож вітання з вісімдесятиріччям театр приймав у Сєвєродонецьку, у відреставрованому приміщенні колишнього місцевого театру драми. Технічно укомплектованим (обладнання довелося купувати вже на місці, адже жодного мікрофона чи прожектора з Луганська вивезено не було), з новою трупою (був оголошений конкурс) і новою афішею (за цей час репертуар «з нуля» поповнився майже 50-ма виставами. Однією з яких, до честі керівництва на чолі із директором Сергієм Дорофеєвим, яке з повагою ставиться до найсміливіших пропозицій режисерів, стала прем'єра 2020 року «Ромео & Джульєтта» у постановці Максима Булгакова.

Одвічну історію кохання режисер вирішив переповісти… на музично-детективний лад. Варто зауважити, що «Ромео & Джульєтта» стала першою постановкою Булгакова у статусі головного режисера театру у Сєвєродонецьку, а тому таке рішення виглядало досить амбітним. Водночас незвична як для цієї п'єси Шекспіра форма відкривала неабиякі простори для художньої фантазії і можливості привнести щось революційно нове у відомий сюжет. Щодо детективної лінії твору, то тут направду можна знайти чимало доказів того, що історія Великого Барда – доволі заплутана, а в родинах Монтекі та Капулетті не все так очевидно, як може видатися на перший погляд. Аж до того, що, як зазначає режисер, справжня Джульєтта могла померти у ранньому віці, Капулетті ж виховували рідну доньку годувальниці. (До речі, протистояння Годувальниці й леді Капулетті у виставі стало однією з найвиразніших ліній розвитку сюжету). А батьком Ромео міг бути Капулетті.

Композитор Тарас Лука написав оригінальну музику, повноформатну як для заявленого жанру, з відповідним настроєм та ритмом для кожної з тридцяти чотирьох сцен, лейтмотивами для кожного персонажа. На відміну від музичного, візуальне оформлення вистави виглядало підкреслено аскетично (художник – Ірина Лубська). Точніше,

костюми та грим героїв, яскраві, виразні й інформативні у плані розстановки соціальних, вікових чи родинних сил цієї історії, контрастували з самотніми уламками величезної колони, надзвичайно образним і метафоричним елементом сценографії.

Усупереч очікуванням, вистава не вирізняється особливим напруженням, як того вимагає жанр, динамічністю, інтригою і приводом для того, аби у глядача після чергового карколомного повороту дійства на сцені просто перехопило подих. Ба більше, іноді постановка потребувала балансування на предмет тривалості тієї чи іншої сцени, аби визначальні епізоди, наголоси та важливі для розуміння сюжету моменти не опинялися під пластом другорядної інформації. Ці ж причини певним чином вплинули і на акторські роботи «Ромео & Джульєтти» – деяким героям не зайве було би додати сенсів і динаміки у розкритті характеру та мотивації. Втім, Ромео (Денис Пономаренко) та Джульєтта (Анастасія Адначева-Пономаренко) тут позбавлені патетики і «трагізму заради трагізму», через своїх героїв ці двоє переконують, що найбільшою цінністю життя завжди було і залишиться кохання.

Виставу «Ромео & Джульєтта» побачили у Запоріжжі, Миколаєві, Мелітополі, Новій Каховці… Це, звісно, тішить, адже театр має уникати творчої самоізоляції, розширювати коло своїх глядачів і налагоджувати нові творчі зв'язки. Але від рекомендацій цієї постановки до фіналу «ГРИ» я утримаюся. Водночас щиро пораджу фахівцям звернути увагу на фінальний вихід артистів у «Ромео & Джульєтта», який, дякуючи тому, що Максим Булгаков не лише режисер, але й хореограф, у цій виставі просто феєричний.

Ольга Стельмашевська

Входити у виставу Сіверськодонецького, до війни – Луганського театру «Ромео & Джульєтта» азартно і цікаво. Адже головним режисером театру і режисером-постановником класичного шекспірівського тексту Максимом Булгаковим жанр п'єси заявлений як мюзикл-детектив.

І правда, з перших звуків музики Тараса Луки, що нагнітають цю детективну атмосферу серед уламків колон, публіка одразу здогадується, що вистава гострожанрова. Озброївшись перекладом Юрія Андруховича – трохи іронічного, ніби спущеного з класицистичних котурнів, – маючи за плечима плідний й успішний досвід хореографа-постановника, захопленість театральними формами і жанрами усіх часів і народів, Максим Булгаков береться за таку-собі провокацію місцевої публіки, вкладаючи у виставу доволі багацько знахідок і ходів, смачних дрібничок та, звичайно, сенсів.

Якщо схематично подивитися на фабулу, то це дійсно детектив, навіть трилер. Не забуваючи, що це трагедія, режисер відповідними прийомами відсилає глядача до античних часів: тому і колони, а мешканці Верони – в ролі давньогрецького хору в діалозі з головними героями.

Характерним гримом та зняттям трагедійного пафосу, кепкуючи іноді над персонажами – занурює в стихію театру дель арте – театру масок. Тому сцена знайомства Ромео і Джульєтти відбувається на маскованому венеційському карнавалі, серед ренесансного натовпу з характерними хореографічними штрихами-акцентами.

Відверто й навмисно театральними вбивствами повертає до шекспірівських жорстких часів старої-доброї бабці Англії, де для умертвіння годиться будь-який підручний матеріал, як от уламок колони з лаконічного сценографічного рішення художниці Ірини Лубської.

Спритне ж тасування композитором музичних жанрів у залежності від «портрету» героя доводить постановку вже до касового успіху: блюз в сцені під балконом, нехитра пісенька брата Лоренцо, опереточна «арія Принцеси цирку» пані Капулетті, авантюрна «кіномелодика» Ромео, бетховенські інфернальні акорди в трагічному фіналі. І все б нічого, але музична тканина вистави вийшла аж надто еклектичною, тож ідея лейтжанрів, як основи музичного тла, загубилася. Та й співали не завжди чисто і в ритмі… Загалом п'ять сольних номерів, один хор і решта музичного матеріалу, що лише ілюстрував події чи створював атмосферу, не потягнули на цілісний мюзикл. Швидше, на музичну виставу.

Хоча задум режисера зрозумілий і виправданий. Для репертуару театру – взагалі просунутий. Та й публіка у залі не випадкова, реагує на запропоновану театральну мову, розуміє та сприймає її.

Адже в цьому прифронтовому, маленькому ще такому пострадянському й проросійському містечку такий текст і контекст – війна між двома родами, людські вади, що призводять до трагедій (до речі, буквально намальовані на обличчях героїв перфектними масками-гримом), застарілі, не промовлені конфлікти, всі ці сентенції про «жестокий век – жестокие сердца» – актуальний вибір матеріалу і засобів його інтерпретації.

Треба віддати належне акторському ансамблю: вони як та трупа бродячих артистів з іншої п'єси Шекспіра – досить вільно почуваються в запропонованих обставинах, – їм цікаво грати, експериментувати зі своїми образами й трохи відсторонено дивитися на себе збоку й приміряти реакцію публіки тут і зараз. Звісно, це не всім цілковито вдається, але у виставі є пару акторських робіт, які цілком співзвучні режисерському задуму (Олександр Глянцев – брат Лоренцо, Володимир Благий – Меркуціо) і тексту Андруховича. Вони в стилістиці. Там же, де не відбулося цього взаємопроникнення – маємо народні карпенко-карівські образи Джульєтти, няньки, пані Капулетті та Монтеккі. Тут зі стилістикою не склалося.

Найближче до мюзиклу в цьому спектаклі – все ж хореографія. Булгаков володіє сучасним танцювальним контекстом, вміло вплітає синкоповану пластичну графіку в кожну мізансцену й особливо в масові сцени, досягаючи

тим самим потрібного ефекту видовищності, розставляючи акценти і теж ведучи діалог із головними героями вже хореографічними засобами. Актори абсолютно «в темі», їхні рухи відточені і вони «не фальшивлять» (як у співі) в танці.

Цю виставу, безумовно хотілося б бачити у фіналі Фестивалю-премія «ГРА», проте не всі її компоненти відповідають рівню переможця. Зате демонструють явний потенціал трупи, всієї постановчої частини, уміння та бажання працювати і в музичній, і пластичній виставі, режисерський креатив і дух здорового експериментаторства. Тож, поки що ми не побачимо цей театр в шортлісті, але його потенціал – очевидний.

Юлія Сущенко

«Ромео & Джульєтта» – перший мюзикл, який поставив режисер Максим Булгаков у стінах Луганського театру ще до свого призначення його головним режисером. До цього Максим ставив музичні вистави в Рівному, Одесі, Києві, працював як хореограф із Максимом Голенком, багато виходив на сцену як актор. Тож до постановки цього спектаклю він прийшов уже із певним досвідом.

Жанр вистави – мюзикл-детектив – вже з афіші натякає глядачеві, що на нього чекає нестандартна трактовка відомого твору. Булгаков вирішив знайти тут нові сенси та задатися питанням: що привело до конфлікту двох сімей? За основу було взято наймодерніший (2016 рік) із семи відомих українських перекладів – Юрія Андруховича, до речі перший у XXI столітті. Вихід цього перекладу був знаковим для української літератури. Андрухович озвучив репліки героїв, відтворивши стильове забарвлення та еротичні метафори, вписуючи сленг, яким розмовляють сучасні підлітки. Перекладач ніби грає з текстом, передаючи, таким чином, пас режисерові, яки вже на своєму полі підкидає м'яча глядачеві.

Максим Булгаков прийняв цей виклик. Він обрамлив вірші музикою та піснями і, таким чином, ризикнув стати співавтором п'єси. До написання музики запросив Тараса Луку. Молодому композитору була поставлена задача надати виразності кожній сцені. Але, мабуть, таке режисерське рішення виявилося не зовсім вдалим – музичний матеріал вийшов занадто строкатим: тут можна знайти і джазові імпровізації, і класичні нотки, і сучасну академічну музику. Здається, що композитор надсумлінно виконував завдання і не зміг переконати режисера в необхідності витримати єдину стилістичну музичну концепцію. Немає у виставі й головної теми, яка запам'ятається глядачеві і яку він буде наспівувати ще декілька днів після перегляду та заливати цю музику в ютуб.

Натомість об'ємною та яскравою вийшла робота сценографа й автора костюмів Ірини Лубської. Завдяки елементам комедії масок дель арте та стилізованих середньовічних костюмів глядач ніби опиняється на старовинній ринковій площі, де виступають бродячі артисти.

Акторські роботи також вдалі. У кожного – свій витриманий характер. Головні герої позбавлені пафосу. Так, їхнє кохання трагічне, але це лише особиста біда, майже інтимна…

Юлій Швець

Означення «мюзикл» (по факту) для музичної вистави Луганського музично-драматичного театру виглядає досить умовним. Причина заміни традиційної термінології на «модну», швидше за все, криється у намаганні привернути увагу широкої публіки до своєї роботи.

Отже, вистава, насичена музикою, як стверджують підручники, ще не є мюзиклом. Те ж саме – з танцями і співом. Навіть значна кількість індивідуальних вокальних номерів не є суттєвою ознакою цього – що теж дуже важливо – вкрай серйозного жанру. Окрім драматичного (а подекуди трагічного), принципово не оперетткового сюжету, мюзикл виділяється на фоні інших жанрів потужними музичними сценами, в яких задіяні майже всі виконавці, й де масовість і колективність є ключовою величиною. Саме так: не підсилюючою чи допоміжною, а головною виражальною силою у кульмінаційних та інших моментах розвитку сюжету.

У даній виставі такі сцени майже відсутні, що не є бідою, а лише констатацією факту. Зате у виставі є (завдяки Шекспіру) необхідна для жанру трагічна дилема: любов, яка зневажає родову пам'ять (натомість народжуючи нове (життя), а з іншої сторони – «звичаєва» помста за неповагу до роду (яка повертає в минуле). Що має бути на вершині системи ціннісних орієнтирів: любов чи «поклик предків»? Ця проблема вирішується у виставі суто «драматичними» – вербальними сценами, майже без вокальних номерів (говорити про масові не доводиться), а система музичних лейтмотивів і «відсторонених» брехтівських «зонгів» виконує допоміжну роль, підкреслюючи-аранжуючи комічне, квазі-трагічне чи помірно-драматичне забарвлення кожного сценічного фрагмента.

Звісно, частково оригінальна, частково аранжована «із підбору» музика, яка звучить у виставі майже постійно, мала би доповнювати трагічне. Однак, у цьому її призначенні, за великим рахунком, не було особливої потреби, оскільки «пост-іронічний» переклад українською Юрія Андруховича дискримінує шекспірівське-трагічне, знижує його пафос, надаючи преференції злої спритності в характері чи не кожного шекспірівського персонажа й, незрозуміло лише чому, роблячи виняток для Джульєтти, яка просто купається в музично-пластично-сценографічно-світловій партитурі, виглядаючи якимось бенефісно-блаженним «острівцем» у тотальному царстві Аіда. Тож винятково вишукані (в іншому контексті), в даному ж – одноманітно-настирливі (до комізму) мотиви ще більше

«осеріалюють» і без того непомірно спрощений анти-шекспірівський пафос «аскетичного» Андруховича.

Прагнення наблизити високу класику до провінційного умоглядного глядача проглядає навіть у повному визначенні жанрової домінанти: «мюзикл-детектив». Сліди чиїх кінцівок і який таємний кримінал збирались відшукувати постановники у ніби прозорій для всіх історії? Ось як пояснює місцевому виданню один із мотивів, який наштовхнув його на створення постановки режисер Максим Булгаков: «Братися вчергове до інтерпретації всім відомого сюжету досить складно, і я розумів весь тягар своєї відповідальності. Але насправді мені було дуже цікаво працювати із цим матеріалом! Я звернув увагу на детективну складову цієї історії і став розплутувати клубок інтриг, підтекстів у стосунках цих двох достославних родин. Можна сказати, що я провів незалежне розслідування причин трагедії, що сталася. В результаті дійшов логічного висновку про першопричини застарілого конфлікту, бажання помсти, реваншу. Приміром, у п'єсі досить прозоро натякується на те, що Ромео народився у родині Монтекі, а насправді він – плід забороненого кохання сеньйора Капулетті та леді Монтекі; Джульєтта ж у жодному разі не перетворюється на сестру Ромео, адже вона не рідна донька подружжя Капулетті. Якщо детально проаналізувати всі діалоги персонажів, то поміж рядків можна прочитати історію про те, як Джульєтта померла у дитинстві, а годувальниця цієї маленької страдниці прилаштувала на її місце свою рідну дочку, ровесницю доньки господарів. Тоді, до речі, легко вмотивувати такі теплі, близькі стосунки Джульєтти і годувальниці та підсвідому, на перший погляд, не обґрунтовану, неприязнь до Джульєтти її офіційної матері».

Звісно, залишаємо детективно-серіальні шукання авторів без коментарів. Запитаємо лише риторично про головне: чи обов'язковою умовою для наближення театру до глядача була трансформація ренесансного дива шекспірівської трагедії в середньовічний фарс із карикатурою на характери усіх, за винятком одного, персонажів?

Із позитивного у виставі можна відзначити достатньо виразну гру (у запропонованих «польових умовах») окремих акторів (щоправда, дратує характерна повселюдна «скоромовка», яка, за задумом, мабуть, мала надавати виставі «дійової бурхливості»). Вселяє оптимізм аскетична, й разом з тим рельєфна сценографія: уламки величезних колон, що виконують функціонально-прикладне (заважаючи комунікації героїв) та мають і виразно-символічне значення («уламки» цілісного світу). Без перебільшення вишукана й відпрацьована до нюансів світлова партитура, доладні костюми виконавців та художній грим, котрі стають найпомітнішими опорними точками вистави.

Недоречна ідея «примирення» та «детективного» пошуку замість візуалізації раціонально-ірраціональних, істинних причин архаїчно-дикої ненависті між людьми, нівелює, однак, ці окремі досягнення. Концептуальний провал наративу навряд чи дозволяє рекомендувати виставу до включення в шортліст Премії «ГРА».

Шинель

Київський національний академічний Молодий театр «Шинель»

Юлія Бентя

Не так просто пояснити, у чому полягає пронизлива точність цієї вистави. Класична простота і стрункість, «концентрат» моделі бродвейського мюзиклу тут вдалося видобути шляхом надскладного алхімічного синтезу. Результат не просто заворожує, він потребує цілої в'язанки ключів-відмичок, серед яких найправильніші і найскладніші пропонують саме мистецьку інтерпретацію, а не просту постановку психіатричних діагнозів головному герою вистави з подальшим його спрямуванням на лікування.

Спочатку спробуємо розкласти по полицях, хто і як створив цю виставу. Її ідея вочевидь належить Андрієві Білоусу. У 2020 році, коли відбулася прем'єра «Шинелі», тривав дев'ятий рік його керівництва Київським національним академічним Молодим театром. На дев'ятий рік праці вже точно знаєш, чого можна і чого не варто чекати від власної трупи. Білоус вибрав Гоголеву «Шинель» (з якої, як відомо, «всі виросли»), створив за цим текстом лібрето, переклав його українською і сконструював виставу разом із своїм постійним творчим партнером, художником-постановником і виконавцем головної ролі Борисом Орловим (зауважу, що спочатку цю роль виконував Станіслав Боклан, але цю версію вистави мені бачити не довелося). Щоб не просто імітувати мюзикл в умовах драматичного театру, а створити його по-справжньому, за гамбурзьким рахунком, до команди постановників долучили фахівців-звуковиків: саунд продакшн забезпечила Творча лабораторія Сергія Грачова; вокал драматичних акторів підтягувала Олена Левченко; музичною асистенткою працювала Юлія Козленко (асистенткою режисера – Олександра Меркулова). Ледь не глянцеву візуальну привабливість вистави забезпечували авторка пластичного рішення Ніна Колеснікова та художниця зі світла Марі Акопян.

І водночас, гадаю, для багатьох театралів головним відкриттям цього мюзиклу став композитор Усейн Бекіров. Несподіваність цієї роботи не в тому, що це перша і гучна перемога Бекірова. Звісно, ні. Несподіваність у тому, що він тут, фактично, виграв на «чужому полі», і виграв настільки блискуче, як це вдавалося мало кому з «господарів». Усейну Бекірову ще немає сорока (або вже майже сорок), він давно і добре відомий в джазових колах і як скрипаль, і як клавішник, і як джазовий організатор, керівник десятків гуртів. Зараз він продовжує здобувати вищу музичну освіту: в консерваторії одержує другу вищу освіту як композитор, а в Академії керівних кадрів пише дисертацію про кримськотатарську музику.

Фокус у тому, що у «Шинелі» немає ані чистого джазу, ані кримськотатарських мелодій (віддалені і заховані впливи, напевно, можна почути, але варто винести це за дужки). Тут є тиха сповідь чоловіка на ім'я «а» (сайт театру так і подає – з маленької літери і в лапках) та добре натренований хоровий кордебалет (чи кордебалетний хор) мешканців міста та чиновників департаменту у складі 18 осіб, який завзято рухається і співає.

Мої колеґи висловлювали чимало версій, про що ця вистава, і всі вони тут спрацьовують. І про людину-функцію в особі Бачмачкіна, який боїться жити. І про кордебалетне оточення, чий спортивний запал лише принижує центрального персонажа. І про об'єктофілію «а», якого лише бурхлива закоханість у нову шинель змогла відволікти від наркотичної залежності переписування паперів.

Але в цьому контексті хочу звернути увагу на один важливий нюанс, свого роду соліпсизм цієї вистави. У Шинелі Білоуса–Бекірова немає поділу між фраґментами тексту Акакія Акакійовича і хору, це суцільна розповідь, від однієї й тієї ж особи, і то якоїсь «третьої», «хорової», яку приймає й «а» – говорячи про себе так, як про когось іншого. Так само легко «а» перемикається й на ролі своїх співбесідників (наприклад, кравця Петровича, який шиє йому нову шинель). Тобто ми чуємо якусь чужу, узагальнену розповідь, але вона нам була би не цікава без тонких інтонаційних модуляцій голосу «а», його тремтіння, страхів, беззахисності та маневрувань, якими він намагається захистити свій усталений спосіб буття від будь-яких втручань, спосіб існування людини, яка «вміла бути задоволена життям».

Другий важливий момент – це музична драматургія, яка також доводить той факт, що масовка, яку ми бачимо, – це результат уявлень «а» про людей навколо. Зачаровану скрипкову тему, яка на початках розгортається у дуже вузькому діапазоні, між секундою і терцією, і то через якісь надзусилля, інтервальні поштовхи, підхоплює хор. І варто звернути увагу, що масовка «оживає» лише в той момент, коли «а» клацанням пальців і дириґентськими рухами «запускає» її. У шинелі тут своя мелодія – піднесена, повільна, урочиста. Така, які зазвичай композитори пишуть для любовних дуетів. З тим тільки нюансом, що тут вона така ж недоречна, як і більша на декілька розмірів новенька шинель. Ілюзія, що мусить швидко померти.

І ще декілька важливих деталей. На вечірці їсть і п'є лише «а» – або він попросту не бачить і не помічає по-справжньому нікого навкруги. Якщо помережані лампами дзеркальні ширми на початку створюють відчуття бродвейського лоску, то в фіналі нарешті проступає справжнє завдання: дублювати фігуру «а», створювати світ, у якому є лише він один, а всі інші – лише його проєкції, відображення. Світ цей чорно-білий, як одяг «а», і абсурдний, залишає людині лише страхи й ілюзії. «а» не бачить інших людей або бачить лише поверхневий ґлянець, він цілком сліпий щодо реального життєвого діапазону і почуттів інших, у нього бракує на них сил так само, як і на себе.

«Шинель» дивним чином повертає нас до тих екзистенційних настроїв, які панували в українському мистецтві на

початку XX століття, коли у відносно спокійний життєвий плин втрутилася Перша світова війна. Невротичні теми жаху, безвиході, самозаглиблення, страху, втечі від реальності пронизували твори тих, хто не боявся дивитися в очі дійсності. І вже саме це вартує того, щоб мюзикл Молодого театру посів гідне місце в списку фіналістів «ГРИ» та здобув й інші нагороди, на які цілком заслуговує.

Ганна Веселовська

У більшості вистав Андрія Білоуса головні герої, зазвичай, нещасні. Скориставшись крилатим висловом, можна сказати, що вони нещасні по-різному: одних нещастя переслідують по життю, інші стають жертвою обставин, комусь просто не щастить, а хтось народжується в епоху суцільного розбрату.

Гоголівський дрібний чиновник Акакій Акакійович із «Шинелі» – носій нещастя сам по собі, бо незалежно від того, що відбувається довкола, він завжди буде нещасливим. Ось саме таке, непояснюване з точки зору здорового глузду, нещастя в кубі знадобилося Андрію Білоусу, аби вперше поставити на сцені Молодого театру мюзикл.

Водночас, якщо подивитися на мюзикл як на жанр-вітрину, в цьому немає нічого несподіваного. Бідний, дуже бідний, страшенно закомплексований та зовсім одинокий, Акакій Акакійович у дзеркальному світі вітрин постає справжнім нікчемою. На блискучому скляному тлі його зіщулений силует виглядає ще контрастніше, а його постійні бідкання звучать як заклинання. Тож, аби зачепити глядача за живе, Андрій Білоус вирішив використати звичне сучасній людині блукання «проспектами» торгових центрів, де за кожною новою вітриною ховається, а потім відкривається новий бренд, тобто незвідане життя.

Таку знайому і милу глядачеві атмосферу вітринних проспектів, насичену гламуром створив у мюзиклі «Шинель» художник Борис Орлов. І цей вітринний принцип спрацював у виставі і як постановочно-жанровий прийом, за рахунок чого події демонструються та виглядають до певної міри пласко, без зайвого психологічного занурення й пояснень, а також як візуальний прийом. Раз у раз у скляному коридорі вітрин «оживають», тобто проступають у світлі всі дійові особи, крім Башмачкіна. Це масовка, тобто гурти чиновників, вуличних дівок і розбишак, повз які Акакій Акакійович пробирається навшпиньки. І все ж їм таки вдається втрутитися в його убоге життя, яке вони згодом розіграють, мов картярі.

Виразність задуму Андрія Білоуса, тобто показово прокреслена у спектаклі непереборна межа між реальним Акакієм Акакійовичом і світом манекенів із вітрин – так виглядає масовка, проявляється через чітке, схоже на креслення мізансценування. Борис Орлов, який грає Башмачкіна, майже весь час знаходиться в центрі сцени, обіймаючи свою конторку, чи шинельку, чи зіщулившись і охопивши власну голову, мов ембріон. Однак при всій обмеженості пересувань Башмачкіна, дивовижна пластика і рухливість Бориса Орлова дозволяє йому перетворювати монолог свого персонажа на багатоголосся. При цьому оповідаючи свою історію і легко перекидаючись то на Петровича, то на хазяйку, то на свого начальника, Орлов не залишає образу Акакія. Тож і виходить, що все це розігрується у шаленій уяві Башмачкіна, який все більше й більше нагадує божевільного Поприщина.

Якщо Башмачкін у Орлова за рахунок детальної гри, нюансів у звучанні голосу, дрібних обережних рухів вийшов образом майже інтимним, то масовка, а це ще й кордебалет і хор в одній особі – істоти, що рухаються дисципліновано і механічно. Зазвичай така механічність є ключовою ознакою добре змайстрованих мюзиклів, бо надає їм емоційності й драйву, навіть якщо йдеться, як у «Шинелі», про тотально нещасну людину.

Це правило на сто відсотків спрацювало і в «Шинелі» Молодого театру: тут співають і танцюють так бадьоро, так хизуються своїми вміннями, що принижують немічного ще більше Башмачкіна. І можна з певністю сказати, кращого способу показати світ цинічних везунчиків, у якому Акакій Акакійович порожнє місце, ніж через шалені танці та задиркуватий спів, годі й відшукати.

Індивідуальний композиторський стиль Усеіна Бекірова – автора музики «Шинелі», який передав у ній пульс сучасних міст, засмічених будівлями ТРЦ, забезпечив новому українському мюзиклу незаперечні переваги над іншими творами цього жанру, навіть якщо вони йшли на бродвейській сцені. Його пісні можна проспівати, як і арії із знаменитих «Кішок», його танцювальні номери, як і в «Чікаго» ритмічні та динамічні, але його ще можна пережити, бо вокалізи тут раз у раз тут з'їжджають на сентимент, близький нам, бо ми ще із шкільної лави жаліємо Акакія Акакійовича і з бридкістю відвертаємо голову від таких бідолах на вулиці.

Роман Лаврентій

Трагічну історію оспіваного Миколою Гоголем непримітного чиновника одного департаменту, який мусив змінити свою стару зношену шинель на нову, але для цього йому довелося спробувати кардинально змінити старе життя на нове, немає сенсу переповідати. Вона добре знайома чи з повісті, чи із численних сценічних версій та екранізацій. Зрештою, у самому Києві вона не сходить із театральних підмостків (досі тримається у репертуарі Театру на Липках, під кінець 2019 року з'явилася у Театрі на Подолі тощо). У чому ж особливість постановки «Шинель» у Київському національному академічному Молодому театрі? Чи змінила вона якось театральний ландшафт міста і саме трактування повісті М. Гоголя?

Режисер Андрій Білоус приємно здивував тим, що відважився запропонувати ще одну версію вистави за відомим

твором, а тим паче захопив своєю відвагою змінити сам формат – поставити «Шинель» у формі мюзикла. Ризикнувши зробити музичну виставу із акторами драматичного театру (частина із них – випускники самого А. Білоуса), режисер довів, що праця і сміливість рано чи пізно увінчуються успіхом.

Побоювання деяких глядачів щодо того, як звучатиме М.Гоголь у перекладі, розвіюється одразу ж із перших хвилин вистави: переклад Андрія Білоуса блискучий, знайомий багатьом з російського оригіналу текст українською звучить дуже органічно (однак, не можемо не звернути увагу на непритаманну українській мові форму по батькові: «Акакієвічь», хоч мало би бути: «Акакійович»).

Режисер розгортає перед нами епічне полотно, оспівуючи пересічну історію непримітного, навіть нікчемного чоловічка, проникаючи таким чином у саму суть ідеї М. Гоголя – новаторської для початку XIX століття, гіперважливої у світлі гуманістичних ідей і сьогодні – звернути увагу на долю «маленької людини». Музика Усеіна Бекірова одразу втягує і підкупляє, підкреслює епічність викладу, аж дивуєшся, як акторам вдається так динамічно виспівувати-скандувати неримований текст, чітко артикулювати і доносити до глядача буквально кожне слово (репетиторка по вокалу – Олена Левченко; музична асистентка – Юлія Козленко). Вражає також майстерне володіння радіомікрофоном (саунд продакшн – Творча лабораторія Сергія Грачова).

Численні, по-естрадному прикрашені лампочками рамки-портали на сцені (художник-постановник – Борис Орлов), які спершу викликають несприйняття, адже пасують радше до новорічного концерту, ніж до трагічної історії, що тут розігрується, поступово переконливо починають працювати на ідею (художниця по світлу – Марі Акопян), вражають також і дзеркала, які у потрібний момент стають прозорими та відкривають приховані за ними постаті чи дозволяють зазирнути у другий і третій план сцени, відчути присутність «інших», які невидимо тиснуть на головного героя. Хто вони? Узагальнений образ суспільства, чи й також внутрішній світ Акакія Акакійовича – з усіма його страхами і комплексами?

А риторичне питання: чи зможе Акакій Акакійович утримати нову шинель і нове життя у своїх худорлявих непевних руках? – підштовхує глядачів дати самим собі очевидну негативну відповідь. Фактура виконавця головної ролі Бориса Орлова є дуже промовистою: розгублений погляд сполоханої тварини, його худорлява зсутулена постать, постійно підігнуті коліна, у багатьох сценах босі ступні, якими він дещо незграбно заплітає по сцені – усе викликає співчуття, змушує пройматися щирою симпатією до цієї маленької, сірої, фактично безіменної людини, ім'я яким легіон – маленьких ґвинтиків у бюрократичній машині величезної імперії. Актор грає кожним нервом, вдихаючи життя у цього мертвого при житті персонажа.

Інші персонажі твору цілком вмотивовано вирішені як деперсоніфікована маса (чиновники, городяни, проститутки, напівкримінальні елементи), вони як багаторука потвора втягують головного героя у вир своїх забав, а потім так само безтурботно легко виштовхують його зі своїх важких обіймів (хореографія – Ніни Колеснікової) . Їхні костюми, з одного боку, нагадують історичні, а з іншого – узагальнюють у собі універсальний образ строкатого міського населення (візуально тут гоголівський нічний Петербург перегукується із діккенсівським лондонським дном).

Чергування масових номерів та «сольних партій» головного героя вибудувано режисером прецизійно точно і трагічно контрастно. Особливо ефектно це відчутно у фіналі вистави, коли на несподівано опустілій (із погаслими вогнями) сцені знову самотньо височіє напівзгорблена постать Акакія Акакійовича... Вони побавилися ним і викинули його... Екзистенційну інакшість героя і випадковість у цьому чужому світі підкреслюють його білі домоткані сорочка і штани – на фоні темної і холодної сцени.

Уникнути зайвого мелодраматизму в цій справді трагічній історії допомагає блискуче використаний прийом акторського відсторонення: Б. Орлов говорить про свого персонажа та у третій особі, то знову від першої особи, деколи розігрує його діалог з іншими героями повісті (відповідно гротескно озвучуючи їх).

Отже, прочитана Андрієм Білоусом у ключі мюзиклу «Шинель» є новаторським, незалежним і новим словом у театральному ландшафті Києва та й України загалом, високомистецьким видовищем, яке може подарувати естетичне задоволення й елітарному, і масовому театральному глядачеві. Завдяки витонченому пластичному малюнкові у пластичній сценографії, чудовому аранжуванню, майстерному співу та складній драматичній грі ця вистава достойна того, щоб потрапити до шортліста Фестивалю-премії «ГРА».

Олена Либо

Андрій Білоус у своїй режисерській діяльності, не обмежуючись рамками винятково драматичного мистецтва, поставив «Шинель» Миколи Гоголя у жанрі мюзиклу, давши можливість і акторам, і постановочній групі спробувати себе в особливій, яскравій та новій для Молодого театру музичній формі. Для цього проєкту Андрій Білоус зробив якісний переклад та інсценізацію повісті, а композитор Усеін Бекіров написав прекрасну музику, основою якої стали джазові імпровізації, які створили неповторну атмосферу вистави. Разом вони запропонували акторам ці прозові тексти проспівати. Хід ризикований, але драматична трупа справилася не тільки з текстами і вокалом, але і вразила досконалістю форми та відточеністю пластичного малюнку вистави (хореографія Ніни Змерзлої).

Вистава поставлена у двох просторових вимірах. У першому просторі ми бачимо Актора «А» в гримерці, який готується до виходу на сцену. Другий простір являє собою саму виставу – мюзикл. В ньому на контрасті представлені два світи: світ Акакія Акакійовича та метушливий світ чиновників-бюрократів і городян, які протягом всієї дії виступають

від імені автора, розкриваючи сенси й даючи оцінку вчинкам головного героя. Цей світ режисер подає підкреслено цинічним. У ньому немає місця невдахам по життю, але для головного героя він виглядає дуже привабливо і спокусливо. Акакій Акакійович у нього таки потрапить, але фінал історії, як і в повісті, виявиться для нього трагічним. Прийом на контрасті став потужним інструментом, який режисер використав для посилення емоційного навантаження спектаклю та виділення головної сюжетної лінії, в якій маневрує всього лише один актор. Борис Орлов грає у виставі декілька ролей. Перш за все, актор переконливо та емоційно передає всю глибину та складність переживань актора «А», який готується до бенефісу. З моменту виходу на сцену актор майстерно перетворюється то на головного героя – самотнього, відчуженого, метушливого, боягузливого, недорікуватого Акакія Акакійовича, то на кравця Петровича, його дружину та чиновника департаменту. Ці перевтілення вимагали від актора високої концентрації енергії та вміння швидко перемикатися між різними емоційними станами. Він немов жонглює своїми образами і приміряє їх на себе без зайвих емоцій – природно, гротескно, розкриваючи свій безмежний арсенал акторських технік. Ефектно виглядає масовка у виставі. Вона протиставлена герою і являє собою сіру масу зациклених на роботі клерків, які демонструють свою бездушність, байдужість. Вони немов хижаки, які перемелюють своїми чіткими і доведеними до автоматизму рухами самотнього і нещасного Акакія Акакійовича.

Максимально спрощеною, умовною але ефектною виглядає сценографія Бориса Орлова, створена з декілька великих прямокутних дзеркал, по периметру обрамлених ланцюгом сяючих лампочок. Відбиваючи світло, вони нагадують то нічні вітрини великого міста, то театральні арки-портали для входу і виходу акторів, то «живі» рекламні постери, в яких відображається масовка. Все це створює яскраву атмосферу свята, на фоні якого безглуздо гине маленька і непримітна фігура титулярного радника департаменту.

Спектакль поставлений у яскравій, ігровій, іронічній формі. З перших музичних нот, проспіваних слів та синхронних рухів він захоплює і підкоряє, але так хотілося щоби історія про «маленьку людину», життя і доля якої залишилась за лаштунками XIX століття, у XXI-му набула більш сучасного звучання. Але, на жаль, режисер подає історію традиційно, хоч і обрамляє її в яскраву форму.

Людмила Олтаржевська

Три вистави за одним і тим же твором у зведеній театральній афіші столиці, безумовно, можна вважати фактом беззаперечного успіху його автора. А якщо зважите на те, що йдеться не про розкручену, комерційно орієнтовану комедію, а про Миколу Гоголя та його «Шинель», то успіх цей набуває особливої ваги і змісту. Адже він свідчить, зокрема, про те, що текст, який потребує ретельного перекладу мовою театру, і через майже двісті років залишається цікавим для режисерів, які кожен по-своєму розкодовують глибину і трагізм безславного життя головного героя, титулярного радника із департаменту Башмачкіна.

Історію бідосі Акакія Акакійовича режисер Андрій Білоус вирішив розповісти у досить оригінальному як для цього твору жанрі, «викроївши» свою «Шинель» за лекалами мюзиклу. Чим відразу продемонстрував, що канони і традиції у понад півторастолітніх стосунках театру із «Шинеллю» – це не для нього, а експериментальні ідеї доречні навіть у таких, здавалося б, хрестоматійний випадках. Відповідно, музичну складову тут забезпечують кілька людей, окрім Усеїна Бекірова (кримськотатарський джазовий музикант, автор музики) над виставою також працювали репетитор з вокалу Оксана Левченко, музична асистентка Юлія Козленко, саунд продакшеном опікувалася творча лабораторія Сергія Грачова. Принциповою особливістю постановки стало те, що виконують тут прозовий твір і це потребувало підвищеної уваги до ритму, особливої структури музичного полотна з чіткими емоційними наголосами та скрупульозними «склейками»... Серед імовірних надзавдань постановки можна було означити хіти, які би глядачі наспівували, повертаючись з вистави. Не знаю, чи ставили перед собою такі завдання автори «Шинелі», але чула особисто, що глядачі наспівували.

Як відомо, Башмачкіна на першій прем'єрі зіграв Стас Боклан. Але не встигла театральна спільнота звірити свої враження від цієї роботи одного із на той час аксакалів Молодого театру, як у виставі відбулася стрімка рокіровка – замість Боклана у ролі Акакія Акакійовича виходив уже Борис Орлов (до слова – автор художнього оформлення вистави). Який трагедію маленької людини, здається, розібрав на атоми, примусивши глядачів співчувати своєму герою і подумки крутити на його адресу пальцем біля скроні (одержимий переписуванням Башмачкін неодноразово підкидав для цього приводи); вболівати за те, аби той нарешті зважився на нову шинель (гойдалки-сумніви довго не полишали героя, який зрештою, гордо повівши бровою, припускає навіть присутність куниці на комірі); осудливо хитати головою, спостерігаючи за тим, як власник нової вдяганки, пошкодувавши грошей на пригощання колег, натхненно переконує їх, що шинель, узагалі-то, стара; розуміючи посміхатися під час зустрічі чиновника з ефектною дівицею – новий досвід для Акакія Акакійовича… І поділяти його щирий розпач та принизливе безсилля після розмови із найвищим чиновником.

Режисер постійно наголошує на тому, що у цьому світі Башмачкін почувається зайвим навіть серед тих, з ким перебуває в одному соціальному просторі. У дружний хор чиновників, у шинелях, застібнутих на всі ґудзики, який рухається чітко і злагоджено, наш герой – у білизні, з опущеними плечима, запопадливими рухами – точно не вписується.

Протягом вистави завдяки світлу і сценографії сценічний простір трансформувався у контору, де служив Башмачкін, холодну міську вулицю з вітринами, які часом справляли ефект кривих дзеркал, і, звісно, невеличку кімнатку нашого героя з секретером посередині, який він то обнімає, мов кохану жінку, то ховається в нього, як у рятівну мушлю.

Цю виставу я би назвала таким собі самовикликом, на який театр відповів креативно, влучно і талановито.

Віктор Рубан

Доволі простий і широко відомий сюжет представлений у формі м'юзиклу про, на мою думку, сумнівно актуальну життєву драму Акакія Акакійовича. Вистава про людину-функцію яка не має ані бажань, ані прагнень, ані очікувань, а лише страх втратити роботу, у якій він рятується, тому що може розчинитись в обставинах, максимально зникнути. Важко заперечувати, що сьогодні справді має місце певна відчуженість людей від самих себе, як це описано у творі Гоголя, але це відбувається, швидше, завдяки диджиталізації та віртуалізації життя, аніж через виконання примітивної роботи умовного символічного клерка. Тим не менше, ця вистава подана у формі яскравого мюзиклу, адресована саме молодому глядачеві на сцені Молодого театру дуже доречно попереджає молоде покоління про важливість життя поза межами робочої рутини чи гонитви за абстрактним соціальним успіхом.

Незважаючи на простоту сюжету, прекрасна складна гра актора Бориса Орлова, що виконує роль головного героя, дозволяє побачити ментальний виклик сьогодення для будь-якої звичайної людини, яка обирає спосіб життя «плисти за течією». Це постійне підкреслене переключення між способами гри, оголює внутрішню розшматованість людини, яка зводить своє життя до виконання суто прикладної робочої функції, пристосування до обставин, які постійно змінюються (як 150 років тому, коли було написано твір, так і в рази швидше сьогодні), що рано чи пізно неминуче призведе до усвідомлення неповносправності та невідворотньо призведе до внутрішньої драми.

Також хотілося б відмітити ансамблевість виконавців, які прекрасно справились з доволі складними партитурами і переходами між співом, танцем і акторською грою. В роботі багато групових сцен та етюдів, що природньо ускладнює зіграність взаємодії та потребує значної включеності кожного учасника дійства. Видовищні стилізовані декорації та костюми, видовищне світлове оформлення, складні взаємодії між акторами, спів, текст, танець -вистава насичена художніми засобами, які органічно поєднуються у ній. Продумані образи, вдало задані тривалість, темп, ритм вистави, а також витримана лінія розвитку дій гарантують, що погляд глядача не має жодного шансу перепочити чи відволіктись і дійство тримає кожного від початку до кінця. Це дуже складно саме тому, що мюзикли у світі зазвичай мають великі бюджети і створюються протягом тривалого періоду командами, які спеціалізуються на творенні саме мюзиклів. Тому, мабуть, в Україні, на жаль, з'являється прикро мало робіт у цьому жанрі. Це хотілося б окремо підкреслити тому що рішення опанувати цей складний жанр не тільки амбітне, але й вимагає дотримання всіх вимог музичного, вокального, хореографічного і драматичного вимірів. Вистава «Шинель» прекрасно зроблена, відпрацьована та презентована на високому рівні і однозначно заслуговує бути у короткому переліку фестивалю у номінації «за найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу».

Ольга Стельмашевська

«Шинель» Андрія Білоуса в Молодому театрі – майже взірцевий вияв чистоти і розуміння жанру, музичності режисера і акторської трупи. Традиційний для драматичного театру сюжет Миколи Васильовича втілено у жанрі бродвейського мюзиклу.

У XXI столітті, мабуть, цілком природно спробувати розказати класичну літературну історію XIX-го засобами одного із найпопулярніших жанрів сучасного театрального мистецтва. Та й задача для сильної трупи Молодого театру – нова.

За своєю природою мюзикл – зразок поліжанрового та різнорівневого синтезу, споконвічно американський жанр, в якому роль ферменту та стильової домінанти належить джазу. Тож Білоус не помилився, замовивши музику Усеіну Бекірову, майстру джазової імпровізації, що доволі яскраво працює в стилях funk, fusion і ethno-jazz. Маючи базову класичну музичну освіту, відчуття стилю і гарний музичний смак, Бекіров створює справжній хіт.

Музична партитура «Шинелі» розчинена у драматичній стихії класичного тексту (на що Білоус завжди робить ставку) Гоголя. Разом з тим, драматургічні та музичні компоненти, взаємодіючи, функціонують в ній, як метафора, тому вистава з перших хвилин сприймається цілісним твором – динамічним, енергійним, де драматичний театр порушує складні проблеми буття (театр переживання), а розважальний – тут трагікомічний – містить саму концепцію гри (театр удавання).

У глибині сцени за гримувальним столиком сидить Актор «А». Він мріє зіграти гоголівського персонажа. Мріє про Роль Життя, про бенефіс, про яскраві вогні рампи. Тлом звучить одинока скрипка – музичне альтерего Башмачкіна протягом всієї вистави. Майже кінематографічним голлівудським прийомом, дрібнесенькими крочками старого актора чи тільки що намріяного образу режисер виводить його на середину сцени. Актор «А» раптом розправляє плечі, його рухи стають джазовими і легкими – він починає грати свою роль.

Актор Борис Орлов майже пошепки, обережно вимовляє перші знайомі рядки повісті Гоголя. До речі, український текст лібрето Андрія Білоуса (і його ж переклад) гармонійно лягає на вимову, спів акторів і слух глядача. У сплаві із музикою деякі застарі слова і поняття звучать органічно й набувають нового актуального змісту.

Отже, завдаючи ритм характерним клацанням пальців, ледь помітним танцювальним па актор «А» розпочинає виставу. Двома обертами навколо себе він перевтілюється на свого персонажа: маленький, худорлявий, у спідній білизні, босоніж, розгублений, притрушений Башмачкін вивозить свою конторку – будиночок равлика і головний сценографіч-

ний акцент вистави (художник-постановник Борис Орлов).

Дзеркальні ширми, розташовані клином, що розширюється з глибини до авансцени, в яких ледь проглядалися силуети акторів, починають оживати, освітлюватися, сяяти бродвейськими вогнями і контрастувати із образом «не дуже примітного» Башмачкіна. Ритмічне і мізансценічне чергування сольних та масових сцен одразу наочно підкреслюють один з головних принципів постановки: показати самотність «маленької людини» у натовпі, дрібні побутово-психологічні проблеми окремо взятого чиновника і сірої маси офісного планктону, що в усі часи та в усіх народів, виявляється, однаково знеособлений. Цей конфлікт особистості і суспільного, випадання з пульсуючого ритму добре налагодженого механізму, збій шестерні у вічному двигуні прослідковується і в логіці музичного розвитку, і в пластичному малюнку вистави (Ніна Колеснікова), і в чітких режисерських настановах.

Загалом, композитор і режисер надають масовці «широкі повноваження» й відводять їй вельми функціональну роль: актори Молодого працюють бездоганно злагоджено, на forte, чітко, як метроном. По-бродвейськи вишколений акторський ансамбль заповнює собою усю сцену, хворобливу свідомість Башмачкіна, озвучує хорову частину партитури і тішить око глядача, який, здається, до самого фіналу так і не оговтується від запропонованої інтерпретації.

Борис Орлов – Акакій Акакійович Башмачкін – на противагу їм подрібнює свій пластичний малюнок, постійно іде в diminuendo, проте так само міцно зосереджує увагу глядача: кожна його «сольна арія» – бенефіс. Орлов – блискучий, складний, інтелектуальний і гнучкий артист, його існування в ролі – не менш цікава партитура, ніж музична: приглушені фарби (аж до сірої фарби славнозвісної шинелі) лише підсилюють прірву його відчаю і зацикленості. Балансуючи між образом актора «А», що читає текст від автора і образом Башмачкіна – Орлов бездоганно тримає форму й миттєво змінює стани.

Власне як і режисер. Білоус працює у цьому жанрі вперше, проте відчуття форми, як музичної так і сценічної, у нього перфектне.

Характерне прагнення подолати певну елітарність драматичного театру шляхом більш демократичної, легкозасвоюваної форми мюзиклу у випадку із «Шинеллю» Молодого театру призвело до збагачення класичного тексту, а з ним і академічного мистецтва – новим життєздатним змістом, експресією, лексикою. Запропонувавши глядачеві цікавий і сильнодіючий засіб комунікабельності, театр вкотре умотивував й виправдав свою назву: «Молодий». Адже «стара» і вічно молода класика вимагає сучасного переосмислення, якщо не по змісту, то по формі – стовідсотково. Молодий театр довів, що це не тільки потрібно для власного внутрішнього розвитку, самовдосконалення і розширення мистецької палітри, але й актуально для своєї цільової аудиторії, яка може пересвідчитися, що не дарма обрала СВІЙ театр.

З огляду на репертуарний та жанровий ландшафт сучасного українського драматичного театру, зокрема, столичного, «Шинель» Молодого театру заслуговує зайняти достойне місце не тільки серед найкращих вистав сезону 2020-2021 років в межах Фестивалю-премії «ГРА», але й стати знаковою віхою в історії театру.

Юлія Сущенко

Кілька років тому всесвітньою мережею блукав запис китайського балету про революцію 17-го року, де Ленін із робітниками (усі в – трико) носили колоду на суботнику. На перший погляд, ідея зробити із «Шинелі» мюзикл виглядає так само комічно. Адже вона активно дисонує з ідеєю, відомою з дитинства, що «Шинель» – це повість про «страждання маленької людини». Також важко уявити Акакія Акакійовича, який співає, з геніального мультфільму Юрія Норштейна, де герой виглядає комахою, яка мріє про крила метелика… І все-таки мюзикл «Шинель» з'явився у Молодому театрі і має глядацький успіх.

Режисер-постановник й автор інсценізації Андрій Білоус зізнається, що мріяв поставити «Шинель» ще зі шкільних років. Він навіть вигадав історію, яка передує постановці, про те, що якийсь актор А. уявляє, як він грає на Бродвеї у цьому мюзиклі. Тобто треба сприймати постановку, перш за все, як фантазію на тему гоголівської повісті. Що ж, фантазія вийшла цілком вдалою. Актори не закуклюються у своїх персонажів-чиновників позаминулого століття, а залишаються сучасними людьми, які уявляють себе в образах Гоголя і ніби приміряють на себе одяг тих героїв.

Вистава готувалася до 60-річчя народного артиста України Станіслава Боклана, який працював над її створенням. Але він пішов із театру, зігравши у «Шинелі» лише три рази. Нинішній виконавець ролі цього самого актора А. Борис Орлов спочатку працював над виставою лише як художник. А зараз його Акакій Акакійович, здається, виглядає найбільш переконливим серед молодіжного складу трупи. Втім, якщо не забувати, що все це фантазія, то вік не має жодного значення і танцювальні номери – наприклад, дует з повією, – виглядають цілком гармонійно.

Не забуваймо, що мюзикл – це насамперед музика, яку написав молодий і вже досвідчений український композитор Усеін Бекіров. Він відомий у джазовій тусовці, брав участь у багатьох джазфестах та випустив два альбоми електронного джазу. Театральний мюзикл був для нього новим жанром (втім, як і для режисера), з яким Усеін, як на мене, блискуче впорався. Музка звучить цілком сучасно та небанально.

Окремо треба відзначити роботу художника зі світла. У дзеркальних декораціях, побудованих для вистави, основне «навантаження» зі створення атмосфери Бродвею та оптичних спецефектів лягло саме на художницю зі світла Марію Акопян. У Бродвейському шоу, в яке грає у цій виставі режисер, величезну роль відіграють костюми. Костюми в «Шинелі» – гіпертрофований циліндр, валянки замість черевиків, а головне – сама шинель, навколо якої крутиться дія, все працює на загальну ідею. Тож зазначимо і це.

Ще одна найважливіша річ у мюзиклі – танці, хореографія. Мені здається, вся трупа театру під керівництвом хореографа Ніни Колеснікової спрацювали чітко та злагоджено, створивши ту саму атмосферу Бродвею.

Загалом режисеру вдалося вигадати й реалізувати незвичайну, цікаву своїм експериментом виставу, у якій, до речі, збережено текст Гоголя, незважаючи на всі пісні та танці навколо шинелі.

Юлій Швець

За роки, які ми прожили в тіні «Шинелі», за її універсальною викрійкою створено велику кількість вистав і у нас, і в інших країнах. Найбільш відома гоголівська повість була препарована і проаналізована, мистецьки вивчена в найменших деталях – і не тільки вона, а й усі твори Автора, які корелюють з її змістом і можуть разом скласти єдиний художній образ. Було би наївно «із України з любов'ю» продовжувати інтерпретувати її й сьогодні, беручи участь у столітніх культурних бігах. Але, з іншого боку, «Шинель», як раритетний екземпляр імперської культури, з розпадом СРСР майже щезла з української сцени, а в XXI столітті (як, частково, й її автор) взагалі була оголошена чужинською, патріархальною й архаїчною. Однак, захід сонця над Невою – чи не кращий це час для оновлення універсальних літературних шедеврів?

Поєднання динамічного жанру мюзиклу й печального гоголівського наративу у виставі Молодого театру робить історію про архетиповий суконний виріб неочікувано контрастною, сліпучою. Шинель – це базисне бажання, заповітна мрія «маленьких людей», котрі прагнуть зігріти своє тіло не тільки в сніговій імлі морозних перехресть імперського Вавилону, але й у сенсі глобальному соціально-психологічному. Конфлікт «одностроєю» та його відсутності у виставі вирішується буквально: полишений найменших амбіцій Акакій Башмачкін усе сценічне життя «відбуває» в зім'ятій білизні; його ж «цивільні» антагоністи – у платтях вигладжених, застібнутих на всі ґудзики, що нагадують військову форму – пряме втілення імперської бюрократії. Якщо Акакій, повсякчас збиваючись, скромно бурмоче даний йому Автором текст, то оточуючі неримований текст переважно речитативно скандують: їх «суконна форма» й «суконне мислення» підтримується чіткими маршовими ритмами. Відчуття перемоги довершено-мертвої бутафорської форми над слабким і незграбним людським серцем доповнює відчужено-чеканна мелодика і агресивні хореографічні па Хору (чиновники, перехожі, повії, підозрілі типи), котрі стають в чітку опозицію щодо «маленького героя» і його боязко-тремтливих, розмито-безформних фраз.

«Бажанням форми» у виставі Андрія Білоуса одержимі всі – від колезького асесора до таємного радника. Більш того, прагнуть її й ті, хто посідає найнижчий щабель соціальної ієрархії – ті, у кого шинелі немає й по соціальному статусу бути не може: і диявол-спокусник-кравець, який умовив забажати кращого, і брутальні волоцюги з великої дороги, і лихі «красуні в черевичках» (насправді – розляпистих валянках), що солодко-розовим спіднім спокушають заснулі чоловічі мрії, при всякій зустрічі даруючи надію. Проживши усе життя «безформно», в холоді, без бажань – аби не дратувати інших – цілком у згоді з християнськими настановами, «розчинивши» себе у «пристрасному служінні», каліграфічно переписуючи чужі папери, і раптом забажавши «форми», Акакій перетнув межі дозволеного, й уже сам Всевишній розпинає його за неповагу до ієрархії. Божественний світ, виявляється, чітко відтворює мирські налаштування: невіруючих – даруючи можливості, заохочує підвищувати свій статус; віруючих – спокушає і за мізерне бажання отримати втрачене – карає.

Захід ще одного «християнського сонця», як і всякий «захід», освітлений у мюзиклі Молодого театру спалахами великої краси. Це не лише «сполохи» музичних тем, що відкривають смішну й незвідану глибину почуттів «маленької людини», про яку люди звичайні не завжди здогадуються. Й це не лише приглушена потаємна краса тьмяних відображень в анфіладах масштабних вітрин, які створюють в глибині сцени глухий кут, куди з роковою неминучістю «втягується» головний герой – зрозуміло-ясний, усім задоволений, відкритий любові усього світу. Це, головним чином, акторська майстерність Бориса Орлова в ролі Акакія Башмачкіна, яка демонструє очищені від диявольської спокуси «сполохи» слабенького людського розуму, котрий невпинно-послідовно пробивається крізь морок суспільних стереотипів та фальшивих настанов – минулих і нинішніх – аби хоч перед обличчям смерті системно осягнути світобудову, втративши останні ілюзії: світ не цікавлять Божі сенси, фальшива ж форма-мішура його надихає. «Я брат твій! Навіщо мене ображаєш?» – перед тим як піти в засвіти, викликаючи споконвічний сміх у глядацькій залі, лепетав нікчемно-кумедний ангел Акакій Башмачкін. – Навіщо? – Коли б знати.

Київський Молодий театр у своїй репертуарній політиці зазвичай віддає преференції актуальній класиці. Повернення базових людських цінностей, демонстрація величної краси, якої не потрібно соромитись, бо вона відтворюється в усякій «слабкості» і «малості» – нечасте явище на нашій сцені, особливо ж – у популярному жанрі мюзиклу. Нині не надто поширений наратив класики підтримується у виставі сучасно-яскравою музичною і візуальною формою. Команда, яка об'єднала зусилля кримськотатарського джазового композитора Усеіна Бекірова, режисера Андрія Білоуса, художника та виконавця головної ролі Бориса Орлова й усю трупу театру, відродила пам'ять про класичні меседжі Миколи Гоголя – але вже як актуальні висловлювання художника століття нинішнього та майбутнього. То ж можна привітати колектив з безсумнівною удачею «перекладу» оповідального жанру у драматично-активну форму мюзиклу.

Театр, який випереджає час, професійно-ретельно інтерпретуючи «старі змісти», а не шукає якогось «нового» призначення, театр, що не «перековує» класичні меседжі на догоду дрібним інтересам (оперуючи поняттями «смерть Автора» та «кінець Історії»), повертає нам із забуття тепло, яке все менше і менше цінуємо, – єдине, що, окрім холодної декорації, оточує нас в космосі. Ця «пам'ять» заслуговує найвищої оцінки.

GREAT
REAL
ART

«За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу»

Академічний театр «Київ Модерн-балет» «1984.Інша»

Юлія Бентя

Від самого початку «Київ Модерн-балет» постав як авторський проєкт Раду Поклітару, театр, покликаний втілювати в життя всі його хореографічні візії. Але дуже швидко тут почали ставити й інші учасники трупи, танцівники й учні видатного майстра. Це завжди сучасний погляд на танець, переосмислення канонів і намагання реалізувати себе в іншій іпостасі, вже не просто виконавця, а й творця.

Ілля Мірошніченко і Катерина Кузнецова, постановники «1984.Інша», почали танцювати в київському театрі Поклітару відповідодно у 2015 та 2016 роках, тож до 2020 року, коли відбулася їхня найперша спільна прем'єра, мали достатньо часу, аби увібрати в себе творчу естетику та методи роботи керівника трупи. Ілля та Катерина виконують також у своєму балеті центральні партії Його і Її, що, з одного боку, дає можливість якнайточніше втілити хореографічний задум, а з іншого – позбавляє постановників відстороненого погляду на драматургічне ціле. І саме це, вочевидь, потребувало незайвого третього, а саме Раду Поклітару, щоб вибудувати ефектний фінал вистави (про його філософію пізніше скажу окремо).

Так само, як і у всіх без винятку виставах КМБ, у балеті-антиутопії за мотивами роману Джорджа Орвелла принципового значення набуває музична лінія. Яка тут побудована на «трьох китах». Перший – це звучання електронної віолончелі популярної ісландської композиторки і виконавиці Гнльдур Ґэденадохтир (Hildur Gupnadyttir, ісландською прізвище звучить таки ближче до Ґэденадохтир, аніж Ґуднадоттір, як це подає програмка вистави). Вона не лише грає у складі різних гуртів, записує сольні альбоми, але й активно працює в кіно, зокрема є авторкою музики до недавнього гіта «Джокер» та серіалу «Чорнобиль». Додам, що тягучий тембр віолончелі домінує у 40-хвилинній виставі, фактично обрамлює її.

Другий музичний складник – це механістичний препарований рояль німецького піаніста і композитора Гаушки (під псевдонімом Hauschka працює Фолькер Бертельман). Він так само багато присутній в кіно, записав два десятки альбомів. Прикметно, що саме ритмічне звучання препарованого рояля супроводжує свого роду «аеробну містерію», пародію на знамениту постановку Мориса Бежара «Болеро» – тільки тут на столі танцює Він, і це справді чоловічий танець, рвучкий, екзальтований, позбавлений емоційних нюансів.

І, нарешті, третій складник – простір body percussion, звукова партитура, яку формують тіла артистів, а саме ритмічне клацання пальцями, стукіт кулаків по поверхні столів, плескіт долонь, гупання ніг. Поміж цих трьох є ще простір тиші, де танець стає цілком самодостатнім, спирається хіба що на умови сценографії Володимира Чумаченка, у концепції якої важливі, власне, також три речі: два пересувні столи-паралелепіпеди на металевих каркасах, три типи завіс (суцільна інтермедійна, «ідеологічна» металево-сітчаста та паперова, що уможливлює театр тіней), а головне – це світло, яке спрямоване не на сцену, а навпаки, зі сцени, яке не лише засліплює глядача і затьмарює фігури на сцені, а й дуже чітко окреслює на паперовій завісі зловісну тінь Старшого Брата.

Скажу прямо: розкласти для себе фабулу «1984.Інша», чітко усвідомити послідовність сюжетних поворотів мені більш-менш вдалося не з першого і навіть не з другого перегляду. Не надто допоможе і докладне знання прозового першоджерела, адже Ілля Мірошниченко і Катерина Кузнецова запропонували власну, цілком самостійну інтерпретацію. Із загальної рухової «тотальності» (колективний образ Всіх тут формують Катерина Курман, Олександра Максимчук, Валерія Мельничук, Ксенія Якушенко, Наталія Ждан, Дмитро Погрібніченко, Мішель Фондю, Богдан Харлим – браво театру, який називає всіх поіменно), де правила задає Він, а вимушено, через власну сліпоту, випадає лише Вона, і це той випадок, коли фізична вада стає перевагою, дозволяє зберегти індивідуальність. Він повсякчас ковтає «пігулки щастя», аби не втрачати віру в ілюзії, але раптово втрачає слух. І повертає його лише в той момент, коли сам стає на коліна, тобто відчуває себе не на верхівці влади, а серед таких же ж дискримінованих, як Вона. Він і Вона переживають протягом вистави потужний коловорот притягань і відштовхувань, аж доки у фіналі Її знищує юрба, а Він вдягає її темні окуляри і робить перші кроки в житті по-новому.

Фінал цей можна трактувати як завгодно. Віднайти алюзії на вибір сліпих кобзарів, чия сліпота була тим, що дозволяло їм говорити правду про суспільство. Або численних юродивих чи блазнів (першим на думку спадає хрестоматійний Юродивий з «Бориса Годунова» Мусоргського). Або ж, навпаки, темні окуляри стають символом відмежування головного героя від хворої реальності, занурення голови в пісок. Чи інструментом, який дає можливість не помічати те, що не вдалося перемогти.

Нарешті, пластика. На початку бачимо людський мурашник, де хтось тягне на своїх спинах рухомі конструкції, а інші хиляться на всі боки, падають, встають – і далі по колу (хореографічна поліфонія, побудована на етюдах двох типів). Дуже швидко хаос виструнчується в організований марш, колективну дію, якій неможливо опиратися. Тіла стають міцними та пружними. Удавану гармонію (чи закономірну за таких обставин масову істерію) порушує соло Іншої, у якому Катерина Кузнецова, тримаючись близько до землі, обережно досліджує простір, ігноруючи регіт натовпу просто тому, що не чує його. Дует Його і Її, що демонструє конфігурацію влади-підкорення, починається з високої підтримки на спині, де Вона безсило, мов комаха у неприродній позі, смикає кінцівками. Підтримка тут

1984.Інша

стає пародією на саму себе, набуває протилежного сенсу, який закріплюють подальші перекочування ногами по підлозі. Утім, наступна зустріч має вже інший характер взаємодії. Ця сцена вирішена без музики, де центральним героям лише поступово вдається подолати страх одне одного, і в цьому особливу роль відіграє промовиста пластика рук.

Вистава «1984.Інша» «Київ Модерн-балету» варта того, аби її подивитися та спробувати простежити механізми «перекладу» мови літературного твору на мову сучасного танцю. Ця вистава містить чимало цікавих і перспективних знахідок, які, можна припустити, матимуть продовження в інших постановках сучасних хореографів. Очевидно, що це етапна подія і для пари хореографів-постановників, яким потрібно ставити постійно і багато, аби перерости у затребуваних у всьому світі професіоналів. Тож закономірно, що ця вистава увійшла у довгий список «ГРИ». І водночас деяка драматургічна надлишковість і затьмареність хореографічного сюжету (і постійний морок на сцені, який, на мою суб'єктивну думку, просто «ховає» цю виставу) стримують мене від того, щоб долучити цю постановку до короткого списку Фестивалю-премії.

Роман Лаврентій

Трагічна правда легендарного роману «1984» англійського письменника Джорджа Орвелла, де описано деградацію людської особистості під тиском тоталітарної системи, ставала джерелом натхнення і матеріалом для численних театральних вистав і екранізацій. Не менш переконливо звучить вона і в українській хореографічній версії – від Іллі Мірошніченка та Катерини Кузнецової (лібрето, хореографія, постановка) на сцені Академічного театру «Київ Модерн-балет».

Вибудовуючи свою балетну виставу на основі багатої на асоціативне поле музики відомої ісландської віолончелістки Гільдур Ґуднадоттір та німецького композитора, піаніста Hauschka, її творці використовують як напрацювання сучасної хореографії, так і техніки фізичного театру, у певні моменти примушуючи тіло звучати як інструмент (body percussion). Режисерське рішення не прив'язуватися надмірно до сюжетної канви роману Джорджа Орвелла, а вибудовувати навколо нього незалежний сценічний світ дало щедрі плоди: пластичні композиції лише частково нагадують про основні події у цій історії, натомість виграють у настроєвій передачі образів та ідей, за якими цікаво слідкувати.

Окрім того, у виставі виразно зміщено акценти: центральним персонажем твору постає не Він (Ілля Мірошніченко), а Вона (Катерина Кузнецова) – як кардинально інша від усіх особистість. Її інакшість маркована через сліпоту героїні, що фактично робить її нечутливою до зомбування правлячою «Партією» (цей вплив підкреслено у виставі через великий екран-телевізор, через спеціальні світлові ефекти). Це саме завдяки їй Він починає відкривати для себе реальний світ, не затьмарений пропагандою.

У балеті збережена чітка опозиція між деперсоніфікованою більшістю (Владислав Добшинський, Катерина Курман, Роман Кушнеревич, Олександра Максимчук, Валерія Мельничук, Віолетта Петролай, Дмитро Погрібніченко), що переконливо репрезентує «цінності» тоталітарної системи, та поодинокими особистостями, які намагаються вирватися з цього суспільного рабства. А відтак ця боротьба двох сил – спроектована на наше сьогодення, так чи інакше з відгомоном посттоталітарного минулого – отримує додатковий вимір.

Гнітючу атмосферу монументальної та гіперсучасної в'язниці передає похмуре сценічне оформлення, поєднуючи у собі темні блоки, ланцюги і металеву сітку, що відсилає до досить впізнаваних знаків несвободи (сценограф – Володимир Чумаченко). Пластика акторів буквально підкоряється холодній геометризації простору та укладу життя, заданій у сценографії: їхні рухи стають різкими, рубаними, вивіреними і передбачуваними. І лише ті, хто відчув подих свободи, здатні окреслювати своїм тілом плавні траєкторії, існувати в імпульсивних, емоційних рухах, які не повторюють прямих ліній. Цю разючу зміну дуже точно, пластично промовисто і лаконічно помітно у сценах прийому «піґулок щастя», якими примусово загодовує усіх Партія.

Динамічним рушієм у виставі – часто за принципом контрапункту – є також світлові ефекти (художниця зі світла – Олена Антохіна). Саме через світло/тінь концептуально предано «Старшого Брата», який за всіма слідкує, його всевладність, тотальність його невидимої присутності.

Творці балетної вистави переконують нас, що таки варто шукати вихід за встановлені мовчазною більшістю межі, яким би важким не був той шлях, якою б солодкою не була несвобода, як би не затягувала ілюзія нудотної безпеки і безвідповідальності (адже так зручно, коли за тебе думає «Партія»). Незручні для тоталітарної системи особистості можуть бути тими орієнтирами, які дозволять нам вийти з темряви, хоч вони і гинуть першими...

Запропоновані у балеті-антиутопії Академічного театру «Київ Модерн-балет» рішення дещо розходяться із хрестоматійною версією подій у романі Джорджа Орвелла, однак не відмовиш творчому колективу в їхньому праві торувати свій шлях, як не відмовиш головним героям твору виявляти «заборонені почуття».

Отже, вистава «1984. Інша» стає насамперед рефлексією на одвічні проблеми взаємодії особистості та суспільства, його репресивно-уніфікуючого інстинкту, що намагається будь-якою ціною підпорядкувати індивідуума собі, а також – роздумами над слабкістю людського духу, схильного до мімікрії. А виразні акценти роблять ці рефлексії ближчими і впізнаванішими для глядачів із болючим досвідом радянського ладу.

Людмила Олтаржевська

Серед численних думок з приводу, фахових висновків, аналізу тощо, які за понад сім десятиліть згрупувалися навколо роману-антиутопії Джорджа Орвелла «1984», одним із найпоказовішим є факт визнання твору, зафіксований у 2009 році британською газетою «Таймс»: книга оголошена найважливішою, що вийшла друком за останні шістдесят років. І поки літературознавці продовжуються осмислювати феномен «1984», до цього активно долучаються театр, кіно та інші види мистецтва. Зокрема, і в Україні: на сьогодні у зведеній столичній афіші присутні дві вистави за романом Орвелла, які увазі своїх глядачів пропонують Театр на Подолі і «Київ Модерн-балет».

Особливо несподівано з позиції формату виглядає версія «Київ Модерн-балету», де сюжет та ідеї Орвелла викладені мовою сучасної хореографії. Саме тому потенційним глядачам цієї вистави перед її переглядом не зайве поновити в пам'яті історію Вінстона Сміта, його безуспішні намаганням протистояти системі і болісні розчарування у людях, яким вірив. Це таки варто зробити, навіть розуміючи, що сюжет Орвелла у фабулі цієї постановки буде використаний дозовано і, скажімо так, специфічно. Режисери-постановники, солісти театру «Київ Модерн-балет» Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнєцова, визначаючись з ідеєю своєї вистави, вирішили сконцентруватися над одвічною тезою, яка в контексті роману-антиутопії звучать особливо виразно: «якщо ти в меншості, і навіть сам — це не означає, що ти божевільний». Головні герої (Він – Ілля Мірошниченко, Вона – Катерина Кузнєцова) – проти більшості (артисти театру «Київ Модерн-балет» Владислав Добшинський, Катерина Курман, Роман Кушнеревич, Олександра Максимчук, Валерія Мельничук, Віолетта Петролай, Дмитро Погрібніченко). Усі – вихованці однієї системи, за якою пильно наглядає Великий брат (артисти одягнути у вбрання кольору хакі), і лише двоє відрізняються тим, що дозволяють собі мріяти і сумніватися (невеличкі червоні стрічки на «спецівках»). Очевидно, що автори намагалися наголосити на цьому не лише за допомогою хореографічних прийомів, але й у таких ось візуальних подробицях.

Детально прописана світлова «партитура» (художник зі світла — Олена Антохіна): світло тут – один із визначальних чинників не лише для темпоритму, динаміки вистави, але і для регулювання її емоційного градусу. За реквізитом (художник-сценограф – Володимир Чумаченко) можна безпомилково впізнати твір, за яким поставлена вистава: ланцюги, металева сітка і орвеллівський екран, як образ страху і ненависті, що у фіналі розлітається від пострілу…

Музика до балету – авторства ісландки Гільдур Ґуднадоттір (на її рахунку – саундтреки до серіалу «Чорнобиль» від HBO й фільму «Джокер») та німця Hauschka (номінант премії «Золотий глобус» за музику до фільму «Лев»). Такий вибір музичного матеріалу свідчить про те, що Ілля Мірошніченко й Катерина Кузнєцова від самого початку поставили перед собою досить високу планку, тим самим продемонструвавши неабияку творчу сміливість і готовність працювати із музикою найвищого рівня складності, шукати спільну мову і говорити на рівних із авторами, що мають світове визнання. І, за великим рахунком, саме у площині «музика-картинка» злагодженість була досягнута. (Значною мірою завдячуючи високій майстерності виконавців). Чого не скажеш про виставу загалом, яка все ж таки більше схожа на замальовку на тему, ескіз, окрему главу з солідного фоліанту, а не на повномасштабне полотно з образно вигаптуваному на ньому ідеями твору в авторській інтерпретації постановників. Наразі я не рекомендую «1984» до фіналу Фестивалю-премії «ГРА», але мені надзвичайно імпонують творчі ідеї Іллі Мірошниченка, Катерини Кузнєцової і театру «Київ Модерн-балет», а тому їхні наступні вистави чекатиму з нетерпінням.

Віктор Рубан

Хореографічна вистава на відомий однойменний твір Джорджа Орвелла розмірковує про життя індивідау соціумітатруднощ, зякими стикається людина, яка не вписується у загальну картину. Тема взаємин людини і соціуму, безумовно, завжди актуальна, особливо у буремні часи зламу епох. Але, на жаль чи на щастя, найціннішим у виставі є не стільки інакшість або сліпота, яка дає більш реальне бачення істини чи протиставлення себе більшості, скільки можливості руху, палітра мови тіла та загалом хорегорафічна взаємодія, які ніби існують у паралельній реальності і лише торкаються поверхні тематики.

Окремо хотілося б відмітити виконання Катерини Кузнєцової, яка, окрім майстерності руху, вражає своїм рівнем роботи з увагою глядача, просто неймовірною палітрою якостей пластики, довершеною технічністюі неперевершеним розмаїттям сценічної присутності. Загальний рівень виконання дуже високий. Танцівники – всі без винятку – дуже майстерно володіють мовою тіла, взаємодії чіткі та відпрацьовані, мізансцени витримані, а сюжетна лінія навіть без текстових коментарів є виразною і зрозумілою. Але це не рятує ситуацію – у роботі бракує розвитку, тому що вся дія відбувається доволі монотонно, використовуючи ніби одну тему, презентуючи її з різних сторін: несхожість, протиставлення, жорстокість більшості, біль, спричинений неприйняттям, зацікавленість кимось несхожим на інших і т.д. У фіналі, коли відбувається трансформація героя-дуета в головного героя завдяки його вибору також забрати у себе зір, щоб побачити світ очима головної героїні і пізнавати його, з'являється надія на перехід усієї вистави на новий рівень, але, на жаль, на цьому вистава закінчується. Декорації, костюми, світло – пропрацьовано, цілісно та дуже доречно доповнює рух. Музика хоч не є написаною спеціально для вистави, все ж гармонійно співіснує із рухом, створює атмосферу і разом із прекрасною багатою тілесною лексикою вибудовує

розповідь та дійство. Дуже цікавими є моменти використання групою танцівників елементів body percussion, які додають тілу звучання і підкреслюють потужність та силу злагодженої роботи групи людей, додають відчуття певної загрози та мілітаризму від такої злагодженості та загалом піднімають рух тіла на один рівень із музикою і словом. Цей хід настільки потужний, що міг би стати матеріалом для створення окремої вистави. Також цікавими є моменти взаємодії героїв із декораціями як з живими партнерами, як, до прикладу, постріли у напрямку софіту, який згасає але знову розгоряється. Цей момент оживлення об'єктів є також потужним і також міг би послужити наскрізним ходом для створення нової вистави. Загалом, попри те, що це перші кроки молодих авторів у цій роботі, тут є багато цікавих знахідок, глибоких моментів, засобів виразності і високої майстерності виконання. Автори вистави вклали чимало зусиль у її створення і я впевнений, що навіть зараз вона матиме свого глядача і сподобається дуже багатьом. Проте вистава ще потребує доопрацювання (можливо другого акту як продовження). Але у тому вигляді, як вона є зараз, на жаль, не можу рекомендувати цю роботу до короткого переліку Фестивалю-премії у номінації «за найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу».

Юлія Сущенко

«Київ Модерн-балет» вже 15 років є лідером в Україні із сучасної хореографії, продовжуючи шукати та експериментувати. Хореографом чергової постановки театру став не головний балетмейстер та засновник театру Раду Поклітару, а його учні – Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнєцова.

Одноактний балет «1984.Інша» відсилає нас до знаменитої антиутопії Джорджа Орвелла, але не треба думати, що сюжет роману збережено у виставі. «1984.Інша» є оригінальною історією, яка тільки використовує тоталітарну естетику роману. У Орвелла Джулія зовсім не сліпа, а Вінстон – не лідер групи партійних хунвейбінів. Що залишилося від Оруела – то це жест, партійне вітання – схрещені кулаки над головою, – які органічно вписалися у хореографію постановки.

У ролі всевидячих моніторів світу Орвелла – яскраві прожектори на сцені. І взагалі, світло тут є ще одним, десятим персонажем постановки. Варто зазначити, що гра зі світлом чудово «зіграла» в першій сцені з героїнею, де було представлено «театр тіней». А коли у фіналі герой стріляє у цей ненависний прожектор – у залі лунають овації.

Музика до спектаклю – авторства двох оскароносних сучасних композиторів, які плідно працюють для кіно та телесеріалів: німецького піаніста Хаушки та ісландської віолончелістки, яка прославилася після серіалу «Чорнобиль» та фільму «Джокер», Гільдур Ґуднадоттір.

Чому ж «1984.Інша»? Та тому, що у світі, де Міністерство правди бреше, а Міністерство Любові вигодовує ненависть, тільки сліпа бачить усе і лише глухий чує правду. З їхньої зустрічі – сліпої та глухої – і складається драматична колізія вистави. У суспільстві, яке звертає особливо пильну увагу на проблеми інвалідів, такий розворот викликає велике співчуття. В тоталітарному суспільстві любов приносить свободу, а свобода обіцяє неминучу загибель.

Акторський ансамбль, усі дев'ять виконавців, демонструють віртуозне володіння сучасними танцювальними техніками і власним тілом, виконують всі елементи легко та невимушено.

Водночас у хореографічному малюнку вистави явно не вистачає саме драматичних поворотів. Наприклад, одна за одною випливають сцени тоталітарного екстазу, які, в принципі, майже нічого не додають одна одній. Так, ефект посилюється, але все це могло бути одним номером, а не двома. Мені здається, молоді хореографи ще навчатимуться наповнювати свої постановки драматизмом та напругою.

У спектаклі чимало вдалих художніх знахідок: уже згадуваний «театр тіней» у першій сцені зі сліпою героїнею, яка знімає свої окуляри; історія «Великого Брата»; сітка, що відокремила героя від героїні. Масові сцени також цілком вдалися, і для молодих глядачів, які не бачили на власні очі радянські паради, становлять непідробний інтерес.

Думаю, балет не загубиться в афіші театру і буде цікавим ще досить тривалий час. А театру побажаю експериментувати й надалі!

Юлій Швець

Дія роману Джорджа Орвелла, написаного у 1949 році, відбувається у 1984 році у Великій Британії. Часові рамки вистави «Київ Модерн-балету» визначити важко (в рівній мірі – майбутнє й сьогодення), але рамки просторові, за логікою, мають бути окреслені територією саме нашої країни. Якщо в романі головний герой, відданий член Партії, працює в «міністерстві правди» тоталітарної імперії (на яку, за задумом, у 1984 році перетворюється Британія) й має «підганяти» факти та їх інтерпретації в газетах і підручниках під потреби «нової політики», то у виставі, наковтавшись «елітарних пігулок», він жорстоко потерпає від глухоти. Але дана обставина не викликає сумнівів в ефективності його роботи на означеному посту, як і в можливості перебування в означеній Партії. Втім, у виставі не надто переймаються подібного роду логічними невідповідностями, котрих зустрічаємо чимало, бо основний пафос «оновленого наративу» зосереджено на темі людей з фізичними вадами й на тому, як вони почуваються в суспільстві, яке вороже налаштоване до дискримінованих меншин.

Якщо у романі Орвелла антагоністом виступає Старший Брат, котрий слідкує за підданими за допомою телее-

крану, то у виставі в якості антигероя обрано табірний Прожектор в глибині сцени, котрий слідкує за всіма менш технологічно – за допомогою потужного світла. Світло в образній системі вистави – це квінтесенція структуруючої ідеї, яка виступає сутністю Зла. Якщо «припасовувати» образний світ і систему характерів вистави до українських реалій, то можна було би антигероя Прожектора назвати «Молодшим Братом».

Парою герою, який віднедавна став глухим, виступає героїня, яка вже від народження входила в касту ображених, тих, що завжди перебували на маргінесі життя. Вона сліпа, й тому, звісно, приваблива дія тоталітарної ідеї Світла на неї не поширюється, а Партія для неї не існує. В системі образів вистави, одягнута в окуляри зварювальника, вона виступає виключно «об'єктом знущання» агресивно налаштованої більшості. Її недовгий «роман» призводить до її повної самотності. Герой, котрий у Орвелла ставав революціонером, у виставі, відмовившись від дівчини, стає ренегатом. Глухих чоловіків у даній виставі викреслюють з компанії дискримінованих меншин, роблячи реверанс фемінізму.

Згадаємо: в романі глухими-сліпими, а отже, з точки зору сьогоднішнього дня – Дискримінованими – виступає натовп людей-примар, порожніх оболонок, котрі через самовідданість узагальнюючій ідеї намагаються вижити. Тобто «суспільство майбутнього», пророче змальоване Орвелом, у змінених дефініціях нашого сьогодення, виступає як «угрупування дискримінованих», об'єднаних «християнською» ідеєю виживання слабких серед «язичницького» сонму фізично бездоганних. І в цьому сенсі, аж настільки радикально-поверховим «переосмисленнями» наративів, вистава вряд чи наближується до глибини й об'єму літературного першоджерела. Тому основний урок, який можна винести з даної постановки: класичні шедеври механічно не адаптуються під мінливі «потреби дня»; коли ж адаптуються механічно, виглядають політичною маніпуляцією.

Якщо ж абстрагуватись від запропонованих «переінакшень», у формально-виконавському сенсі театр продовжує дивувати своєю пластичною злагодженістю та відсутністю питань щодо сценічного втілення наративу. Нові пластичні рішення, що поєднують, передовсім, сучасну хореографію, фізичний театр та «перкусію тіла» підтримують його статус флагмана українського театру. Та все ж, враховуючи сумнівність політичних сенсів і «не вірю» щодо художньої цілісності всього тексту, вистава не може бути рекомендована для шортліста Фестивалю-премії «ГРА».

Культурне об'єднання «Хронотоп ЮЕЙ», Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра «VIÑO»

Юлія Бентя

У створенні київської вистави VIÑO взяли участь одинадцять акторів Київського академічного театру драми та комедії на лівому березі Дніпра, дует білоруських постановників – режисер Євген Корняг, художниця Тетяна Нерсисян – та композитор Микита Золотар (Бельгія).

Прем'єру VIÑO показали через рік після того, як заснований метром української режисури Едуардом Митницьким сорок років тому Театр на лівому березі очолили молоді і амбітні Стас Жирков й Тамара Трунова. Тож ця вистава, можна сказати, позначила один із стратегічних векторів, що полягає у пошуку нових форм і нових облич.

Як правило, прагнення нового супроводжує ризик, але в цьому разі його, здається, було зведено до мінімуму. Серед одинадцяти акторів і актрис бачимо і молодих лівобережних зірок, і тих, хто грав ще в могилянському театрі «Відкритий погляд» поруч із молодим актором Стасом Жирковим, і тих, хто потрапив до трупи внаслідок очікуваної ротації після зміни керівництва. Тут немає перших і останніх, «солістів» і «кордебалету», але назвати варто всіх поіменно: Анастасія Пустовіт, Владислав Писаренко, Дмитро Соловйов, Катерина Савенкова, Лілія Яценко, Оксана Жданова, Костянтин Олексенко, Олександр Соколов, Олександр Піскунов, Оксана Черкашина, Антон Вахліовський. Запрошення команди постановників, фактично, у повному складі також мінімізувало ризики. А статус Євгена Корняга як однієї з найбільших зірок молодої білоруської режисури гарантував щонайменше цікавий результат, який зрештою перевершив всі можливі очікування.

Корняг заслуговує на особливу увагу як особистість яскрава, вкрай чесна і самостійна в своїй професії, як режисер «за гамбурзьким рахунком», який творить на сцені власний світ за власними правилами, а постійна інтенсивна праця (але не «заробітчанство»!) спонукає його і до змін у творчих поглядах, і до постійного пошуку нових театрів.

Його фізичний театр – це ніби повернення до тілесності як такої, намагання йти за Піною Бауш, яка вважала, що для актора важливо розуміти те, що його рухає, а не те, як він рухається. Це рух через сенс, через довіру до тіла і палітри його відчуттів. У випадку VIÑO – це понад двадцять історій-етюдів, історій-натяків, історій-ілюзій, одні з яких схожі на алкогольні галюцинації, інші – на еротичні фантазії, ще якісь – на рекламні кадри, що експлуатують стан ейфорії. Режисер це називає «абсолютним метафорами», які працюють на території людської підсвідомості, як будь-яке справжнє мистецтво.

VIÑO – це вистава про маятник між самотністю і коханням (а людині потрібне і перші, і друге). Це дилема людей у стильному вечірньому вбранні (кольоровим жіночим сукням – особливе браво), які під час алкопаті не можуть зупинитися. Це випробовування межових станів, де завжди є ризик трагічного фіналу. Це підйоми і падіння – і так багато разів. Це, зрештою, каскад тіл, по якому згори стікає вино-кров як метафора життєвої енергії.

Вистава Євгена Корняга відкриває в драматичних акторах новий потенціал, а для глядача вона розширює діапазон підсвідомих відчуттів або щонайменше формулює їх. Тож цілком закономірне потрапляння цієї вистави і в довгий список «ГРИ», і в короткий, і, треба сподіватися, в команду цьогорічних переможців.

Ганна Веселовська

Режисер-постановник із Білорусі Євген Корняг, художниця, співавторка багатьох його вистав Тетяна Нерсісян і автор музики Микита Золотар створили безнадійну за настроєм виставу VIÑO про втрату. Стилістично й візуально вона нагадує середньостатистичний європейський артхаузний фільм, де багато печалі та нерозуміння того, як і для чого людині жити. А серед українських вистав VIÑO незаперечно виділяється тим, що в ній відсутні чіткі географічні ознаки місця дії, крім того, що її виконавцями є виключно європеоїди.

Усі інші просторові, як власне і часові прикмети, тут до банальності універсальні. Локація, де розгортаються події VIÑO, схожа на занедбану, а потім трохи причепурену, промзону, яких тисячі в європейських містах. Актори одягнуті так, як одягалися на вечірки в 1960-і роки і зараз. Словом, це вистава про сучасність, якій плюс мінус 50 років, про мешканців одного континенту, які зайшли в глибоку кризу.

Жанр спектаклю визначено як «майже без слів». І це майже є тим, що тотально принижує вербальне начало як гіперважливе для європейців кілька тисяч років поспіль, а нині переплавляється на англо-німецьку-французьку мовну суміш із домішками арабської та слов'янських слів. А те, що протягом вистави лунають крики, зойки, чується тупотіння, дзенькіт посуду і пляшок, скромний вокал й окремі фрази, є типовими акцентами вистав фізичного театру (приміром «Мау В» Магі Марен), де найголовніше промовляють тіла.

VIÑO

Однак тіла в спектаклі теж до банальності універсальні, тобто абсолютно нормальні тіла європеоїдів двох статей. У жінок вони спочатку прикриті різного штибу коктейльними платтями, у чоловіків – схожого крою штанами, сорочками, піджаками. І назагал, це звичне вбрання, включно із спідньою білизною, сприймається як уніформа європеоїда в різні моменти його життя.

Як такого повноцінного сюжету у VIÑO немає, а є почергове відтворення в абстрактно-пластичній формі різних життєвих ситуацій, що демонструють втрату нормальних людських якостей: уміння щиро любити, довіряти, вислуховувати. Тож, аби донести цей мотив втрати людськості до глядача за точку відліку обирається алкоголь (гадаю у варіанті не українського театру це були б наркотики).

Компанія молодих людей, що спочатку сидять за довгим бенкетним столом і, мов фішки в казіно, напружено пересувають бокали, поступово розпадається на групи, пари. Юнаки та дівчата стають все агресивнішими, все відвертішими у своїй спустошеності та безнадії. Так дається взнаки вино, яке спочатку запаморочує, створює ілюзію легкості життя, а потім пробуджує в людині тваринне. Процес такого людського розпаду у виставі унаочнюється через розкоординацію рухів, а тіла тих, хто насолоджувався вином, уподібнюються ватним опудалам, руки стають немічними, ноги підкошуються.

Ця пластична мова режисером не винаходиться, не створюється мистецьки, а копіюється із реальних життєвих ситуацій. І фактично єдиним елементом, що пов'язує цей спектакль із хореографічною традицією, є цитата з балету Моріса Бежара, коли одна з дівчат (Марина Клімова) з'являється в довгій білій спідниці топлес. Тож творчий індивідуальний почерк режисера Євгена Корняга виявляється не в тому, що він винаходить якусь нову танцювально-пластичну мову, а в тому як саме він обігрує рухи людини, її предметний світ, побут за допомогою візуальних прийомів: світла, фактур, кольорових плям, постановочних поз. Без сумнівів, Євген Корняг переконаний, що сучасний театр робиться не словом, а рухом, не мізансценою, а світлом, не декораційною вигородкою, а предметами.

Наразі гра з предметами, одна із фішок Євгена Корняга, відпрацьована ним як режисером театру ляльок, найпоказовіше виявляє у спектаклі моменти людського відчаю, деградації, самознищення. В одному випадку, прикута до батареї дівчина виглядає суїціїдальним знаком покоління, а в іншому, пластична гра з бокалами, що наповнені різнокольоровою рідиною і затиснуті пальцями рук і ніг – це узагальнений образ розіп'ятого отруйною рідиною людства.

Однак, більшість депресивних змістів цього спектаклю нівелюються його вишуканістю і красою. Все те, що у житті викликало б відразу (калюжі крові та випорожнень) тут виглядає колоритно й ефектно. І в цьому сенсі за своїм естетичним впливом спектакль схожий на картину із зображенням чогось жахливого, від якої не відвертаєш погляд, а навпаки, в яку ще більше занурюєшся, аби зрозуміти, що відбувається. Зрештою, ця візуальна краса домінує навіть над страхом смерті, яка забирає всіх учасників вечірки.

Заключна сцена спектаклю створена за принципом оживлення скульптурного барельєфу. У ній, як і на римських скульптурних полотнах, людські тіла гірляндою накладаються одне на одне і поволі мертво спадають із монументального білого ложа, яке колись було столом. Так історія про нашу європеоїдну сучасність перетворюється на сповідь вічності.

Роман Лаврентій

Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра став наступним театром в Україні, у якого склалася блискуча співпраця із білоруським режисером Євгеном Корнягом. Після гучних вистав у Білорусі, яскравих проектів, реалізованих у театрах Одеси, його прихід до Києва був очікуваним і логічним. Однак дещо несподіваним був вибір саме драматичного театру як майданчика для режисерських експериментів у сфері фізичного театру, який тяжіє до позавербальних сценічних засобів. Творці вистави довели, що і ця сфера їм під силу.

Вистава VIÑO – це композиція з дуже відкритою для інтерпретацій структурою, де превалює безупинний рух, пластичні композиції плавно перетікають одна в одну, людське тіло звучить як добре налаштований інструмент, який хочеться слухати/бачити/відчувати. Музичне оформлення (композитор Микита Золотар) органічно поєднується із багатим візуальним рядом, спільно творячи тонке мереживо сенсів, мікросюжетів, ледь вловимих образів, промовляючи до нашої підсвідомості, дозволяючи почути те, чого словами не передати.

У виставі немає сенсу шукати лінійно розгорнутого сюжету, глядача спонукають відпускати шори раціонального сприйняття, прислухатися радше до своїх відчуттів – занурюючи у безперервний потік калейдоскопічно нанизуваних психофізичних станів людини, емоційно загострених сплесків, пов'язаних не лише зі сп'янінням від алкоголю, а й – від несправджених очікувань, туги самотньої людини за іншою людиною. Чи не єдина, вимовлена за всю виставу фраза: «Обійми мене» – натикається на порожнечу, повисає у повітрі, розчиняється, так і не зустрівши адресата. Акторському ансамблю завдяки точності виконання поставлених режисером завдань вдається вести оповідь відсторонено – підкреслюючи стерильність, приреченість простору людського існування, неможливість повноцінної, живої комунікації.

Не менш майстерно продемонстрована краса оголеного людського тіла. Творцям вистави притаманне відчуття тонкої межі поміж демонстрацією краси з невід'ємним присмаком еротизму та вульгарним роздяганням. І жіночі,

і чоловічі тіла постають як витвори мистецтва, як частина якогось ширшого художнього задуму, прекрасні у своїй пластичності, самодостатні – навіть без чіткої прив'язки до якоїсь історії. Щоправда, викликає певні застереження дещо інструментальне трактування образу жінки у виставі (як посудини, яку можна наповнювати); як зрештою і аналогії поміж вином на сцені й жертовною кров'ю Христа...

Поліфункціональне сценографічне оформлення художниці Тетяни Нерсисян створює зручний, достатньо абстрактний простір для акторської гри: сірі бетонні стіни недобудованої багатоповерхівки, опорні стовпи, сходи та майданчики, зяючі отвори відсутніх вікон та дверей – холодне, стерильне тло, на фоні якого виразним акцентом проступає людське тіло; конструкція, яка дозволяє розгортати дійство на різних рівнях сценічного простору. Один сегмент «будинку», який має ознаки інтер'єрного оформлення (виглядає як стара, ще радянська вбиральня), якраз концентрує у собі сюрреалістичні сцени: випадання акторів крізь проламану цегляну стіну, несподівана поява рук – крізь непомітні отвори... Вагоме композиційне місце для багатьох мізансцен – характерний для «почерку» Євгена Корняга – довгий стіл, за яким, на якому та під яким відбувається левова частка дії.

Предметний світ вистави, з одного боку, закцентований на фізичності, матеріальності представлених на сцені речей: зокрема, чавунна батарея; пляшки із вином; багатьма способами обіграна рідина (розлита, налита, розпилена і т.д.), її мокра і плинна природа, що прекрасно когерує із фактурою одягу акторів, фактурою їхнього тіла. А з іншого боку – вистава не переобтяжена побутовими деталями, звичні речі щораз набувають нового і нового символічного виміру. І все ж протягом спектаклю не полишає враження, що тут бракує якоїсь дрібної деталі, якогось штриха, аби визнати, що дійство поглинає глядача повністю, аж десь на середині вистави приходить усвідомлення: не вистачає нюхових відчуттів! Запах справжнього вина викликав би у глядацькому залі значно сильнішу хвилю відчуттів та асоціацій, підсилив би ту атмосферу спокуси, яка неперевершено твориться на сцені пластичними засобами (хоч, можливо, у такому разі театр опустився б до рівня фізіологічних маніпуляцій).

Захоплюючись тим, як вміло творці вистави вибудовують баланс між реальністю і станом напівсп'яніння, як пластично «пливе» світ у виконанні акторів, як він набирає химерності, як тіло людини перебуває у цьому межовому стані, поступово втрачаючи свої раціональні, толеровані суспільством рамки, – хотілося б також посперечатися з режисером щодо його трактування цього стану. Адже у сценічній роботі оспівана лише одна грань нашої культури споживання п'янких напоїв, а за кадром залишаються питання алкогольної залежності, у яку може перерости ця «культура», ілюзорного відчуття безпеки, яке лише зрідка може вилитися у щось добре...

Сильне враження від вистави не полишає навіть після виходу з театру, про неї хочеться роздумувати, прокручувати собі у голові певні епізоди, внутрішньо дискутуючи з її меседжами. При бажанні можна відшукати у ній відгомін із попередніх робіт Євгена Корняга, його вже випрацьовані в інших колективах певні режисерські прийоми, все ж неможливо не погодитися, що VIÑO є незалежною, самодостатньою роботою, яка виросла із наявного творчого потенціалу Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, є його дитям із плоті та крові.

Олена Либо

Київський академічний театр на Лівому березі Дніпра, продовжуючи експериментувати, поповнив репертуар виставою VIÑO, яку режисер Євген Корняк поставив у жанрі фізичного театру. Це перший досвід роботи акторської трупи в такій незвичайній естетиці, коли не слово, а тіло стає засобом комунікації. В цілому, український драматичний театр практично не представлений в даному жанрі. З вдалих експериментальних спроб можна згадати декілька постановок недержавного театру «Прекрасні квіти» які створювали свої перші вистави на межі драматичного та фізичного жанрів у Харкові.

У виставі Євгена Корняка відсутній сюжет. Замість нього є фантастичний, надзвичайно вишуканий світ, зітканий з дивовижних сюжетів-метаморфоз про людські стосунки, бажання та почуття. Вони виникають у світлі напівпорожнього простору, створюючи кожного разу ефектні мізансцени, в яких органічно переплітаються жіночі і чоловічі тіла. В цій скульптурності тіл панує пластика, жест, рух, елементи хореографії, піднесені музикою та яскравими звуко-шумовими ефектами, зітканими з падінь людських тіл, дихання, скреготу скла об бетон, брязкоту залізних ланцюгів, звуку «співаючого скла», крапель та плескоту води і вина. Вина у виставі багато. З пляшок воно розливається по келихах та напівоголених тілах. Вино у виставі – символ розкоші, витонченості, вишуканості та розкутості. Воно метафора життя – одні знаходять в ньому мудрість, любов, секс, щастя, а інші шукають порятунок від самотності, зради та несправедливості.

Час у виставі пливе повільно, в ньому неквапливо змінюються крупні плани на загальні. Вільний потік не пов'язаних між собою простих і одночасно багатовимірних сюжетів, які не потребують переказу (у кожного свій досвід і кожен з нас буде шукати свої сенси), не втрачають своєї цілісності в інтимній загальній атмосфері і виваженому візуальному рішенні, яке завдяки світлу плавно перетворюється то на вишуканий хол у стилі лофт з мінімалістичним оздобленням, то на закинутий промисловий цех з обдертими стінами і потрощеною кахельною плиткою. В порожнечі цього простору і буде народжуватись сучасний міф про кохання, самотність, страждання, життя і смерть. Про відродження і переродження навіть тоді, коли, здавалося б, виходу немає і ти перебуваєш на краю сходів, що ведуть у нікуди (художник Тетяна Нерсисян).

Підсилює візуальний ряд музика Микити Золотаря. Лірична, ностальгічна з нотами смутку, вона наближає дій-

ство до медитації, яка обривається звукошумовими ефектами.

Нескінченно цікаво спостерігати за роботою акторів, які сміливо віддають себе режисерові на «переплавку». Вони не бояться відкрито і сміливо імпровізувати. Трансформуючи сценічний обшир, виконавці то розширюють його, то формують навколо себе щільний простір. Тілесна мова, за допомогою якої вони комунікують між собою, передає гаму емоцій – щастя, кохання, ніжність, страх, гнів. Відповідно і пластика змінюється з м'якої, глибокої, граціозної на напружену та експресивну.

Блискуче володіння прийомами ансамблевої гри, уміння довіряти та відчувати один одного робить цю виставу однією з найпопулярніших на сьогодні в українському театрі.

Людмила Олтаржевська

Для української театральної сцени, незважаючи на всю її багатожанровість, фізичний театр у певному сенсі і досі залишається terra incognita. Найпросунутіший театрал у цьому контексті згадає Піну Бауш або ж мімів, ще хтось сформулює принцип мистецької течії як «вистава без слів» або ж назве виставу франківців «Стіна», де цей принцип існування на сцені був заявлений, але у другій половині спектаклю його помітно розбавили іншими. Відтепер усі охочі побачити на власні очі виставу, що повністю відповідає визначенню «фізичний театр» і де цей жанр витриманий на рівні подиху акторів, можуть вирушати в Театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. Де режисер із Білорусі Євген Корняг поставив виставу VIÑO.

Шлях Євгена до Києва із Мінська проліг … через Одесу. Там у Театрі ляльок режисер поставив два спектаклі, один з яких, «Баби Бабеля», навіть увійшов до шортліста першого Фестивалю-премії «ГРА». Їхати з Білорусі до Одеси, аби там ставити Бабеля – факт, який свідчить, принаймні, про неабияку творчу сміливість Євгена. Щодо київської вистави, то тут тему його творчої сміливості можна лише розвивати.

VIÑO – це химерна вигадка, описана мовою тіла. Хоча два слова тут таки звучать. «Обійми мене…» луною котиться десь із глибини сцени, огортає її по периметру, уздовж і впоперек, просочується у залу крізь приглушене світло. Саме ці два слова запускають маховик історії, – хоча вистава і починається раніше, – зібраної з особистісних трагедій і драм, із самотностей і шаленого бажання хоча б на мить вхопити за руку людину, яку відчуваєш, як самого себе. Душа, тіло, мрії, емоції, розхристані чи приглушені, спроби осягнути час, простір і себе у цих координатах… І вино. Як каталізатор. Як живильна рідина і отрута одночасно. Люди без імен і прізвищ. Такі кумедні у своїй метушні (сцена у жіночому туалеті). Такі щирі у прагненні мати підтримку (Катерина Савенкова майже злітає над сценою і падає на руки тих, хто поряд). Такі одностайні, якщо того вимагає ситуація і співпадають бажання (пластичні етюди навколо стола з келихами та пляшками зачаровують і гіпнотизують, наповнюючи ту чи іншу сцену змістом, для якого словесного аналогу шукати точно не варто). Такі беззахисні… Розкуті… Спраглі…

Цікаво, скільки відсотків глядачів сприймуть цю виставу як памфлет проти алкоголізму? Скільки, повертаючись додому, наспівуватимуть відомий хіт «Ніно, мнє нє всьо равно, с кєм ти пйош віно…» (у виставі ця пісня відсутня). Але тих, кого вразить побачене, точно буде в рази більше. Вишукані рухи, окреслені мовою тіла смисли, які наче й на поверхні, але все одно потребують певного коду, аби бути розшифрованими, вигнуті лінії – це надзвичайно красива вистава, якою не можна не замилуватися. Водночас режисер разом з художницею Тетяною Нерсисян оснащують сцену предметними метафорами-знаками-підказками. Одним із центральних елементів сценографії тут є обірвані сходи. Якими точно не спустишся на землю, але за допомогою яких можна, принаймні, на певний час піднятися над тим, що відбувається знизу. Або ж калюжа посеред сцени (як зізнався Стас Жирков, облаштувати цю водоймочку за технічних можливостей театру було досить непросто), в якій, напевно, для когось із героїв відбиваються зорі, а хтось топив у ній свої мрії… Чи скатертина на столі, що по черзі для всіх перетворюється на саван.

Представляючи свою виставу перед прем'єрою, Євген Корняг визнав, що під час репетицій був приємно вражений фізичною підготовкою акторів. Після спектаклю можна констатувати, що цей комплімент стосувався всіх без винятку учасників VIÑO: Оксани Черкашиної, Анастасії Пустовіт, Владислава Писаренка, Оксани Жданової, Дмитра Соловйова… Торуємо стежину фізичного театру далі. А слова залишаться на потім…

Віктор Рубан

Вистава є безумовним викликом для акторів – тут немає змоги спертись на слово, а рух є складним і визначеним. У цій роботі можна побачити дуже вдале хореографічне поєднання мови побутового жесту і тілесної взаємодії, абстрактного руху та символічних дій. Позиція автора і акторів прозора, ясна та не залишає простору глядачеві для подвійних трактувань: те що засуджується – однозначно засуджується, а те що підноситься – підноситься. Цікавим є звернення сьогодні до теми алкоголю як чогось, що проникає у наше соціальне життя з давніх давен через застілля і розваги, чогось, що, будучи чимось несуттєвим, насправді має дуже суттєвий вплив на кожного з нас і подекуди визначає долю. На сьогодні статистика жіночого алкоголізму в Україні справді вражає, за даними ВООЗ 2019 року кожна 200 українка з Україні є алкозалежною, а загальна кількість алкозалежних дорослих жінок перевищує 100 тисяч осіб. Проте найдраматичнішим є те, що значна частина дітей цих жінок вже у підлітковому віці починають також вживати алкоголь і наркотичні речовини та на час повноліття вже мають проблеми з алко-

чи наркозалежністю. Тобто, адресувати у формі вистави проблематику неконтрольованого споживання алкоголю саме жителям мегаполісу, яким є Київ, дуже актуально і важливо як у культурному, так і у соціальному сенсах.

Адресувати таку складну тему у формі хореографічної роботи без слів, лише мовою тіла та жесту – дуже вдалий хід. Хореографія є вибудованою і вправно виконується акторами таким чином, що навіть за відсутності слів рух і взаємодія чітко говорять самі за себе. У цій виставі глядач має змогу обійтися без моралізаторства та повчання зі сцени, не заплутатися у словесних інтерпретаціях. Натомість зі сцени проступає багатоманіття картин з життя, різні ситуації, на які, спроектувавши власний досвід, кожен має змогу самостійно зробити висновки – і щодо представлених наслідків, і щодо можливих варіантів розвитку подій.

Незважаючи на складність руху та взаємодій, актори доволі точно виконують цю виставу, злагоджено та вправно. Важливо також відмітити те, що спектакль створений у жанрі фізичного театру для акторів драматичного театру є не тільки викликом, але і певним обмеженням для засобів виразності. Це далеко не перша постановка фізичного театру в Україні, але такого типу вистав справді з'являється дуже мало, так як фізичний театр потребує особливих навичок для виконавців і постійної виконавської практики. В основному такі роботи створювалися представниками незалежної сцени, тому ці вистави зрідка мали можливості тривалої регулярної презентації. Фізичний театр, попри багатство тілесної лексики, потребує довіри своєму тілу, більшої «включеності» у власний рух, більшої усвідомленості та глибшої уважності до кожної клітинки власного тіла без співвідношення з психологічною чи емоційною реальністю, як того потребує акторська майстерність. Але загалом актори чудово справились із поставленими задачами і змогли познайомити з цією виставою та цим жанром більш широкого глядача, що як на мене заслуговує окремої відзнаки. Тішить те що цього року у номінації «за найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу» представлено навіть декілька робіт фізичного театру.

VIÑO, на мою думку, є однією з найкращих вистав, що подавались до участі цього року на Фестиваль-премію «ГРА», тому я однозначно рекомендую цю роботу до короткого переліку найкращих вистав України у відповідній номінації.

Ольга Стельмашевська

Вистава VIÑO – абсолютний, свідомий рух Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра на територію фізичного театру. Він давно оселився в театрах Європи і, нарешті, з боязких, лабораторних українських поодиноких спроб, гучно заявив про себе з великої сцени, був беззастережно прийнятий і зрозумілий глядачем.

Наша академічна театральна школа, на жаль, працювати в цій естетиці і стилістиці не вчить. Тож, театр під керівництвом Стаса Жиркова і Тамари Трунової взяв на себе цю місію й наполегливо працює у цьому напрямку, з кожною виставою переходячи на новий рівень опанування: для постановок у жанрі фізичного театру запрошуються режисери з різних країн, з різними методологіями, різноманітною стилістичною палітрою. Отже, сьогодні лівобережці прекрасно почувають себе на території фізичного театру.

Тому вистава VIÑO – ще одна важлива сходинка до пізнання своїх можливостей, розуміння найближчого майбутнього і, врешті-решт, до заслуженого успіху.

Над постановкою працював відомий білоруський режисер Євген Корняг, для якого вистава «завжди акт самопізнання і лабораторія». Проте в результаті на сцені – ми не бачимо лабораторії, що властиво більш раннім «фізичним» постановкам чи то в «Золотих воротах» чи в інших українських театрах.

VIÑO – цілісна, авторська вистава Корняга, об'єднана ідеєю і певною низкою символів, знаків, міфів, які публіка зчитує з тіл акторів.

У часи, коли слово знецінене, постдраматичний театр досліджує постапокаліптичні фобії, висловлювання тілом, жестом, пластичним рухом, графічним тілесним малюнком вражає сильніше, чіпляє інші рецептори, ефективніше впливає. Корняг прекрасно володіє саме цим «словом». Більше того, вміє передати усім без виключення акторам, зайнятим у виставі, ту систему пластичних координат, яка робить виставу довершеним зразком фізичного театру.

Цінний момент спостереження: драматичні актори настільки утаємничені в корнягівський задум, що стають міцним, єдиним сплавом, здатним передати усі нюанси і водночас узагальнити основні мотиви і лейтмотиви вистави.

А вони – антологія людських стосунків. Точніше, чоловіка і жінки, інь - янь, єдність і боротьба протилежностей. Споконвічна і як ніколи актуальна нині. Корняг складає цей кубик Рубіка зі знайомих і незнайомих асоціацій, міфологем і міфотворчості, прямих і не прямих алюзій, метафор і реальних прототипів.

Тіла – інструмент режисера. Вони не балетні, не безтілесні, не аморфно красиві – це тіла акторів у прекрасній фізичній формі, що уособлюють вельми конкретні речі у запропонованому художницею Тетяною Нерсисян сценографічному loft-просторі із промовистим акцентом на сходах в нікуди: секс, бажання, свободу, безвихідь, сон, смерть, хіть, ніжність, зраду, колективне несвідоме та «свідомі стани окремої особистості».

Майже 20 епізодів, міцно скріплених «єдиними рухом» й багатозначністю підтекстів навколо двох важливих для людей слів: vino&sex. Цей динамічний монтаж має свою зав'язку, ліричні і комічні відступи та ефектні підступи до кульмінації й, звісно, «гучний» фінал з репетицією смерті.

Вистава однозначно заслуговує на своє місце у фіналі Фестивалю-премії «ГРА». Після перегляду VIÑO глядач,

якщо він зумів віддатися хвилі емоцій і не намагався слідкувати за сюжетом, якого, як такого і немає, чи зрозуміти кожну режисерську метафору усвідомлює набагато яскравіше постфактум. І це беззаперечний плюс і ознака певної довершеності.

Юлій Швець

«Гламур» знову на сцені, цього разу – в Театрі на лівому березі, хоча перевершити Бегбедера навряд чи кому по силам. Та все ж знаходяться відвані декаденти, котрі продовжують шукати «істину в вині», прагнучи відкрити очі глядачу. Ескізна краса, доведена до рівня беззмістовності, у виставі, пропонує в якості меню низку візуально фешенебельних сцен без послідовного наративу, де навіть естетська смерть від алкоголізму не може порушити глядацького спокою: пусті особистості хай помирають – не шкода.

Як орнаментальну закуску режисер пропонує «фізичний театр»: безліч красивого жіночо-чоловічого тіла, що «відкриває себе» через алкогольну залежність і в ній же тоне, пускаючи милі червоні бульбашки. Однак, радикально не індивідуалізоване тіло також надто, у тому числі еротично, одноманітне, аби сформувати конфлікт і стати рамкою певного сюжету. Вторинність баченого не відпускає: сцени «зміненої свідомості» неоригінальні й нагадують дещо з фільмів жахів і нуару. Очікування, що потік сцен, дійшовши фіналу, завершиться великою «безумною» ідеєю, яка переверне з ніг на голову нашу усталену свідомість, якось легітимізує всі ці «алкогольно-естетські шукання», на жаль, не виправдались. Тож, постановка вписується більш у потік явищ культурних, аніж мистецьких – у стрімкий комерційний потік, який люди, що куштували й ексклюзивні «вина», називають «театральною попсою».

Та все таки є у виставі щось, що вирізняє її з натовпу. У першу чергу – пошук «ідеальної формули вина» – краєм крила вистава торкається «почуття міри». Тобто, оптимальної кількості мілілітрів, які відділяють людину, що «втікає від самотності», від найогиднішої тварини, яку лише можна собі уявити. Але вистава далека від вкрай потрібної у даному випадку моральної дидактики. Вона працює на грані фолу, представляючи «життя в формах алкогольного життя», по сумі балів виходячи на межу естетизації алкогольної ейфорії.

У порівнянні з іншими опусами, сюжет у даній постановці можна вважати «дещо лінійним». Крихкі поняття, що їх не завжди можна виразити словами, які залишаються між рядків у літературних творах, – у даному дійстві більшменш прояснені. Однак, чи варто захоплюватись «винними» асоціаціями, котрі, очевидно, виникали у режисера й акторів в «момент творення», й котрі, в якості візуальних образів, творці спробували передати нам – людська кров, кров Христа, біблейська тема перетворення води в вино – разом взяті вони банальні. Однак, ні потужна, на межі «творчого вибуху» енергія, що її випромінює чи не кожен актор у цьому (формально) добірному дійстві, ні естетська сценографія, ні цікава звукова палітра, ні ефектні колективні пози, що з таким шикарним блиском віддаються дрібній темі, не рятують даний «фізичний театр» від фізіології. Відсутність «хімії людських стосунків» не дозволяє включити виставу у шортліст Фестивалю-премії «ГРА».

Лускунчик

Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва (Київська опера) «Лускунчик»

Юлія Бентя

Найперше, що хочеться привітати у новому «Лускунчику» Київської опери (Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва), це запрошення до участі у репертуарній виставі академічного театру підлітків, які нині навчаються у Київському державному фаховому хореографічному коледжі. І то не лише на анонімні ролі дітей та янголят, а й на партію маленької Клари (Софія Бородуля) та крихітну, але драматургічно важливу роль Племінника Дроссельмейєра (Данило Мотков), який ставить у гепіенді вистави фінальну крапку. Друге очевидне досягнення цієї прем'єри – це дириґентська робота, надзвичайно грамотна, нюансована і вибудувана, а головне – гранично чуттєва у своїй виразності. Шкодую, що раніше не доводилося чути ім'я 33-річного уродженця Криму, а згодом дириґента Донецької опери Ділявера Османа, який тепер працює в Києві. З таким звучанням оркестру музику Чайковського насправді можна слухати за будь-якої хореографії та сценографії – і нехай це буде саме компліментом молодому дириґенту, а не докором для решти постановників, які підійшли до свого завдання нетрафаретно, із молодецьким завзяттям і вочевидь тримаючи в умі очі маленьких відвідувачів цього театру.

Артем Шошин ставив «Лускунчика» у Київські опері, маючи за плечима шість років інтенсивної балетмейстерської практики, а до того (і паралельно) – великий досвід танцівника і культурного менеджера (навчаючись у луцькому Інституті мистецтв, який закінчив 2015 року як балетмейстер, він організував «Молодий балет Волині», від 2013 року танцює у трупі «Київ Модерн-балету»). У парі з балетмейстером-постановником Національної опери Віктором Литвиновим Шошин суттєво переписав лібрето і, ймовірно, разом з дириґентом-постановником Віктором Плоскіною дещо перекомпонував послідовність музичних номерів. У результаті вийшла концентрична композиція, за арку до якої править святкування Різдва у будинку Штальбаумів, а за середину – сон Клари.

Сценографка Тетяна Бєлік і художниця костюмів Катерина Маньковська перенесли дію у 1950-ті роки («яскраві і колоритні 50-ті», як підказує нам анотація до вистави, але навряд чи вони «наші 50-ті»). У вітальні Штальбаумів бачимо вишуканні шафи із стародруками, а на стіні замість шпалер – коштовну тканину із світлим «гранатовим» візерунком на темно-червоному тлі, дуже схожим на коштовний декор Червоної вітальні Київського музею Богдана і Варвари Ханенків.

Строго кажучи, у першій сцені і хореографія перетворюється на свого роду декор. За великим рахунком усе, що відбувається, значно ближче до пантоміми, аніж до танцю, і механічна пластика Лускунчика (Михайло Щербаков) не стає винятком. Ту саму пантоміму бачимо і в німому монохромному кіні «Загадкове перетворення. Казка про Лускунчика» (авторка відео – Ганна Гарбуз), сюжет якого тримається на здохлій миші, від виду якої всі навколо непритомніють.

Хто пам'ятає «Лускунчика» Раду Поклітару, той напевно згадає і його інфернального Дроссельмейєра, а також трагічний фінал казки у версії «Київ модерн-балету». Артем Шошин веде сюжет Гофмана до щасливого фіналу, але так само, як і Поклітару, і у доволі схожий спосіб акцентує роль хресного. У сцені, яка позначає кордон між реальністю та сном, Дроссельмейєр (Олександр Друшаков) ховається за годинником і стає ніби «машиною часу». Він демонструє дітям кіно про мишу, він постійно присутній у Клариному сні (роль дорослої Клари виконує Ольга Постернак), як тінь, супроводжує її подорож з Принцем (Павла Зурнаджі). Ба більше, після довгої дуетної сцени Принца і Клари він приєднується до них, починає перетягати Клару на свій бік, забирає її у Принца на кульмінаційній підтримці. І хоча Клара відштовхує Дроссельмейєра, Принц наприкінці сну повертається до неї в образі Лускунчика. Зрештою, в фіналі постановки, вже знову в реальній вітальні, хресний знайомить Клару, яка щойно прокинулася, зі своїм Племінником.

Тут можна було б ще довго розповідати про те, як у виставі зроблено сюїту з національних танців, наскільки цікаво і дотепно в ній люди і звірі перебирають на себе ролі одне одного: як складний хореографічний малюнок Бика (Владислав Бондар) домінує над партією Тореро (Катерина Щебетовська) в «Іспанському танці»; як Пава (Крістіна Бакляк) зі «Східного танцю» своїм вишуканим танцем заманює лінивого Шаха (Сергій Щербіненко) в клітку, призначену для неї самої; як батіг Дресирувальника (Микита Бельченко) потрапляє до рук Ведмедика Тедді (Богдана Бондар) в «Російському танці», і вже не Ведмедик, а Дресирувальник вимушений танцювати під указку; як дві Вівці (Вероніка Ракітіна і Марія Шупілова) змагаються за увагу одного Овна (Мирослав Черноус) у «Французькому танці», порушуючи звичну диспозицію ґендерних ролей.

У «Лускунчику» Артема Шошина є й інша, значно суттєвіша підміна: у ньому нормою стає танцювальна екзотика, а острівці класичного танцю – екзотикою. Можливо, саме тому «Китайський танець» (сольний номер Анастасії Романицької) тут є найближчим до класичного, хіба що вдягненого у східні шати. Приблизно те саме можна сказати і про танець Олени Михайлової (Мишильда) та Оксани Бондаренко (Снігова королева), де домінує академічна

стилістика. Найбільше власне танцю – у партіях дорослої Клари і Принца, але навіть у їх піднесених па-де-де проскакують деталі, що зводять нанівець умовність цього мистецтва.

Що ж до сцен з кумедними мишами (Добра Мишка в виконанні Ірини Іванів тут не має конкурентів), які тут схожі на молодих цуценят, із солдатиками (у них в руках пластикова зброя), з катапультою, що спрямовує шматки сиру на армію ворога, з іграшковими літаками – всі вони дуже веселі, але в хореографічному плані подані не надто вигадливо. Шкода, що ця вистава потрапила в лонґліст хореографічної номінації, де вона вочевидь не витримувала змагання із суто пластичними роботами, а не номінації дитячих вистав, де мала би шанси пройти не лише в довгий список, а й посісти важливе місце в почесному короткому списку.

Ганна Веселовська

Балет «Лускунчик» у Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка я згадую як одне із найяскравіших театральних вражень раннього дитинства. Особливо мені подобався початок другої дії, коли по ар'єрсцені пропливав чарівний човен, на якому стояли фантастично красиві Маша і Мишко. Після цього розпочинався феєричний інтернаціональний дивертисмент, в якому мені, чомусь найбільше подобався танець китайчат. За якийсь час з'явилася імперська версія «Лускунчука» Юрія Григоровича із кордебалетом у перуках. Там все було пафосно і надмірно, наче на царському балу: спектакль досягав апофеозу, коли стрункі танцівники в червоних трико й камзолах з позументами лаштувалися у шеренги, тримаючи над головою розкішні канделябри.

Але мій улюблений «домашній» «Лускунчик» схожий по кольоровій гамі та наддмірності квіточок на буколічний «Київський торт» довго залишався не спростовним, аж поки Раду Поклітару не представив у «Київ- Модерн балеті» свого «Лускунчика». Що тут почалось! Адже замість маленьких мишей по сцені бігали величезні волохаті пацюки-монстри, замість домашньої ідилії у першій сцені – карикатура на бюргерів, причому з точною вказівкою на соціальний статус персонажів, а до головних героїв повернулися, придумані Е.-Т.А. Гофманом імена Клара та Фріц.

Знаю точно, що на цей шалений «Лускунчик» не водили маленьких дітей у новорічні свята. Родинами традиційно відвідували стерту версію «Лускунчика» з мого дитинства, яку на сцені Національної опери чомусь стали виконувати хореографічні школи, дитячі ансамблі тощо, а не балетні прем'єри. Брутальний «Лускунчик» Поклітару залишився для тих, хто не дістався до інших радикальних версій цього балету, приміром сатиричної від Метью Борна.

І ось, у 2020 році нова київська прем'єра «Лускунчика», здійснена вихованцем Раду Поклітару Артемом Шошиним у Театрі опери і балету для дітей та юнацтва. Від першої ж сцени виникає враження чогось уже баченого. Основними прийомами для балетмейстера Шошина є ті ж спроби «отанцювати» приватне життя, як це уміло і фантазійно робив Раду Поклітару у своєму «Лускунчуку та «Довгому різдвяному обіді».

На це прагнення перенести казковість у повсякденність вказує і декорація, що копіює оформлення драматичної вистави – гігантські книжкові шафи, плюшеві фотелі, портрети на стінах, а також костюми і взуття виконавців. Останнє навряд чи взагалі можна вважати підходящим для балету – грубі туфлі на підборах у поєднанні із сукнями кольорів і крою масмаркету або просто second hand, створюють атмосферу глибоко провінційного міщанського середовища. Нехай і так, події «Лускнучика» можуть відбуватися і на дні морському. Але постановником це, позбавлене будь якого смаку міщанство жодним чином не сатиризується, а танцювальна лексика, побудована на елементах підтанцьовок із шоубізу подається як оригінальна.

Відчуття того, що Шошин вирішив вступити в творче змагання із Поклітару, а точніше зробити лайт-версію брутального «Лускунчука», аби його беззастережно могли дивитися маленькі діти, остаточно посилюється коли на сцені з'являються миші-пацюкі. Не такі бридкі, як у Поклітару, але такі ж гігантські й неповороткі. Втім саме у цей момент він переводить балетний спектакль у план ілюстрації дитячих ігор. При цьому балетмейстер не вибудує танцювальних мізансцен, залишає дитячу метушню такою як вона є, а жахаючу сцену нічного бою Лускунчика із мишами-пацюками позбавляє трепету.

Обраний балетмейстером простий шлях ілюстративного показу може й робить спектакль цілком дохідливим для неофітів балету, але позбавляє його якостей мистецького продукту, трансформує у примітивну балаганну сировину. Власне, сам Шошин і не приховує того, що балаганна естетика є для нього домінуючою. Адже майже вся друга дія – це видовище маскультного штибу, яке у відповідному антуражі споглядають Клара і Принц. Відкривається червона плюшева завіса, з'являються танцівники-неформали, чиї костюми щиро прикрашені пір'ям і відтворюють копії «сувенірних» танцювальних па.

Дешева сувенірність цього спектаклю для родинного перегляду ніяк не втішає. За смаком і кольором цей «Лускунчик» схожий на цукерки M&M dams, які дарують на Новий рік, такий же приторно солодкий, позбавлений напівтонів, нюансів, смислових ребусів, казкових загадок. Але найгірше те, що стопроцентно побудований на старих і нових кліше, цей «Лускунчик» зовсім позбавлений простору для дитячої уяви. Політ – кохання – це арабеск, нав'язливі смішні гості – потворна міщанська тусовка, а сніжинки – просто кульки їдких кольорів, що крутяться до несхочу на екрані мобільника.

Роман Лаврентій

Здавалося б, сказати щось нове у балеті «Лускунчик» Петра Чайковського не так уже і просто, зважаючи на незчисленні його версії на українських та зарубіжних сценах та екранах. Однак Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва сміливо пропонує свій варіант прочитання цього класичного твору.

Молодий хореограф та постановник вистави Артем Шошин, який уже встиг заявити про себе кількома яскравими роботами у різних театрах України, вирішив оминути усталені постановочні шаблони, що міцно закріпилися за «Лускунчиком». Нове лібрето Віктора Литвинова та Артема Шошина за казкою Ернста Теодора Амадея Гофмана розхитує наше уявлення про загадкового персонажа Лускунчика, не даючи зупинитися на якомусь одному образі, пропонуючи все нові та нові його іпостасі. Зазнають змін й інші герої. Зокрема, замість хрестоматійного Мишачого Короля у виставі діє Мишача Королева, що змінило акценти, зміщуючи конфлікт з «чоловічої боротьби» у площину протистояння двох діаметрально протилежних начал: благородність, самопожертва (Лускунчик) vs підступність, егоїстична нахабність, навіть розпусність (Королева).

З одного боку, неокласична хореографія Артема Шошина ніби підтверджує спорідненість «Лускунчика» Київської опери з попередніми напрацюваннями із багатої сценічної історії цього твору, залишаючи собі лише право по-своєму яскраво розгорнути тему кохання, дитячого захоплення і тривогу на порозі юності, що зрештою закладено у самій музиці (диригент-постановник – Віктор Плоскіна). А з іншого – хореограф та постановник вистави дозволяє своїй фантазії сповна розгорнути потенціал казки в казці, звертаючись до прийомів модерного балету, відкривати нові грані персонажів, їхнього казкового перетворення.

Водночас не все працює на динаміку вистави: окремо взяті ліричні, драматичні, комедійні сцени вирішені яскраво та винахідливо (особливо сцена кориди, де іспанський танець танцює бик), однак часто вони залишаються концертними номерами, не поєднуючись у цілісну оповідь. А вставна сцена перегляду дітьми фільму-казки про накладання чарів (відео-проекція Ганни Гарбуз вирішена у стилі німого кіно), що допомагає зрозуміти концепцію головного героя, є надмірно статичною та ілюстративною...

Надто класичним видається і художнє оформлення сцени (сценографія – Тетяна Бєлік), хоч воно і стильно занурює нас в епоху 1940-х чи 1950-х років, а завдяки зміні освітлення вдало працює на контрасті, коли дія переміщається в сон героїні. Особливо насторожують нефункціональні статичні два величезні портрети на сцені (фотографії кіноакторів Кларк Гейбл та Вів'єн Лі), які залишаються маркерами епохи, незрозумілими для більшості глядачів, крім тих, хто бачив фільм «Віднесені вітром».

Яскраві та барвисті костюми персонажів, що відсилають до різних епох, очевидно підсилюють казкове враження, новорічну карнавальність зображуваної історії (художник костюмів – Катерина Маньковська). Але на цьому фоні досить дивними видаються невигадливі, відштовхуючі та нефункціональні костюми мишачого війська (насамперед, незручні для самих акторів).

І ще виникає риторичне запитання: якщо це історія, розрахована на юну аудиторію, про щирість почуттів та чистоту помислів, як декларують творці вистави, то навіщо робити низку явно недитячих натяків? Зокрема, дуже відвертий костюм Мишачої Королеви (який стилістично навіть не перекликається із костюмами її війська), прямі натяки на її інтимні стосунки з лакеєм...

Певні труднощі спостерігаються й у залученні дітей до вистави, що завжди вимагає дуже тонкої і кропіткої роботи режисера та й усієї постановочної групи, аби стерти межу між професіоналами і юними артистами, щоб досягнути ансамблевості виконання та не порушити задану сценічну умовність (тут зайняті артисти балету, артистки хору, симфонічний оркестр театру та учні Київського державного хореографічного училища). Виконавиця партії Маленької Клари (Поліна Чепик) чудово творить свій образ, не поступаючись дорослим солістам балету. Натомість у масових сценах з іншими дітьми, зокрема, в епізоді битви між мишачим військом і солдатиками (вирішеними як загони ніндзя та оригінально зодягнутими у форму спецназівців!) виникає неестетичний хаос.

Смілива спроба вирватися за рамки усталених традицій, якою є балет «Лускунчик» Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, майстерне поєднання неокласичної та модернової хореографічної мови заслуговують на визнання, однак окремі фрагменти вистави викликають низку застережень, що не дозволяє нам внести її до «короткого списку» Фестивалю-премії «ГРА».

Олена Либо

Оригінальне хореографічне прочитання казки Гофмана «Лускунчик» в Київському муніципальному академічному театрі опери та балету для дітей та юнацтва представив відомий артист і хореограф Артем Шошин.

Сюжетна версія лібрето (Артем Шошин, Віктор Литвинов) багато в чому розходиться з оригіналом. Події в казці розвиваються в яскраві і колоритні 50-ті роки XX ст. Історія подається в легкому емоційному забарвлені. Серед дійових осіб ми не побачимо Мишиного короля, Франца, Принцеси Пірліпат, але відсутність цих героїв не змінює суті твору, в якій збережено цінність пізнання дітьми і щирих дружніх зв'язків, і перших романтичних відносин. Так само як і в казці Гофмана у спектаклі переплітаються реальний та фантастичний світи. Реальний світ у виставі постає більш виразним, зрозумілим, дієвим, цікавим, ніж світ фантазій і сновидінь. Він ніби підво-

дить глядача до відкриття прихованої таємниці. Передує всьому дійству пролог – легкий, вільний, динамічний та гуморний – він задає тон майбутнього свята з його нестримними веселощами, іграми, танцями й подарунками, які так чекають діти на Різдво. Останнім прибуває чарівник і майстер Дросельмейєр, на прихід якого очікувала не тільки Клара а і всі діти, їм він дарує показ кінострічки про перетворення новонародженого принца королевою Мишильдою на ляльку-горіхокола, якого звали Лускунчик. Після перегляду вигадливий чарівник підносить подарунок своїй похресниці Кларі – ляльку Лускунчика. Під впливом емоцій дівчина засинає. І далі дія розвивається в ірреальному світі – снів і фантазій, сповнених переможних битв іграшкових солдатиків, які на чолі з Лускунчиком і за допомогою Клари перемагають ціле військо Мишей і саму королеву Мишильду. Є в цьому світі фантастичні перетворення самої Клари і Лускунчика на Принцесу, та Принца, які потрапляють в чарівне королівство свята і нестримних веселощів. Ірреальний світ виглядає занадто штучним, еклектичним, руйнуючи цілісний образ вистави. Окремими концертними номерами виглядають дивертисменти в останній дії вистави. В них багато вигадки, але замало режисерських постановочних ходів, виразних засобів, дрібниць, за допомогою яких режисер міг би оживити світ фантазій та сновидінь. Хоча, з погляду хореографії, концертні номери-мініатюри виконані блискуче. Взагалі, хореографія у виставі вивірена, емоційна, образи чітко прописані, збагачені індивідуальними рисами. У виконанні артистів класична техніка з ніжними, інтимними і експресивно-драматичними рухами щедро збагачена вільною, приправленою гумором хореографією. Вистава відрізняється злагодженістю виконання і в соло, і в дуетних композиціях, і в ансамблевих номерах. Виразні, сповнені ніжності та щирості образи дорослих Принца/Лускунчика та Принцеси/Клари створили солісти театру Павло Зурнаджі та Ольга Постернак. Емоційний образ підступної Мишильди – артистка Олена Михайлова. Харизматичними і дотепними виявились Бабуся та Дідусь Клари у виконанні Тетяни Лук'янець та Володимира Лимпеця. Прекрасні й діти в спектаклі, яскраві образи яких створили учні хореографічного училища. І хоча вони в повній мірі не володіють іще акторською майстерністю, але в загальному виконанні прагнуть природності, а пози, жести і рухи їхні є не менш виразними, ніж у дорослих. Кожен з юних артистів та артисток намагаються максимально точно передати характерні риси своїх персонажів, щоби не бути схожими між собою.

Окремо хотілося би торкнутися візуального образу вистави, який створили Тетяна Бєлік (сценографія) та Катерина Маньковська (костюми). На жаль, художницям не вдалось утримати життя героїв казки у єдиному просторово-часовому вимірі. На тлі розкішних гобеленів і помпезного антуражу зали, яка більше нагадує позаминулі століття, надмірно химерними виглядають костюми гостей, які витримані в стилі 50-х років XX ст: силуети кокетливі і виразні, але кольори надто агресивні та строкаті. В загальній атмосфері, яка за задумом повинна відсилати до епохи п'ятдесятих, штучно вмонтованими виглядають і солдатики, які немов вихоплені із сучасної комп'ютерної гри, і зграя величезних мишей, які нагадують не бридких і огидних створінь, а плюшових смішних іграшок з дешевого магазину. Сценографія і костюми виглядають наче «на підборі» (вихоплені з різних вистав), а не створені в єдиному стилі.

І все ж таки недоліки у виставі частково компенсуються віртуозним виконанням оркестром театру чарівної музики Петра Чайковського, яка натхненно звучить під керівництвом диригента Ділявера Османова (диригент-постановник вистави Віктор Плоскіна).

Ольга Стельмашевська

Цю неокласичну постановку не потрібно порівнювати з шедеврами Петіпа-Іванова, Вайнонена, Григоровича, Баланчина, навіть з сюрреалістичною спробою Михайла Шемякіна повернути «Лускунчика» з твору для новорічних свят у темні глибини музики Чайковського. А взагалі-то, насправді, існує канонічна, класична версія «Лускунчика», яка є у «Сплячої красуні» або «Баядерки»?

Вистава Київської Опери, створена за оригінальним лібрето Артема Шошина і знаного українського хореографа Віктора Литвинова, вийшла просякнутою світлом надії, віри в добро, з легкою іронічною посмішкою і позбавленою флеру містичності Ернеста Теодора Амадея Гофмана – автора «Лускунчика». Хіба що, він трохи збережений в кіноісторії «Загадкове перетворення» принца на Лускунчика, яку Дроссельмеєр на початку вистави показує дітям. Чорно-білий фільм жахів (відео – Ганна Гарбуз) органічно вписується в усю естетику вистави, дія якої відбувається в 50-ті – золоту епоху розквіту кіноіндустрії.

«Лускунчик» Артема Шошина видає у молодому хореографі людину начитану, надивлену, захоплену кіно, що має бурхливу фантазію, володіє класичною хореографічною школою і різними танцювальними стилями, притаманними новітнім балетним постановкам.

Цей «Лускунчик» вийшов напрочуд глядацьким, універсально цікавим дітям, дорослим, підліткам, неофітам і балетоманам. Така яскрава неокласика завжди буде в тренді. Особливо, коли в постановці поруч з безсумнівною професійністю, майстерністю уживається дитяча безпосередність і віра в казку, добро і кохання самого хореографа-постановника.

Всі знають, що музика Петра Чайковського винятково поєднується з хореографією, тож зробити новий балет, по-новому, авторськи інтерпретувати цю казкову в усіх сенсах партитуру – цікава, захоплююча задача. Шошин не іде революційним шляхом, він вирушає в інтригуючу постановницьку подорож, де театр в театрі, піднесене та зем-

не, життя – є сон і торжествує кохання. І запрошує до неї глядача.

Яскраві стилізовані костюми (Катерина Маньковська), окремі деталі інтер'єру в декораціях (сценографка Тетяна Бєлік), як от портрети Кларка Гейбла та Вів'єн Лі в будинку Штальбаумів, хореографічні відсилання в рок-н-рол і твіст, в ролі дітей – діти (вихованці Київського хореографічного коледжу), комедійні сюжетні інтермедії в кіностилістиці епохи, образи тваринок та іграшкові баталії – привіт від американської анімації. Цей перелік придумок, трохи зміщених акцентів, дотепних знахідок, як і має бути у різдвяному сімейному спектаклі – нескінченний і публіка розгадує його в залежності від свого віку та ерудованості. Вистава рясніє не тільки яскравими костюмами і фарбами, але й цитатами, асоціаціями, реверансами, маленькими сценічними дивами і великими вдалими роботами артистів балету.

Так, маленька Клара (Софія Бородуля) і Лускунчик (Михайло Щербаков) – чарівні юні артисти балету-вихованці хореографічного коледжу – нічим не поступалися дорослим солістам.

Для кожного характерного персонажу і популярних танців ляльок Шошин створив оригінальні сценки. Добра Мишка (Ірина Іванів) разом із Дроссельмеєром (Олександр Душаков) стали колоритними і важливими для сюжетної наскрізності образами. Комічне, але ж справжнє фуете Мишки-Іванів у рожевій пачці зірвало бурю овацій і запам'яталося, як один з найсимпатичніших епізодів балету.

Так само чарівно і дотепно виглядали персонажі Іспанського (Катерина Щебетовська та Владислав Бондар), Східного (Крістіна Бакляк та Сергій Щербіненко), Китайського (Анастасія романицька), Російського (Богдана Бондар та Микита Бельченко) та Французького (Вероніка Ракітіна, Марія Шупілова та Мирослав Черноус) танців: кожен з них став завершеною історією, з наближеними і зрозумілими сучасному глядачеві ремінісценціями (дорослим) і позатеатральною впізнаваністю (дітям). Виконано ж було з відповідним змісту сценок куражем і артистизмом та віртуозністю, яка має захоплювати і закохувати у балет назавжди.

Можливо, шошинський «Лускунчик» сприйматиметься прискіпливим оком трохи строкато. Але ж ці емоції хореографа-постановника через край – доречні у різдвяній виставі. Не позбавлена смаку, з багатим і різноманітним хореографічним малюнком, мажорною й романтичною за ідеєю, прекрасно наївною і світлою, – така вистава те, що, вочевидь, потрібно сучасній публіці.

За своєю емоційною складовою виставу хотілося б рекомендувати до шортліста «ГРИ». Проте говорити про якусь її особливу інноваційність, з огляду на перелік переможних критеріїв фіналістів, навряд. Хоча вона була цілком близька до цього. Та й найголовніша її перевага і перемога – в глядацькому успіху і довгому житті на сцені Київської Опери.

Юлія Сущенко

Важко знайти різдвяний балет, що наближається за популярністю до «Лускунчика». Твір не має кордонів, ні часових, ні географічних — з дня першої прем'єри 6 грудня 1892 року у петербурзькому Маріїнському театрі цей балет на сюжет казки Ернеста Теодора Амадея Гофмана ставили та показували практично на всіх сценах світу. Але виростають діти і дорослі ведуть їх подивитися чарівну історію. Малеча із захопленням стежить за пригодами ляльки та дівчинки, а бабусі, що сидять поруч, ностальгують за часом свого дитинства.

Оскільки сучасні бабусі вже самі народилися у п'ятдесяті-шістдесяті роки минулого століття, цілком логічно, що на сцені Київської опери (КМАТОБ для дітей та юнацтва) стилізували постановку під 50-ті роки. Костюми виконавців одразу наводять на паралелі із фільмом «Готель «Будапешт». Щоправда, при цьому діти отримують цілком сучасні пластмасові бластери як подарунки.

Загалом у виставі спостерігаємо феєрію розкішних костюмів. Деякі просто красиві, деякі комічно стилізовані у трохи мультяшному дусі. У мене особисто викликав питання тільки одяг Дроссельмайєра: Гофман зауважує, що він одягався химерно й незвично, але тут він був зовсім дивним. Може, художниця з костюмів Катерина Маньковська відсилала нас, таким чином, до часів Кларка Гейбла, портрет якого висів на стіні, утворюючи пару з Вів'єн Лі? Я так і не зрозуміла її задуму.

Постановка Артема Шошина – новий погляд на стару казку. Вона розрахована не лише на дітей, а й на сучасного дорослого глядача, який орієнтується у танцювальних стилях середини XX століття, на людей із почуттям гумору. Хореографія загалом відповідає атмосфері новорічних свят – у міру гарна, у міру гумористична. Я особисто не очікувала, прийшовши на цю виставу, побачити кориду або дресирувальника з білим ведмедем. А битва дітей із мишами викликала у глядачів овацію.

Знаменитий «Вальс квітів» поставлений як танець цілого букету квітів різдвяника. Але за побудовою ліній і хореографічною стилістикою вальс – це не вальс, а швидше кордебалет із «Лідо» чи «Крейзі хорс».

Окремий номер у програмі – німе кіно про те, як принца перетворили на ляльку. Це було і несподівано, і зі смаком зроблено. Відео чимось невловимо нагадувало старий фільм «Попелюшка» з Раневською та Мартінсоном.

Оркестр під керівництвом Віктора Плоскіни майстерно презентує музично-драматичний шедевр. Музики не помічаєш, а отже, все злагоджено і чітко відрепетирувано. Постановка яскрава, незвичайна і смішна: діти мають бути задоволеними, та й дорослі, що їх привели, звичайно, теж.

Юлій Швець

Із давніх пір європейська культура була щедрою на «моралістів» – митців особливого складу, які успішно трудились в пограниччі філософії та культури. «Мораліст» у латинській парадигмі, судячи зі словників, лише частково співпадає з поняттям, яке у сучасному побуті, зазвичай, трактується, як повчальник, проповідник чеснот. У філософському дискурсі це слово перш за все розуміє поєднання в одній особі митця і мислителя, який розкриває в своїх творах людську природу з дотепною прямотою, подібно таким українським творцям як Григорій Сковорода та Іван Котляревський. В сучасній українській культурі до цієї традиції долучаються ті, чий впертий гуманізм, прямий і чистий, суворий і почуттєвий, веде часто невизначену в своєму підсумку битву проти нищівних явищ епохи. Тим не менш, впертістю своїх «ні!» нинішні моралісти наперекір новоявленим апологетам «прогресивної моралі» укріплюють в нашому серці вкрай необхідні життєві устої.

Як не дивно, але згадалась ця унікальна мистецька «професія» під час перегляду балету «Лускунчик» Київського театру опери і балету для дітей та юнацтва у постановці зірки «Київ Модерн-балету» молодого хореографа Артема Шошина. Постановника, що вже зарекомендував себе цікавим дебютом 2015-го року «Ближче, ніж кохання» на музику композиторів доби бароко та виставою «Пробігаючи життя» (2016) на музику Й.С.Баха, В.Мертенса та М.Ріхтера (обидві постановки ввійшли до репертуару «Київ Модерн-балету»). На сцені Львівського театру опери та балету ім. С.Крушельницької нині йдуть його вистави «Ближче, ніж кохання» та фольк-опера-балет «Коли цвіте папороть» на музику Є. Станковича. 2018-го року на сцені «Київської опери» з'явилася вистава «Історія у стилі Танго» на музику А. П'яццолли та інших композиторів, а в 2020-му році балет «Легенда про вічне кохання» на музику Ф.Шуберта.

Чому саме «Лускунчик»? Усім відомо, що історія Лускунчика – це історія фантазії «правильної» дівчинки у новорічну ніч. В її матеріальній основі – маленький невродливий чоловічок на ймення Лускунчик – розколювач горіхів, що його подарував Кларі рідний дядечко. Від поцілунку дівчинки іграшка перетворюється у казкового Принца. Але що станеться, коли дівчинка виявиться не «маленькою», як її чомусь зображують у традиційній версії балету? Що, коли раптом вона виявиться такою, яка перебуває «на межі» – між дитинством та юністю? Коли «дитинство на зламі», коли вже хвилюють мрії юності, але ще не відійшли в минуле дитячі звички, жахи, а ляльки здаються неначе живими? Мабуть, сюжетну інтригу це зробить цікавішою та більш логічною. Адже коли переглядаєш традиціоналіську версію балету, не перестаєш дивуватись фантазіям маленької дівчинки, що нагадують дорослі, й ця невідповідність нічим не мотивується.

«Моєю задачею, – заявив Артем Шошин, – є створення наративу про кохання, головними елементами якого стануть щирість та чистота. Чистота думок, почуттів та виконання». Тож постановник відмовляється «переосмислювати» музично-літературне першоджерело. Він тримається оптимального балансу «світла» і «тіні», не роблячи реверансів вельми популярним «поглибленням». Зокрема, варіанту Рудольфа Нуреєва, згідно з яким Лускунчиком-Принцем виявляється дядечко Дроссельмейєр (зі зморшкуватим обличчям і чорним пластирем замість правого ока). Звісно, фройдиська переакцентовка є наївною деформацією казки Гофмана, в якій відсутнє ключове поняття Чистоти. Тож Артем Шошин щасливо балансує між спрощеною Дюма-Петіпа і обтяженою (психологічними комплексами) інтерпретаціями казки, демонструючи на сцені чистий наратив Гофмана-Чайковського.

Разом з лібретистом – провідним українським хореографом Віктором Литвинови – режисер створив оригінальну, пронизану цікавими деталями неокласичну версію балету в яскравих декораціях та костюмах, обумовлених кінематографічними «референсами» п'ятдесятих років минулого століття. Перенісши дію у насичені післявоєнним «ренесансним» колоритом роки, встановивши на сцені маркери часу – портрети Кларка Гейбла і Вівєн Лі (котрі, зігравши «високі почуття» у культовому шедеврі «Знесені вітром», стали символом епохи), вписавши ці портрети в класичний інтер'єр мелодрам Дугласа Сірка, продовживши цей кіно-театральний зв'язок і в чорно-білій історії народження Лускунчика (яку Дроссельмейєр демонструє дітям на екрані, й це «німе кіно» органічно супроводжується промовистою музикою) – зробивши усе це, постановник посилює контраст між матеріальним світом, закарбованим у означених «референсах» і щасливо-тривожним світом індивідуальної фантазії, відтворюючи тим самим весь об'єм музики.

Поєднати високий драматизм композитора та «глибокі тіні» психологічного романтизму Гофмана, можна лише зцементувавши кожну хвилю зіткнення цих «резонуючих світів» тонкою дотепною усмішкою. Тому балет Шошина насичений не тільки класичним і характерним танцем, а й модерною хореографією. Усвідомлюючи, що «мораль» у побутово-дидактичній формі найгірше, що може «трапитись» у театрі, постановник насичує кожну мізансцену вишуканою, відточеною й відполірованою до дзеркального блиску дотепністю та найтоншим гумором, які сягають апогею у «любовній подорожі» до Раю – там, де іспанська, східна, китайська, французька та російська етнографічні ляльки демонструють різнобарв'я ментальності кожного народу. Тут є і стилізація під карнавал-кориду з символічним Биком і не надто мужнім Тореро; Пава в клітці, яка підступністю перемагає Шаха – обоє розкривають хтивість східних любовних обрядів; білий незграбний Ведмедик і жорстокий Дресирувальник – ключові персонажі російського існування; емоційну «суперечку» модниць-Овечок за увагу Овна закінчує «лямур де труа». Але неоднозначні сценки дітьми сприймаються, передовсім, через яскравий сценічний антураж та промовисті костюми «тваринок, віддалено схожих на людей»; дорослі ж мають змогу не нудьгувати, насолоджуючись глибинним

«другим планом» універсальної історії.

У «Лускунчику» Шошина об'єдналися танцівники різних поколінь: учні Київського хореографічного училища, артисти Київської опери та солісти Національної опери. Потрібно віддати належне митцям, які підійняли на оперні котурни «передчуття кохання», дещо модернізоване в порівнянні з класичним. Чудові усі. Й 15-річна Поліна Чепик, яка грає вередливу маленьку Клару – дівчинку-тиранку, у якій підліткова жорстокість, обумовлена специфічним періодом «дозрівання», не виключає, однак, і благих поривів. І Яна Губанова – провідна солістка Київської опери – в ролі дорослішої Клари вкрай виразно акцентує неясні романтизовані почуття, що бентежать її героїню. І соліст Національної опери Олексій Потьомкін в ролі механічно-одноманітного, відчайдушно-хороброго та делікатно-благородного Лускунчика-Принца. Зовні непоказний і втаємничений Дроссельмейєр у виконанні лауреата Міжнародних конкурсів Петро Наку становиться деміургом всього дійства.

Виразні та яскраві своїм виглядом і повадками антагоністи: величезна підступна королева Мишільда та настільки ж величезні симпатично-жахливі Миші в прекрасних «норкових шубках»; колючі химерно-брутальні сніжинки на чолі з безжалісною Сніговою королевою. Запам'ятовуються також рок-н-рольні «па» гостей та бабусі і дідуся Клари в будинку Штальбаумів, стилізований (під масові хвилеподібні танці голлівудських мюзиклів) вальс «домашніх» квітів. А також – неперевершений «атмосферний» Рай другої дії балету, куди героїв супроводжують ангели й де, як на сповіді, етноси являють свою ментальність. І – вишенька на тортику – трансформація «мишки-ренегатки» в Добру Мишку, котра, будучи естетично враженою вишуканою хореографією та чуттєвістю всієї історії, зраджує своїм подругам та приєднується до щасливої пари в обіймах... Усі ці акторські перевтілення контролюються надзвичайно вправною режисерською рукою.

Почуття, викликані балетом, можливо, не актуалізувались би настільки, якби не потужний ідеологічний контекст – конфлікт традиційної і «прогресивної» моралі, – якому в підсумку підкоряється і драматичне дійство, і еротичний саспенс, і розвиток музичних тем. Вистава не залишається осторонь вічного конфлікту, вона стверджує, що не «ліві» й «праві» догматики, а мистецтво у вічному пошуку моральної істини буде й надалі пропонувати суспільству оптимальні механізми поведінки. А покоління нових талановитих, глибоких і дотепних «моралістів», з широким баченням сучасності, будуть продовжувати лінію життя. Вистава заслуговує бути у шортлісті Фестивалю-премії «ГРА».

Люди. Тіла. Метаморфози

Рівненський обласний академічний музично-драматичний театр «Люди. Тіла. Метаморфози»

Юлія Бентя

Для Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру пластична вистава «Люди. Тіла. Метаморфози» – це навіть суто формально величезний ризик і величезний здобуток. Безтекстове дійство на десятьох балетних виконавців, більшість з яких не звикла до такого типу вистав. Новий формат, як заведено, випробували на Малій сцені театру, розрахованій на 99 глядацьких місць (Велика сцена у Рівному, для порівняння, має 621 місце).

Автор ідеї і режисер цієї «пластичної драми абсурду» – Юрій Паскар, який працював в одній команді постановників з балетмейстером Олександром Віюком, художницею Анною Пілюгіною й авторами звукової (музично-шумової) концепції Станіславом Лозовським та Андрієм Вавринчуком.

Від початку і до кінця вистави докорінно змінюється сам спосіб перебування артистів на сцені, і це радше збентежує, аніж надихає. Бо ж початкові абстрактні сцени, де людина постає як частина предметного світу, «рівна серед рівних», тут задумано і виконано справді блискуче. Праворуч глядач бачить хаотичну конструкцію із стільців різних розмірів, у протилежному куточку – маленький стільчик. Артисти рух за рухом поступово опановують і простір, і декорацію, промацують її, досліджують. Найцікавіше у цьому те, що у цих діях є відчуття невагомості, але цілком інше, ніж в класичному балеті. Тіла, кожне на власній траєкторії, шукають рівновагу, балансують, завмирають у незручних позах. Тіла дозволяють гравітації поглинути їх, а відсутність опору парадоксальним чином дарує звільнення, свободу.

Зрештою, все це непомітно розчиняється у небутті і починаються стилізовані, наснажені надто буквальними сенсами і сюжетами рухи під відповідну музику. Рух, скажімо прямо, до саморуйнування і метафоричних тіл, і тіла пластичної вистави. Вишукані сценічні абстракції раптом стають надто буквальними і приземленими – це як прийти на лекцію з класичної німецької філософії, а замість цього потрапити на сімейну сварку. Тихий крик, сміх дитини, автомобільна аварія, швидкий біг по колу, один проти всіх, школа, психологія мас, військо, вбивство, фінальний дует на тлі сонних тіл – весь цей калейдоскоп пропонує мотиви переважно вторинні, вздовж і поперек опрацьовані сучасними постановниками (з українських одразу спадають на думку балети Раду Поклітару). Так, дуже важко, мабуть, вибудувати тривалу виставу (а вона триває близько півтори години!), не зраджуючи початковому принципу «застиглої» імпровізації, але варто було би ризикнути, відкинувши «милиці» із цитат та занадто буквальної сюжетності. Не упорядковувати хаос, а спробувати його дослідити аж до самої межі.

Ганна Веселовська

До моменту перегляду пластичної вистави Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру «Люди. Тіла. Метаморфози» на думку не спадало, що тіло – це те, що міняється протягом людського життя найрадикальніше. На дитячих фотографіях годі й впізнати дебелого парубка чи сухеньку бабусю, бо всі немовлятами виглядають більш-менш однаково. А потім діти підростають, люди старіють і знову стають подібними один на одного.

Між тим, для автора ідеї та постановника вистави Юрія Паскара важливі не стільки вікові зміни із тілом, скільки його метаморфози у зв'язку із соціальними ситуаціями, в які потрапляє людина протягом життя. Зазвичай подібні між собою люди, хоч за фактурою вони різні – стрункі, товсті, маленькі, високі, – змінюються ситуативними сенсами, що найперше виявляється тілом: агресивно, лірично, експресивно і т. д.

Виходячи з цього, всіх задіяних у спектаклі артистів художниця Анна Пілюгіна одягла в універсальний, тілесного кольору одяг, що не піддається конкретизації часом, географією, соціальним статусом. Це просто земляни різних статей і віку, приблизно однаково вбрані, відмінності між якими з усією очевидністю виявляються тоді, коли вони починають діяти, а саме виборювати собі стільці. Адже тільки маючи стілець особа здатна щось здійснити, чогось досягти, бути задіяною в загальнолюдському життєвому конструкті. Таким чином, Homo Social (людина суспільства) презентується у спектаклі через заволодіння маленьким чи великим стільцем, після чого її соціальне призначення, статус цілком з'ясовується.

Аби підтвердити цей концепт залежності людини від місця в суспільстві, свою виставу Юрій Паскар розпочинає з візуальної максими про омріяні соціальні конструкти, які в результаті виявляються утопією. В центрі сценічного майданчика розташовується щось подібне на макет конструктивістської башти Володимира Татліна, а насправді нагромадження зі стільців, що поступово будуть привласнюватися учасниками дійства.

Оскільки жанр вистави визначено як «пластична драма абсурду», то зрозуміло, що стілець як символ фетишизації соціального статусу обрано Юрієм Паскаром не випадково. Він ніби сперечається із Йонеско, в чиєму абсурдистському жарті «Стільці» цей предмет меблів є знаком спустошення, вичавлювання з соціуму. Бо якщо в Йонеско конфліктність будується на тому, що стільців надзвичайно багато, тобто їх в рази більше, ніж потрібно для гостей, яких взагалі немає, то в Паскара – кожній істоті належить мати свій стільчик. Так автори рівненської вистави, трансформуючи знак

порожнечі від Йонеско на знак суспільної статусності, потрапляють у залежність від іншого легендарного твору – казки про трьох ведмежат, у кожного з яких був свій стільчик.

Зі схожої на боротьбу гри зі стільчиками поступово виростають численні мікросюжети, які дають можливість дієво розвиватися виставі, в якій немає лінійного наративу. Із групи універсально-пересічних, наче піском присипаних людей, виокремлюються постаті закоханих, промовця на трибуні, виринає епізод народження дитини, матеріалізується простір шкільного класу, заводського цеху з працюючим конвеєром.

Ці пастельні мініатюри відтворюються під монотонний ритм метроному виключно пластичними прийомами, тобто через реагування тіла на особисту чи загальносуспільну ситуацію, в яку воно потрапляє. Завдячуючи балетмейстеру-постановнику Олександру Віюку, на зовнішні подразники тіло відповідає усіма можливими пластичними проявами. Тіла б'ються в конвульсіях, качаються по підлозі, марширують, імпровізують, втрачають м'язову силу і стають мертвим. Водночас тут є і численні танцювальні елементи: оберти, присядки, арабески, дрібушки, навіть фрагменти адажіо. Інколи балетмейстер акцентує танцювальні па з українських народних танців, що в поєднанні із монументальним нагромадженням зі стільців, схожим на риштування будівельних гігантів сталінського часу, наводить на думку про обриси українського радянського соціуму.

Але, на жаль, жестикуляція тіла не у всіх виконавців вистави «Люди. Тіла. Метаморфози» є достатньо точною й промовистою. Нерівність акторського складу суттєво позначається на тому, що окремі епізоди позбавлені виразності, а їхні змісти артикульовано дещо по-дилетантськи, навіть наївно. Ці моменти, мов протуберанці, вилущують із вистави енергію, а маніфестований постановниками «безперервний рух енергії, який набуваючи різних форм, окреслює життєвий простір людини», стає дискретним, час від часу, раніше, ніж потрібно, уривається.

Як і задумано, у фіналі потік енергії згасає зовсім, тіла знову деіндивідуалізуються, сіріють, вкриваються пилом і, поступово, один за одним зникають зі сцени. Їхнє тремтіння ще відчутне в повітрі, а самих тіл вже нема. Відбулася метаморфоза – вони перейшли в іншу якість.

Роман Лаврентій

Молода кров у театрі – за сприятливих умов – завжди спричиняє радикальні зміни. Такими умовами у Рівненському обласному академічному музично-драматичному театрі став прихід до трупи кількох випускників кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету, наявність камерної сцени та поява ідеї – яку озвучив і втілив у життя режисер-постановник – Юрій Паскар. Його пластична вистава (чомусь названа творцями: «пластичною драмою абсурду») «Люди. Тіла. Метаморфози» – втікає від мови класичної хореографії, вона не розповідає єдиної цілісної історії, а радше звільняє внутрішню енергію виконавців, дозволяє цій енергії набути певних ритмічних форм, вступити у взаємодію із фантазією глядачів, кожного разу даючи можливість народжуватися новим і новим сенсам.

Актори буквально перепускають через себе музичний матеріал (музично-шумове рішення – заслужений артист України Станіслав Лозовський, Андрій Вавринчук), осердя звуку породжує рух тіла, ніби запускає внутрішній біологічний механізм, який уже не йде за інструментальною музикою, а вступає у складний діалог із нею. Чудово підібрана команда: Ольга Головач, Павло Гринюк, Марина Єфімчук, Ігор Маркевич, Наталка Маткова, Дмитро Москалик, Олена Остапюк, Надія Полідвор, Маргарита Самофал, Ярослав Чевелюк – усі самовіддано з головою поринають у дійство, і це захоплення їх як виконавців підсвідомо передається глядачам. Імпульсивність, імпровізаційність та абстрактність руху – творять, ніби інтуїтивно намацують захопливу гармонію, яка існує за новими законами, будучи цінною не тією історією, яку «розповідають», а сама у собі. Нове розуміння пластичного рішення чи сама подача тілесності, запропоновані у виставі, заслуговують на окрему увагу.

Лаконічне та функціональне сценографічне оформлення (відкритий чотирикутний сценічний майданчик з сімома стільцями різного розміру – масштабованих за принципом матрьошки (художниця-постановниця – Анна Пілюгіна)) гармонійно комунікує із пластикою акторів, їм легко оживити цей простір, будуючи зі своїх тіл та стільців символічно місткі та впізнавані конструкції (балетмейстер-постановник – Олександр Віюк). Є тут і страх перед механізацією життя, і просування вгору/вниз по соціальній драбині, і застереження перед загрозою уніфікації й тоталітаризму... І нагода для прояву більш інтимних людських емоцій (у сценах фліртування в координатах: жінка – чоловік), і моменти замилування та сподівання на краще майбутнє (епізод із колисанням найменшого стільчика – як немовляти).

Викликає певні застереження неоднакове розуміння акторами контрасту між буденним та ігровим простором: входячи через глядацьку залу, вони ніби натикаються на невидиму стіну на межі (хоч сцена знаходиться на одному рівні з глядацьким залом), чудово обігрують її, шукаючи «шпарку», аби зі значним зусиллям проникнути на ігровий майданчик, натомість потім – виходячи – ніби забувають про задану на початку умовність, якось надто швидко випадають з образу, перемикаючись на звичайний побутовий рух. Втомливим є нагнітання-нанизування псевдокульмінацій, невміння стрункo вийти на фінал (який виникає несподівано і дещо навіть блідіше попередніх епізодів). Однак молодеча енергія, самовіддача виконавців, вітаїстичність сценічного дійства сповна компенсують поодинокі дрібні недотягнення, а відтак глядач виходить із зали зі світлим життєствердним настроєм.

Смілива, самодостатня робота Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру в напрямку пластично-хореографічних пошуків засвідчує значний потенціал, а, можливо, і новий якісний виток розвитку цього колективу.

Людмила Олтаржевська

Донедавна фізичний театр в українському мистецтві, у порівнянні з іншими формами існування на сцені, безнадійно перебував у меншості. Поодинокі приклади цього жанру у зведеній театральній афіші країни – репертуар театру «Академія руху» з Кривого Рогу, вистави Євгена Корняга, «Стіна» Театру імені Франка та деякі інші – з одного боку, демонстрували певну увагу до цього жанру, а з іншого – красномовно свідчили про те, що, зважаючи на його потенціал, у контексті українського театрального мистецтва вона має бути значно активнішою. Останніми роками прикладів того, що ця активність таки посилюється, помітно побільшало. І що особливо тішить – вистави фізичного театру почали з'являтися не лише в столиці, але в обласних театрах. Одна з яких, «Люди. Тіла. Метаморфози» з Рівного у постановці Юрія Паскара, «вистрелила» настільки яскраво і потужно, що зібрала на свою адресу чимало компліментів не лише критиків, але й місцевих глядачів, для яких ця постановка подарувала нове розуміння театру.

Люди, які мріють чи розчаровуються, кохають і ненавидять, прямують до мети або ж сходять з дистанції, падають і піднімаються – живуть… Тіла, за допомогою яких можна «писати» картину життя, наповнювати її кольорами й емоціями, метафорами й змістом, знаками і символами, приділяючи увагу найдрібнішому клаптику майбутнього полотна… Метаморфози як точки дотику бажань та реальності, протистояння потаємного і очевидного, чуттєвого і прагматичного… Уявляючи структуру вистави саме як трикутник, варто розуміти, що з кожного кута до центру тут прямують бісектриси, на перетині яких народжується магія театру.

Юрій Паскар у співавторстві з хореографом-постановником Олександром Віюком та художницею Анною Пілюгіною створили виставу, де кожна складова існує як частина єдиного цілого. Завдяки чому глядачі безпомилково сканують не лише сюжети новел, в яких немає жодного слова, але й розставлені наголоси: не сотвори собі кумира, май сміливість не бути частиною натовпу, тримайся, навіть якщо попереду крутий і виснажливий шлях… Мова тіла, доводять автори вистави, образна і поетична, вона, як і літературні твори, оперує такими поняттями, як епітет, алегорія, іронія, гіпербола, алітерація…

У виставі беруть участь актори балету. Окрім чудової фізичної форми всі вони чітко дотримуються настрою тієї чи іншої сцени, у вивіреному до найдрібніших пауз ритмі плавно переміщуючись від однієї історії до іншої, демонструючи злагодженість рухів та думок. У костюмах превалює тілесний колір, що також посилює ефект краси людського тіла, його можливостей і потенціалу. Лаконічна сценографія – кілька різних за розміром, від гігантського до крихітного, стільців – трансформується у виразну ілюстрацію до кожної епізоду: сліпе поклоніння ідолу, навіть якщо постамент уже порожній, народження нового життя, бажання навести нарешті лад у домівці чи на планеті…

Музика від Станіслава Лозовського та Андрія Вавринчука була підібрана таким чином, аби емоційно доповнювати кожну сцену, в окремих епізодах вона виходить на домінуючі позиції.

«Люди. Тіла. Метаморфози» залишають по собі враження цілісної вистави, зробленої талановито і з любов'ю, народженої хоч і шляхетним, але досить таки сміливим, зважаючи на величезну залежність особливо нестоличних театрів від каси, бажанням познайомити глядачів із новим для них театральним жанром. Однозначно рекомендую цю постановку до дванадцяти кращих вистав Фестивалю-премії «ГРА».

Віктор Рубан

Складна для виконання і вимоглива для танцівників театру робота, багатошарова, метафорична та поетична. У цій виставі можна і побачити, і відчути поліморфність та поетику людського тіла. Через композицію руху та взаємодію продемонстрована здатність людського тіла бути і «спільним» (разом з тілами інших), і окремим. Вражає у цій виставі можливість тіла формувати простір довкола себе з елементів сценографії, з одночасною вразливістю до того, як це сформоване фізичне оточення зумовлює нашу тілесність, впливає на можливість/неможливість нашого руху, визначає наші можливості взаємодії з іншими, зумовлює зовнішнє сприйняття тіла у співвідношенні з об'єктами поруч. Також вдало підкреслено та можна побачити, наскільки різні тіла акторів здатні формувати вражаючі тілесні картини з ніби єдиної «живої матерії», і водночас вже наступної миті бути показово різними. Очевидним стає те, скільки краси може створювати навіть природнє просте розмаїття тілесності у спільному танці та рухові різних людей разом.

Це не очевидно, але на сьогодні у цифрову епоху та час пошуку власної ідентичності для українського глядача дуже важливо повертати людей саме до такої оптики сприйняття тіла, допомагаючи бачити на сцені не тільки відчужені «тіло як функцію» (як це було у радянській парадигмі) або «тіло як об'єкт» (властиве поширеній сьогодні культурі споживання), а саме як «тіло поетичне» чи «тіло як живий простір, який постійно змінюється» (що ближче до більш складної «плинності» сучасності).

Безумовно, очевидним є складність для виконання танцівниками театру цієї роботи, яка потребує не тільки запам'ятовування хореографії, але й володіння цілою палітрою розмаїття якостей руху, різної присутності, різного типу взаємодії з іншими. Досвідчені перформери з танцювальним і з перформативним (більш комплексним) бекграундом, могли б розкрити значно більше шарів та граней цієї роботи. Але те, що танцівникам було непросто максимально філігранно виконати поставлені перед ними перформативні задачі, для більшості глядачів, тим не менше, пройде поза увагою. Тому що виконавці у виставі насправді максимально включені у те, що вони роблять, відтак простір дії оживає, проявляючи закладені в ньому сенси. Музика є атмосферною та супроводжує рух і дію, задаючи тональність різних

частин вистави, що дуже доречним для такої тонкої роботи. Сценографія-трансформер, що складається з прямих кутів і графічних форм, доволі вдало підкреслює м'яку потоковість та багатомірність людського тіла й руху.

Атмосферна тілесна поетична вистав,а яка затягує, занурює глядача у свій пластичний плинний фантастичний світ людей, тіл і метаморфоз. Вистава однозначно є своєрідним проривом для Рівненського обласного академічного театру у світ хореографії. Звичайно, рівень володіння рухом ще є зоною росту для акторів, але тим не менше я однозначно рекомендую цю роботу до короткого переліку «ГРИ» у номінації «за найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу».

Ольга Стельмашевська

Вистава Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру із виразною назвою «Люди. Тіла. Метаморфози» не характерна для театрів провінційних міст та й взагалі репрезентує все ще рідкісний жанр на сучасній українській театральній сцені – фізичного театру. Проте цей свідомий експеримент – необхідний і стратегічно важливий хід театру та його керівництва.

У випадку Рівненського театру – ризик виправданий, що ознаменував появу в стінах мистецької інституції, від якої чекають, здебільшого, традиційного репертуару, актуальної мови пластичного висловлювання.

Створені режисером-постановником Юрієм Паскаром «Люди. Тіла. Метаморфози» позбавлені остраху незнайомого та незвіданого жанру. Артисти балету музично-драматичної трупи органічно існують у нових запропонованих умовах, працюють стилістично точно, відкрито та вміло.

Такий підхід для артистів, що вийшли з мімансу музично-драматичних вистав в повноцінний, самостійний проєкт, руйнує шаблони і надихає на нові звершення. Він здатний дати набагато потужніший імпульс на подальший розвиток репертуарної афіші, залучення нової, більш молодої і просунутої аудиторії, ефектну можливість виходу на міжнародний рівень. І взагалі на виокремлення цілого нового напряму в стінах театру, адже є артисти балету у прекрасній формі, режисер, ідеї, сприяння, бажання, здається, й зацікавленість глядача.

Отже, пластична драма абсурду «Люди. Тіла. Метаморфози» створена режисером за власною ідеєю і, очевидно, сценарієм, – не тільки вихід за межі традиційного театру, але й за межі театру суто танцювального. Паскар задає високу планку балетній трупі і сам вирішує досить цікаві задачі: філософського, психологічного, драматургічного, пластично-просторового й навіть педагогічного характеру.

Крім вдячного акторського ресурсу він має в особі балетмейстера-постановника Олександра Віюка – майстерного й сучасно мислячого колегу, однодумця, здатного вловити ідею про те, що в кожному абсурдистському моменті існування людини є своя залізна логіка. Продемонструвати її можна, не промовивши жодного слова, лише – рухом, конструюванням з тіл єдиного рухомого механізму, ритмом, паузами, точністю жестів і багатозначністю створених людськими тілами скульптурних форм.

Метаморфози відбуваються в «тілі» спектаклю постійно і пов'язані вони з перманентною зміною функцій того чи іншого персонажу, які він виконує: він може бути головним героєм, а потім змішатися з людською масою – тлом.

Люди, на перший погляд, всі однакові: «застрибують» у квадрат сцени і починають жити в цьому просторі, що затягує це органічне життя в себе, немов магніт. Вони рухаються, немов у сомнамбулічному сні, біжать периметром цього квадрату, з'єднуються і роз'єднуються, зіштовхуються та відштовхуються з маніакальною ритмічністю. В якийсь момент здається, що ти роздивляєшся увесь цей молекулярний рух під мікроскопом.

Вистава наповнена цілою енциклопедією руху, як філософською категорією, і рухом, як пластичним виразом емоцій, енергії, рефлексій та почуттів. Класичні балетні па, хода бальників, контемп, народні і дискотечні танці, дуети, соло – все іде в хід, аби передати цю шалену поліфонію трансформацій руху, тіл, людей.

Сценографічною домінантою і власне, єдиною її деталлю – є стілець. Проста утилітарна річ, без якої не можна наразі уявити побут людини. Ці стільці, вплетені у виставу художницею-постановницею Анною Пілюгіною як архетип, навколо якого і за допомогою якого відбувається коловорот життя і руху. Наприклад, є стільчики-дорослі, є стільчик-дитинка, ляльковий стільчик; зі стільців, складених сходами, з'являється Голгофа, мить конструювання і перед нами – трон, п'єдестал, звичайне крісло чи стільці шкільного класу. Стілець виявився геніальною метафорою суєтного життя.

«Люди. Тіла. Метаморфози» – проєкт з яскраво вираженою дослідницькою функцією, як за фабулою так і за її пластично-хореографічною формулою. Глядач так само досліджує себе і свої особистісні метаморфози й одночасно – кожний виверт корпусу, вигин стопи, точність, віртуозність, ритм танцю – мову тіла.

Єдине, що можна пред'явити виставі – декілька фіналів і як наслідок – уповільнення темпоритму і часове провалля, хвилин на 20. Зрозуміло, коли іде дослідження, важко зупинитися, тема нанизується на тему, одна пластична притча – змінюється іншою. Рух зупинити важко, але іноді треба його обірвати, аби отримати бездоганність.

Попри це вистава буквально уривається до фіналу. Її місце тут – заслужене і цілком передбачуване.

Юлія Сущенко

Жанр пластичної вистави не є занадто поширеним в українських музично-драматичних театрах. Ідея створити в Рівненському музично-драматичному театрі саме таку виставу виникла просто. Як розповів режисер Юрій Паскар,

ця робота – результат співпраці з головним балетмейстром театру Олександром Віюком. Під час співпраці над іншою виставою, драматичною, вони знайшли багато точок зіткнення. Настільки багато, що наступну свою виставу вирішили поставити вже як пластичну роботу, тим більше, що театр має у своєму складі повноцінну балетну трупу.

У виставі беруть участь винятково артисти балету, але навіть для них це було несподівано. Адже лексика, яку їм запропонували, не зовсім характерна для балету обласного драматичного театру. В цьому випадку локдаун зіграв трупі на руку – часу для репетицій та осмислення було достатньо. Для режисера це також був перший досвід такої постановки саме із артистами балету, адже раніше він ставив пластичні вистави із драматичними акторами. Головною проблемою було знайти спільну мову, але вона була, зрештою, вирішена.

Поетику тіла можна трактувати по-різному. Тіло в русі – метафоричне. Якщо через тіло говорить наше буття, воно найчастіше комунікує з нами метафорами, то це є повернення до пластики тіла, до його метафоричності. Звісно, щоб сприйняти ці меседжі, треба бути освіченим глядачем, дорости до певного рівня «зчитування» інформації.

Ідеї виникають через візуальні образи та певні тілесні. «Основна ідея полягала в тому, аби створити плинний метафоричний матеріал для того, щоб глядач міг поринути і зустрітися не з тими меседжами, що закладаємо ми, а щоби глядач міг зустрітися із собою, – коментують автори вистави. – Ми хотіли би, щоб глядач занурився в себе, в свій досвід через певну тілесну емпатію, відкривав в собі, з одного боку, межі людяності тіла, а з іншого – його особливості, як просто об'єкта, наприклад, стільця, втрачаючи свою особистісність, суб'єктивність. Тіло говорить не лише про наш досвід і життєву історію, водночас воно просто матеріальний об'єкт, до якого можна ставитися як до певного предмета. І це може шокувати».

У цій виставі тіла опановують заданий їм простір. Поступово. Спочатку трохи сором'язливо, з часом більш впевнено, а потім і зовсім відчувають себе вільно. Крок за кроком, стілець за стільцем. Змінюються фігури, малюнок, темп і ти вже не розумієш, хто тут головний – людина чи стілець. Без сумніву, ця вистава не про відповіді, а про питання. Вона, безумовно, буде цікавою глядачам, які віддають перевагу філософським, екзистенційним та нелінійним виставам. Які слідкують за новими течіями й тенденціями європейського театру, полюбляють експеримент та не бояться дізнатися про себе щось нове.

Юлій Швець

Осмислення людського існування актуально завжди й у всякому виді мистецтва. Додався до цих пошуків й театр Рівного. У майже півторагодинному пластичному опусі помістилась алегорична оповідь про окремі періоди цього існування. Вона хоче перерости в картину буття у всеосяжному сенсі, набрати певних філософських підтекстів. У «пластичній драмі абсурду» (як формулює жанр вистави театр) дійсно прочитуються окремі фрагменти окремих сюжетів, якими по вінця наповнене людське життя, однак, виявити найменшу закономірність монтажу цих надто коротких, і, що важливо, практично не доведених до логічної точки сюжетів, важко. Окремі пластичні метафори добре прочитуються, але в'яжуча їх нитка постійно рветься, не даючи змоги насолодитись дійством у повній мірі. У виставі актуалізовано буквально все: побудова суспільної ієрархії, рух по кар'єрній драбині, гримаси «поліцейської держави» й «військова диктатура», бунт проти тиранії, народження дитини, любов і розставання, ядерний вибух, сцена двобою між чоловіками. Поміж цими «опорними точками» – сюжети ще менші. «Безперервний рух енергії», котрий заявляється у виставі як альфа і омега людського існування, досліджує не конкретні, а всі заразом кроки людини в цьому світі.

Статичне світло, «атмосферна» музика з метрономом, нарочита затягнутість деяких мікросюжетів, вирази облич акторів, на яких прочитуються усереднено-перманентна тривога, «костюми» тілесно-пісочного кольору, – все це створює певного роду медитативне поле, стриманій енергії якого хочеться віддатись, бо воно не тисне, не нав'язує різких психологічних переживань. Окрім, хіба, одного: сміху дитини після «ядерного вибуху».

Коли ж перестати думати про наратив, а прийняти запропоновані театром «споглядальні» правила гри – хаос закінчується. Замість нього виникають рефлексії: від космогонії Есхіла до застиглої сценографії авангарду. А серед цих алюзій, звісно, можна відшукати натяки на різні за розміром – як різновеликі стільці на голій сцені – всі наші досягнення, сподівання, амбіції, втрати і мрії – словом, все пережите, прочитане, побачене, почуте, переосмислене. Тоді й виникає враження цілісності, осяяне інфернальним (синім) світлом сцени. Але не лише завдяки світлу вистава не розпадається – завдяки танцівникам вона склеюється плавним перетіканням однієї дієвої ситуації в іншу. Метаморфози – ключове слово для розуміння пропонованих нею сенсів. Фізичні дії, щоправда, вишуканіше і експресивніше передаються артистами балету. У цих діях красномовне мовчання є органічним і невід'ємним елементом виразності, яка народжується не з уповільнених «кадрів» – ніби знятих в рапіді акторських рухів, а саме з гіпнотично плавної течії рухів. Акторський ансамбль існує єдиним організмом, при тому в деяких сюжетах виконавці гранично індивідуальні, тонко і точно ведуть свою психологічну лінію, вдало поєднуючи в характері персонажа принципи пластичної й елементи драматичної гри.

Попри деякі недоліки, вистава вселяє надію на подолання «родових травм» пластичної драми й може бути рекомендована для шортліста Премії «ГРА».

Мій Орфей. Жан Кокто

n `Era Dance Company (м. Київ) «Мій Орфей. Жан Кокто»

Ганна Веселовська

Вважається, що постановка «Оповіді про Орфея» Анджело Поліціано, здійснена 1480 року в якості «культурної програми» на придворних урочистостях у Мантуї, поклала початок нового європейського театру. Цей розкішний спектакль, заснований на міфологічному сюжеті був націлений на те, аби вразити та захопити аристократичну публіку неймовірними декораційними перетвореннями й афектованою чуттєвістю. Авторові та організаторам тієї вистави це більше, ніж вдалося. Від того моменту щемлива історія про кохання Орфея та Евридіки стала однією з найпопулярніших у світовому театрі, підтвердженням чого є славнозвісна опера Крістобальда Глюка.

Утім, у XX столітті, а саме 1926 року з'являється «Орфей» від авангардиста Жана Кокто і все пасторальне трактування відомого сюжету летить шкереберть. Образ самозакоханого красеня Орфея Кокто утверджує не лише в театрі, а й в кінематографі і, зрештою, давній міф отримує екзистенційне тлумачення від митців XXI століття.

«Мій Орфей, Жан Кокто» представлена танцювальною компанією «nEra Dance Company» – це вже не історія міфологічного Орфея, а спектакль-присвята легендарному Жанові Кокто, який став свого роду іконою цілого покоління митців міжвоєнної Франції. Захоплений неординарною особистістю Кокто – письменника, художника, театрального і кінорежисера, український хореограф Владислав Детюченко вирішив представити його креативну непересічність, унікальність творчого мислення у танцювальній версії. Тобто, безпосередньо показати на сцені як митець придумує свій твір, як у нього формуються ті, чи інші образи, виникають асоціації і як він їх практично втілює в сценічному матеріалі – тілах, рухах, просторі, музиці.

Головною особливістю хореографічної роботи Детюченко стало те, що платформою, на якій вона будується, є музика, а не танець чи рух. Акустичний матеріал, тобто його звучання, є засобом розгортання міні-сюжету та способом створення атмосфери. Власне цей звуковий об'єм і візуалізується через танцівників, а характер цієї візуалізації, своєю чергою, дає уявлення про внутрішній стан Орфея-творця, який з'являється перед глядачем у трьох постатях – іпостасях.

Направду, композиція авторства Івана Гаркуші, яка так багато важить для хореографа, є показово фоновою, атмосферною музикою, за своєю суттю й формально пов'язаною з доробком геніального Арво П'ярта. Оригінальності їй надає несподіване проростання із щільної звукової тканини протяжних південно-східних мотивів, що навіюють думки про античність, аргоський міф, мандрівку Орфея до Колхіди. Разу у раз, немов електричні розряди, в ній також проблискують елементи техно, які, напевно, мусять пов'язати Орфея Кокто і з нашим часом гаджетів і девайсів.

Як згадувалося, Орфей у цій виставі – багатоликий, тобто представлений одразу трьома виконавцями, оскільки в його особі, за Детюченком, змагаються внутрішні протилежності, що заважають одна одній. Деконструктивність цього внутрішнього боріння виявлена у виставі розібраним на частини манекеном, а головною сценічною дією стає збирання Орфея в одне ціле із фрагментів розчленованого опудала.

Збирання тіла Орфея, настійливе і не завжди вдале припасовування рук та ніг до тулуба ляльки – це і є промовиста метафора процесу творення, що співвідноситься із фольклорною оповіддю про Творця, який виліпив людину із глини. Отож борсання тіл, їхня взаємодія, переплітання рук і ніг, вислизання із обіймів і т. ін. унаочнює хворобливість створення тілесного цілого. Однак, авторам спектаклю цього здалося явно замало. Апелюючи до ідей Кокто, вони ще й показують взаємодію людини із зовнішнім світом, цивілізацією. Мовою руху танцівники демонструють це одягаючи і знімаючи цивільний одяг – піджаки, штани і т. д., міняючи ходу в залежності від ситуації, пристрасно жестикулюючи.

Вражаюча картина внутрішніх суперечностей людської особистості, які можуть привести її як до краху, так і до найвищого творчого досягнення – це те, що вдалося донести хореографу. Способи представлення антиномій душа – тіла, моє тіло – чуже тіло, моє тіло – чужа душа і т.д. , які тисячі разів у різний спосіб з'являлися на сцені, у цьому спектаклі наче обнуляються, а тому виглядають несподівано свіжо. Задум постановника показати власне сприйняття свого тіла, страждання від його неповноцінності, руйнування, нівечення свого тіла, є теж вельми оригінальним для вітчизняного театру. Але ж вимальовується все це на сцені ескізно, без стоп-кадрів і акцентів, бо концептуально потужна вистава немає повноцінної танцювальної розробки. Тіло зібрали, душу збентежили, але як виявляється, цього недостатньо, аби дати зрозуміти унікальність особистості Кокто. Свого Орфея треба ще й станцювати.

Роман Лаврентій

Сміливі пошуки на межі сучасного танцю (contemporary dance) та фізичного театру від команди «n`Era Dance Company» уже вдруге потрапляють до лонг-листа Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА». І це не випадково, адже трупа постійно працює в експериментальній площині, відкриваючи та утверджуючи нові засоби виразності, розширюючи мистецькі горизонти української сцени. Їхня творчість спрямована як назовні (перформативна частина), так і на самозанурення, дослідження глибин своєї свідомості, можливостей свого тіла, а відтак логічним видається їхній послідовний і непідробний інтерес до подібного досвіду відомих особистостей.

Вистава «Мій Орфей. Жан Кокто» (2020) звертається до постаті французького авангардиста першої половини XX сторіччя, реформатора мистецьких смаків і творця нових напрямків, кінорежисера, актора, письменника та художника Жана Кокто. Активний учасник паризького мистецького середовища, занурений, але не розчинений у ньому (серед його найближчих друзів – Коко Шанель, Едіт Піаф, Пабло Пікасо, Сергій Дягілєв), сміливий епатажний митець, який кидав виклики традиціям і суспільній моралі, людина, яка ніколи не приховувала своєї гомосексуальності (чверть віку прожив з відомим кіноактором

Жаном Маре), яка постійно шукала себе чи тікала від себе, зловживаючи опіумом та новими захопленнями...

Однак у виставі немає ілюстративного переповідання сповненої блискучих злетів, моментів тріумфу та глибоких падінь, затяжних депресивних станів біографії Жана Кокто. Пластичне дійство лише злегка торкається її окремих епізодів, надихається нею, троє виконавців Богдан Кириленко, Владислав Детюченко (він є також хореографом-постановником) і Володимир Марчук, немов Орфей свою Еврідіку, проводять нас кріз морок «підземного царства» душі митця. Неілюстративна настроєва музика (композитор – Іван Гаркуша) у поєднанні з багатою на сценічні метафори мовою тіла викликають сплеск емоцій, даючи натяк на життєвий епізод, а відтак підштовхуючи нас до нових і нових «локацій».

Максимально порожня сцена, оформлена за принципом «чорного кабінету», дозволяє зосередити всю увагу глядачів на виконавцях, а самим акторам дає можливість наповнити собою цей простір, по-максимуму обіграти нечисленний реквізит – стільці, шматки манекена. Зрештою, цей манекен – у розчленованому чи у складеному стані – згодом набуває ваги майже окремого персонажа. Особливо це підкреслено у завершальному епізоді вистави, коли живий план зникає (актори сходять зі сцени), а залишається лише цей незугарний манекен, керований через завісу-задник – як трагічна метафора минущості людського життя, штучності й недосконалості того, що ми залишаємо по собі у цьому світі.

Тема пошуку себе, пошуку суті мистецтва і себе як митця, така близька французькому діячеві, у виставі знаходить своє пластичне вираження в метафоричних та абстрактних фігурах: надзвичайно вдячний і точний образ одного багаторукого персонажа у дусі далекосхідного божества, що розпадається на кілька особистостей, але водночас це цілісна сутність. Промовистою є і сцена із хаотичним та безпорадним складанням деталей манекена (рука замість ноги і навпаки); зустріч/незустріч із самим собою – підкреслено через дзеркальне існування акторів, циклічність певних станів чи дій, які актори повторюють один за одним. Приглушена кольорова гама однакових костюмів акторів: чорний гольф, чорно-сірі широкі штани і темні піджаки із зеленим відтінком (художниця з костюмів – Катерина Маньковська) – підсилює це враження про різні грані однієї особистості, які то гармонійно взаємодіють, на короткий час поєднуються, то знову конфліктують... Тим паче такі костюми дають можливість акторам раптово вилонитися з тіні, а при потребі так само швидко й непомітно зникнути на фоні темного задника (художниця зі світла – Наталія Перчишена).

Попри те, що проблема наркотичної залежності Жана Кокто у виставі дещо буквально передана, тема гомосексуальності митця вирішена дуже коректно й навіть естетично (зрештою, він понад двадцять років перебував у стосунках із актором Жаном Маре) – як туга людини за іншою людиною, як пошуки себе в іншому, як втеча від самого себе…

Залучення до хореографічної вистави прийомів із естетики сюрреалістичних фільмів вмотивоване й безпосередньо відсилає до творчого спадку (і в літературі, і в театрі та кіно) самого Жана Кокто. А наскрізна постать Орфея – як один із центральних образів у творчості французького митця – переконливо об'єднує всі розрізнені епізоди вистави, формуючи цілісний біографічний образ чи, точніше, сучасну версію його візії.

Вистава «Мій Орфей. Жан Кокто» завдяки дуже філігранній роботі на межі фізичного театру та сучасного танцю, надзвичайній пластичності та імпровізаційній винахідливості виконавців, їхнього витонченого розуміння тілесності вартує того, щоб бути включеною до шортліста Фестивалю-премії «ГРА».

Олена Либо

«Мій Орфей» – тендітний емоційний спектакль, присвячений одному з легендарних митців XX сторіччя – Жану Кокто. У його творчості особливе місце займає актуалізація давньогрецького міфу, а образ Орфея стає образом-символом ТВОРЦЯ, своєрідним alter ego самого Жана Кокто.

Хореограф Владислав Детюченко, спираючись на багатогранну творчість поета, художника, драматурга, створює власний світ, розповідає власну історію про Орфея. Так само, як і Кокто, постановник занурює міфологічного героя в сучасний художній простір. Мовою пластики й танцю говорить про вічні теми – життя, любов, страждання і смерть, яка є посередницею між буттям та безсмертям. Десь на роздоріжжі між ними і знаходиться Митець.

Реальний світ у виставі тісно переплітається з парадоксальним. Окрім трьох виконавців, увагу привертають розкидані по всьому сценічному простору фрагменти людини-ляльки. Цю ляльку можна ототожнити і з Орфеєм – за однією з версій міфу він прийняв смерть від рук вакханок, що розідрали його тіло на шматки, – і з самим Кокто-Митцем. Адже Кокто все своє життя чинив опір вульгарності та повсякденності в мистецтві, говорячи про обраність Митця і його трагічну долю. У руках виконавців окремі фрагменти людини-ляльки оживають і стають частиною загального танцю, народжуючи дивні фантазії і фантасмагоричні світи. Суцільне задоволення спостерігати за тим, як у технічно складному танці, перебуваючи в постійному русі, виконавці Володимир Раков, Володимир Марчук і сам Владислав Детюченко одночасно анімують ляльку на очах у глядачів. Виконавці створюють колажі-трансформери, в яких фрагменти ляльки стають частинами людських тіл і навпаки. Межі світів розмиваються, створюється враження, ніби актори, занурюючись у танець, перестають бути творцями і самі стають витвором мистецтва. Їх тіла постійно взаємодіють, їхні рухи усвідомлені, а емоції - непідробні. Партнери настільки довіряють і довіряються один одному, що іноді складається враження, ніби їхні тіла зависають у повітрі. Дивовижне вміння віддавати і приймати на себе вагу партнера, розуміти себе та іншого, відчувати, усвідомлювати кожну дію, жест і позу спрямовані не тільки на розкриття можливостей тіла, але й на розкриття сенсів, закладених у виставі.

Звичайно, у фіналі всі пазли зійдуться, а частини ляльки трансформуються в цілісний образ Орфея /Кокто, немов уособлення перемоги Митця над Смертю, немов символ життя і творчості генія. А епітафія на надгробній плиті «Я залишаюсь із вами»/«Je reste avec vous» нагадує нам: смерть є лише переходом із життя в безсмертя.

Ольга Стельмашевська

«Мій Орфей. Жан Кокто» Владислава Детюченка з «n'Era Dance Company» – не тільки данина пам'яті унікальній творчій особистості Кокто: історії його життя і кохання у мистецтві, шляху до поезії почуттів через літературу, кіно, театр, танець. Ця постановка – місток між авангардною хореодрамою майже сторічної давнини та новітнім театром - квінтесенцією contemporary dance, фізичного театру, витонченого руху, досконалої пластичності та універсальності мови.

Жан Кокто, внутрішнє тяжіння якого до пластичного осмислення художнього світу та образів, було присутнім в усій його творчості вважав, що «балет має привілей говорити всіма мовами і усувати бар'єр між нами і тими, хто говорить мовами, якими ми не говоримо».

«Мій Орфей» усуває всі бар'єри і межі й стимулює політ фантазії публіки. Здається, це той тип сценічного, пластичного видовища, коли навіть не обов'язково знати лібрето чи підґрунтя. Або трактувати його. Це чи не єдина вистава в моїх переглядах «ГРИ», з приводу якої не було зроблено жодного запису – настільки була захоплена потоком руху.

Три пластичні артисти, безликий розібраний на сегменти манекен – праобраз чи то «неживого», «сконструйованого» за висхідними лекалами мистецтва чи то Людини, ідеального Поета, Alter ego Творця; стільці, чорний кабінет сцени з «дихаючою» атласною тканиною-задником. Лаконічність та виразність.

Рух, тіло, безтілесність і фактурність, графічність і опуклість, багатий спектр емоцій і холодна відстороненість – компоненти цілісної пластичної вистави з потужною креативною ідеєю всередині.

«Мій Орфей» з філософськими, смисловими, ідейними підтекстами, демонструючи бездоганність володіння тілом, отже формою, набуває об'ємного екзистенційного звучання. Вистава Детюченка зосереджується, як і «Орфей» Кокто (п'єса і фільм), на дослідженні шляху від механістичності творіння до живого мистецтва. Звідси і поява четвертого персонажу – «священного чудовиська» – манекена на шарнірах. Його збирають, розбирають, препарують, врешті оживлюють і залишають питання Кокто відкритим.

Ця спроба осмислення такої масштабної й суперечливої в самій своїй суті фігури Кокто, enfant terrible мистецтва XX століття, Поета і Творця, насправді є фантастично цікавим експериментом пізнання через тілесне духовного.

Внутрішній Орфей кожного з трьох виконавців – Владислава Детюченка, Богдана Кириленка та Володимира Марчюка – шукає свою форму мистецького висловлювання підвладними йому засобами. Власне, тілом і рухом. І те й інше у всіх трьох – досконалі.

Ця витончена «прогулянка в ніч людського тіла» з n'Era Dance Group у виставі Владислава Детюченка не полишає жодних сумнівів, що вона має бути у фіналі фестивалю. Її відповідність статусу найкращої – беззаперечна. Це той випадок, коли український театр перебуває десь в одній «ваговій» категорії з найкращими взірцями сучасного перформативного мистецтва світу. Це і є та мова (за Кокто), яка зрозуміла всіма і всюди.

Юлій Швець

Коли після перегляду вистави читаєш у програмці про «живий подих балетного «Орфея», який поєднує тіла виконавців у настільки пластичну цілісність, яка досягається перетином техніки, взаємодовіри, орієнтованості на єдиний результат та поставлено на міцний фундамент потужної ідеї», то, за великим рахунком, уже не надто й переймаєшся повселюдним нарцисизмом постановників. Навіть навпаки, приходиш до думки, що так у виставі й є, або ж, принаймні, близько до написаного. Фізичний театр та контемпорарі, поєднані командою молодих однодумців під орудою Владислава Детюченка, вносять у один з найвідоміших «античних» сюжетів дуже важливу складову. Саме ускладнений наратив «Орфей – Кокто», котрий пропонує дійсно оригінальне переосмислення традиційного сюжету, є найбільшим досягненням цієї вистави.

Найперше відчуття, котре виникає під час пластичної увертюри у майже повній темноті – сміливо! Потім різкий удар світла прямо в очі і так уже до самого фіналу – вистава вибудовуватиметься винятково на світлових і взагалі усіх доступних і можливих на сцені контрастах. Це цілковито співпадає і відтворює індивідуальний характер, можливо, найбільш епатажного творця першої половини XX сторіччя, законодавця стилю богемної Європи, видатного кінорежисера, поета і художника Жана Кокто. Його дружба з Сергієм Дягілевим, Коко Шанель, Едіт Піаф і Пабло Пікасо також прочитується у виставі. Швидкоплинні романи та зловживання опіумом (як же без нього у житті богеми) накладали відбиток на усю його творчість і це також відтворено на сцені. Але в центрі сюжету – Кокто та найдовший і найвеличніший його роман із зіркою французького кінематографу Жаном Маре, котрому Кокто допоміг на початку кар'єри, але потім, можливо, через відчуття цієї попередньої залежності їх відносини носили вельми нелінійний характер.

Цей чоловічий роман усіма танцювально-пластичними засобами зображено як такий, у якому можна відчути всю повноту творчого життя. Життя – як намагання потрапити в резонанс один одного, як спроба повторити те, що у цей час робить інший і отримати такий же дзеркальний рух у власному напрямку. У виставі прослідковуються всі етапи дружби, яка переростає у щире кохання й усі етапи згасання цього великого почуття. А між ними – ореол творчості двох митців, яка надихалась цим коханням.

Таким чином режисерський задум можна назвати оригінальним завдяки чіткому наративу, покладеного в основу вистави, котрий повідує не про життя небесних сфер, а про цілком конкретне людське кохання цілком конкретних людей, і це дає змогу порівнювати все те, що глядач знає про цю історію з тим, що пропонує йому театр у трактуванні цієї історії. Ця «діалогічна» форма спілкування театру й глядача могла би бути достойним зразком для рефрену в інших театрах, котрі працюють в усіх сегментах театрального мистецтва. Вистава цілісна, всі її компоненти вдало співпрацюють. Чуттєві акторські роботи молодих виконавців доволі витончені й дають змогу побачити їх артистичну перспективу. Якщо відшуковувати якийсь зразок «фестивальної вистави», то «Мій Орфей. Жан Кокто» є саме таким зразком, що намагається поєднувати певні сенси з розвитком форми й тому заслуговує на потрапляння у шортліст Фестивалю-премії «ГРА».

GREAT
REAL
ART

«За найкращу виставу камерної сцени»

Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької «Буна»

Юлія Бентя

Львівська «Буна» (а також, до речі, «Родина патологоанатома Людмили» в режисурі Олени Апчел, про яку – окремо) демонструє цілком новий спосіб опрацювання постколоніальних травм, нове бачення доволі стандартних міжпоколіннєвих конфліктів. Ігор Білиць, можливо, перший режисер, якому вдалося недекларативно представити текст Віри Маковій, відчути у ньому не лише потворне протистояння сили і безпорадності, а й глибокий, намертво стиснений, не проговорений біль старшого покоління.

Вистава Театру ім. Марії Заньковецької досліджує людину, яка інфікована комплексом виживання, від чого її любов і турбота, звичка все і всіх навкруги тримати під вимушеним жорстким контролем перетворює життя навколишніх на справжнє пекло. Звісно, що і дітям з онуками вони намагаються передати ті самі навички. Адже в їх час більшість просто не виживала, а якщо ти живий – це вже дуже багато.

Очевидно, що все це – продовження історичних травм, накопичених протягом XX століття. І якщо популярна психологія засуджує і авторитарне виховання, і хатнє насильство, то Ігор Білиць разом з акторами водночас і люблять, і ненавидять текст Віри Маковій. Ненавидіти його дуже легко, складніше зрозуміти і полюбити як частину нас самих, а потім прийняти і відпустити. Тому ця вистава – це ритуал прощання з минулим.

У «Буні» є ця особлива містеріальність. Помешкання головної героїні сценограф Богдан Поліщук перетворив на свого роду етнічний вівтар, де вічну службу править стара жінка (у живій виставі я бачила виконання Олександри Бонковської, у запису – Ірину Швайківську). Обабіч сцени сидять артисти-музиканти, які в конкретний момент не залучені в дію, і забезпечують спектаклю постійний музичний супровід (до речі, в реквізитах вистави не вказано автора музичного рішення, а ця людина справді заслуговує на всіляке заохочення).

Тоталітарний макросвіт формує такі самі мікросвіти. Усі, хто потрапляють в орбіту Буни, схожі на живі трупи з блідим обличчям, темними колами під очима і скутими рухами (чоловік Орисі Митро у виконанні Богдана Ревкевича, в меншій мірі Петро у версії Володимира Пантєлєєва). Пластично вирізняється лише Орися, онука Буни у справді пронизливому виконанні Наталії Боймук. Тендітна, майже крихка акторка із змервілим поглядом – мов билина в полі, яку постійно хитає в усі боки. Ця її особлива, «штучна» пластика у комплексі зі звичкою повільно описувати виснажливий щоденний побутовий «ритуал» – дуже важлива режисерська знахідка, яка ніби пояснює подальшу втечу Орисі з бабусиного дому, її намагання «відрізати» минуле, побудувати власне життя за власними правилами.

«Буна» Львівського театру ім. Заньковецької для сучасного українського суспільства важлива і як дуже сильне художнє висловлювання, і як важливий факт осмислення історичного минулого, опрацювання психологічних травм. Для закордонного глядача вона виведе постколоніальну проблематику на загальніший драматичний рівень людських стосунків, покаже новий спосіб трактування етнічного складника в контексті сучасної української драматургії.

Ганна Веселовська

Довгі роки імена постановників вистав у театрі ім. Марії Заньковецької тасувалися як три знамениті карти: трійка, сімка, туз. На театральний кін завжди чомусь випадали тільки вони і вже всі звикли, що в наступному сезоні репертуар забезпечуватимуть трійка, сімка або туз. Аж ось у 2020 році в знаменитому львівському театрі стали з'являтися спектаклі, які ставили режисери ну із зовсім іншої колоди. Приміром автор львівської «Буни» Ігор Білиць належить до когорти режисерів так званого молодшого покоління, яким сьогодні від 30 до 40, які не мають почесних звань та їх дуже мало знає публіка поважних національних театрів.

Адже, якщо в Києві Білиць відомий переважно студійними роботами, то у Львові – експериментальними виставами театру ім. Лесі Українки. Тож його запрошення до Національного театру ім. Марії Заньковецької на поставу п'єси сучасної української авторки Віри Маковій виглядає зі сторони як спроба змінити правила гри в цьому творчому колективі, якщо не революційним, то еволюційним шляхом.

Водночас «Буна» Ігоря Білиця легко вписується в наратив вистав за цією ж п'єсою його приблизних однолітків Давида Петросяна та Лєни Роман. Тому здається, нічого контраверсійного по відношенню до інших театральних робіт Білиць не запропонував, а найважливішим для нього стало продовження розмови на задану тему, уточнення чогось недоказаного колегами.

Найпринциповіше розширення змістів заньківчанської «Буни», в порівнянні з попередніми спектаклями, торкнулися простору подій. На крихітній камерній сцені художник Богдан Поліщук примудрився представити не лише обійстя баби Буни, де розгортаються основні події, а цілий світ архаїчно-сучасного буковинського села. Утворена

Буна

із своєрідної конструкції-іконостасу та, наближеним до глядачів подіумом, сценографія Богдана Поліщука є ключовою в концепції вистави. Вона обумовлює й підкорює всі акторські переміщення, пластичні рішення, а інколи навіть поглинає виконавців. Величний іконостас, де замість образів гірляндами звисають повсякденні й сакральні речі буковинців, дає глядачеві можливість милуватися таким собі вертикальним пейзажем українського села.

Між тим, головним в історії трагічних стосунків дівчини Орисі та її бабці, прозваної в селі Буною, для Ігоря Білиця є не колорит, а глибинна мотивація вчинків обох головних героїнь. Режисеру важливо, аби кожна з виконавиць Ірина Швайківська (Буна) і Наталя Боймук (Орися) донесли глядачеві свої таємниці і таким чином пояснили йому чому вони саме такі.

Не ставлячи завдання портретувати стару чи молоду, відстояти чиюсь правду, довести чиюсь правоту, Білиць дає акторкам легенькі ігрові підказки, як їм це зробити і на що спиратися психологічно. Для глядача ж, режисер вдається до більш промовистої символізації: приміром чорні смужки на Орисиному обличчі – вказівка на пошматованість, розбурханість її єства, а білий одяг Буни – її світла, дійсно набожна душа.

Обидві артистки відмінно точні у виконанні акторських завдань, що найперше проявляється у монологічних виступах Буни та Орисі. Як наслідок, із рівня побутового конфлікту, їхнє протистояння переходить на інший екзистенційний рівень, бо йдеться про неспростовне витіснення новим старого. А емоційність гри Ірини Швайківської та деяка механічність виконання Наталі Боймук істотно посилюють це відчуття несправедливості відмирання старих традицій і сенсів.

Як і в багатьох інших виставах театру ім. Марії Заньковецької у «Буні» панує гармонійний артистичний ансамбль, де дотримуються ігрового балансу в співвідношенні різних дійових осіб. Виконавець ролі Петра Володимир Пантєлєєв, чий образ постає камертоном праведного життя, своєю розважливою неспішною грою візуально посвідчує життєву антитезу експансивній поведінці Орисі.

Антитезою старій Буні і, водночас, її природним продовженням, у спектаклі Ігоря Білиця є хлопчик Пантелеймон, зіграний Зоряною Дибовською. Субтильна енергійна акторка Дибовська елегантно уникнула всього, що могло б перетворити її персонажа на хлопчиська із підліткових спектаклів. Свого Пантелеймона, що сам по собі є персонажем – яблуком роздору в сім'ї, вона тонко символізує, надаючи його природним дитячим реакція (спротив, вередування, впертість) знаковості. Але цим присутність Зоряни Дибовської в спектаклі не обмежується. Адже це її спів створює унікальну акустичну ауру, що в поєднанні зі сценографією дає відчуття занурення в давні часи, навіює смуток і тиху радість.

І все ж, гармонія львівської «Буни» не позбавлена провокаційного творчого мислення Ігоря Білиця, який уміє запускати в свої спектаклі бісиків, тобто сумніви щодо сталих загальноприйнятих норм і речей. Він підлаштовує все так, аби у фіналі глядач робив власний екзистенційний вибір, який у житті часто робить напівсвідомо: що він вибере – консервативну традицію і сталість, чи бурхливий, незвіданий світ без правил, де майбутнє здається кращим.

Роман Лаврентій

Написана десять років тому – й одразу ж відзначена на конкурсі «Тиждень актуальної п'єси» – драма «Буна» сучасної української письменниці Віри Маковій уже кількакратно побачила світло вітчизняної сцени. Аж дивно, чому вона так пізно прийшла до Львова. Однак її поява саме на завершення другого десятку XXI століття на сцені першого державного театру України – Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької – зовсім не випадкова. Ця вистава (прем'єра 2020 р.), з одного боку, є новим явищем у репертуарі заньківчан, а з іншого – цілком органічно лягає в русло вже виробленої традиції цього театру звертатися до болючої для українського суспільства теми вимушеної трудової еміграції (хоч, звісно, сценічний твір не лише про це).

Тяжка життєва історія однієї родини з Буковини – у сценічній версії режисера Ігоря Білиця та художника Богдана Поліщука (жанр вистави – «етно-хоррор») – набуває загострено гротескних рис, особливо у підкреслено «мертвотному» гримі акторів, способі їхнього існування – одночасно як конкретних персонажів та як абстрактних учасників «хору», що своїм живим виконанням народних пісень чи шумових ефектів забезпечують нагнітаюче-гіпнотичне звукове обрамлення вистави, творячи у певні моменти урочисту атмосферу якогось обрядового дійства (особливо увиразнено це – й акустично, і пластично – у своєрідному пролозі чи епілозі; у надзвичайно точно вибудуваній сцені похорону). Запропоноване жанрове вирішення вистави дещо спрощує бачення заторкнутих у драмі болючих проблем сьогодення, однак саме воно дозволяє частково виправдати надмірну емоційність виконавців (потрактувавши її у площині гротеску), а разом із тим – мінімалізувати напругу в епізодах, які аж просяться до мелодраматичного прочитання (хоч цілковито уникнути цього не вдалося).

Попри те, що у виставі одночасно присутні три основні тематичні блоки, режисерові вдається втримати її цілісність, нанизуючи їх на магістральну лінію постаті Буни («бабусі»; «старійшини, берегині роду»). Можливо, саме тому остання сцена приїзду Орисі з «Гамерики» звучить сильним контрапунктом: глядачі мають можливість порівняти жорстокий і водночас по-своєму гармонійний світ Буни та – не менш жорстокий, але позбавлений «національного коріння» – світ «без неї»... Доречним вважаємо і режисерські монтажі тексту, скорочення кількості персонажів (не зрозуміло лише, чому ім'я хлопчика Ілля змінено на Пантелеймон) – це надає дії динаміки, сконденсованості напруги. Об'єднуючим чинником стає і єдина сценографічна установка, яка суміщує чорнушну

реальність – через підкреслену заземленість у сучасні речі побуту (сільський умивальник, ночви, цинкові відра) із символічним умовним рядом (представленим вишитими рушниками, тканими покривалами, дерев'яними елементами, що нагадують контури сільської хати). У такому обрамленні образ старої, досвідченої, битої життям жінки Буни, зодягнутої у традиційний буковинський народний стрій, прочитується як органічний у цьому природному національному середовищі, навіть сакральний. Кульмінаційна сцена вистави – відхід Буни у кращий світ – вибудувана режисером і виконавицею ролі, народною артисткою України Іриною Швайківською у щемливій тональності, у формі прощання з усіма. І саме цей одяг, який героїня поступово знімає із себе (аж до спідньої сорочки), після кожного «втраченого елементу» поступово гаснучи на силах – влучно й метафорично передає цю сакральну символіку (жінка-берегиня; жінка, на якій тримається усе в домі).

Зрештою, оця стратегія зрівноваження сценічними засобами не виправдовує домашнього деспотизму цієї старої жінки (що є не менш вагомим тематичним блоком у виставі), однак завдяки такому режисерському прочитанню починаєш розуміти логіку поведінки героїні, яка все життя мовчала про свій біль, сублімуючи його у невиправданій жорстокості до її домашніх (онуки Орисі з її чоловіком Митром; правнука Пантелеймона).

Режисер спонукає глядачів по-новому подивитися на тему конфлікту між поколіннями, а особливо на – захищене віковічними традиціями (обов'язкова повага до старших; покора батькам/батькам батьків; пієтет перед побожними людьми і т.д.) чи фінансовою залежністю рідних людей – домашнє насильство. Однак провокація творців вистави полягає у відсутності позитивних героїв: ті, хто мав би викликати співчуття, жертви Буни, також позбавлені позитивних рис – їхній інфантильний опір виражається у формі істеричних та безпорадних вибухів гніву, у стихійній втечі до «Гамерики», що супроводжується кражею у Буни грошей, зібраних нею собі на похорон.

Третій тематичний блок, згаданий нами напочатку, – проблема трудової еміграції українців. Ця лінія розвинута у виставі дещо слабше, та й виконавиці ролі Орисі (заслужена артистка України Наталія Боймук), яка власне їде на заробітки, дається дещо важко прописаний у драмі стрибок – від залюбленої у природу, творчої, гармонійної, але затюканої бабусею сільської дівчини до озлобленої жахливими заробітчанськими реаліями жінки. Хоча не можемо не відзначити самовіддачі актриси у цій ролі, як і решти виконавців, які буквально горіли у дещо незвичній для заньківчан сценічній естетиці. Однак цей творчий запал, скерований умілою рукою режисера, знаходив прийнятні форми, балансуючи між «правдою переживання» і холодним триванням у ролі. Найяскравіший приклад – краюча душу сцена онлайн-розмови дитини з матір'ю-заробітчанкою вирішена цілком умовно: Пантелеймон (Зоряна Дибовська) та Орися (Наталія Боймук) ведуть бесіду крізь шматок скла-шиби.

Відтак емоційний надрив, подекуди присутній у виконанні акторів, гаситься раціональним, відстороненим усвідомленням страху – страху перед безпросвітністю життєвих сценаріїв багатьох наших предків та й сучасних українців... Дуже влучно, емоційно стримано вирішено і фінальну сцену вистави – діалог «осиротілого» хлопчика Пантелеймона із сусідським дядьком Петром (Володимир Пантелеєв), який став йому за батька. Цей відкритий фінал – на фоні пережитого жахіття – звучить невимушено й щемливо, а також дає якусь та й надію на майбутнє...

На завершення варто сказати, що вистава засвідчує мистецьку гнучкість Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, привідкриває його приспаний потенціал. Окрім того, вона є також якісно новим словом у традиції сценічних прочитань драми Віри Маковій.

Людмила Олтаржевська

П'єсу «Буна» Віра Маковій написала років десять тому. За цей час вона отримала кілька професійних відзнак і театральних версій, і… на превеликий жаль, ні на йоту не втратила своєї актуальності. Адже проблема вимушеного заробітчанства, яку, зокрема, підіймає авторка, в реаліях сучасної України залишається однією з найболючіших точок суспільства. Як інформує Держстат, за кордоном на постійній основі працює понад три мільйони людей, в деякі періоди року, коли є потреба у сезонних робітниках, ця цифра подвоюється. А якщо взяти до уваги, скільки родин змушені жити на відстані і скільки дітей зростають майже без участі батьків, то це вже не сумна статистика, а трагедія загальнодержавного масштабу. Зважаючи на те, що у західних регіонах країни ледь не на кожному стовпі висить оголошення про роботу за кордоном, «Буна» тут з'явилася значно пізніше, ніж мала би з'явитися…

Підтримуючи авторку в рішенні озвучити цю проблему через драму конкретної родини з Буковини, режисер Ігор Білиць наголошує, що не останню роль тут відіграє протистояння поколінь, погляди яких на життя, родинні цінності, гармонію в душі і навколо суттєво відрізняються. Владна Буна, для якої пошана до старших давно трансформувалася у страх, вимагає абсолютної смиренності від онучки Орисі, дівчина ж, попри зашореність і покору на рефлекторному рівні, все ж таки наважується на вчинок, який докорінно змінить її долю. Ігор Білиць подбав, аби суперниці були варті одна одної, запросивши на головні ролі Ірину Швайківську (Буна) та Наталю Боймук. Одна – статна, владна, харизматична, нетерпляча, сувора, у стилізованому під народний костюм білому вбранні, чітко стоїть на позиції того, що так було з діда-прадіда й інакше бути просто не може, від неї годі чекати ласкавого погляду чи доброго слова. Інша – змучена важкою роботою худенька молода мама в куценькому платті й старій кофтині, яка змушена піти на крадіжку, аби втекти на заробітки у далеку Америку і подарувати синові бодай трішки щасливіше майбутнє. Ідею цього протиставлення, яке виллється у досить сумний фінал, підтримує також і художник Богдан Поліщук. Який збудував на Камерній сцені театру інтер'єр сільської хати з рушниками-килимками-іко-

нами, розмежувавши простір по горизонталі: на умовній печі возвеличується Буна, наглядаючи зверху, наскільки справно метушиться з господарством Орися.

Головна героїня так і не змогла визначитися зі своїм коханням, зі своїми юбими/нелюбими чоловіками. І в цьому, як на мене, ще один прояв її великого материнського серця, яке, на жаль, так і не втішиться щастям. «Діти заробітчан – окрема нація. Сіті діти, голодні до батьків. Діти, які ростуть за вікном, що виходить на дорогу, на якій з'явиться мама», – ця цитата з інтерв'ю однієї заробітчанки дуже точно характеризує сина Орисі Пантелеймона (у ролі хлопчика, який опинився перед складним навіть для дорослої людини вибором, – Зоряна Дибовська). Любов матері на відстані та її численні подарунки не переконали хлопця у тому, що краща доля можлива лише за океаном. І цей вчинок дозволяє виставі виходити на тему підсвідомої любові до рідного краю, яку у деяких випадках навіть складно пояснити з точки зору логіки, хоча водночас вона цих пояснень і не потребує.

З виставою «Буна» Ігор Білиць зайшов на територію театру з понад столітньою історією, що має розлогий, концептуально вивірений репертуар і шанувальників, які свою любов до заньківчан передають із покоління в покоління. Зараз можна сказати напевно, що і столичний режисер, і його вистава стали для театру своїми, а без «Буни» афішу Камерної сцени сьогодні навіть складно уявити. Це пронизлива, чесна, відверта, стильна і художньо потужна вистава, яка… неодмінно розчарує любителів хеппі-ендів. Адже у фіналі ми не бачимо жодного щасливого героя…

Віктор Рубан

У цій виставі на неймовірно глибокий текст Віри Маковій підіймається дуже гостре питання переходу України від радянського ізольованого періоду до епохи глобалізації і сучасності. Але цей перехід показується через призму життя окремої родини з Буковини, демонструє зіткнення цінностей та уявлень про життя різних поколінь у цій сім'ї – антагонізму цінностей епох фізичного виживання й збереження зв'язку з власним корінням, цінностей часу «можливостей» (ніби-то) відкритого світу для нової людини, яка цей зв'язок із корінням не бачить як щось цінне. Ця трагічна історія відображає драму з реального життя величезної кількості родин не тільки Буковини, а з різних частин України.

У цій виставі, насамперед, ми бачимо міжчасовий розрив між архаїчною частиною культури нашої країни, яку ми намагаємося зберегти і відродити після сторічь поневолень, та культурою сучасного глобалізованого світу, який перемелює культурні коди цілих країн і народів для історичного моменту творення космополітичної синтетичної культури майбутнього. Дуже вдало цей розрив зображено через співставлення та конфлікт між Буною (бабусею) у прекрасному виконанні Олександри Бонковської і Орисею (онукою) у майстерному виконанні Наталі Боймук. Звичайно, у такому співставленні очевидною є наївність онуки у порівнянні із життєвою мудрістю бабусі, але разом з тим дуже явно проступає недолугість та недоречність застрявання у минулому, затуляючи очі собі та своїм близьким на дійсність, яка змінюється. Але підкреслено трагічною стає фігура Пантелеймона (сина Орисі), якого неперевершено зіграла Зоряна Дибовська. Саме Пантелеймон символічно показує розгублене покоління народжених у 1990х та 2000х роках, яке і на минуле не може спертись, і не знає як будувати власне майбутнє, якому складно визначити, чому вірити та як жити, також наївне і романтизуюче, але

покоління, яке дуже добре відчуває, як не повинно бути, неготове терпіти та має бажання й енергію ризикувати для того, щоб отримати те, чого хоче. Ця вистава є символічним культурним зрізом сьогодення більшості українців, виставкою складного ландшафту культурного процесу, стрімкого зіткнення тектонічних плит цінностей різних поколінь, бурхливого складного процесу, який ми проходимо як країна.

Ця вистава навряд чи залишить когось байдужим, і точно відкриє цілу мапу взаємозв'язків для розуміння себе та інших глядачеві, який вдумається у діалоги та сенси, які є і в тексті, і в грі. Сценографія Богдана Поліщука дуже вдало підсилює архаїчні атрибути контексту та його тиху, але домінуючу присутність, проявляє міжчасовий розрив із сьогоденням, але разом з тим додає певної затишності від запаху дерева та сіна, затягує у дію, що відбувається, включає емпатію глядача та допомагає зануренню. На мою думку вистава трохи перевантажена ходами та прийомами гри. Ритм переключень між способами існування акторів, швидкість діалогів та взаємодій на початку вистави збиває з пантелику, але згодом ситуація вирівнюється і ця строкатість починає підкреслювати різність між головними героями. Попри певні нюанси загалом робота є дуже глибокою, вона майстерно зібрана та виконана, тому я без коливань однозначно рекомендую її до короткого переліку у номінації «за найкращу виставу камерної сцени».

Ольга Стельмашевська

«Буна» заньківчан, поставлена за п'єсою української драматургині і журналістки Віри Маковій, – потужна суміш гостросоціальності, етники, буковинського діалекту, композиційної вивіреності, добре вловлених і прописаних характерів. Благодатний матеріал для камерної сцени.

З перших хвилин вистави задано вірну інтонацію, при чому в усіх деталях: акапельного медитативного співу під вступний монолог Орисі буковинським діалектом (далі вона говоритиме звичною українською), звуко-шумового

фону, «поскрипування» віолончелі, через сценографічне рішення – хати-купе в розрізі чи то натяку на архетипічний для українства триярусний вертеп і до точних акторських робіт.

Живий звук, що добувається з побутових речей – пересипаного у відрі зерна, ступки і горщика, тертя дощечок, плеску води, – творить атмосферний театр ритуалу, театр притчі в цілком реалістичному, навіть натуралістичному сюжеті.

Спочатку заявляються товсті мотузки, якими ніби зв'язана 19-ти річна Орися – пути споконвічних традицій і одночасно її пуповина із предками, своїм корінням, якого вона хоче позбутися, розірвати ці мотузки і покласти край рутині свого існування.

Традиційне, архаїчне, забобонне і укорінене уособлює її стара бабця – Буна. Вона «хрещений батько» у спідниці для своєї онуки, для цього способу життя, «вічна буна», яка в змозі виховувати тільки таких, як і вона, бун. Іншого нема і не буде: так жили з покоління в покоління, так виховали її, так виховує вона: контроль, жорсткість, деспотизм, ніколи не плакати, ніколи не сміятись і завжди бути готовою до випробувань (голодомор, різанина, вдівство, війни).

Актриса Ірина Швайківська потужно відтворює цей характер: від постави, міміки, інтонацій, тембральних перепадів, шепоту і крику й чистого буковинського діалекту, який її вирізняє з-поміж інших персонажів і протиставляє їм. Вона інша і цілісна в своїй інакшості. Акторські, ніби наслідуючи стилістику театру корифеїв, Ірина Швайківська насправді ретельно досліджує в цій ролі недосконалість існування у ворожому людині світі і демонструє недосконалість самої людини в жорстких життєвих обставинах. Її висока психологічна школа акторської гри тут настільки доречна, що з плином часу після перегляду вистави найбільш повно згадуєш саме нею створений образ. Він викристалізовується в пам'яті, неначе моновистава.

Інші ж – Орися (Наталія Боймук), Митро (Богдан Ревкевич), Петро (Володимир Пантєлєєв) і згодом маленький Пантелеймон (Зоряна Дибовська) – не такі епічні як Буна: вони зацьковані «бунами» та сірими буднями, їм лише здається, що як тільки вирвуться звідси, то життя відразу розмалюється усіма фарбами. А натомість відбувається лишень перетворення на озлоблених, душевно й матеріально убогих, скалічених людей, «яскравих представників» горезвісної біомаси. І якщо спочатку їм начебто співчуваєш – у фіналі вже зневажаєш: пройдено шлях від опоетизованого в першому монолозі, хоча і важкого сільського життя Орисі до істеричної, випрацьованої заробітчанки, якій не потрібний син, хата, шматок рідної, своєї землі, нічого… Далі – порожнеча ...

Рухаючись цим прокресленим режисером малюнком, актори наче й відіграють всі внутрішні лінії, проте в певні моменти напруження зриваються й починають фальшувати, перекрикувати, перетискати. Одразу втрачається присмак заявленого жанру вистави «етно-хоррор», який так старанно нагнітався.

Кульмінацією є сцена смерті Буни. Вона повільно знімає під свій монолог-історію життя з себе елементи одягу – немов нашарування часів, крізь які вона пройшла і вижила. Кожна деталь строю, за міфологією, є ще й певним оберегом, які захищали її протягом цього життя, давали сили жити. Цей її білий одяг, наче оболонку, складають на ті самі товсті мотузки-труну і виносять з хати… Мотузкою починали, окреслюючи місце дії, нею ж – символом життя, яке має свої межі – і закінчили.

Білиць – режисер, що воліє працювати з «різкими», «жорсткими» текстами укрсучдрами, в «Буні» добивається від усього акторського ансамблю концентрації «жесті». «Буна» – його текст з яскраво виписаним конфліктом поколінь і світоглядів, він з ним працює, як у добре зробленому психологічному кіно: на великих планах, натиску і тиску емоцій, проробляючи деталі в об'ємних монологах, досягаючи певної «ритмічності» і сили діалогів. Часом щось хибить цей задум: то акторське перетискання, то темпоритм, що просідає, то перебільшена для заявленого жанру нарочитість.

Пройшовши крізь ритуал-виставу, крізь цей життєвий хоррор, не розумієш, чи зміниться щось зі смертю Буни і єднанням двох одиноких, покинутих душ Петра і Пантелейомна. Адже їх усіх, зрештою, тримала не так стара Буна, як власні обмеження, які глибоко сидять всередині і не дозволяють змінити хід речей. І це теж передається на якомусь генетичному рівні. Ось і маленький Пантелеймон – син Орисі, як і його батько свого часу – одягає відро на голову і намагається сховатись від життя. А воно ж все одно наздожене…

Звучить давня емігрантська пісня «Гамерицький край». Титри…

Юлія Сущенко

У 2012 році «Буна» Віри Маковій стала лауреатом «Тижня актуалної п'єси». На той час у театральних режисерів сформувався активний інтерес і до сучасної української драматургії, і до тематики, яку досліджує авторка у своєму творові. «Буну» в Національному академічному театрі ім. Марії Заньковецької режисер Ігор Білиць поставив з підзаголовком «етно-хорор». Справді, острах охоплює глядачів цієї вистави з перших хвилин...

Одразу треба сказати, що гнітючості додають мінімалістичні декорації художника Богдана Поліщука, які створюють тісну, незатишну атмосферу на сцені. Вони чудово працюють на загальну спрямованість дії і відтворюють тугу сільського життя з його щоденною важкою працею. Додають журби і живі співи на сцені, і живі інструменти – віолончель та барабан. У цій постановці музика чудово працює, хоча загалом у сучасному українському театрі подібні звуки – досить поширене яивще, вони навряд чи працюють на оригінальність твору, здається, що настав час

режисерам взятися за нові прийоми музичного рішення постановок.

«Буна» дає можливість висловитися, насамперед, головній героїні – їй приділяється майже половина тексту п'єси. Заслужена артистка України Ірина Швайківська блискуче скористалася цим шансом – її героїню майже ненавидиш, але їй і співчуваєш у фінальній частині п'єси. Можливо, саме у тому, аби викликати співчуття до Буни, і полягає одне із головних завдань цієї вистави?

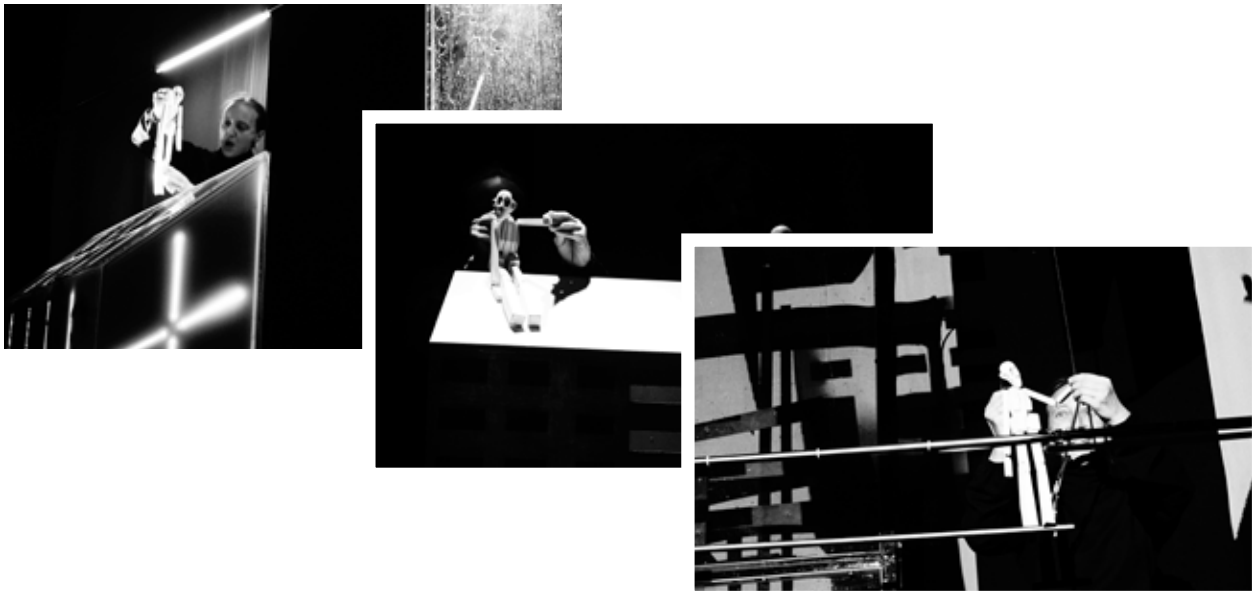
Власне у чому хорор? У тому, що молода 19-річна сирота Орися, у виконанні Наталії Боймук перебуває під нескінченним щогодинним та щохвилинним тиском богобоязливої та безглуздої бабці, яка її виховує. Владна баба пустословить ім'я Бога, попиває коньячок і мучить дівчину. Дівчина здається сучасною, мріє співати на концерті, присвяченому річниці незалежності, а їй доводиться від світанку до заходу сонця тяжко працювати по господарству… Швидко з'ясовується, що вона живе не в сучасному світі, а в середньовіччі. Орися молиться перед тим, як доїти корову. Натомість помідори у неї виростають із батьківський кулак, а огірки – розміром із ціп. Зрозуміло, що у середньовіччі про контрацепцію уявлення дуже слабкі, і коли Орися «залітає», бабця відразу її видає заміж, щоб отримати собі ще один об'єкт для знущання – приймака Митра. Тут згадуються твори Карпенка-Карого та Коцюбинського. Понад 100 років минуло, а проблеми залишаються тими ж самими…

Втім, і на початку XX-го століття, і на початку XXI-го, у проблем українського села рішення було і є одне – виїхати на заробітки в Америку. Якщо нікого не любиш, як Орися – це просто. Ну а бабця отримує нового «хлопчика для биття» – тепер вже правнука Пантелеймона. Етно-хорор триває…

Поступово глядачеві розкриваються першопричини характеру Буни, її страждання і надії. І під час її смерті вона видається вічною, як земля, як сільське життя, як сама природа. Коли Орися повертається додому, на неї вже ніхто не чекає – Буни немає.

Чи є вихід із цього жахливого кола? Чи потрібно дотримуватися традицій, які приносять такі страждання? Чи стане Орися новою Буною для своїх онуків? Постановка відповідей не дає – та й не має давати.

Діти Ноя



Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» «Діти Ноя»

Юлія Бентя

Повість Еріка-Емманюеля Шмітта «Дитя Ноя» українською мовою у перекладі Зої Борисюк побачила світ 2009 року у львівському видавництві «Кальварія», а через 11 років прем'єра її інсценізації відбулася в Львівському академічному театрі естрадних мініатюр «І люди, і ляльки». Інсценізував і поставив цей пронизливо-мудрий текст київський режисер-лялькар середнього покоління Михайло Урицький разом із львівською художницею-сценографкою Уляною Кульчицькою, якій ще немає і тридцяти.

Є така думка, що ідеальна п'єса для театру має бути схожа на доволі абстрактну конструкцію, яку режисер і актори наповнять власними сенсами. Що переносити на сцену довершений у всіх сенсах текст – марна справа. Повість Шмітта справді довершена – за винятком, можливо, чужого тут, тенденційно політизованого фіналу, у якому Михайло Урицький розумно відсік зайве. І водночас саме не завжди вдалий спосіб інсценізації стає тією міною уповільненої дії, яка ставить під загрозу весь спектакль. Бо ж не можна просто взяти і вкласти в монолог малого хлопця, наприклад, новинний текст про висадку союзників у Нормандії, діти так не розмовляють! Дуже шкода, що саме ця ніби дріб'язкова деталь суттєво спотворює загальне дуже сильне враження від вистави.

Повість Шмітта стала одним із важливих сучасних текстів про Голокост. Але це в жодному разі не історична повість, хоч і має документальну основу. «Дитям Ноя» французький письменник зробив величезний внесок у дослідження внутрішнього світу дитини, наочно, з величезною любов'ю і гумором, описав особливості дитячої психіки. І навіть дорослих побачив очима дитини, яка через здогади, припущення, підозри, любов, образи, прив'язаність, страхи і розумові підтасовки формує власну картину світу.

На щастя, умовність лялькового театру уможливлює створити крихкий фантазійний світ. Ляльки «Дітей Ноя» – це дуже умовні люди, складені із прямих, нанизаних на нитки брусків. Це ті дитячі люди-«дяпчики», яких може намалювати кожна дитина: вертикальна риска – тулуб, чотири трохи скошені риски – руки і ноги, а також голова у формі простого овалу із дуже умовними очима і ротом. Така тілесна невагомість дозволяє цим малим планшетним лялькам не лише пересуватися на поверхні сценічних конструкцій і тіл акторів, а й вільно перелітати із однієї точки в іншу. Так само вільно, мов м'яч у дитячій грі, тут «перелітають» репліки одного персонажа від людини-актора до актора, який чи яка тримає ляльку (різні ролі тут виконують художній керівник театру і його директор Олексій Кравчук, а також актори Надія Крат, Людмила Зборовська, Володимир Мельников та Тетяна Шелельо).

Варто відзначити і прекрасні сценічні знахідки, як то імітування оргбнних труб за допомогою восьми оголених до ліктя рук. Або розміщення в центрі сцени не дотичного до стін вікна, свого роду скляного надгробка в пам'ять всім замордованим і померлим, по якому протягом всієї вистави стікають краплі чи то дощу, чи то сліз.

Ганна Веселовська

Любов вітчизняного читача і глядача до творчості Еріха-Еммануеля Шмітта цілком зрозуміла: він пише щемливо й доступно, так, що і над книжкою, і на театральній виставі сльози накочуються, горло перехоплює й подумки перебираєш зроблене не так, лаштуєшся висповідатися. Шмітт дійсно має ключі до сердець та почуттів, навіть може достукатися до інтелектуалів. Адже він не просто майстерно володіє пером, вигадує, конструює детективно-жанрові ситуації. Він, мов чарівник Аладдін, виводить на поверхню те, що ми хочемо і, водночас, боїмося бачити й чути. Біль, страждання та радість від їхнього подолання.

Повість Е.-Е. Шмітта «Діти Ноя» вийшла в світ 2003 року і, мабуть, після цього ще не з'явився жодний мистецький твір, який тему Голокосту артикулював настільки ж безпосередньо, трепетно, неупереджено і щиро. У ньому від першої особи маленького бельгійського єврея Жозефа йдеться про те, як під час Другої світової війни його разом іще з десятком єврейських хлопчаків врятував католицький священик отець Понс.

Розказана Шміттом історія про захист єврейських дітей від фашистів християнином не унікальна. Від літнього київського єврея я сама чула про те, як його семирічного переховували у сарайчику на подвір'ї печерського дворика упродовж 1941–43 років. Але від більшості подібних оповідей Шміттова відрізняється тим, що вона не стільки про війну, скільки про людяність, або її відсутність. Здатність співчувати і рятувати, навіть ризикуючи собою, варта неймовірної поваги та захоплення і це, здається, головне що транслює нам Шмітт, білетрезуючи справжню історію свого друга П'єра Перельмутера і вклоняючись пам'яті реального абата Андре з приходу в містечку Намюре.

Очевидно, що для Михайла Урицького, який інсценізував і сценічно втілив повість Шмітта у Львівському театрі естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», історія Голокосту – це передовсім особистісна оповідь про трагічну історію власного народу. Тож здійснений ним спектакль розгортається саме в меморіальній парадигмі, як нагадування про масові жертви євреїв Другої світової війни. І відповідно, ключем до створення загального сценографічно-образно-

го рішення художниці Уляни Кульчицької стало вшанування трагедії минулого. Це виявилося найперше в колористичній чорно-білій дихотомії вистави, в конструкції придуманих нею ляльок – легких білих безстілесних, схожих на паперових журавликів, якими означують жертв ядерного бомбардування міст Хіросіма та Нагасакі.

У сценічному просторі, де розгортаються події із життя маленького допитливого Жозефа все запрограмовано означувати сум: велике вікно в центрі кону, по якому безупинно стікає дощова вода – стіна плачу, підсвічені рейки над сценою, навіть, якщо вони задіяні як трамвайні поручні, нагадують лезо ножа, на якому в момент небезпеки балансує людина, мертве світло люмінісцентних ламп – потужні прожектори на огорожі концтаборів. Така незмінна, згущена атмосфера тривоги і жаху одразу задає виставі надвисокий рівень напруги, на якому складно втриматися не збившись на пафос.

Власне, патетичний тон, яким у спектаклі говорять включно із маленьким Жозефом майже всі, окрім актора Олексія Кравчука, виконавця одразу кількох ролей – дорослого Жозефа, отця Понса та оповідача, зовсім чужий повісті Е.-Е. Шмітта. Мрійливому, бешкетному неслуху Жозефу, який лізе у всі шпарини, а тому більше за інших дізнається про життя, зовсім не пасують співочі інтонації Надії Крат, тоді як виконавиці ролі мадмуазель Марсель, вочевидь, не вистачає грубої затятості при вимовлянні «Чорт забирай!»

Інтонаційна піднесеність, власне, нівелює притаманну буквально всім текстам Шмітта, незважаючи на те, про які трагічні події в них йдеться, іронію. Її зовсім немає у львівському спектаклі, як і немає ще однієї якості Шміттового письма – тілесності і тактильності. Фізичними дотиками, серед яких ніжні обійми, тремтіння тіла від страху, стискання рук, наближення, схожого на величезну прогнилу фіолетову картоплину, обличчя мадмуазель Марсель та іншим буквально пронизана повість «Діти Ноя». Емоційний балакучий нестримний Жозеф розказує про все те, про що мовчить його старший друг Руді, не кажучи вже про дорослих. І, власне, на прояві інакшої тілесності побудована кульмінаційна сцена повісті: хлопчаки миються в душі і німецькому офіцерові, який побачив їх, зовсім не складно розпізнати єврейських дітей.

Меморіальний настрій вистави якби завадив увійти в її простір дитячій безпосередньості, вона для роздумів, а не для відчуттів. Адже біля пам'ятників не бешкетують, їх споглядають сумними очима та глибоко зітхають, повернувшись до них спиною, а обличчям до повсякденного життя.

Роман Лаврентій

Це далеко не перше знайомство режисера Михайла Урицького з літературним доробком французького письменника Еріка-Еммануеля Шмітта: зокрема, його постановки за твором «Оскар і рожева пані» у різних куточках України (Київ, Одеса) засвідчили тонке чуття режисера і вміння перекладати прозовий – на перший погляд дуже простий, але насправді сповнений філософської глибини – текст на не менш поетичну мову театру ляльок. Логічним і своєчасним можна назвати звернення режисера до ще однієї повісті цього автора – «Дитя Ноя» (у перекладі Зої Борисюк), адже обидва тексти належать до циклу «Невидимі», а отже поєднані підкресленою увагою до «інших», тих, кого через якісь причини «не видно» або їх не хочуть помічати. Цього разу сюжет розгортається довкола життєвої історії маленького єврейського хлопчика Жозефа з Брюсселя, якого – як і багатьох інших – переховував від нацистів під час Другої світової війни католицький священик отець Понс (як біблійний Ной, рятуючи у своєму «ковчезі-школі» представників роду людського). Але історія розповідається вустами дитини – у притаманній Ерікові-Еммануелеві Шміттові манері легко оповідати складні речі максимально зрозумілою мовою, часто пересипаною життєствердним гумором. Відтак жорстока реальність лише час від часу вривається у загалом химерний, по-дитячому наївний світ хлопчика, приреченого шовіністичною ідеологією на знищення (і не лише євреїв, а й тих, хто їм допомагав).

Однак вистава Михайла Урицького не лише про Голокост – вона про «спасіння у глобальному сенсі»: рятуючи деревце, якусь тваринку чи людину – ми рятуємо цілий світ, а водночас і рятуємо людське у людині, свою душу. Невипадково прекрасна метафора із садом – як пам'ять про людей – інсценізатор і режисер свідомо виносить на початок вистави! Це підсилює високий трагедійний тон: мовляв, усе вже відбулося, а зараз ми лише відмотаємо кінострічку та переглянемо цю історію ще раз.

Оцей емоційно-щемливий, але й відсторонено притчевий наратив, запропонований режисером, цілком органічно вдалося втілити на сцені Львівського академічного театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», у якого за плечима – поважний досвід ведення «вечірньої сцени» (до речі, прем'єрою «Діти Ноя» восени 2020 року відкривали тридцятий – ювілейний – сезон!). Поява ще однієї вистави Е.-Е. Шмітта у театральному ландшафті Львова виглядає також своєчасною: нагадаємо, що місто уже мало «Загадкові варіації» та «Фредерік, або Бульвар злочинів» (НАУДТ ім. М. Заньковецької), «Амнезія, або Маленькі подружні злочини» (ЛАТ ім. Леся Курбаса), «Оскар» (Перший академічний український театр для дітей та юнацтва). Та й тема геноциду для краю із таким трагічним минулим досі залишається болісно актуальною. Регулярне ж повернення до неї є не лише даниною уже виробленій «традиції» чи нагодою для самобичування, а радше – способом переосмислення проблем сьогодення, усвідомлення потреби бачити і толерувати «Іншого» (расово, культурно, релігійно, політично і т.д.).

Задекларований режисером тон філософської притчі гармонійно прописаний на усіх рівнях вистави. Візуально це одразу зафіксовано у монументальності сценографічного рішення художниці Уляни Кульчицької: вибудувані

нею – на дуже тісній сцені – конструкції (станок-стіл; ширми) буквально тягнуться вгору, задаючи чітку вертикаль; ляльки геометризовані, схематично-узагальнені та нейтрально білого кольору; а поруч із абстрактними, кубістично деформованими формами – використання підкреслено реальної фактури глини, якою актори обмазують світлі поверхні, чи води, якою ж змивають бруд, повертаючи речам білосніжну чистоту (художник-оформлювач – Євген Дуля). Враження монументальності підсилює і контрастне монохромне освітлення сценографічних конструкцій та ляльок (світло – Алла Новікова), і відповідне, настроєве, дещо ілюстративне, музичне оформлення (звук – Дмитро Булигін).

Актори (Надія Крат, Олексій Кравчук, Людмила Зборовська, Тетяна Шелельо, Володимир Мельніков) майстерно керують незвичними для них ляльками, влучно інтонаційно будують малюнок ролі: у хопчика Жозефа (Н. Крат) відчувається його природня допитливість, наївність і безпорадність; у його друга (В. Мельніков) – задерикувата зухвалість, як спосіб самозахисту; від отця Понса (О.Кравчук) віє батьківською турботою і душевною теплотою, навіть коли він злиться або чимось стурбований; архетипним є й образ люблячої, але суворої матері (Т.Шелельо). У більшості епізодів актори працюють відкрито – триваючи у двох планах, представляючи свого персонажа і через ляльку, і через власне тіло. Чисті живі плани виникають логічно і вмотивовано, як-от «оповідачі» на початку та в кінці вистави. Викликає застереження лише щодо повністю вирішеного у живому плані образу Аптекарки (Л. Зборовська), який – на відміну від літературної першооснови – потрактований аж надто життєствердно, що, звісно, вносить оживлення у загалом статичне видовище (чого вартує її дотепний вигук, що звучить як лайка: «Йо...- дистий калій!»)

Попри гармонійність усіх компонентів вистави доводиться констатувати, що творчій команді все ж не докінця вдалося адаптувати літературний текст до вимог сцени. Темпоритмічно «Діти Ноя» увесь час перебувають, так би мовити, на тій самій хвилі: витриманий у душевному тоні щемливо-інтимної розмови спектакль, який дивишся буквально на одному диханні, все ж втомлює, а в якийсь момент (приблизно посередині, у сценах розмови про пошуки релігійної ідентичності) – через брак сюжетних поворотів чи яскравих сценічних пристосувань – провисає.

Однак це досить типові труднощі, з якими стикаються чи не усі інценізатори, кожен із яких мусить додавати «щось від себе», аби прищепити прозовий твір на дереві драматичного мистецтва. Й у виставі М. Урицького ця статичність сповна компенсується глибиною і прозорістю думки, потужністю життєво важливого етичного послання – про те, як бути Людиною.

Людмила Олтаржевська

Михайло Урицький – один із небагатьох режисерів-лялькарів, які власним професійним прикладом доводять хибність думки про те, що театр ляльок є винятково дитячою територією. Маючи у своєму активі десятки казок та історій для найменших, він завжди демонстрував щиру зацікавленість до творів складнішої тематики, що були адресовані більш дорослій аудиторії. Так у столичному театрі ляльок на лівому березі з'явилася вистава «Оскар і рожева пані», у Миколаєві –«Re:Vizor», а у Львові – «Діти Ноя», якими місцевий театр «І люди, і ляльки» під керівництвом Олексія Кравчука відкривав свій 30-тий ювілейний сезон.

Тема роману Еріка-Емманюеля Шмітта багато в чому визначали формат самої вистави. Історія про Голокост, самоідентифікацію, гуманізм, усвідомлення того, що у протистояння поглядів та релігій надважливо бути толерантним, гостру потребу кожного любити і вірити налаштовує на серйозну розмову, незручні питання і часом невтішні висновки. Через долю маленького єврейського хлопчика автори вистави оповідають трагедію цілого народу під час другої світової війни. Далеко не всім представникам якого вдалося потрапити до умовного човна Ноя і врятуватися від тотального знищення.

Вистава починається зі спогадів вже дорослих героїв, Жозефа та Руді, які залишилися живими завдяки отцю Понсу, що хлопчаками переховував їх на Жовтій віллі. Починаючи свою оповідь, актори руками хаотично замальовують неправильну трапецію, обкладену холодним білим кахлем. Згодом у цій абстракції можна буде розгледіти далекі дороги, долоні тих, хто простягне руку допомоги на цих буремних шляхах, і силует дерева із тих 125-ти, що будуть висаджені на пошану отця через багато-багато років. Досить невеликі за розміром ляльки тут не мають єдино можливого майданчика перебування, за допомогою акторів вони переміщаються простором сцени, опиняючись у найвіддаленіших її куточках. Завдяки чому невеличка сцена театру «І люди, і ляльки» візуально ніби збільшується, наче поглинаючи лялькових героїв, ілюструючи, наскільки звичайна людина беззахисна перед навалою мороку і пітьми.

Тривожний час, наголошує режисер, ніяк не викреслює із життя і фіксує в пам'яті світлі моменти, які також допомагали вірити. Як то зірка Давида, яку пришиває мама до пальто, і нехай – за розпорядженням гестапо, але ж виходить красиво. Вона ж потім благословенно осяє момент зустрічі мами і сина, які загубилися під час війни. (Зворушлива сцена, коли акторки обмінюються ляльками, і щире зізнання: «яке це щастя чути знову ідиш») . Або ж розмови Жозефа та отця Понса, заспокійливі, обнадійливі, пізнавальні. А іноді – дуже непрості, оскільки відповісти на дитяче, наївне але, за великим рахунком і дещо провокативне запитання про те, чому ж Бог не врятував людей від потопу сам, може лише мудра людина з великим серцем.

Геометрична сценографія Уляни Кульчицької – макети будиночків, прямі лінії люмінісцентних ламп, прозорий

прямокутник у центрі – набувають особливої виразності за допомогою відеосупроводу (зокрема, в епізоді, коли транслюються розмиті портрети в'язнів фашистських концтаборів). Музична складова – органічна і творчо обґрунтована, музика «Дітей Ноя» ілюструє настрій кожної сцени і вистави загалом, найвищого ж емоційного градусу поезія звуків досягала тоді, коли над уявним музичним інструментом болісно й приречено злітали руки акторів.

Надія Крат, Людмила Зборовська, Олексій Кравчук, Тетяна Шелельо та Володимир Мельніков у цій виставі, як і в попередніх роботах театру, знову переконливо демонструють, що взаємодія «актор-лялька» – це поняття не стільки фізичне, як психологічне, вибудоване з численних нюансів, підпорядковане режисерському баченню того, як має звучати головна ідея спектаклю. Олексій Кравчук у ролі отця Понса – суцільний спокій і впевненість у тому, що все буде добре, варто лише жити чесно, з вірою у серці.

Окрім професійних компліментів ця вистава заслуговує на щире «дякую» в соціальному сенсі. Адже складні і важливі теми, якою, безумовно, є тема Голокосту, – особливо якщо серед майбутніх глядачів режисер розраховує побачити підлітків – сучасний театр зазвичай намагається оминати. «Діти Ноя» у цьому контексті – актуальний і потрібний виняток із правил, я щиро рекомендую виставу до списку фіналістів Фестивалю-премії «ГРА».

Ольга Стельмашевська

«Діти Ноя» французького і бельгійського письменника Еріка-Еммануеля Шмітта – повість про католицького священика, який переховував у храмі єврейських дітлахів під час війни, – написана автором для «Циклу незримого». Проте стилістика, манера письма Шмітта настільки театральні спочатку, навіть у цій темі, що може здатися: вдумливо прочитаний, відчутий текст – готова вистава. Тим більше, завжди актуальна тема, що потребує постійного повернення до неї, осмислення, викладена, як не дивно, досить легко, з «підказками» автора, що блискуче володіє формою й відчуває межі.

Можливо тут і криється перший камінь спотикання: за цією, словесною нібито легкістю приховані багатовимірні сенси – потужні, сповнені ледь вловимих нюансів філософії життя і віри. Шмітт прекрасно знається на основах драматургії, тож його прозовий текст так само жорстко вибудуваний за конструкцією, як і драматургічний. Але ж чомусь написаний саме в жанрі оповідання, а не п'єси. Інсценізація у цьому випадку потребує неабияких зусиль і філігранної точності, зосередженості.

У випадку «Дітей Ноя» за неї береться сам режисер. Мікросценічний простір театру «І люди, і ляльки» починає оживляти, вельми несподівано візуально, історію про Голокост. Хоча може і про більш глобальні речі: про людину, що сама є рушієм війни та її найпершою жертвою, про людство в цілому – джерела усіх війн і жертви цих непоправних катастроф, про тотальну руйнацію її тендітного внутрішнього світу, який з кожною війною перетворює людину на бездушну машину для вбивства.

Вистава «Діти Ноя» придумана людиною емпатичною, доброю, талановитою, глибокою, мислячою. Невловимий і разом з тим конкретний світ шміттівських героїв режисер Михайло Урицький населяє чисельними метафорами, знаками, шекспірівськими узагальненнями (теж від Шмітта) і маленькими відкриттями (від мікрокосму театру «І люди, і ляльки»).

Ляльки в цій виставі дерев'яні, немов зроблені з дитячого конструктора і нагадують давньогрецьких теракотових ляльок. Людям-акторам за ними не сховатись. Проте в цьому театрі цього й не потрібно робити, оскільки увесь акторський склад – фантастично зіграний і немов би проростає у плоть ляльок. Надія Крат – Жозеф, Олекса Кравчук – отець Понс, Володимир Мельніков – Руді, Таня Шелельо – мати Жозефа, Людмила Зборовська – мадемуазель Марсель.

Часом, здається, без тембру голосу когось із них, відповідної інтонації, нахилу голови над освітленим ігровим планшетом, ледь вловимої міміки вистава б втратила один з найпотужніших емоційних сплесків в глядацькій душі. Тут кожний актор має свою родзинку, свій інструментарій ляльковода, свою тонко організовану натуру, ту ступінь індивідуальності, яка допустима саме в театрі ляльок: без зовнішнього пафосу чи штучних ефектів, яка через все це надає ляльці-персонажу неповторності, близькості, ніжності, стимулює до співпереживання.

Режисер Михайло Урицький вповні користується цією бездоганною палітрою і знаходить за її допомогою досить точні і сильні засоби емоційного впливу, насичуючи разом із художницею-сценографкою Уляною Кульчицькою простір з абсолютно впізнаваним предметним світом – світом атмосферним, асоціативним, метафоричним і символічним. Сценографія на цій мікросцені виглядає якось навіть масштабно, настільки її конструктивістський сучасний вигляд є багатозначним та функціональним. Кожна деталь, придумана художницею, відпрацьовується, знаходить свій сенс-образ в контексті вистави. Вона не є занадто перенасиченою, а навпаки – вельми лаконічна, і разом із вивідними ляльками, дерев'яними, по суті, болванками з рухомими кінцівками, знаходить ту саму щемливу нотку, яка єдино можлива саме в такій оповіді. Ці безликі, однакові ляльки в руках акторів стають індивідуальностями, раптом, як глядач ти починаєш їх навіть розрізняти.

З цих художніх деталей-знахідок і складається багатовимірна вистава про добро, любов, віру, світло на тлі вселенського потопу – фашизму.

Власне, це й висловлено через речі, які завжди матимуть сенси: руки акторів – віти 125 молодих олив по кількості врятованих Ноєм – Отцем Понсом – дітей, рамка за склом, по якій тече вода – дощ – потоп – катастро-

фа – фашистська навала і … символ зародження нового життя без війни. Сіра глина, якою на початку замазують «кафедру», а у фіналі, коли йдеться про перемогу – її відмивають набіло руки піаністки, за допомогою яких так грандіозно просто, виявляється, можна показати орган, з якого звучить музика у храмі. Легкі і прості, немов анімаційні перетворення знайомих речей на символи, дослідження фактури звичних матеріалів і надання їм нових значень в контексті такої складної і такої філософської теми.

Неспішний ритм вистави перетворює її на притчу. Як і загальна чорно-біла гама. Колір з'явиться лише тоді, коли відбудеться пізнання віри. Публіка ж вірить цьому ляльковому світу одразу з перших хвилин звучання єврейської молитви до останньої, коли віти оливи трансформуються в семисвічник…

«Діти Ноя» – одна з тих вистав, яка шукає нової мови і засобів втілення у традиційному ляльковому театру. Мови, зрозумілої не тільки дітьми, а й дорослими, перенасиченими видовищами, дешевими ефектами, примітизованими сенсами, позбавленими можливості зупинитися, подумати, поринути в себе.

Ляльки в «Гамлеті», «Пустостані», а тепер і в «Дітях Ноя» ніби повертають в дитинство, нагадують той стан пізнання світу через неї, коли важливими були зосередженість, довірливість, відкритість, справжність в уявності. В цих глибоко філософських виставах, що тихо говорять про часом незбагнені речі, концентруються питання про сенс існування, що робить виставу надзвичайно важливою в контексті пошуку театром тем для висловлювання, для діалогу із сучасною публікою.

Юлія Сущенко

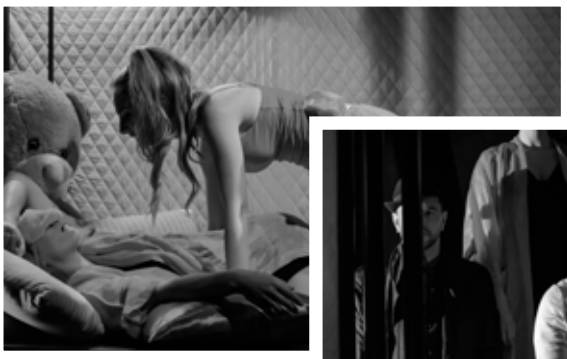
«Діти Ноя» Еріка-Емануеля Шмітта – одна з чотирьох новел циклу «Невидимі», де кожний твір присвячений одній із релігій. Взагалі-то Шмітт «віруючий агностик», але в кожному його творі багато Бога, не важливо, якого. І «Ной» не виняток: на тлі страшної катастрофи, яка спіткала єврейський народ, піднімається тема співіснування іудаїзму та християнства.

Режисер Михайло Урицький виділяє в цій історії тему Спасіння. І не лише спасіння себе, йдеться про глобальні речі – спасіння душі цілого народу, спасіння людства. Зал цього театру у Львові – невеликий, на сорок крісел. В карантинні часи він зменшується до 20 місць. Отже, кожен глядач цілком занурюється в запропоновані обставини, відчуваючи жах, біль, відчай, надію, спокій, злість, любов разом із героями «Ноя». Ляльки здебільшого виконують допоміжну роль. Здається, що навіть без них вистава вийшла би не менш вдалою. (Актор Олексій Кравчук настільки пронизливо читав свій текст, що його одного можна було слухати, закривши очі). Але завдяки цим маленьким створінням в руках акторів історія виглядає більш тендітною і ніжною.

Окрім Олексія Кравчука у «Дітях Ноя» задіяні також Надія Крат, Людмила Зборовська, Тетяна Шелельо та Володимир Мельников. Сценографію до вистави виконала молода львівська театральна художниця Уляна Кульчицька: вона запропонувала цікаве виразне рішення що прослідковується і у ляльках, і в декорації, і у фактурі води і глини, скла і тіні.

Режисура Урицького легка та точна. Вона перетворює надзвичайно важкий матеріал, в якому є багато філософських підтекстів, у ненав'язливу притчу, яку цікаво слухати та роздивлятися. Тут немає пафосу, а є лише історія маленьких людей з їх щоденними переживаннями та радощами, які все ж таки мають місце навіть у жахливі часи. Саме це допомогло їм вижити в катастрофі. Саме ці відчуття нагадують нам, що всі ми – діти Ноя…

Маклена Граса



Український малий драматичний театр «Маклена Граса»

Юлія Бентя

Художньому керівникові Українського малого драматичного театру Дмитрові Весельському немає ще й тридцяти. УМДТ на київській вулиці Гончара він очолив 2017 року, після низки постановок у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра та в Молодому театрі. Починав він переважно із сучасної української та зарубіжної драматургії. І от раптом – «Маклена Ґраса» Миколи Куліша, повномасштабна п'єса культового українського драматурга з покоління Розстріляного відродження, якою його сучасник Лесь Курбас завершив свій березільський життєвий відтинок. Крок, який від сучасних постановників вимагає відповідальності перед минулим і сміливості йти вперед, наважуватися на нові смислові акценти.

Дмитро Весельський підійшов до тексту Куліша з великим пієтетом, тож навіть найнесподіваніші його рішення можна пояснити літературною першоосновою – чи то звучання живого фортепіано, яке супроводжує виставу із сусідньої кімнати (Дарина Чернявська), чи то прикутий ланцюгом до заглиблення між секторами у глядачевій залі Пес Кунд (Станіслав Весельський не лише зіграв цю небанальну роль, а й виступив у виставі автором її музичного рішення), чи то фатально вузький простір між підлогою і другим ярусом вертепної сценографічної конструкції (художник Богдан Поліщук), у якому мешкають злиденні Ґраси – тринадцятирічна Маклена (роль у різних складах виконують Вероніка Шостак та Христина Дейлик), її немічний батько (Сергій Радченко) та маленька сестра Христина, про існування якої ми знаємо лише з розмов. Тому це водночас і вертеп, де змагаються не божественне із земним, а представники різних суспільних страт. Але це і пародія на вертеп, де «верх» настільки притиснув «низ» до землі, що там просто не залишилося повітря. Ті, хто мають схильність до клаустрофобії, точно відчують гострий пронизливий біль від самого вигляду сцени.

Водночас треба підкреслити, що і весь Український малий драматичний театр – це мініатюрна кімната, куди можна вмістити лише декілька рядів крісел, тож і всі персонажі тут стиснуті у просторі, існують буквально одне в одного на голові. Така візуально-просторова «криза», помножена на кризу суспільно-економічну (Польща початку 1930-х), призводить до почергових зіткнень усіх з усіма і поступової загибелі всіх ілюзій. Ґраса-батько, спокушений авантюрними будівничими світлого майбуття, втрачає спочатку працю, а потім і житло для всієї родини. Мрії заощадливого маклера Зброжека (Юрій Кулініч) про власне підприємство вмирають після повідомлення про банківський колапс. Те саме стається із його донькою Анелею (роль двох акторок, Лариси Шелоумової та Єлизавети Бакуліної), адже для її весілля із збанкрутілим Заремберським (Данііл Мірешкін) умовою стають гроші її батька, у що нещасна дівчина відмовляється вірити.

Тут всі так чи так ошукані і не одержують того, що хочуть, а тому, від нічого втрачати, схильні до відчайдушних, вкрай емоційних вчинків. У безгрошів'ї і безнадії вони не живуть, а виживають, не маючи сил і змоги підтримати ані себе, ані найближчих. Адже що б ти не робив, все буде зведено нанівець черговою кризою, інфляцією, дефолтом. А тому і люди, яких хитає на цих емоційних гойдалках між гидотною реальністю до ілюзій, які ніколи не справдяться, поступово заповзають, як музикант і поет Падур (Тимур Бурлака), кожен у свою маленьку собачу будку. І якось перебиваються нічними перебіжками і розмовами «про високе».

«Маклена Ґраса» Дмитра Весельського ніби під мікроскопом показує, як ситуація Великого терору (а саме про нього підсвідомо думаєш, коли йдеться про Польщу 1930-х) та безвідповідальний політичний авантюризм (а це вже паралель із сьогоденням) призводять до знецінення і відмирання всього людського в людині. І ми далі бачимо, яким довгим і болісним є процес одужання і оздоровлення травмованого суспільства.

Людмила Олтаржевська

Історія п'єси Миколи Куліша «Маклена Граса» трагічна й унікальна водночас. Уперше на театральній сцені соціальна драма з'явилася 1933-го у режисурі Леся Курбаса. Після злочинних подій наступних кількох років, які стали найтрагічнішим періодом в житті української інтелігенції, а Куліш і Курбас назавжди залишилися в урочищі Сандармох, п'єса могла надовго, якщо не назавжди, зникнути з поля зору українського театру. Але друга театральна постановка «Маклени Граси» з'явилася через три десятиліття у Херсоні. Відтоді вона іноді потрапляла до репертуару українських театрів, хоча назвати її обласканою увагою режисерів навряд чи можна. А тому анонсування цієї п'єси столичним Малим театром викликало непідробний інтерес у професійної спільноти. Особливо коли стало відомо, що режисер Дмитро Весельський планує залишити 90 відсотків оригінального тексту п'єси.

Соціальна нерівність – поняття, властиве будь-якому часу. Явище, що впливає на життя людини, її самооцінку, або й відверто жонглює долями без прив'язки до епохи чи століття. Усвідомлюючи цю очевидну річ, Дмитро Весельський не піддався спокусі у популярній для сучасного театру манері наблизити героїв із минулого століття до нинішнього глядача ментально, візуально чи емоційно. Натомість він вирішив поекспериментувати із жанром майбутньої вистава: відштовхуючись від того, що сама п'єса містить елементи детективу, режисер вирішив ставити її як нуар-пригоду. Дійство розвивається у трьох горизонтальних площинах, таким чином режисер разом з художником Богданом Поліщуком окреслює територію для кожної соціальної групи: балкон, власне будинок і навіть не підвал, а якась ніша-шухляда внизу, куди туди можна потрапити лише навкарачки. Зовнішність героїв також відсилає до їхнього соціального статусу, а водночас дозволяє скласти

уявлення про характер кожного. (Старий Граса з хворими ногами все ж таки у чистій сорочці – це людина бідна, але не без самоповаги, яка не може взяти гріх на душу за великі гроші).

У злагодженому акторському ансамблі, до якого у цій виставі долучилися Сергій Радченко, Слава Красовська, Станіслав Весельський та інші, хочу виділити роботи Юрія Кулініча (Зброжек) та Вероніки Шостак (Маклена). Пихатий, заздрісний і хитрий маклер водночас – турботливий батько, який обожнює свою доньку і по-своєму, але щиро намагається наставити свою Анелю на правильний життєвий шлях. Зброжек для актора – не винятковий антигерой, не остання безпринципна сволота, а його меркантильність, жадібність і навіть готовність піти на підлість насправді можна пояснити великою мрією придбати нарешті фабрику. Протягом вистави ставлення глядачів до Зброжека кардинально змінювалося: від обурення та огиди до непідробного співчуття. Маклена ж – маленьке сполохане пташеня, якому довелося дуже рано зрозуміти, що навіть життя в ніші-шухляді потребує від неї щоденних надзусиль.

Часом здавалося, що виставі Дмитра Весельського не вистачає простору – дуже невеличка сцена Малого театру і громіздка декорація могли спричиняти певний психологічний дискомфорт. А по завершенні спектаклю ти розумієш, що ця особливість навіть зіграла на користь його ідеї та формату.

Вважаю, що «Маклена Граса», якою Малий театр та режисер Дмитро Весельський демонструють свою готовність говорити на найскладніші теми, концептуально і талановито працювати з класичними творами української драматургії, вартує того, аби увійти до списку фіналістів ІІІ Фестивалю-премії «ГРА».

Віктор Рубан

Ця напружена гостра драма-нуар соціальної тематики, що базується на текстові Миколи Куліша, переносить сучасного українського глядача в обставини кризи у Польщі початку 1930х років. На перший погляд здається незрозумілим зв'язок із сьогоденням, але поступово розкривається тема соціально-економічна нерівності, яка хоч і мало нагадує ту, що була майже сто років тому, але й сьогодні змушує частину людей йти на страшні кроки задля фізичного виживання. Ця робота об'ємно показує не тільки очевидний розрив з минулим відносно загального рівня життя – значущим є аспект соціальних відносин між різними прошарками населення. Тут видно, як бідність спотворює світосприйняття і робить людей обмеженими, призводить до передачі злиденності своїм дітям через певні моделі поведінки. Це дуже яскраво представлено через діалог із батьком, до якого постійно звертається Маклена, хоч той фізично на сцені відсутній. Але ключовим стає не бідність, а швидше можливість тих, хто має певну, навіть тимчасову владу над життям інших, владу, яка розбещує та спонукає поводитись і здійснювати вчинки за межами людяності та гідності, що в результаті і призводить до трагічних наслідків.

Ця емоційна і глибока робота про те, що виходить за межі соціальних структур, а саме про взаємини із іншими людьми, про життя, щастя та примарність фінансового достатку, про сміливість та відповідальність за близьких, а також про самоцінність людського життя, трагедію його втрати і неможливість виправлення скрутної ситуації через вбивство та принесення себе в жертву навіть задля порятунку когось з близьких. У цій складній багатошаровій постановці з безумовно чудовим акторським складом мене найбільше вразила своєю неперевершеною грою Вероніка Шостак (у ролі Маклени), яка розкриває не тільки надпотужну амплітуду своєї драматичної гри, але й проявляє насичену палітру якостей головної героїні: ніжності, простоти, наївності, хитрості, сміливості, прив'язаності, відданості, вразливості, відчайдушності та багатьох інших. Ця амплітуда і палітра, як локомотив, ведуть за собою дію вистави та дозволяють побачити і відчути все дійство в максимальному об'ємі та нюансах, співчувати, відчувати біль усіх героїв та прожити цю історію.

Одразу після перегляду вистави важко про щось говорити, тому що вона приголомшує і емоціями, і сенсами, і усвідомленнями. Хоч дія і відбувається у минулому столітті, текст не втрачає своєї актуальності у наші буремні часи, повертає до людських цінностей, співчуття та розуміння важливості допомоги тим, хто перебуває у скруті, а також нагадує про плинність життя та можливість у будь-який момент опинитись у ситуації, коли допомога може знадобитися тим, хто ще вчора міг допомогти іншому. Робота нагадує, що незалежно від статків людина, перш за все, має залишатися людиною і бачити людину в інших. Попри однозначну потужність цієї вистави, цього року якість поданих заявок є дуже високою і, зважаючи на інші роботи, на жаль, не можу рекомендувати виставу «Маклена Граса» до короткого переліку «ГРИ» у номінації «за найкращу виставу камерної сцени».

Ольга Стельмашевська

Вистава Київського Малого театру «Маклена Граса» продемонструвала: п'єса Миколи Куліша нині виявилася актуальною. Навіть у 90-ті, час захоплення драматургією цього автора, саме «Маклену» не так вже й часто ставили. Вона здавалася режисерам занадто похмурою чи відлякувала своєю трагічною історією, адже стала останньою березільською виставою Леся Курбаса, невдовзі після прем'єри якої, і Курбас, і Куліш були заслані на Соловки, де були розстріляні.

Вистава починається довгим антре – під назвою «увертюра для випадкового глядача». Хід режисерської думки – зрозумілий, дотепно вирішений, інтерактив спрацьовує. Єдине «але» – суттєво збільшується хронометраж складної й багатошарової вистави. Актори максимально взаємодіють із глядачем, навіть стилістика цього спілкування наближена до того, що ми побачимо і почуємо далі, але ж адаптування занадто ретельне. Хоча саме ці три персонажі «увертюри» – наші явні сучасники, які потім перетворяться в другорядних героїв вистави, без яких певні акценти сюжету не спрацювали б – Песа Кунда, Магду і Падура. Актори такі юні, безпосередні, трохи зухвалі, що починаєш відчувати себе, немов на студентському

спектаклі. Цей ефект підсилюється й авторським музичним рішенням Станіслава Весельського і текстами пісень Марії Чуприненко та Станіслава Весельського. Їхня «Ой, гусенята» лейттемою пройде крізь виставу і звучатиме по-юному піднесено, невпевнено, примарною надією, що розсипається як і життя – розокремленими звуками-нотами гітари.

Режисер Дмитро Весельський, уважно прочитавши п'єсу, осмислив її крізь досвід свого покоління і часу: історичний, соціальний, психологічний, політичний. Допоки порядок речей у суспільстві залишається сталим і циклічним – сенси «Маклени Граси» залишаються на часі. Він не робить з цього драми, а робить виставу в жанрі «драми-нуар». Таким чином, трохи відсторонюється від пафосу часів написання Кулішем цієї історії, яка, вочевидь, вразила того і підштовхнула до драматургічних рефлексій.

Отже, «драма-нуар» – звучить сучасно і привабливо для публіки. По-друге, це реверанс в бік Курбаса і Куліша, які, так само як і весь сучасний їм тоді світ, захоплювались німецьким експресіонізмом. Не сказати, що візуально постановка вирішена Дмитром Весельським саме в цьому ключі. Проте атмосфера, крупніші акторські плани, як у кіно, приглушене світло, тіні, якась дивна проєкція, що проглядається з підвалу, звужений, задушливий простір сцени і обставин, поступове емоційне крещендо – готують до незворотності фіналу з його неминучим «соціальним апокаліпсисом» вже за межами історії.

Художник Богдан Поліщук, «обживаючи» обмежений сценічний простір компактною триярусною конструкцією, де на різних поверхах живуть три сім'ї – три різні шари суспільства: Граси у підвалі – вони буквально вилазять звідти, Зброжеки – на першому і хазяїн фабрики-Зарембський на щабель вище – теж натякає на геометризовані декорації, притаманні малобюджетним кінострічкам німецького експресіонізму. Щоправда, на відміну від них, Поліщук все ж опредметнює простір побутовими речами: якісь миски, кришки, посуд, великий дитячий м'який ведмедик, торшер, подушки тощо. Конструкція сегментована такими собі вітринами і підсвічуються зі зміною мізансцени, позначаючи місце її дії. Ми ніби підглядаємо у вікна й роздивляємось, як розвивається драма: поступово і невідворотно.

Акторським ансамблем – рівнозначних у своїй майстерності і знаходженні кожного на своєму місці – текст п'єси ретельно пропущений через голову, бо ж актори Курбаса – «інтелектуальні арлекіни». Актори Малого театру прекрасно усвідомлюють цей принцип сценічного існування: не допускають жодної зайвої реакції чи перетискання, не награють і уникають псевдодраматичного пафосу й витягують на поверхню саме ті підтексти та асоціації із нашим часом, які потрібно. Точніше, виводять ніби за «поля» деякі сентенції, які б могли нині різати вухо – майже нічого не вирізаючи з авторського тексту. Та й режисерська робота настільки копітка і вдумлива, що ці фрази, навпаки, починають звучати напрочуд сучасно і революції нам стали набагато ближчими, ніж років двадцять тому.

При тому, що виділити когось з акторів дійсно важко, слід сказати окремо про Вероніку Шостак – насправді по-дитячому відкриту і щиру, як й її тринадцятирічна героїня. Здається, актриса і сама того ж віку, настільки природно, органічно, без натуги – виключно своєю майстерністю і глибоким перевтіленням – вона добивається цього ефекту. Її Маклена – підліток на зламі і на цю її вікову турбулентність нашаровується жорсткий соціум, тягар материнської відповідальності, як у всіх дівчаток-підлітків, за молодшу сестру, за батька і разом з тим бажання бути ще дитиною: «ой, гусенята, візьміть мене на крилята», сховатися від цього світу, полетіти далеко-далеко. Актриса багато знімається в кіно і тут, в театрі – на великих планах, будучи надто близькою до глядача – не хибить. Навпаки, кожна її реакція, пауза, очі, внутрішня сила, відчайдушна зухвалість, буря всередині, емоційний вибух і рішення – зчитуються і викликають безмежне співчуття аж до клубка в горлі. При всьому тому Шостак робить свою героїню сучасним підлітком, де за зовнішньою фабулою саме цієї п'єси проглядається будь-який тинейджер з тягарем своїх і сімейних проблем.

Потужна акторська робота Юрія Кулініча-Зброжека над образом, зітканим з протиріч та емоційних перепадів: спокусник і жертва, ділок й ошуканий, ніжний батько та цинічний замовник власної смерті. Кулініч дуже точно відіграє знамениту фразу «Господи, яка драматургія!» Майже за Курбасом: трохи іронічно, трохи стомлено, трохи з викликом, ніби вже і не дивуючись усій недосконалості, навіть гротесковості драматургії буття.

Падур – Тимур Бурлака – музикант-філософ, ще одна жертва соціуму. Він схожий на пошарпаного, зневіреного, розчарованого життям П'єро і також міг бути замовником своєї смерті Маклені, але вбиває себе сам – горілкою і зневірою. А ця стара дитяча пісенька саме його: мати співала у дитинстві. Дуже важливий образ для Курбаса, майже автобіографічний, сповнений пророцьких передбачень – у цьому зовсім юному акторі перетворюється майже на однолітка Маклени. Адже всі поети – діти, яких жорсткий світ ламає і калічить. Дві великі сцени Падура – два контрастних його прояви, вельми вправно передані актором. Від показної бравади, удаваного цинізму і гірких веселощів – до безнадії , глибокого співпереживання, сумнівів у своєму таланті, втрати твердого ґрунту під ногами, втрати віри у силу мистецтва.

У фіналі звучить класична фортепіанна музика (піаністка – Дарина Чернявська) – вона буквально накриває шаленою хвилею і замикає коло. Починали з «театральних бардів» і гітарних награвань, а закінчили потужною музичною кодою, котра ще раз нагадала про старий чорно-білий кіноексцентризм і традиційних таперів, що супроводжували такі стрічки.

Малий театр, працюючи у малих формах продукує великий результат, досліджуючи кожний з обраних драматичних текстів з філігранною точністю, увагою до дрібниць й, переосмисливши його, ретельно і свідомо вбудовує у сучасну модель світосприйняття глядача. Це є надзвичайно важливим прагненням у часи тотальної недбалості та поверховості. Цілісність вистави, режисерська скрупульозність і приголомшуюча здатність зовсім молодих акторів до емпатії відносно своїх персонажів вкупі з чесною віддачею викликають глибоку симпатію і повагу. Вистава на всі сто відсотків відповідає репертуарній політиці театру, направленій на розумний україноцентризм, й однозначно заслуговує увійти до когорти кращих постановок камерної сцени.

Родина патологоанатома Людмили

Київський академічний театр «Золоті ворота» «Родина патологоанатома Людмили»

Юлія Бентя

«Родина патологоанатома Людмили» київського театру «Золоті ворота» – одна з тих вистав, які за дещо інакшої конфігурації у камерній номінації цілком могла би перейти із довгого списку «ГРИ» в короткий. До того ж, у живому звучанні вона справляє набагато сильніше враження, ніж у запису, враження значно об'ємніше і, так би мовити, системніше – а це властиво далеко не всім виставам навіть із тих, що потрапляють до лонґліста. І одразу ще один важливий пункт із загальних вражень: після побіжного перегляду запису формується уявлення про вже типову для «Золотих воріт» конструкцію із типовими для цього театру мотивами і прийомами, але наживо виглядає не зовсім так. Монолог Людмили наприкінці першої дії у виконанні Віталіни Біблів (ні, не монолог – справжній Космос) не просто приводить дію до її кульмінації, він дуже чесно ламає вже надто заїжджені ідеологічні стереотипи, які, ніби захищаючи «прогресивних» дітей від «ретроградних» батьків, направду вивищують одних за рахунок інших, конструюють чергову абстрактну схему, занадто далеку від поліфонії реального сімейного життя.

Але спочатку бачимо надувний човен, у якому на передньому плані сцени дрейфує Олексій (Антон Соловей), наймолодша дитина Людмили та її мовчазного чоловіка Богдана (Орест Пастух). Разом з Людмилою і Богданом живе спортивна і бадьора мама Людмили Ганна (Катерина Вишнева), а також їхні старші діти – консерватор Андрій (Богдан Буйлук) і прогресивно-ліберальна сестра Віра (Анастасія Бабій також виконує роль Тхань, в'єтнамської подруги Олексія, яка надихає сім'ю Макаренків на бесіди з ксенофобськими конотаціями). Є ще дві епізодичні ролі: сусід Арам (Андрій Поліщук), об'єкт еротичних фантазій Людмили, а також просто Людина (Інна Скорина-Калаба), вона ж тренерка з усього, від східних тілесних практик до техніки пікапу.

Олена Апчел, яка не лише ставила «Родину», а й разом з Павлом Ар'є написала п'єсу, береться за моделювання бровнівського руху тіл і реплік, де глядач, який спостерігає це все ніби з відкритого Космосу, може вхопити лише окремі натяки на окремі мотиви. Послідовність магічних медичних абревіатур, пласкіт крил, психоделічне музичне оформлення (його придумав Дмитро Солодкий), зонування простору сцени на родинну зону – білий і пухнастий стіл з такими ж самими стільцями, а також острівці потойбічної самотности: за вікном, у надувному човні чи навіть в кріслі, яке не схоже на решту сидінь (художниця Олеся Головач).

У програмці вистави, де видно спробу схопити її сутність, бровнівський рух тіл, «капсом» виведено лише одне ключове тут слово – ЗАБОБОНИ. Те, що у родині Макаренків прийнято, а частіше – не прийнято. Не викидати нічого зі столу. Доїдати все, що на тарілці. Співати в караоке, «щоб забути сум глибокий». Вписуватися в свою чоловічу чи жіночу роль. Не зазирати в чужі вікна. Мовчати, щоб не образити.

Але дуже складно, майже неможливо протягом трьох годин (а рівно стільки тривають дві дії вистави) витримати заданий від початку курс, тож дуже швидко актори повертаються до звичнішого в цьому театрі ритму – чергування епізодів-етюдів, які самі по собі, без сумніву, веселі й винахідливі. А проте саме це ніби нейтралізує головний нерв вистави, притлумлює драматизм співжиття у великій родинні, що поступово розчиняється у вставних жанрових сценках телевізійних новин, уроків в'єтнамських танців чи пікапу.

Віталіна Біблів у своєму центральному монолозі використовує вже багато разів випробуваний у «Золотих воротах» прийом переключення з модусу «умовно-театрального» на «умовно-реальний». Але саме у неї і саме тут це не засіб заради засобу, а інструмент внутрішньої драматичної трансформації, єдиний спосіб висловити у повному обсязі все, що вибухає зсередини. Не дивно, що її одночасно розгубленій і сильній героїні все ж таки вдається зберегти навколо себе велику та непросту родину і бути вдячною за те, що вона у неї є.

Роман Лаврентій

Матеріал, з яким працюють у виставі «Родина патологоанатома Людмили» Київського академічного театру «Золоті ворота» (автори: Павло Ар'є та Олена Апчел), від самого початку виявляє свою «відкриту структуру». Починаючи від означення жанру: «сага про жінку, яка хотіла полетіти в космос, а полетів син» – аж до подальшого розвитку теми, стає зрозумілим, що цілісної вистави у традиційному розумінні глядачам подивитися не вдасться. Але такий він уже є – цей постдраматичний театр.

Сценічний текст народився з досвіду самих акторів та драматургів-сценаристів у процесі роботи над проблемою, але також показово, що він – навіть після прем'єри – не законсервувався, продовжуючи розростатися за рахунок нових вкраплень та акторських імпровізацій. Наприклад, враження відкритості вистави підсилюється, коли чуєш зі сцени те, що недавно, лише зранку, лунало у випуску новин.

Зрештою, сама форма відвертого й іронічного спілкування з глядачем задається вже на початку – на рівні прохання вимкнути телефони та представлення голосом з-за кадру персонажів та акторів, які їх виконують.

Відкритим є і сценографічне рішення (художниця – Олеся Головач): порожня сцена, кілька стільців, мінімальний реквізит, відеопроекція написів, комбінування простору гри за допомогою світла. Нарочито «театральні» плас-

тичні мізансцени (особливо атмосферним є прийом із формуванням гармонійного «сімейного фото»), у яких актори, не змінюючи костюмів, діють як деперсоніфікована масовка, а в необхідний момент знову «повертаються» у свого персонажа – усе підштовхує до перформативного способу існування.

Критична риторика цього театру спрямована проти нещирості у наших родинних стосунках, зависання у «системі», яка не залишає шансів для вияву щирих почуттів, шансів хоч на коротко побути собою. Як запевняють творці вистави, ця історія про «найближчих, які вміють як ніхто зробити боляче». І йдеться не про можливість підглянути за чужим життям, а про запрошення порефлексувати тут і зараз – разом зі сценічними героями. Адже не один із глядачів, сміючись з якогось обіграного у виставі забобону, ловить себе на думці, що вони десь глибоко сидять і в нас...

Ось головний герой Олексій (Антон Соловей), який намагається розібратися у своїй сім'ї: порушення пам'яті змушує його раз у раз прокручувати собі у голові, хто є хто, а відтак відновлювати образи матері Людмили, батька, бабусі, сестри та брата. Однак паралельно з тим йому вдається постійно відкривати у близьких людях те, що вони намагаються приховати... Це ніби історія середньостатистичної родини, побачена очима однієї людини. Але задана режисеркою Оленою Апчел доля умовності дозволяє почути і голоси інших членів родини. Ось сама паталогоанатом Людмила (Віталіна Біблів), яка боїться зізнатися собі у певних неприйнятних для неї речах: що вона боїться відпустити своїх дітей; що досі не навчилася сама керувати своїм життям; що досі не забула свого колишнього коханого, хоч і має чоловіка; що як жінка відчуває потяг до сусіда... Ось батько Олексія (Орест Пастух), який також боїться бути щирим зі своєю дружиною, постійно ховаючись у неприступну вежу мовчазної задуманості. Ось брат (Богдан Буйлук) і сестра (Анастасія Бабій) головного героя, які, будучи молодшим поколінням, дещо вільніше дивляться на світ, але теж тягнуть з минулого застарілі стереотипи та забобони (дуже майстерно зроблена дискусія про роль жінки у сім'ї). Окремо хочеться відзначити мовчазну, але пластично-мімічно дуже виразну бабусю (її грає молода актриса Катерина Вишнева), яка є просто дивовижним конструктом гіпер-сучасної жінки і водночас речника патріархальності.

Однак по-справжньому розпочати розмову про важливість живих людських стосунків вдається не у гротескно потрактованих членах представленої родини, а власне у перфоративному вимірі існування самих акторів. Хоч і не всім виконавцям протягом відведеного для вистави часу вдається вийти поза рамками свого персонажа.

Зокрема, несподівано об'ємно проступає актриса Віталіна Біблів зі своїм критичним монологом щодо сирості сценарію, відсутності фіксованої режисерської концепції, нічим не зв'язаної акторської імпровізації у виставі. Як постмодерний досвід самокритики – блискуча сцена. Чи монолог Антона Соловея (уже поза рамками образу Олексія), де він теж відгукується скептично як про саму виставу, так і про можливість знайти логіку в нашому існуванні, налагодити нормальні живі стосунки поміж найближчими людьми. Але наскільки відверто звучить його ідеалістична туга за цією можливістю!

Щоправда, не до кінця вдається уникнути маніпуляцій емоціями: наприклад, актор від свого імені наголошує, що він намагається говорити щиро, без фальшивого пафосу... і тут раптом здійснює реальний дзвінок своїй мамі – що спровокує завідомо сентиментальні відчуття у глядачів (сумнівним видається цей прийом ще й тому, що вистава відбувається регулярно і коли це могло спрацювати перший раз, то принаймні зараз мати актора явно не заскочена тим дзвінком). Більш живою, хоч і теж дещо маніпулятивною є пропозиція до залу спробувати тут і зараз подзвонити до когось зі своїх рідних чи друзів. Звісно, цей прийом «дзвінок другу» слід радше трактувати як дуже вдалий та відкритий акт творення спектаклю – тут залучається у дію не «текст» акторів чи драматурга-сценариста, а глядачів із залу: як би там не склалася ця коротка розмова – вона все одно зручно ляже у канву спектаклю. Цей рівень відкритості драматичної структури та відкритості у комунікації з глядачем, який практикує театр у виставі «Родина патологоанатома Людмили», збентежує, але й підкупляє, ми всі ніби стаємо на коротко членами однієї великої родини.

Смілива розмова про сучасну українську (пострадянську) сім'ю, про найрідніших – у категоріях неусвідомленого психологічного «домашнього насильства», представлена так неквапливо й відверто на сцені Київського академічного театру «Золоті ворота», з любов'ю до кожного персонажа – достойна бути у «короткому списку» Фестивалю-премії «ГРА».

Віктор Рубан

Потужна іронічна вистава про складність ментального простору сучасної людини. У цій роботі зачіпається безліч тем: і складність родинних зв'язків та стосунків, і крах мрій, і вплив культурного простору, і матріархат у сім'ї, і упередження, і ейджизм, і сексизм, і нелогічність внутрішнього вибору, і вплив на реальність на перший погляд ефемерного простору думок, мрій чи роздумів. Вистава філігранно розкриває складний ландшафт внутрішнього культурного та ментального простору сучасного умовного Українця, його багатошаровість і неоднорідність.

Прекрасним ходом є підваженість у часі та просторі всієї дії вистави: не зрозуміло, де саме відбувається дія – у сучасності, минулому чи близькому майбутньому, в якій частині України, хто головні герої і чи справді головною героїнею є Людмила, або все ж таки її син, а можливо саме забобони, а може сусід. Що головне, а що другорядне – дуже важко визначити, бо у глибокому тексті, написаному Оленою Апчел та Павлом Ар'є, у цій виставі все

важливо – кожне слово випливає з попереднього та одразу вплітає наступне. Дуже цікавим та доречним є використання різних медіа, сценографії, місцями абсурдного реквізиту, відео, руху, музики. Всі елементи на своєму місці і створюють простір для цілісного занурення у ніби подорож чиїмсь внутрішнім світом (іноді здається що раптово потрапив у чийсь сон і спостерігаєш його).

Прекрасна зіграність, іронія та щирість і Віталіни Біблів, і Антона Солов'я і решти акторів захоплюють та щедро винагороджують інсайтами, новими думками, емоціями та спостереженнями. Важливо рефлексуати мовою театру сьогодення, створюючи сучасну драматургію і використовуючи більш складну структуру та прийоми для створення вистав. Ця постановка не є пост-драматичною, але дуже вдалим є нелінійність сюжетної лінії та драматургічних ходів, нашарування сцен, раптові зупинки і змішування різних способів акторської гри. Дуже складна режисерська майстерна робота Олени Апчел у цій виставі є очевидною, строкатість засобів – збалансованою і доречно підсилює складність сучасного світу, його неоднозначність та нелогічність, а також певну ніби ігрову змодельованість.

На мою думку, наш театр потребує більше сучасних вистав, таких як «Родина патологоанатома Людмили», з нелінійною драматургією та складною структурою. Для того, щоб український глядач міг легше сприймати більш складні сенси, осмислюючи їх, як того потребує сучасний світ, геополітичні та історичні умови. Більш складне критичне мислення, яке може формувати та підсилювати сучасне мистецтво, сучасний танець і сучасний театр, на сьогодні вже не є питанням вибору, а швидше питанням виживання через розвиток інтелекту та загалом соціального капіталу. Відтак подібні роботи є вкрай важливими за фактом свого існування, незалежно від тематики яку вони підіймають. Загалом, як на мене, – це одна з найкращих робіт, які цього року подавались до участі, тому безумовно рекомендую її до переліку у номінації «за найкращу виставу камерної сцени».

Юлія Сущенко

З 2014 року, коли в «Золоті ворота» прийшла молода команда, в театрі розпочалися зміни. А втім, чому – зміни? Цей простір відразу задумувався як експериментальний, орієнтований на молоду сучасну режисуру. Тож, як говорять поважні критики, «театр повернувся до своїх основ». І зараз, дійсно, на афіші можна побачити лише дві вистави від класиків: «Украдене щастя» Івана Франка в режисерській версії Івана Уривського та шекспірівський «Річард III» німецької режисерки Корнелії Кромбгольц.

У театрі існують гарні традиції, і одна з них – надавати назву черговому театральному сезону. Так в 2020-2021 роках це був «Сезон без меж». Доволі символічно. В 2020-му репертуар «Золотих» поповнився декількома виставами, серед яких і «Родина патологоанатома Людмили» драматургів Павла Ар'є та Олени Апчел. Олена стала і режисером цієї вистави. (До речі, це перша вистава Апчел в цьому театрі, в якому вона почала працювати як менеджерка).

Олена значну частину свого творчого життя приділила перформативній діяльності. Тож «Родина» – це великий двогодинний перформанс, де акторам дана тема, завдання, рамки і велике поле для імпровізації. Режисеркою були окреслені імпровізаційні зони, які були віддані на «відкуп» акторам, тож вони грають ту чи іншу сцену в залежності від реакції глядача. Таким чином зберігається загальна сюжетна лінія, а ось наповнення кожного разу може бути різним. Режисерка створює систему, виставу, яка транслює знаки та загострює певні питання, відповіді на які і шукають глядачі. Олена впевнена, що своєчасно задане питання – не менш важливе, ніж відповідь на нього. А питань вийшло багато, з багатьма із них ми зустрічаємося мало не кожного дня: чи здатні ми проявляти близькість до своїх рідних, чи можемо зупинитися в цій неймовірній швидкості сучасності, чи спроможні ми ще любити і як саме? Питання, на які у кожного в залі своя відповідь…

Постдраматичність «Родини» складається з довгого переліку самовизначних особливостей: руйнування безперервності, аналітичність, рефлексія й саморефлексія, можливість зчитування багатокодовості, гіперпосилання, тілесність, медитативність, не-текстуальність, процесуальність, актор або особистість як головна тема, пейзажність і багато іншого.

У виставі задіяні Анастасія Бабій, Богдан Буйлук, Катерина Вишнева, Орест Пастух, Андрій Поліщук, Інна Скорина-Калаба, Антон Соловей. Головну роль Людмили виконує Віталіна Біблів, її героїня вийшла такою собі пересічною жіночкою, яка досліджує мертві істини. А ще в неї велика родина: сини, донька, чоловік, бабуся і сусід. З ними вона і контактує, через них вона намагається розібратися в собі, із собою та власними забобонами, які насаджуються не лише телевізором. У виставі відтворена атмосфера нервовості, руйнування і зневаги, яка оточує сучасного жителя мегаполіса. Безкінечні новини, сварки, відстоювання своєї точки зору як єдино правильної – все це дратує глядача, робить його перебування в такому наелектролизованому просторі некомфортним. Але вистава триває три години, правда, з антрактом (здається він тут зайвий), тож у тих, хто не може витримати такенавантаження, є шанс піти. Втім, тоді вони не дізнаються, чим вистава завершиться. Чи порозуміються Людмила, її діти, близькі та сусід? Чи здатні вони/ми на такий крок назустріч один одному. Чи зробимо ми всі паузу?

Сни Аліси

Театр-лабораторія «Афини», Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я» «Сни Аліси»

Ганна Веселовська

Є вистави, які інакше як джазовими не назвеш. Їх навряд чи можливо сприймати цілісно, тобто як традиційний театральний твір. До таких з легким серцем зараховуються «Сни Аліси», представлені театром-лабораторією «Афини». Побудовані «Сни Аліси» на довільному об'єднанні різноманітних фрагментів текстів, окремих фраз і навіть словосполучень. Іще, тут практично відсутній сюжет, якщо не зважати на канву із «Аліси в Дивокраї» Льюіса Керрола, по якій пунктирно просувається спектакль. Також складно сказати, чи є тут у звичайному театральному розумінні слова виконання ролей.

Щодо тексту «Снів Аліси», то авторство більшої частини діалогів і монологів, вочевидь, належить учасникам дійства й самому режисерові-постановнику Ігорю Білицю. Ще якась дещиця дійсно взята із легендарної повісті Льюіса Керрола про Алісу в країні Див. І вже до цього словесного вінегрету, якось навмання, не обтяжливо додано усякі примовки, цитати з офіційних документів, приміром із «Посадових обов'язків».

Відсутній у класичному сенсі подієвий ряд та сюжет із зав'язкою, кульмінацією й розв'язкою можливо переказати довгою цитатою із скаженого Віссаріона Бєлінського, яка починається словами «Чи любите ви театр, так само як люблю його я ?», а закінчується фразою «Так йдіть же й помріть там !» У спектаклі так само: перші монологи й діалоги – це про заангажованість театром, закоханість у нього, а фінал – про розчинення у театральному просторі. Якщо хто пам'ятає, то між двома патетичними виразами Бєлінського є чимало глибоких зітхань, скрикувань, пафосних зойків. От і в «Снах Аліси» все точнісінько так само: після сповідей – пристрасті, а далі зникнення в темряві.

Від того, що вистава проросла з абзацу Віссаріона Бєлінського та змонтована на уламках повісті Керрола, ролей як таких тут і не потрібно. Тому дві артистки експресивно і, вдаючись до подробиць із приватного життя, розказують історію свого акторства, приблизно так, як вони робили б це саме, весело і жваво за дружнім столом. Виконавиці Олена Аль Юсеф та Валері Рева невимушено розповідають про абсурдні випадки зі свого життя, про свою непокору обставинам, від чого абсурдність ситуацій, у які вони потрапляють, збільшується в рази.

При цьому відчувається, що театр – це тотально їхня стихія, для них вона як вода для дельфінів, тож і грають вони себе в театрі та представляють театр в собі. Відповідно, у буквальному сенсі з усією можливою іронією розігрується цитата з вистави «Три сестри» Антона Чехова. Також відбувається садо-мазохістська пародія на акт отримання театральної премії «Київська пектораль». Словом, критична рефлексія на закоханість у театр і помирання в ньому представляється усіма можливими способами.

Аби глядач хоч якось міг прилаштуватися до перегляду цього джазового спектаклю, в якому направду є чимало дотепного, публіку час від часу повертають до справжньої Аліси Льюіса Керрола. Якщо пам'ятаєте, та Аліса шукала і знайшла ключ, який не підходив до жодної з дверей, бо замки були чи надто великі, чи замалі. От і до цієї вистави ключ є, але ним треба навчитись користуватися.

У Керрола Аліса піднімає якусь завісу і знаходить двері з відповідним замком, ключик підходить, а далі починаються нові проблеми. Так і в «Снах Аліси», щойно всі досягли певного рівня релаксації, бо навіть один із глядачів-сміливців наважився взяти участь разом з артистами у божевільному пригощанні чаєм, як ідилія споглядання уривається й вистава повертає в якесь зовсім неочікуване русло. Це відбувається, коли розпочинається сольний виступ актора Остапа Дзядека, й публіку охоплюють почуття, приблизно такі самі, як в Аліси, що втрапляє в чергову халепу.

Дзядек, який дуже віддалено нагадує Білого Кролика, смакуючи слова, сатирично розказує про радянську школу, напхану беззмістовними навчальними предметами. Він наче насолоджується всіма нісенітницями, включеними до навчальної програми, відверто збиткується над тим, що для багатьох поколінь було чимось на зразок священної корови. Остап Дзядек швидко досягає того, що формальні й дуже важливі для колишніх часів речі викликають сміх та зневагу. І після цього збиткування над священним стає зрозуміло, як ця радянська історія зв'язана з Алісою Льюіса Керрола. Атмосфера насичується духом непокори, дурницям та нісенітницям і це найкраще резонує з настроєм Аліси, яка перестає боятися казкових монстрів, як тільки-но зрозуміла, що вони – лише колода карт.

Можливо такий джазовий варіант вистави без повноцінного тексту, без сюжету і ролей важко прийняти і зрозуміти тим, хто звик ходити у розкішний костюмований театр. Але і цей театральний джаз варто прийняти і зрозуміти як цілком повноцінний, якщо налаштувати на нього вухо, душу і настрій, а чудернацькі штуки-перетворення відчути безпосередньо, мов у дитячій грі.

Роман Лаврентій

Важко перерахувати незчисленні спроби втілити на сцені чи екрані, осмислити, переосмислити чи навіть деконструювати відомий філософський твір Льюїса Керрола «Аліса в Країні Чудес». Для одних це ребус, у якому слід відчитувати все нові і нові сенси, а для інших – невичерпне джерело натхнення для творення власного Диво-краю. Режисер Ігор Білиць, здається, пройшов і тим, і тим шляхом: про це свідчать його сюрреалістичні етюди «Сни Аліси» у Театрі-лабораторії «Афини» на мікросцені Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я». Показово, що він є і режисером, і творцем просторово-пластичного рішення, й автором музичного оформлення.

Для комунікації із матеріалом, – як зрештою і для комунікації із глядачем, – обрано відкриту перформативну форму. Актори – Олена Аль Юсеф, Валері Рева, Остап Дзядек, – майстерно жонглюючи образами, сюжетними ходами чи просто довільними алюзіями з твору Керрола ведуть розповідь більше про себе, про нездійснені бажання, про труднощі у кар'єрі тощо (фраза акторки: «Я актриса или кто?» – звучить глибоко особистісно, а водночас корелює з тривожними думками Аліси, коли та не може збагнути, хто вона). Вони обігрують психофізичні дані одне одного (ріст, риси обличчя), колір одягу, вплітаючи випадкові аналогії чи цитати, невпинно імпровізуючи та жартуючи, перетворюючи будь-яку ситуацію на фарс – аж у якийсь момент здається, що вистава зайшла у тупик. До цього всього додається ще й досить ризикований інтерактив – запрошення одного із глядачів на сцену як учасника «чаювання». Проте все відбувається настільки легко, що зовсім зникає тонка межа між актором у ролі, й актором як особистістю, яка бавиться тут і зараз.

Костюми – довгі сорочки, як у лікарні – підкреслюють неприв'язаність до часу чи географії. Однак укоріненість цієї вистави в українську історію відчувається на кожному кроці: це і повсякчасний білінгвізм (поєднання української і російської мов використовують як для комічного ефекту, так і як приватне висловлювання російськомовних у побуті акторів), і численні культурні цитати чи стьобні фрагменти із національної класики (от хоча б «загадка», задана Алісі: «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»)

Розгойданий човен імпровізації несе акторів все далі: за сюжетом Аліса опиняється у дворі Червоної Королеви, з'являються виразні алюзії до радянського минулого, гротескно потрактовані «премудрості» цієї епохи: «научкомсомолномія», «миртрудзнавство», «чистопісаніє» і так далі у цьому ж дусі. Акторам вдається дуже точно підловити ностальгійний пієтет, із яким деякі старші люди і нині оповідають про «чудову країну рад», з перспективи сьогодення пародійно-екзальтовано передати цей апофеоз абсурду... А відтак фраза Аліси: «Та це ж безглуздя!» – адресована не так Червоній Королеві, як сьогоднішнім апологетам минулого. І сакраментальне гасло усіх тоталітарних режимів: «Спочатку страта – потім вирок!» теж звучить до болю знайомо... (сцена суду над Алісою крізь призму політичного процесу проти українських дисидентів – теж дуже вдала аналогія).

І лише згодом приходить усвідомлення, що режисер не просто відпустив акторів у безконтрольне плавання, а чітко веде їх до кульмінації, вибудовуючи філігранну інтертекстуальну мережу, і ця по-гротескному кумедна еклектичність, цей хаос думок, ідей та уламків фраз насправді є нашою сучасною культурою. Ця постмодерна гра творців вистави має свою чітку логіку (хоч актори у дусі часу вживають вислів: займатися постмодернізмом – як евфемізм до слова... «вимахуватися»).

Мінімалізм художнього оформлення сцени провокує до гри, до наповнення собою сценічного простору, який час від часу звужується до окремої точки, вихопленої прожектором (художник по світлу – Євген Копйов). У руках акторів оживає буквально все: картонні коробки чи їх окремі шматки, антисептик як знак карантинної ери (який наливають у шклянки замість горілки у сцені застілля), вішак для одягу чи пластмасове відро. Це конструювання ілюзорного й непевного світу із принагідних підручних речей, з того, що вже відслужило своє.

Після усього жорсткого стьобу підкреслено ліричне завершення вистави звучить несподіваним контрапунктом, що дуже інтимно примирює героїв дійства, та й глядачам пропонує джерело для відновлення рівноваги. Актори раптом діляться глибоко особистими рефлексіями на тему: «Що би я зробив, якби зараз був маленьким?» Невимушений сповідальний тон і умиротворений вигляд окремих від тіла облич, вихоплених променем прожектора із темряви чи підсвічених непевним мерехтінням ліхтарика – у віконці (коли зачитують останні рядки із книжки про Алісу) – вселяють усім присутнім дивний спокій, дозволяють обтрусити із себе «радянське марення» як страшний сон.

Отже, коло замикається: розпочавши від сучасної розбитої життям дорослої «Аліси», яка причаїлася у кожному з нас, її падіння у яму абсурдного минулого із присмаком радянщини, вистава «будить» нас у щасливому позачассі нашого приватного спогаду про дитинство. І після спектаклю справді деякий час не хочеться «повністю розплющувати очі», щоб реальне не стало реальнішим, а відчуття казки не зникло.

Віртуозність акторського ансамблю – на ще мало освоєній українським театром мистецькій території, оригінальність режисерського задуму, чіткі актуальні меседжі – на уламках по-постмодерністськи деконструйованого класичного твору – ось ці компоненти, які дозволяють високо оцінити виставу «Сни Аліси» та рекомендувати її до внесення у «короткий список» Фестивалю-премії «ГРА».

Людмила Олтаржевська

Буремні часи початку XXI століття, які знемагають від воєн, пандемій, інфляцій, геополітичних загроз, природних катаклізмів тощо, поставили під сумнів деякі мистецтвознавчі терміни. Ще донедавна всі чітко знали, що «сюрреалізм – це напрям у мистецтві XX століття, якому властиві звернення до підсвідомих образів, звільнення від панування раціонального мислення, використання оптичних ілюзій та парадоксальне поєднання форм». Тобто, визначення передбачає певні зусилля, в результаті яких стале поняття «реалізм» отримує нову «надбудову», відповідно, народжується нова реальність. Нині ж «сюрреалізм» сприймається як звичне явище, як спосіб життя і мислення, буденна картинка за вікном, створена психологічними, політичними, економічними особливостями нашого часу, не надто схильного до логіки чи справедливості. А тому, аби в мистецтві піти далі і при цьому результативно залучити методи переосмислення, подані у визначенні, смислове навантаження префікса «сюр» потрібно, щонайменше потроювати. Що, як на мене, прекрасно вдалося режисеру й автору п'єси Ігорю Білицю у виставі «Сни Аліси» за мотивами книги Люїса Керола «Аліса в країні чудес».

Разом з акторами Остапом Дзядеком, Оленою Аль Юсеф та Валері Ревою режисер запрошує глядачів до заплутаного лабіринту, де стрілки напрямку руху суперечать одна одній. Власне, як і у житті, якщо пам'ятати про його сьогоднішню «сюр»-сутність. І, зрештою, за принципом задзеркалля… Долаючи цей шлях, актори змінюють історичні епохи і настрої, працюють у форматі «театр у театрі», імпровізують і власним прикладом демонструють, що інтерактив із глядачем може стати незамінною складовою успішної вистави. (Щоправда, тут неабияку роль відіграє і той, кого із залу виводять на сцену, адже якщо помилитися з вибором, то заміть колоритного партнера, який і до умовного септика у склянці поставиться з гумором, і креативний тост виголосить, і потанцює із на голову вищою за себе актрисою, можна отримати у компаньйони «людину у футлярі» з усіма подальшими наслідками). «Сни Аліси» – це вимушений хаос нашого буття, помножений на історичну пам'ять, де окреслені проблеми поколінь, які виростають із комплексів, самоіронія (вітання оргкомітету відомої театральної премії, Чеширському коту, який став героєм відривної пісні, класусі разом з Лаврентієм Берією) і прагнення опанувати методи самозахисту, що, звісно ж, продиктовано не лише проблемою домашнього насильства. Якщо говорити про візуальний образ вистави, то найдоречніше згадати намальований на картонці костюм, метафору, яку цілком можна застосовувати і по відношення до сильних світу цього українського масштабу.

Акторське тріо вистави демонструє максимальне взаєморозуміння на сцені, при тому, що кожен виконує кілька ролей. Однотипний одяг – сарафани та берці – з одного боку об'єднував учасників вистави, а з іншого – допомагав численним героям бути самим собою: актори миттєво переналаштовулися на іншого героя, інший характер, іншу емоцію, кожен персонаж тут об'ємний і переконливий. Мінімальних елементів сценографії цілком вистачало для того, аби практично чи образно проілюструвати та посилити ту чи іншу сцену.

Під час перегляду вистави розумієш, що тексту Льюіса Керрола тут – незначний відсоток. Водночас за враженнями, за енергетикою і відчуттям – це стовідсотковий світ Аліси, мешканці якого дивним чином телепортувалися у наш час. «Топчи ту саму стежку у гаю, не вернеш душу втрачену свою…», – цікаво, а сама Аліса погодилася би з таким вердиктом?

Свою цікаву задумку Ігор Білиць втілив у самодостатню, провокативну у найкращому значенні цього слова і несподівану за форматом виставу, де передбачити наступну сцену у глядача немає жодного шансу. На сьогодні «Сни Аліси» присутні в афіші театру-майстерні «Сузір'я», а це означає, що захоплива подорож до себе, доєднатися до якої зможуть усі охочі, триває.

Віктор Рубан

Неймовірна, сюрреалістична, захоплююча і дуже влучна робота про дивовижний період багатошарового та абсурдного сьогодення. В час, коли Україна та українці проходять одночасно й інтеграцію у світовий простір, і визначення власної ідентичності, і деколоніальний поворот вивільнення, як від кількасотлітнього домінування Росії й інших імперій, так і від радянського 70-ти річного «форматування», в умовах гібридної війни та використання інформаційних вкидів як зброї – сучасна реальність просто не має шансів бути однорідною, зрозумілою чи бодай трохи адекватною. Ентропія ментального простору сучасної України є настільки значною, на відміну від більшості країн Європи та світу, щоінформаційне поле є, швидше, хаосом ніж полем. У таких умовах для підтримання власної конгруентності людина має докласти значних зусиль, ба більше – не кожна людина здатна взагалі витримати тиск такої реальності, зберігаючи здоровий глузд. Провести паралель між сьогоденням і «Дивокраєм» Льюїса Керрола для українського глядача є неймовірно влучною аналогією. Тут можна знайти й інформаційний флуд, і незрозумілих персонажів, і абсолютно абсурдні цілком впізнаванні ситуації з життя, і певний перманентний ментальний шпагат двомовності, і присутність совкових конструктів в нашій свідомості, і ще багато іншого. У цій виставі глядач може явно побачити те що отруює нас, спотворює адекватне сприйняття нами реальності, роз"їдає нашу свідомість та цілісність і робить нещасними та неповносправними у світі за межами пост-радянського «Дивосвіту».

Разом з тим ця вистава не тільки «навалює» сенси і просто «експонує» ситуацію – робота пропонує певну оптику сприйняття дійсності. Ця оптика, протагоністом якої стає Аліса, допомагає навіть у такій абсурдній реаль-

ності поступово навчитись не тільки не губитись, але й доволі ясно орієнтуватися для того, щоб знайти символічну дорогу назад, до більш визначеного світу.

Неперевершена складна багатошарова гра усіх трьох акторів – Олени Аль Юсеф, Остапа Дзядека та Аліни Костюкової, – прекрасна подача тексту, майстерна зіграність і потужна за емоційною амплітудою гра. Цей букет спочатку приголомшує глядача, потім «добиває» і лише згодом, ближче до моменту інтерактивної частини з глядачем, стає потихеньку легше витримувати тиск дії та згадати що це вистава і ти знаходишся у глядацькій залі. З цього моменту починають проступати дуже ясні контури взаємозв'язків та паралелей, з'являється логіка в абсурді і, найважливіше, починаєш співвідношення себе із цим усім, проводити паралелі із героями та обставинами, приміряючи їх на власне життя. Мінімалізм у декораціях та костюмі є доречним при такій насиченості дії. Дуже вдало підібраний музичний та світловий супровід допомагають справді зануритись і проникнутись одночасно і симпатією, і емпатією до героїв вистави.

Для мене ця робота є особистим відкриттям, в якомусь сенсі, нових, раніше невідомих граней режисерської роботи Ігоря Білиця – незважаючи на те, що я бачив вже чимало його робіт, саме ця робота є безумовно найбільш цілісною та виразною, найкраще зваженою, найбільш ясною у сенсі позиції автора та виконавців та одночасно відкритою для інтерпретації глядачем у дуже чітко визначених межах. Можна сміливо сказати, що ця робота є однією з найкращих вистав, які подавались до участі цього року. Проте, загалом цього року якість поданих робіт до цієї номінації є дуже високою. Тому, зважаючи на інші роботи, не можу рекомендувати «Сни Аліси» до короткого переліку «ГРИ» у номінації «за найкращу виставу камерної сцени».

Ольга Стельмашевська

Добре, що режисер Ігор Білиць так точно визначив жанр своєї вистави, поставленої в театрі-лабораторії «Афини» – сюрреалістичні етюди за абсурдистським твором Льюїса Керола.

І ключове тут – не сюрреалістичні, а етюди.

З перших секунд (звучить українська колискова з котиком, звісно, у головній ролі, персонажі засинають і починається дія) розумієш, що ми будемо копирсатися не тільки в голові Аліси і проходити з нею етапи дорослішання, а й препарувати особистісні життєво-творчі рефлексії трьох акторів Олени Аль Юсеф, Остапа Дзядека і Валері Реви.

Більше того, у нас не одна Аліса – їх дві. А може й три. Час від часу ти плутаєшся між ними, що надає виставі неповторного шарму. Власне, за це можна вибачити декілька темпоритмічно провисаючих нрізодів. Інтонація вистави відповідає керолівській, хоча протягом усього дійства стає зрозуміло, що це не стільки етюди, скільки варіації на теми.

«Сни Аліси» за методом існування акторів у просторі мікросцени відповідають також принципам театру-лабораторії: режисер ніби досліджує їх через поставлені задачі. Тим більше, у тут і школи різні, і типажі, і пристосування, і темпераменти. Білиць, як той ексцентричний, божевільний Капелюшник, вправно жонглює жанрами і не дає оговтатись акторам, перемикаючи їх з фізичного театру на пластичний, з моно на стерео, з бідного театру на спонтанний, з імпровізації на ретельно вибудувану мізансцену.

Гра зі словом, гра у слова – українською, французькою («Якщо не знаєш, що сказати, говори французькою!»), російською («В меня вселитесь, бесы, духи тьмы! Пусть женщина умрет во мне… «Макбет» Шекспіра), жестовою. Гра у гру, гра з грою, гра у задзеркаллі, гра і заграванння із глядачем. Де химерний світ Алісиної підсвідомості, а де раптом з'являється реальній жорстокий світ із домашнім насильством, вступом до жовтенят, хворобливими стосунками батьків і дітей чи ще якось буденного абсурду – від часів радянщини до сьогодення. Вистава переповнена алюзіями і актори, здається, добре і природно почуваються в цій стихії.

Сценічний простір мікросцени театру «Сузір'я» обмежений чорними стінами сцени-кабінету, але акторам то по цимбалах: вони собою заповнюють його і глядач не помічає, що тут нема сценографії як такої. Лише вішак, дитячі білі стільчики і чорні «дорослі» стільці, картонні коробки, з яких майструють маску Шаленого Зайця, крила, отвір нори, куди провалилася Аліса…

Білиць вигадливо використовує обмежений предметний світ і народжуються прості, але дотепні метафори, як то вішак, що перетворюється у Чеширського Кота з картонною табличкою на ньому із написом: «театр починається з вішалки». Штучний поліетиленовий мішок, що дратує своїм шелестінням, перетворюється на сукню Королеви. Замість чаювання в Королеви – п'ють санітайзер «на трьох» та ще й залучають глядача чудернацьким інтерактивом. Ознака часу – маска – стає посмішкою Чеширського Кота. І це «найбільша дивовижа» в нашому житті і у виставі.

Загалом, кожний етюд майже точно відповідає частинам сюжетних колізій, які трапляються з Алісою (-ми). Тільки її (їх) підсвідоме і страхи трансформуються в моторошне сьогодення. Так, суд над Валетом Чирв перетворюється на «судовий етюд», де головує сам Король-Дмитро Табачник та народні засідателі – поросята, що виносять вирок письменнику і філософу Миколі Руденку за створення української гельсінської групи. «І вже тебе немає, а є пітьма. Є у людину схована тюрма». «Спочатку страта, а потім вирок. Відтяти їй голову…»

А потім: «Якби я була маленькою, зараз, то...». Фінал - обнадіює. Адже Аліса просинається.

Парадоксальне режисерське бачення фантасмагоричної казки про Алісу – складає пазл сюрреалістичної вистави.

«Снам Аліси» зовсім трохи не вистачає якоїсь більшої прозорості, навіть раціонального режисерського прорахунку для того, щоби включити її до складу фіналістів. Проте вона – суттєвий крок до майбутньої найкращої вистави цього маленького і завзятого театру. Хотілося, щоб завдяки «ГРІ» про нього дізналося більше театральної публіки: тут є пожива для натренованого ока театрала і відкритої душі випадкового глядача. Адже, актори настільки відверто чесно працюють, що інколи ніяковієш від близькості й вловлюєш їхні біотоки й біоритми. Все – на користь Алісі і ГРІ.

Юлія Сущенко

Мала сцена театру «Сузір'я» задумувалася як експериментальний майданчик. Символічно, що цей мікропростір нагадує кролячу нору, в яку впала Аліса, щоб потрапити в чарівну країну. Тож поява тут вистави Театральної лабораторії «Афини» за мотивами «Аліси в країні чудес» не виглядає випадковістю, хоча Кролика так і не було помічено.

Цікавою, на мій погляд, була ідея режисера Ігоря Білиця створити сюрреалістичну виставу-фантазію на тему сюрреалістичного ж твору. Результатом стала сюрреалістичність в квадраті. Чорному квадраті сценічного простору.

Розділ за розділом, троє акторів (Остап Дзядзек, Олена Аль-Юсеф, Аліна Костюкова) та вішак прямують шляхом Аліси країною пізнання. Але цій колективній Алісі вже не 7 років. Ми бачимо її дорослою жінкою, яка стала актрисою, пізнала домашнє насильство, має конфлікти з мамою, але все одно залишається в душі маленькою дівчинкою, яка мріє, шукає, задає несподівані питання на які немає відповіді. «...Если бы все были низкого роста, то для того, чтобы достать до барной стойки все подпрыгивали?» «Якщо у тебе всі дома, то чого ти тут?» В епізоди введені діалоги, монологи, поезія різних часів, від Шекспіра до Тефі, а також обігруються ситуації «на часі».

Глядачі тут не є сторонніми спостерігачами. По-перше, сама атмосфера залу та його маленька площа максимально залучають їх до всього, що відбувається. По-друге, двічі впродовж вистави вони стають активними учасниками дії – шукають під своїми стільцями «призи», та віддають їх героям. В епізоді шаленого «чаювання» одного з глядачів обирають за гостя і тут уже в гру входить елемент імпровізації, з якою актори впевнено працюють. Узагалі, протягом вистави актори не раз демонструють майстерність володіння тілом, вміння швидко «переключатися» й тримати зал.

Історія про Алісу – один із найпопулярніших творів. Кожного року в світі з'являється декілька версій Аліси. Але найчастіше це вистави для дітей та юнацтва. Творча команда об'єднання «Афини» вирішили зазирнути у дорослий світ Аліси. Тієї самої фантазерки та мрійниці, якою ми її пам'ятаємо із нашого дитинства. Якою вона стала, якими стали ми… Чи можна взяти у доросле життя наші дитячі уяви про світ? Здається, режисер Ігор Білиць влучно потрапив у заданий формат, адже вистава вже з успіхом мандрує театральними фестивалями України, збираючи оплески та вдячність глядачів, які завдяки Алісі відкривають себе собі і світові.

Філоктет. Античний рейв

Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки «Філоктет. Античний рейв»

Юлія Бентя

«Філоктет. Античний рейв» – це справжнє випробування для глядача, який навряд чи вийде з Театру Лесі таким, яким був раніше. У буквальному сенсі це дається взнаки від самого початку, коли після очікування у доволі вузькому коридорі кожного персонально запрошують у зал, де гримить музика, миготить світло і де наливають пунш. Акторська компанія тут відрізняється від публіки яскравими атрибутами: короною у вигляді «коронавірусу», як його звично зображують тепер, рогом на голові або величезним пенісом в руках. І все це місиво античних богів танцює, бігає, штовхає одне одного, гарчить, кричить: на Олімпі бачимо дитячий садок, старшу групу.

А далі протягом двох годин ми будемо спостерігати одночасно і дорослішання, і повернення до нашої, української реальності. Тут як з біблійними старозавітними прабатьками: Софокл породив Гайнера Мюллера, а Гайнер Мюллер породив Ніну Захоженко. Нібито-переклад/переспів щоразу стає вкрай актуальним текстом про сучасне суспільство і сучасні проблеми. Як прокоментував актор Василь Сидорко в одному з передпрем'єрних анонсів, «Софокла переписав Гайнер Мюллер, основу залишив античну, але додав перипетії свого життя і сучасного йому суспільства. А ми вже адаптували її до нас, нинішніх». Ми – це режисер Дмитро Захоженко, сценограф Олексій Хорошко, автори костюмів Марія Антоняк і той самий Олексій Хорошко, а також Оксана Цимбаліст, авторка музичного рішення вистави.

Трагедію Софокла «Філоктет» було вперше поставлено 409 р. до. н. е. на Діонісіях (театр задіяв її переклад, виконаний Андрієм Содоморою) – тут вперше немає очевидного протагоніста, а замість того три однаково важливі чоловічі ролі. Гайнер Мюллер писав і допрацьовував текст у 1958–1964 роках, прем'єра якого відбулася 13 липня 1968 року, коли Європа потопала в протестних рухах. Львівська вистава постала на сьомий рік російсько-української війни і стала потужною ревізією і самого цього конфлікту, і його сприйняття українським політикумом та суспільством. «Філоктет. Античний рейв» – це не просто складна вистава, яка намагається оголити численні суспільні протиріччя. Це вистава, де у вибухонебезпечну суміш поєднано радянське і теперішнє, німецьке і українське, приватне і політичне, потаємну правду про нас і колективну міфологію.

Режисер разом із сценографом віртуозно вибудовують сценічні модуляції з одного плану в інший, кожний з яким пропонує і власну «картинку», і, що важливіше, нову картину світу. Олімп у вигляді потертого радянського килиму тут схожий радше на боксерський ринґ, бійки на якому відбуваються під ритмічний зум ударних. Тут же ж висить монументальне полотно пізньосталінських часів, «Відпочинок після бою» Юрія Нєпрінцева, на якому зображено втомлених, але дружніх і цілком задоволених червоноармійців («одно из лучших воплощений образа советского человека», – повідомляє нам сучасна російська Вікіпедія).

Натомість Філоктета не назвеш людиною, задоволеною життям. Його ж співплемінники використали його як героя, володаря непереможного Гераклового луку, але по тому, покаліченого і немічного, з раною на нозі, яка нестерпно смердить, викинули на безлюдний острів Лемнос. Відтоді війна триває десять років, і без участі Філоктета вона не закінчиться. Завдання Одісея та Неоптолема – повернути Філоктета до війська і нарешті здобути перемогу.

Поза всією видовищністю, у цій виставі дуже важливий текст, логіка його розгортання, спосіб міркувань, множинні сенси і натяки. Найкраще всі ці обертони чути у вимові Василя Сидорка, натомість у Неоптолема, який змушений заради політичної цілі маневрувати правдами і неправдами, рот заклеєний скотчем. Одіссей же – не просто стратег, який формує порядок денний. Він, зрештою, стає автором, так би мовити, «політики пам'яті» – такої, яка потрібна грекам після вбивства Філоктета.

До радянських ознак тут належить не тільки полотно Нєпрінцева і великий килим. Радянське тут майстерно вмонтоване в античне. Кровожерні грифи, що пильнують рану Філоктета, свого роду енкаведешники у шинелях і протигазах (протигази – щоб не так було чути сморід від гнилої ноги). Допит Філоктета відбувається у супроводі клацання друкарської машинки (чим не теперішні суди над волонтерами?). У фінальній сцені «ахейської служби новин» смартфони заміняють справжні обличчя, а «Відпочинок після бою» починає блимати, немов телевізійний екран.

Поміж тим тут є чимало епізодів-етюдів, які, накладаючись, народжують додаткові інтерпретаційні можливості, як от сцена із матір'ю, яка перерізає горлянки власним дітям. Чи сцена з Філоктетом, що обмазує своє тіло глиною і перетворюється на справжнього Будду, для якого смерть і спокій стають більш жаданими, аніж помста. Чи німецькомовні острівці, де саме звучання іншомовного тексту ґарантує інфернальний флер. Чи речитативні «вставки», де «хор» ритмічно промовляє призначений йому речитатив і супроводжує це свого роду «сурдоперекладом».

Здається, що всього сказаного про цю виставу буде замало. «Античний рейв» Театру Лесі здатен щоразу відкриватися по-новому, а це викриття, препарування реальності і людини – в часі і поза часом – дає поживний харч для тривалих роздумів. Цілком справедливо, що ця вистава увійшла до короткого списку Премії «ГРА».

Ганна Веселовська

Щоб подивитися цю виставу, глядачеві доведеться пройти крізь усі випробування вечірки у стилі рейв, на яку він потрапляє, ледь перетнувши фойє театру, несподівано сам для себе. Далі все відбувається, як і годиться на неформальних тусівках: темрява і спалахи вогників, тиснява і незнайомці, що нахабно ліпляться до тебе, музика у стилі «бум-бум», яка б'є по вухах, фантики, блискітки, гігантський бутафорський фалос. Таке може роздратувати і викликати підозру в непідготовленої до театральних ескапад людини. Але ж до львівського театру ім. Лесі Українки, тим більше на його камерну сцену, як і на рейв, випадкові люди не ходять. Отож ті, хто, вирішить піти на виставу «Філоктет. Античний рейв» за творами Софокла і Гайнера Мюллера, мають бути свідомі, що буде не просто, а часом, навіть, моторошно й огидно.

Ймовірно, творці вистави про Філоктета режисер Дмитро Захоженко, сценограф Олексій Хорошко, авторка музичного оформлення Оксана Цимбаліст обрали незвіданий в Україні стиль рейв, власне аби глядачі досягли згаданого ефекту болісної насолоди. Цей андеграундний напрямок поширився в Британії ще в 1970-і роки як виклик офіційній культурі, її снобізму та консерватизму. Тому, зазвичай, мистецькі проєкти рейву є яскравими протестними акціями брутального характеру, як от графіті, різноманітний street art, шокуючі хепенінги, що супроводжуються великою кількістю підбадьорюючих напоїв та вдиханням парів особливих пахучих трав.

Ясно, що в підрадянській Україні жодного рейву не було. Але щось схоже на нього стало популярним в 1990-і роки, коли завалилася офіційна радянська культура, а культурний меседж від незалежної України ще не склався. Власне тоді нове покоління неупереджених митців-бешкетників, передовсім візуальщиків, і сформувало свій потужний андеграундний тренд виклику радянщині. Про розрив свідомості, що ставався з тими, хто відвідував вечірки та виставки, влаштовані київськими неформалами з об'єднання БЖ, свідки того часу переказують із перехопленим диханням. Відтоді глузування над офіційним радянським дискурсом, оформленим у мистецькі форми сталінськими соколами, час від часу виринає в різних художніх акціях, але рідко стає основою театральної вистави.

Між тим, у «Філоктеті» 2020 року така сатиризація радянського дискурсу є головним прийомом, і сучасні артисти завзято кепкують з офіціозу минулого, який, направду, в Україні не дуже то й зберігся. Килим, чи килимова доріжка, стіл, бажано із червоною скатертиною, а на ньому графин з водою, величезне помпезне полотно в позолоченій рамі – цей асамбляж засідання якогось бюро чи профкому з радянських часів і є простором, де словами Софокла і Гайнера Мюллера розказується історія про античного Філоктета. Актори наче купаються у нашому українському рейві, суттєвою відмінністю якого від справжнього є те, що він розганяє хмари минулого, протестує проти есересерівської міфології, тоді як в Британії він поставав проти реально діючої офіційної культури.

Крім радянщини автори спектаклю «Філоктет. Античний рейв» вирішили діагностувати хворобливість міфологічного мислення загалом, залежність людства від фейків та брехливих цінностей. Основою для цього і є своєрідне аранжування в одне ціле п'єс двох видатних драматургів Софокла та Гайнера Мюллера, що використали міф про кинутого на призволяще Філоктета. Із такого міксу дезавуювання міфології та висміювання радянщини і виникає складний багатошаровий спектакль, на верхньому рівні якого глядач бачить карикатурний образ радянського монстра – мілітарізованої, перейнятої хворобливою військовою лихоманкою держави. Направду, мілітаризм тут виглядає надто пародійно, тож і складається наївне враження, що такої країни вже не існує, хіба що далека Північна Корея.

Інший зріз спектаклю представляють герої античних міфів, які на карикатурному тлі виглядають загрозливо та неоднозначно. Тривала і безглузда війна є особливою якістю їхнього існування, є тим, чим вони живляться і без чого не можуть існувати. Через довгі монологи немічного Філоктета публіці ретранслюються пацифістські концепції лівого інтелектуала Гайнера Мюллера, що спонукають сумніватися в цінності героїзму як такого. Довгі станси Філоктета так чи інакше наводять на думки про безкінечні й безглузді війни, які розпочинає і не може припинити людство, що в умовах відкритої агресії сусідньої країни, сприймаються провокативно.

Звісно, пацифістські концепції Гайнера Мюллера мають право на існування, але не на популяризацію в час реального протистояння агресору. Тим більше, що сама вистава демонструє, як ідеї драматурга плідно спрацьовують в плані стимулу створення нової театральної форми, яка цілком «заходить» молодому поколінню. Отож, базовий авангардистський заміс, яким володів драматург Гайнер Мюллер, йдучи слідом за найкрутішими авангардистами 1920-х років Аполлінером і Тцара, дав поштовх до появи у спектаклі Дмитра Захоженка низки надзвичайно промовистих і візуально потужних сцен.

Візуальне укрупнення, деталізація, фрагментизація, сатиризація, алегоризація окремих явищ, людських якостей, душевних переживань, повсякденних і героїчних вчинків реалізується у спектаклі з надзвичайною фантазією. Винахідливі піраміди та колажі із людських тіл, акустичний мікс, в якому акумулюються і почуття, і символіка епохи, і фоновий супровід – все це свідчить, що вистава створювалася невимушено і натхненно. Таке буває надзвичайно рідко, аби складна і провокаційна за змістами театральна робота вийшла легкою, наче мереживо. Очевидно, рейв таки зробив свою справу: в спектаклі Дмитра Захоженка багато повітря, він не гальмує на поворотах, тобто на переключеннях від тексту до тексту, з теми на тему. Він схожий на корабель-примару, в якому чимало привабливого і загрозливого одночасно.

Людмила Олтаржевська

Донедавна режисер Дмитро Захоженко був добре знайомий, здебільшого, у театральному середовищі Києва. Постановник резонансних вистав у Театрі на Печерську, Дикому, столичній Опереті, театрі «Актор», Театрі на Подолі, він справляв враження режисера, який свій вільний статус вважає найкращим способом творчого існування, аж ніяк не прагне закріпитися на єдино можливому театральному плацдармі, цінує свою творчу свободу і залюбки розставляє прапорці на театральній мапі, позначаючи театри, де йдуть його вистави. У 2019-му цей статус змінився кардинально: Дмитро Захоженко переміг у конкурсі на посаду головного режисера Львівського академічного театру імені Лесі Українки. На сьогодні репертуарі якого – дві вистави Захоженка: «Сни літньої ночі» та «Філоктет. Античний рейв», що увійшов до лонгліста ІІІ Фествиалю-премії «ГРА».

Літературною основою для «Філоктета…» стали п'єси Софокла та Гайнера Мюллєра. З форматом, у рамках якого ідеї драматургів прозвучали би особливо ефектно та ефективно, Захоженко, як на мене, визначився досить несподівано – розмова про надважливе з елементами самоаналізу, абсурду та… стьобу. Для глядача тут не передбачено жодної преамбули чи мінімального натяку на те, що буквально за кілька хвилин йому доведеться дуже напружитися та сконцентруватися, аби тримати в голові сюжет і вчасно реагувати на сигнали акторів: переступаючи поріг театру, публіка опинялася на дискотеці. Якщо хтось почав би сумніватися, чи за потрібною адресою він прийшов, його би втішили: так, усе правильно, а дискач – на честь дня народження Зевса. Напої, неонове світло і навіть пікантний конкурс, переможцю якого обіцяють айфон, – драйв зашкалює, суцільне «вау-вау-вау» наповнює простір, рейв-вечірка набирає обертів і народ уже з готовністю підтанцьовує разом з якимись дивно одягненими хлопцями… Які вже за мить постануть героями найвідоміших міфів Давньої Греції.

Контраст інтерактивного вступу із подальшими подіями разючий: на сцену виходять герої, які завжди тримали людство в тонусі. Філоктет і Ерос, Афродіта і Зевс, Діоніс і Гермес – хто сказав, що їхні помисли і вчинки законсервовані в далекому минулому? хто повірить, що сьогодні їхні думки і мотивація не є безпечними для світу і не здатні бути детонатором нових трагедій?

У своєму дослідженні на тему, яку можна сформулювати, скажімо, так: «Минуле, теперішнє, майбутнє. Точки перетину і можливі наслідки», Дмитро Захоженко використовує прийоми ефектні як візуально, так і концептуально. Процес народження трагедії тут вирішено образно і водночас дуже реалістично з позиції фізіології. У виставі є епізоди, коли сценічний простір захоплюють люди у шинелях та протигазах. Котрі точно не видаються випадковими серед цього божевілля, адже асоціації з фашизмом не варто сприймати окремо від історії людства, яка в усі віки стікала ранами кривавих воєн і сльозами матерів, дружин, доньок… А якщо мати вдосталь неонових світильників, переконує режисер разом з художником Олексієм Хорошком, то можна не лише вибудувати напрямок руху, але й створити корону-ореол над головою достойної – або ні, людству властиво помилятися – особи. Чого, напевне, точно не зробиш, маючи як єдино можливий для цього інструмент люстру з колючим дротом замість абажуру.

Разом з акторами Василем Колісником, Оксаною Цимбаліст, Василем Сидорком, Сергієм Литвиненком, Романом Кривдиком, Андрієм Кравчуком та Михайлом Понзелем Дмитро Захоженко творить новітню трагедію, яка хоч і починалася за Зевса та Філоктета, триватиме й надалі. Відблиски далеких пожеж розсипатимуться промінчиками дзеркальної кулі десь на танцполі, на картах з'являтимуться нові країни-переможці і країни переможені, імена героїв змінюватимуться, але сталими будуть їхні зазвичай запізнілі висновки про те, наскільки крихким є світ навколо і як багато було зроблено трагічних помилок.

Вистава, окрім своїх безумовних чеснот, цікавих прийомів, художньої цінності загалом має один нюанс, на який хотілося би звернути особливу увагу. «Філоктет. Античний рейв» – це складна за своєю структурою, багаторівнева, багатогранна постановка з підвищеними вимогами до глядача. Який може не тримати в пам'яті імен усіх давньогрецький героїв та їхні родинні зв'язки, але повинен довіряти акторам і бути готовим до занурення в кожну сцену. Вистава однозначно має бути присутня у фіналі Фестивалю-премії «ГРА».

Віктор Рубан

Добротна робота з цікавою подачею класичного твору у сучасному ракурсі. Ця вистава змушує замислитись над актуальними темами ідентичності, самовизначення, власної позиції, плинності і неоднозначності конвенційної моралі, смертності, війни та власного вибору як процесу, який і є справжньою безупинною боротьбою у житті – і в умовах фізичної війни, і в умовах мирних обставин.

Формат представлення роботи є незвичним, але дуже доречним. Неформальну інтерактивну взаємодію з глядачем в обставинах нібито сучасної вечірки з богами, задіяно як інтро до нарочито класично-фронтальної камерної вистави за мотивами давньогрецької міфології. Виставу зроблено таким чином, що глядача однозначно тримають на відстані та все ж «перед самісіньким екраном». Цей хід одразу створює міст між сьогоденням і тисячами років тому, де попри хліб саме видовища тримали людей і ліпили з них те, що потрібно було «держателям світу».

Загалом змішування елементів давньогрецького світу і атрибутів сучасності у сценографії, фрагментів костюмів та завдяки художньому оформленні добре підтримує «позачасовість» дійства, певну незрозумілість, у який саме час розгортається дія. Це допомагає глядачеві зрозуміти, що настільки болючі питання сьогодення – самови-

значення, приналежність, вибір життєвого шляху, війна, власний вибір сторони, обов'язок, батьківщина, хід історії та власне визначення категорій добра і зла – є, безумовно, болючими і складними сьогодні, але були не менш складними і кілька тисяч років тому. Загалом це майстерне занурення у епос, який є частиною основ сучасної європейської цивілізації сьогодні в Україні, яка проживає цивілізаційний поворот й історичне повернення до великої родини європейських країн допомагає подивитись на буремне сьогодення з певною дистанцією і побачити, що як і тисячу років тому, так і сьогодні у центрі історичних процесів завжди стоїть саме кожна окрема людина та її вибір.

Прекрасне майстерне акторське виконання, зіграність загалом неймовірно потужного акторського складу, складний текст, який чітко адресовано глядачеві, чудові вокальні та пластичні етюди, суміш серйозного тексту та певної відвертої іронії над пафосом дуже «заряджених» екзистенційно сенсами текстів. Ця потужна суміш робить виставу живою і щирою для глядача, змушує десь сміятися над собою, а десь тужити над усвідомленням безвихіддя хоча й без трагізму. У якійсь частині не погодитись із тим, що пропонують в окремій сцені, натякаючи, що не все так однозначно, і вже у наступній сцені, швидше за все, засумніватися в цьому.

Вистава насичена засобами і сенсами, тримає у напрузі від початку до кінця. Безумовно, «Філоктет. Античний рейв» Дмитра Захоженка є однією з найкращих вистав, що подавались до участі цього року, тому однозначно рекомендую цю роботу до короткого переліку «ГРИ» у номінації «за найкращу виставу камерної сцени».

Ольга Стельмашевська

«Філоктет. Античний рейв» – постановка, зібрана у тугий концептуальний вузол з давньогрецьких (і не тільки) міфів і рейв-культури, Гайнера Мюллреа і Софокла, діонісійських ігор та війни, діджейського сету і Deus ex machina… Хоча, за Мюллером, в історичні процеси марно втручатися.

Режисеру Дмитру Захоженку, мабуть, здається так само, тому він знаходить адекватну і сучасну сценічну мову, аби збагнути й яскраво, опукло продемонструвати суть такого людського явища як міфотворчість. Через обрану, доволі провокаційну стилістику, що розв'язує руки, Захоженко, як і Мюллер, який вважає своїх героїв аморальними, деміфологізує персонажів своєї вистави. Розкручує (хоча і не розплутує) цю нитку Аріадни аж до вражаючого прозріння: ніщо в законах існування всесвіту і людини в ньому не помінялося, крім форми. Режисер розбирає міф і розвінчує його, щоби у фіналі запропонувати більш універсальні узагальнення. І йому це вдається.

У своїх текстах Мюллер звертається до багатьох традицій: експресіонізму, сюрреалізму, абсурду, навіть циркової клоунади, але передусім його цікавить традиція античного театру, що розглядав події людського життя в екзистенційному ключі, з погляду неминучої смерті.

Критики пишуть, що саме з мюллерівського «Філоктету» виросла вся німецька неокласика. І вся вона – про справи партійні та розвиток переможного соціалізму. Можна цю виставу дивитись і крізь призму цього твердження, яке калькою лягає на будь який сучасний політикум, а можна ще більше узагальнити.

Захоженко міксує те й інше, а також Мюллера з Софоклом. Глядач – розгадує їхні (режисера і авторів) численні метафори і прозорі натяки. Так, формулу Мюллера – не «життя – театру», а «життя – цирку» – режисер реалізує за допомогою рейв-вечірки, заміняючи нею «битву» клоунів у мюллерівському «Філоктеті» («дія розвивається не вільно лише у тому випадку, коли система не ставиться під питання. Лише клоун ставить цирк під питання», – пише Мюллер).

Рухаючись від «прикольної» рейв-вечірки (акторка Оксана Цимбаліст та звукорежисер Володимир Помірко створили справжній діджейський сет) на честь дня народження Зевса, де публіка просто на одному танцполі зустрічається із героями античного міфу, через грубий інтерактив з нею – до споглядання з лав (умисно не дуже комфортних) «амфітеатру» розгорнутого фронтально дійства – відбувається поступове залучення до комплексного роздуму про історію і філософію буття через асоціації із сучасністю.

Так у нічному клубі під назвою «Міф» з пустопорожнім світським життям далеко від десятирічної війни (аналогія очевидна), Зевс (Дмитро Наумець) брехливою риторикою обробляє/намовляє Неоптолема (Андрій Кравчук) їхати на острів Лемнос, де із своєю ногою, що гниє і смердить, конає герой Троянської війни.

Софокл власною персоною буквально вносить на сцену Філоктета.

Філоктет-Василь Сидорко – усамітнений не з власної волі воїн-монах, дивний, але виразний і конкретний у своєму дивацтві. Зрада, біль, моральні і фізичні страждання не позбавили його честі, свободи, навіть сили у, на перший погляд, знесиленій оболонці. Його міць тримається на внутрішній силі духу, принципах і переконаннях. Сидорко – артист універсального типу, рефлексуючий, пластичний, що вміє розчути, відчути і передати кожний нюанс трансформації свого образу, переконує з перших хвилин появи на сцені ще в образі Ероса.

Філоктет протиставлений пересиченому світу знецінених, удаваних ідеалів, лицемірству, тотальній брехні і продажності. Тому Філоктет божеволіє, втрачає морально-етичні орієнтири. Чи удає божевілля? Чи стає ходячим мерцем (все одно небезпечним для влади, як і будь-який міф)? Чи перетворюється на мінотавра? Чи реінкарнує в інший міф під новим ім'ям?

Антагоністом Філоктета є Одіссей, в образі якого Мюллер зображує диктатора XX століття. Він жорстокий цинічний прагматик, позбавлений принципів моралі та військової доблесті. Його зброєю є маніпулятивна риторика. Нікого не нагадує? До речі, Дмитро Наумець-Одіссей проходить крізь усі гострі рифи свого багатослівного образу

настільки майстерно жонглюючи словами та змістом, що в якийсь момент навіть починаєш довіряти його персонажу.

Публіка зі всіх сил вслухається в текст ніби класичних діалогів і монологів героїв та хору-коментатора (до речі, Мюллер позбавляється софоклового хору моряків, Захоженко – повертає), аж раптом у «високий» віршований текст вторгаються вставні сцени, різко розгортаючи дію нібито в іншому напрямку. Цей мюллерівський принцип не стільки монтажу сцен, скільки колажу

Захоженко явно навмисно впроваджує у постановку і отримує дражливе і провокаційне дійство.

Показовою в цьому сенсі є сцена-лекція на тему Троянської війни, яка дійсно несподівано розпочинається і через криваво-червоне нагнітання прямує просто у лоно «тотальної драми» – з штучною кров'ю, ритуальними убивствами та іншими давньогрецькими «спецефектами».

У супроводі барокової арії Афродіта (вона ж Єлена, актриса Оксана Цимбаліст) «читає лекцію» з мечем-указкою за допомогою наочного посібника у вигляді картини «Відпочинок після бою» з міфологізованим іншою політичною системою героєм зовсім іншої війни в центрі – Василем Тьоркіним. Аналогія не тільки влучна, але й гостросатирична і спрацьовує блискуче: один міф нашаровується на другий, а другий міфологічний пласт (який буквально переносять з однієї стіни у театрі на сцену) – на вже новітній, третій.

Так, просуваючись уперед і розбираючи, власне, людську рефлексію щодо безглуздості буття і смерті, вистава 2020 року, поставлена в умовах російсько-української війни, що триває дев'ятий рік ставить те саме питання, що і Мюллер, коли писав цю п'єсу у 1964-му: чи правомірно жертвувати людиною (в усіх сенсах: від обману до вбивства), заради колективного блага?

Війна – за Мюллером і Захоженко – аморальна, безпринципна дія, що призводить не тільки до винищення, а й до знищення самої особистості людини, її внутрішньої свободи. Звідси і сцена допиту в стилі НКВС, чорні шинелі, які просто падають з неба, натякаючи на фашизм, брехтівський зонг (перфектно виконаний німецькою Оксаною Цимбаліст) і протигази-маски, що знеособлюють людей.

Отже, загальний меседж вистави доволі чіткий, й, можливо навіть трохи прямолінійний, а шлях до нього видається занадто складним, плутаним і багатоходовим, як і сама інтрига Зевса чи політичні інтриги як такі. Тож, інколи треба просто відключити логіку і перестати розгадувати кожне слово, символ і алюзію. Для цього вистачить кульмінаційного вставного монологу Геракла – «універсального солдата» про «війну, яка триває двісті тисяч років»: від античності до Іловайська. Ним режисер розставляє всі крапки над «і» ще раз розтлумачуючи своє бачення софокло-мюллерівських текстів та чітко артикулюючи власну позицію.

Акторський ансамбль працює в унісон з режисерським задумом, не бентежачись певного нагромадження зображальних засобів і ходів. Щоправда, всі вони знаходяться в одному стильовому полі. Тож, ступінь свободи, куражності артистів і разом з тим відчуття і логічне відтворення епічності змісту, перетворюють виставу на доволі виразне авторське висловлювання.

«Філоктет. Античний рейв» – перша постановка в Україні саме за п'єсою Гайнера Мюллера. Проте театр вибудовує власну модель світосприйняття за допомогою знакових текстів і міфів.

Тож, умотивованість, проблематика, стилістика вистави не тільки переконують, а й дозволяють львівському «Філоктету» зайняти відповідне місце серед вистав-лідерів Фестивалю-премія «ГРА».

GREAT
REAL
ART

«За найкращу пошуково-експериментальну виставу»

Громадська організація «Арт Діалог» «H-Effect»

Юлія Бентя

Про найскладніші речі можна говорити лише в театрі. Театр це і дозволяє, і заохочує, бо ж де ще, як не тут? І коли, якщо не зараз? Як вести мову про війну на Донбасі і не впасти в крайнощі залізобетонно державного дискурсу чи безпринципного релятивізму? Актори і актриси Рози Саркісян кидають в один плавильний котел вкрай інтимні історії та сюжет Шекспірового «Гамлета», тим самим намагаючись відстояти і свою країну, і власну незручну природу.

Ще один текст, який, власне, й визначив фраґментарну структуру вистави, – це «Гамлет-машина» Гайнера Мюллера, німецького автора, який у фіналі цьогорічної «ГРИ» фігурує двічі (крім H-Effect, це «Філоктет» львівського Театру Лесі). Мюллерова постмодерна деконструкція працює з алюзіями, натяками, вона промовисто візуальна, а тому легко «впускає» в себе історії про російсько-українську війну на Донбасі та їхнє осмислення в сучасному постдраматичному і постдокументальному театрі.

У коментарі до фестивального показу вистави режисерка Роза Саркісян зізналася, що та відеоверсія, яку ми зрештою бачимо зараз, стала результатом трирічних пошуків людей та історій. Ба більше, ніхто не планував від початку, що вистава одержить свою фестивальну історію саме у відеоверсії, планували традиційні живі покази, з публікою та, як це відбувається зазвичай в мистецьких проєктах, потужним соціальним наповненням, обговореннями після показів.

Три роки набувала остаточної форми не лише вистава, а й весь парасольковий проєкт «Синдром Гамлета», у якому об'єдналися зусилля українських, польських та німецьких кіно- й театральних документалістів. Сценарій і драматургію вистави розробляли Йоанна Віховська та Роза Саркісян, документальне кіно фільмували Пйотр Росоловський та Ельвіра Нєвєра, спираючись на репетиційний процес вистави та розповіді акторів, більшість з яких пережили досвід війни, що досі триває, і це Оксана Черкашина, Катерина Котлярова, Роман Кривдик, Ярослав Гавянець, Олег-Родіон Шуригін-Геркалов (з них лише двоє, Роман Кривдик і Оксана Черкашина, професійні актори).

Кожен з учасників вистави пережив ситуацію складного вибору, про який розповідає зі сцени. H-Effect очищує занадто привабливий героїчний глянець з війни на Донбасі. Не знецінює героїзм і жертви, але показує справжнє обличчя війни, де все значно складніше, аніж на пропаґандистських картинках. H-Effect – це війна з ідеалізацією, спрощенням реальності, війна з мовчанням про війну, яка буквально витягає з акторів «неправильні» роздуми й убрази. Ця вистава, підтримана House of Europe, Українським культурним фондом, Ґете Інститутом та Міжнародним товариством Гайнера Мюллера, говорить з глядачем дорослою мовою по-дорослому і чекає від українського суспільства такої ж дорослої відповіді – зваженої і чесної. Бо ж, процитую, «якщо не говорити про війну, то ми тоді давно програли цю війну».

Роман Лаврентій

Соціальний жест вистави H-Effect скерований на потребу вести – попри зовнішній та внутрішній опір – відверту розмову про війну... Однак розмову не у рамках прийнятних для нашого суспільства офіційних героїчних дискурсів, а крізь призму особистої відповідальності кожного з нас (навіть у ситуації без вибору), травматичного досвіду окремих людей, через прислухання до їхніх суб'єктивних голосів, які досить часто кричать своїм промовистим мовчанням. Режисерка Роза Саркісян і драматургиня Йоанна Віховська – уже звично для їхнього тандему – вриваються у замовчувані сфери суспільного та приватного життя, використовуючи як робочу канву заздалегідь приготовані художні тексти й образи (цього разу це насамперед Гамлет – за мотивами класичної п'єси В. Шекспіра та постмодерністської драми «Гамлет-машина» Г. Мюллера), і як основний матеріал – зібрані свідчення очевидців чи безпосередній життєвий досвід задіяних у проекті акторів (невипадково залучено учасників російсько-української війни; громадських активістів).

Саме тому вистава – це радше потік міркувань, фрагментів спогадів, довільних алюзій чи цитат, нанизаних на тему війни, яка є і тлом для цих розповідей, і їх травматичною першопричиною. У цьому калейдоскопі, зрештою, немає єдиного наративу, а лише окремі розповіді, які складаються (або співіснують ізольовано) в якусь умовно єдину «історію», відштовхуються від особистого досвіду. Травматичний досвід кожного з них розкривається крізь призму центрального образу Гамлета, який стає відправною точкою для розгортання їхньої розповіді про себе: учасники сценічного дійства передають цей образ одне одному як естафету, намагаючись «потривати» якийсь час у ньому... водночас відбираючи в іншого право говорити...

Кожен з учасників вистави (Оксана Черкашина, Катерина Котлярова, Роман Кривдик, Ярослав Гавянець, Олег-Родіон Шуригін-Геркалов) по-іншому вибудовує свій текст, часом ніби відхиляючись від основної теми, заглиблюючись у себе, виходить на несподівані точки дотику, вступаючи зі співрозмовником у новий конфлікт, який, зрештою, не мусить бути розв'язаним у межах вистави... І в цьому її відкритість, і в цьому її сила.

Зібрані з п'яти українських міст – Харків, Тернопіль, Донецьк, Львів, Київ – учасники дійства не досягають єдності у ставленні до озвучених у процесі розмови проблем, вони радше групуються ситуативно в певні табори, які одразу ж розпадаються, коли розмова торкається якоїсь іншої проблеми... фактично демонструючи собою модель розріз-

H-Effect

неного сучасного суспільства.

А відтак спостерігається схематичність і вимушеність «діалогу»: творці вистави ніби наближають об'єктив упритул до актора, оголюючи найпотаємніше, створюючи умови, щоб максимально відверто висловити наболіле, глибоко особисте, а водночас опосередковують-відсторонюють цей інтимний момент одкровення, даючи можливість захованися за уявного персонажа, за стереотипні уявлення та фрази, за ставлення зустрічного запитання замість давання самостійної відповіді. А тим паче відеоверсія вистави дозволяє ще більше дистанціюватися від вимовленого/почутого, хоча, можливо, відкриває таким чином й інші виміри комунікації.

Режисерка Роза Саркісян створює сприятливі умови для того, щоб люди змогли говорити про війну не так, як від них очікують, не боятися ділитися своїм глибоко суб'єктивним баченням, хоч це і небезпечно. Поєднання, здавалося б, несумісних засобів ігрового, документального та постдраматичного театру переслідує не мистецьку, а радше соціальну мету – розговорити людей у той час, як їм хочеться приховати свій біль.

Відеоверсія вистави H-Effect найкраще відбиває дух карантинно-локдаунного часу, вона стала способом і пошуку і репрезентації травматичного досвіду, про який у звичній виставі не так легко розповідати. Однак саме ця дистанція і дозволяє усім учасникам дійства бути максимально відвертими, і саме за цю форму комунікації, за ці сміливі та нешаблонні меседжі виставу варто включити до шортліста Фестивалю-премії «ГРА».

Людмила Олтаржевська

На появу ледь не кожної другої вистави із лонглиста III Фестивалю-премії «ГРА» значним чином вплинули карантинні обмеження та інші загальнодержавні або міжнародні заходи, пов'язані з пандемією COVID-19. Не минула ця доля і постдокументальну драму Рози Саркісян H-Effect, яка мала бути реалізованою за фінансової підтримки Українського культурного фонду як складова міжнародного проєкту за участі митців з України, Польщі та Німеччини «Синдром Гамлета». У зв'язку з локдауном від прем'єри наживо довелося відмовитися, зосередивши свої сили на підготовці якісної відеоверсії вистави. Але якщо розглянути цю вимушену рокіровку форматів з точки зору подальшого життя вистави, то вона, звісно ж, пішла їй на користь. Адже тепер можливості H-Effect стосовно участі у фестивалях та залучення до переглядів якнайбільшої аудиторії значно розширюються.

Роза Саркісян та Йоханна Віховська пропонують власний погляд на події сучасної України крізь призму творчості літературного гуру Вільяма Шекспіра та культового німецького драматурга й театрального режисера Гайнера Мюллєра. Що спільного у «Гамлета» та «Гамлета-Машини» з подіями на сході країни, які перекроїли-переінакшили долі, цінності, мрії теперішньої України? Відповідь на це запитання починається з із міксу відомих цитат і ситуативних гасел, що стали наслідками нещодавніх конфліктних резонансних подій: «Боже, бережи короля…», «і мертвим, і живим, і ненародженим…», «у своїй хаті своя правда, і сила, і воля…», «моє тіло – моє діло…», «всі різні, всі рівні…» Після такої розминки питання, у пошук суті яких актори почергово втягують один одного, вистрілюють у повітря різко і хльостко, наче з кулемета, і немає жодної можливості ухилитися від них або принаймні затулити вуха, аби не оглухнути. Хто такий Гамлет? Що тобі дало твоє згарище? Як це – бути представником ЛГБТ в Україні? Чий труп на катафалку? Ви бачили шеврони, чиї вони? Це було зґвалтування чи ні? Хто тобі дав право говорити про війну? Тобто, не хочеш, щоб твоя дочка побачила в тобі героя...?...?...

Новели-монологи-діалоги перетікають одна в одну, посилюючи враження від побаченого, почутого, ідентифікованого… Однією із найбільш емоційних стала сцена з'ясування обставин злочину на КП, метафоричність якої завдяки державного прапору виведена просто таки у геополітичну площину. Автори вистави не змогли утриматися від прямої політичної критики. Хочеться, звісно, порадити переглянути H-Effect найвищому керівництву держави, можливо пронизливий монолог Романа Кривдика примусить їх принаймні відчути сором… Хоча розраховувати на те, що державні мужі зрозуміють слова героя про бомбу сповільненої дії – таких «бомб» у країні мільйони, а час і дата детонації залежить від їхньої волі і свідомого вибору – точно не доводиться.

Візуально вистава, завдячуючи художниці Корнелії Дзіковській та автору візуальних ефектів Адаму Здунчику, виглядає стильно й інформативно: бочки з немов розпеченими денами, заквітчані шини, кадри нещодавньої хроніки з майдану і … навіть вечірня сукня поряд з камуфляжем як символ мрії про мир і гармонію та полосатий костюм-роба представника ЛГБТ-спільноти, одвічного в'язня стереотипів та нетерпимості суспільства.

П'ятеро героїв вистави – з Харкова, Тернополя, Донецька, Львова, Києва. Лише двоє, Оксана Черкашина та Роман Кривдик, є професійними акторами. Але всі – в темі, в матеріалі, з яким працюють у цій виставі. Під час перегляду якої саме завдяки сильним акторським роботам часом здавалося, що їхнє внутрішнє «Бути чи не бути?», в якому закумульовані біль, розпач, відчай мільйонів сучасників, звучить не менш потужно, ніж у «Гамлеті».

Постдокументальна драма H-Effect є беззаперечним успіхом для всієї команди на чолі із Розою Саркісян, переконливим зразком актуального театру з високим рівнем соціальної відповідальності і має всі підстави долучитися до фіналістів III Фестивалю-премії «ГРА».

Віктор Рубан

Неочікувана, несподівана, провокативна подача рефрену до Гамлету через призму актуальної ситуації вражає.

Прекрасний акторський склад та взаємодія, дуже персональне сприйняття та подача тексту акторами, переключення між реальністю і грою, нашаровування сенсів – якнайкраще відображають сьогодення, його складність, сюрреалістичність, зарядженість, поляризованість, неоднозначність. Теми які піднімаються у виставі є неймовірно гарячими і насилля, і сміливість, і цькування лгбт+ меншин, і пстр та військові, і несправедливість, і внутрішні драми як відгук на надскладну реальність, і відділеність – усе дуже вдало поєднано прийомами монтажу різких змін, темпу та ритму подачі матеріалу. Час від часу інтенсивність та зарядженість тем стає настільки нестерпною, що не дозволяє заглибитись насправді у жодну з запропонованих і створює ефект перевантаженості експозиції та замість наближення – дистанціювання. Проте це дуже чітко корелює із нашим сьогоденням та у форматі відео-вистави дозволяє поставити на паузу відео, щоб перехопити подих та продовжити перегляд. Однозначно цю виставу потрібно дивитись декілька разів, що дозволяє з кожним переглядом зануритись на глибший рівень сенсів.

Прекрасна режисерська та драматургічна робота яка не конфліктує з відео-монтажем, а навпаки знаходить своє продовження та підсилюється ним. Дуже цілісна глибока концептуальна робота. Варто відзначити також неймовірну гру Оксани Черкашиної та Романа Кривдика які завдяки власній майстерності не тільки філігранно виконали свої ролі, але також змогли збалансувати взаємодію із непрофесійними акторами, залученими до вистави та підсилити їхнє виконання, а не навпаки.

Беззаперечно, ця робота є однією з найкращих, що подавались до участі цього року, тому рекомендую до короткого переліку найкращих вистав України у номінації «за найкращу пошуково-експериментальну виставу».

Ольга Стельмашевська

Вистава Рози Саркісян H-Effect за мотивами «Гамлета» Вільяма Шекспіра та «Гамлет-машини» Гайнера Мюллера, будучи пошуково-експериментальною за своєю суто театральною формою і внутрішнім змістом, – яскравий приклад висококласної фіксації під формат онлайн-перегляду.

Відомі польські режисери-документалісти Пьотр Росоловський та Ельвіра Нєвєра, працюючи з проектом режисерки Рози Саркісян для документального фільму «Синдром Гамлета», створили самодостатній відеопродукт, що дозволяє говорити про вплив зйомок, побудову кадру, власне відеодокументування на посилення напруги та суттєве привнесення «кінодинаміки» в динаміку самої вистави.

Очевидно, що творча група не ставила перед собою задачу дати відповідь всім тим, хто вважає неможливим для себе перегляд вистав у запису. H-Effect Рози Саркісян – один з тих випадків, коли співпадіння рівня майстерності постановників міжнародної команди, ретельності у вибудові мізансцени і кадру, вельми лапідарної, навіть скупої театральної мови і документалістики, яка вимагає конкретики, сутності – дають емоційно адекватний зворотній зв'язок.

На мій погляд, ця вистава прокладає певний вектор перспектив не тільки для театральних постановок постдокументальної драми, а й для інших театральних жанрів, які важко, не виразно лягають на плівку і втрачають свою цілісність, темпоритмічність, блідо передають чи взагалі не передають акторську енергетику.

У Гайнера Мюллера в п'єсі «Гамлет-машина» Гамлетів два. У Саркісян – їх п'ять.

Отже, режисерка Роза Саркісян та драматургиня Йоанна Віховська методом devised theatre разом з п'ятьма героями шукають Гамлетів сьогодення, досліджують вплив його вічно актуальних питань на сучасників, що мають досвід війни аби створити актуальний портрет молодого покоління українців. Досвід цих людей-героїв – особистий досвід. Хоча професійними акторами серед них є лише двоє: Оксана Черкашина та Роман Кривдик, який пройшов війну як парамедик. Інші троє – «айдарка», документаторка військових злочинів та порушень прав людини, учасниця Революції Гідності Катерина Котлярова, кіборг Ярослав Гавянець та ЛГБТ-активіст Олег Родіон Шурігин-Геркалов – є відібраними на кастингу героями з різними життєвими поглядами, з різних міст (Харкова, Тернополя, Донецька, Львова, Києва), різним досвідом, професією та навіть сексуальною орієнтацією.

Проте на кону вони рівнозначно переконливі. В певні моменти ти навіть забуваєш, що це не професійний актор, при цьому абсолютно усвідомлюючи, що їхні історії реальні, пережиті, переосмислені, перестраждені. Єдине, відома акторка Оксана Черкашина, суто акторськими засобами, власне через фізичний театр відіграє не свою історію, а історію зґвалтування іншої жінки. Відкритим прийомом режисерка дає зрозуміти, що це якраз відтворення, а не переживання. В цій сцені, до речі, операторська робота примушує буквально ціпеніти: ніякого натуралізму – у приголомшливій тиші акт насилля перетворено на свого роду потужний перформанс у середині вистави, який передбачає ще більшу умовність. Настільки, що відчувається, як дійсність стає нерозривною з нею, при цьому, не підмінюючі її.

Це стосується й інших епізодів-монологів, де кожен – жахливіший через те, що не промовляється вголос, а залишається в підтексті, очах. Там, де «далі – тиша».

Саркісян і Віховська в H-Effect використовують лише якісь окремі фрази «Гамлета» Шекспіра, аби відштовхнутись від них. Проте мюллерівські персонажі вже значно ближчі нашим героям, особливо жіночі.

Як Мюллер знищує автора (Шекспіра) у його традиційній формі, так і герої H-Effect знищують контексти і підтексти документальністю. Адже сама по собі достовірність викладених фактів біографії героїв перестає ставати лише відправною точкою. Важливішим стає те, як цю правду транслює кожний з них, а в решті, – сприймає глядач. Для постановників, вочевидь, Мюллер є ініціатором певних процесів, але здійснюють ці процеси не тільки вони і герої вистави, але й ми – глядачі, оскільки всі живемо з нав'язаною дійсністю війни.

«Я – Гамлет, кіборг, машина…», Гамлет – не Гамлет, можу – не можу бути Гамлетом. Не хочу бути Гамлетом. Відмова від ролі Гамлета через неможливість його існування, коли правда буває сильнішою за вигадку (Мюллер). Як вийти за межі свого досвіду, як перетворити його на сценічний досвід? Вистава H-Effect майже дає відповідь на ці питання, а якщо і не дає, то ставить їх руба.

Мінімалістична сценографія польської художниці-візуалістки Корнелії Дзіковської – ще одна важлива цеглинка в стилістику і цільність вистави. Проте ні хроніка, ні підручні предмети для героїв уже не можуть перебрати на себе увагу, це – лише грамотний, лаконічний супровід, тло, допомога.

Фінал вистави «кричить» у тишу осічкою пістолета із безнадійною за своєю суттю фразою Мюллера-Гамлета-кіборга про «світ, який крутиться по орбіті серед неухильно прогресуючого розпаду»: ми всі воюємо і всі стріляємо. Холостими, зокрема, проте все ж стріляємо. Наше уявлення про світ – безкінечна війна: з війною, з вірусами, з системою, з собою.

Юлій Швець

Ім'я Гамлета – іконічного героя театральної сцени – з моменту його «другого відкриття» молодим Гете часто використовувалось мистецтвом для означення фундаментальних викликів часу. Відношення митців до образу головного звитяжця світової культури – лакмусовий папірець морально-психологічного стану того сегменту суспільства, який вони представляють. Вистава H-Effect (Гамлет-ефект) означений «бренд» Гамлета також використовує. Однак, у винятков негативній конотації – тільки для максимального приниження масштабу цього художнього образу і сенсів, котрі він представляє. Понижуючі метафори на кшталт «синдром героя», які авторами використовуються, вказують на бажання «проаналізувати Гамлета» не у художньо-світоглядному, як зазвичай, а в «психіатричному» сенсі. Тобто, «прилаштування», яке творці вистави обирають щодо героя, вказує на стійке бажання розкрити не його об'єм, а виставити Гамлета всього лише в ролі «пацієнта», себе ж – відчути в іпостасі психотерапевта. Чому?

До образу Гамлета, який заплатив своїм життям, аби вправити вивихнутий «суглоб віку», у творців «нової моралі» (котрі нині тотально використовують «переосмислення» художніх образів класичної культури для пропаганди означеної моралі), накопичилась чимало претензій. Тому що Гамлет для авторів проекту – вже не вселенський герой, з яким корелювали свій світогляд сотні героїв світової літератури, а маніакальний, одержимий ідеєю боротьби «вірус війни». Обидва слова – «вірус» і «війна», – означають найбільш неприємні конотації в українському сьогоденні.

Претензій до героїв, котрі продовжують використовувати у своїй життєдіяльності «гамлетівську модель поведінки», у авторів вистави декілька. Їх наразі глибоко ображає, що проблема війни стала для більшості більш пріоритетною, аніж, наприклад, фемінізм чи ЛГБТ-проблематика. Заклики визвольну війну перетворити у війну громадянську, або воювати на «два фронти», аби не ігнорувати інтереси «прогресивної меншини» – в цьому автори також бачать репрезентацію «нової моралі». «Потрібно просто перестати стріляти» – тут, звісно, також на порядку денному. Від їх претензій до «консервативного суспільства» і власних «невідкладних бажань» виникає враження, ніби перебуваєш у задзеркаллі, в якому УКФ і інші поважні інституції навмання фінансують ці активні шукання.

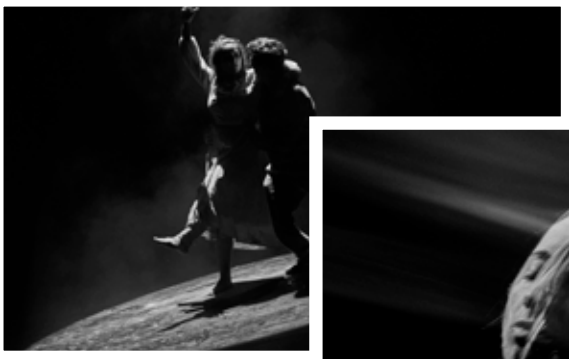
Про «невидимість широкого спектру проблем на тлі війни» у виставі повідують п'ятеро виконавців, котрі демонструють соціальні типажі: воїн, націоналіст, волонтерка, представник ЛГБТ-спільноти, журналістка. Результати Революції Гідності вони інтерпретують у різкому й непривабливому світлі. Основна проблема Революції в тому, – вважають вони, – що постмайданним героєм став військовий, а не «моральний активіст». Крайньому приниженню через «психіатричну діагностику» піддаються у проекті й світоглядні поняття «боротьби й спротиву». Дістається навіть поетові Шевченку, бо він, як і Гамлет, вкрай неполіткоректно нав'язував суспільству боротьбу, а не толерування поневолювача.

Вистава являє собою серію знервованих монологів у пустому просторі сцени. Фоном для них є екран, на якому транслюється підбірка «різноманітних» документальних кадрів. В одному з монологів розгублена жінка оповідає про зґвалтування на блокпосту, ілюструючи свою історію відповідними діями. При цьому інструментом зґвалтування автори обирають синьо-жовтий прапор, прищеплюючи даному символічному об'єкту конотацію болю, мерзенності, жіночого приниження й страху. Крайня провокативність «жесту» не викликає сумніву. Подібною «толерантністю» насичена кожна сцена й репліка цього пропагандистського маніфесту. Загалом, знервована лівацька ненависть до «істеблішменту» сягає у проекті неймовірної амплітуди – куди більшої, ніж у маніфесті про примару, котра «бродить Європою».

Чи здатен даний проект заражати «вірусом» ненависті? Так. Чи сподобається він західним лібералам? Так. А східним сусідам? Звісно. Згадуючи вислів Фройда про те, що слова Павла про Петра більше говорять про Павла, аніж Петра, з прикрістю маємо констатувати: неладно щось у нашому «королівстві», особливо, з його молодими митцями, звабленими кар'єрою політичних пропагандистів. Викликає певну тривогу психологічний стан самих «психіатрів», котрі, обравши для себе вигідну мізансцену, намагаються прищепити нам думку, ніби кількість негідників і святих всередині суспільних груп може суттєво відрізнятись.

Враховуючи загальну естетичну недбалість та стереотипність і спрощеність поглядів на складні суспільні процеси, як і на відсутність глибокого осмислення політичного матеріалу, взятого для художнього дослідження, вистава не заслуговує на пристойну оцінку.

Камінний господар



Київський академічний драматичний театр на Подолі «Камінний господар»

Юлія Бентя

Карантинні обмеження дуже боляче вдарили по театрах і напрацьованому роками способу існування, а проте саме вони підштовхнули навіть найтрадиційніші трупи до пошуку нових форм праці та нових прийомів мистецької репрезентації. Тепер, коли не стало засновника Київського академічного драматичного театру на Подолі Віталія Малахова, чітко видно, яке це було диво – протягом десятиліть зберігати і «підгодовувати» в собі неспокійну допитливість, от цю майже дитячу схильність до експерименту, бажання спробувати все і так і сяк, перевірити на власному досвіді.

Зрозуміло, що «Камінного господаря» від початку планували як внесок подільців до минулорічного повномасштабного відзначення на державному рівні 150-річчя від дня народження Лариси Косач. Але для цієї вистави значно важливіший навіть не цей ювілейний контекст (хоча і він також), а її «подвійна» природа, існування в двох модусах – традиційної театральної вистави та породженої нею і водночас цілком самостійної відеоверсії, яка уможливила долучення 3D-ефектів (їх режисер – Андрій Компанієць) та й взагалі розмову про режисуру екранізації (Валентин Кондратюк) та роль у ній оператора-постановника (Іван Фоміченко).

Експерти «ГРИ» тут також опинилися в дещо амбівалентній ситуації, коли потреба цілісного погляду на виставу режисера Івана Уривського, який працював в команді з художницею Тетяною Овсійчук та хореографом Павлом Івлюшкіним, збіглася із потраплянням відеоверсії вистави компанії «Театр 360 градусів» в експериментально-пошукову номінацію, тож у фокусі, зрештою, опинилася саме «театральний фільм» – жанр зовсім не новий, а проте за останні два роки настільки актуальний і затребуваний, що годі проминути його увагою. Варто навіть просто кинути оком на цьогорічну пошуково-експериментальну номінацію. Тут фактично всі п'ять вистав – це відеовистави, серед яких три відео презентують якісно відзняті «живі» спектаклі («H-Effect», «Кострубізми. Кумановський», «Чорнобильдорф»), одна з вистав має «додану вартість» у формі 3D-ефектів («Камінний господар») й одна існує лише у віртуальному вимірі і передбачає активне залучення глядача у соціально ангажований мистецький квест («Нові шрами»). (У межах фестивальних показів «живий» перегляд вдалося влаштувати лише луцькому театру «Гармидер», решту спектаклів експерти дивилися на відео).

Театрально-віртуальна історія Дон Жуана триває без кількох хвилин півтори години, і тут ориґінальне бачення Лесі Українки накладається на цілком самостійну інтерпретацію, відповідно до якої режисер Іван Уривський конструював свою виставу. Про ці речі вже писали, й не раз. Що надзвичайна видовищність цієї вистави заступила собою «вертикаль» драми Лесі Українки. Що жіночі образи тут цілком інакші, простіші і пласкіші, аніж мали би бути за задумом драматургині. Вистава занурює глядача в тілесний вимір, дуже матеріальний, і це тілесність «в квадраті», коли на живе тіло акторів накладається гіпс, а поруч із живими існують і навіть танцюють дротові фігури. Командор (Роман Халаімов), наречений Донни Анни (Даша Малахова) – скульптор, тож вся дія відбувається ніби в його майстерні. Сценою розкидані гіпсові кінцівки, але того мало: Дон Ґонзаґо накладає вологу суміш на ногу нареченої, перетворюючи її на напівмертву істоту. Любов – це хтивість, а хтивість вбиває навкруги все живе, обертає на камінь. А, можливо, так: мистецтво вбиває того, хто його творить, вбиває автора?

Долорес (Катерина Рубашкіна), наречена Дон Жуана (В'ячеслав Довженко), вперше з'являється на сцені з мокрою ганчіркою на обличчі, яка всотує її сльози, ніби прагнучи змити з себе гіпс, штучність, награність, дістатися до власної живої плоті. Сганарель (Володимир Кузнецов) – власник «музею дротяних скульптур», які вперше починають рухатися на звернених до Анни словах Долорес: «Тобі збуваються всі сни, всі мрії». Сон, смерть, механістичність, еротичні марення – тут все це зліплено в єдину скульптурну композицію, де «ліплення» Анни Командором стає формою їх любовного життя, предметом заздрощів для Долорес, яка потайки за цим всім спостерігає.

Формат 3D-вистави дозволяє множити дротяну «масовку», вихоплювати камерою окремі деталі, знімати загальний план не лише з боку глядацької зали, а й згори. Візуально це надзвичайно приваблива вистава. Тут, як і в солом'яній «Лимерівні», перемагає натура, і в обох випадках ця натура безнадійно мертва. Любов – це смерть, життя – це сон, мистецтво – вбиває, свобода – це влада. Іван Уривський провокує, грає парадоксами, і в який момент йому майже віриш. Якщо він саме цього хотів, то йому вдалося.

Ганна Веселовська

У час карантинної зупинки театрів Київський театр на Подолі першим в Україні ініціював показ відеоверсій спектаклів з діючого репертуару. Аби реалізувати план показу вистав для зачинених у домівках глядачів було розпочато амбітний проєкт «Театр 360 градусів». Його якісний піар, експертний супровід, а головне фаховий підхід до відеофіксації вистав із використанням усіх можливих технічних застосунків мав забезпечити «Театрові 360 градусів» успіх і перспективу. Однією з перших для фільмування була обрана прем'єра Івана Уривського «Камінний господар», відеоверсія якої виявлися цілком самостійним художнім продуктом, гідним представлення саме в но-

мінації експериментальних вистав Фестивалю-премії «ГРА». Отож, у переддень 150-річного ювілею Лесі Українки, в репертуарі Театру на Подолі виявилося аж два талановиті спектаклі «Камінний господар».

Звісно, концептуальна основа режисерського задуму Івана Уривського, який, починаючи від «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського і «Украденого щастя» І. Франка, чуттєво й оригінально інтерпретує українські класичні тексти, у двох виставах є спільною. Але можливості відео фіксувати і транслювати те, що в театрі побачити неможливо через віддаленість сцени і обмеженість кута огляду, надали екранному «Камінному господарю» особливої естетичної провокативності, художньої стильності та емоційної виваженості.

Більше того, здається, що через відеоформат Іван Уривський відкрив у собі новий спосіб заглиблення у природу і суть взаємовідносин персонажів, що завжди було особливою якістю його творчих робіт. Адже, якщо працюючи на українською класикою він зазвичай «полегшував» характери, звільняв їх від надмірної психології, змальовував рвучко, експресіоністично, як, приміром, у «Лимерівні», то у відеоверсії «Камінного господаря» він їх переускладнив, зробив диявольськими і позбавив неоромантичного флеру, присутнього в Лесі Українки.

Для ідеї про фінальне скам'яніння, перетворення на мертву бездушну статую Донни Анни, яка висловлена Лесею Українкою в одному із листів, Іван Уривський знайшов оригінальне візуальне вирішення. Всі події відбуваються у скульптурній майстерні, де головною мисткинею є подруга Донни Анни Долорес – натхненна і світла натура, яку тримає на світі любов до Дона Жуана. Зачіскою і зовнішньою стриманістю поведінки майстриня Долорес (Катерина Рубашкіна) чимось навіть схожа на Лесю Українку. І такий акцент є принциповим для режисерського визначення хто є хто в цій драмі.

Між тим, і в театральному спектаклі, і у відеоверсії, власне як і в самому творі, про що теж писала Леся Українка, характер Долорес залишається не змінним – вона уособлює жертовне кохання. Інші ж, саме завдяки грі на камеру, укрупненню міміки, особливим ракурсам і гриму, поступово розкриваються все більше й більше, а у фінальній сцені виглядають не такими, ніж були на початку.

В'ячеслав Довженко у ролі Дона Жуана – очевидно найпоказовіший приклад того, як камера дає можливість акторові робити тонку діагностику свого персонажа, і поволі із цинічного хижака перетворюватися на ніжного і люблячого. Спочатку він виглядає як типовий «севільський бешкетник» із ласим поглядом, потім в його очах з'являється азартний блиск гри у кохання, а насамкінець він мученик любові із смертною тугою в очах.

Не менш майстерно вдалося пройти шлях «скам'яніння» Донні Анни Даші Малаховій. Щоправда, режисером цей процес унаочнюється через обмазування її гіпсом. Але актриса додає цьому незвичайному дійству вагомої переконливості, промовляючи слова поволі, приймаючи картинні пози і т.д. Виразність образу, створеного Романом Халаімовим (Командор), також посилюється камерою. Особливості статури цього актора інколи роблять його малопомітним на великій сцені, але на екрані його Командор – це справжній згусток волі, чиє прагнення до здійснення грандіозних намірів ніщо не зупиняє. Власне, і красуня Донна Анна потрібна йому лише як гідна вивіска його поважного герцогського дому.

Скульптурна майстерня, простір якої обрано для «Камінного господаря», у відеоверсії також набирає особливої змістовної наповненості. Найперше, він є свого роду нагадуванням про митця Ричарда із іншої драми Лесі Українки «У пущі». Але не менш важливо, що в ньому зібрані мертві кам'яні фігури – статуї, зовнішньо подібні до людей. Час від часу динамічні манекени, яких можна сприйняти за механічних ляльок, як у сцені маскараду, майже повністю заповнюють цей омертвілий простір. І, рухаючи цими залізними опудалами, автори відеоверсії досягають виняткового ефекту – показу штучного світу, переповненого імітаціями, де все існує тільки в якості зовнішньої репрезентації, а не справжнього життя.

Швидше за все, що частина змістовних акцентів вийшла на поверхню власне завдяки технічним прийомам, використаним у відеоверсії «Каміннного господаря». Але це не применшує значення спектаклю, а посвідчує, що автори цього фільму-вистави йшли у руслі знаменитого «Догвіля» Ларса фон Трієра, де театральна форма набирала особливої якості завдяки камері, а камера спрацювала як дослідник, а не просто як фіксатор подій.

Людмила Олтаржевська

Анонсуючи виставу «Камінний господар», Театр на Подолі наголошував, що присвячує її пам'яті Лесі України, стоп'ятдесятиріччя з дня народження якої відзначалося у 2020 році. Втім, режисерському дебюту Івана Уривського на подільській сцені судилося увійти в історію як цього театру, так і українського мистецтва загалом не лише з огляду на ювілей авторки поетичної драми. Адже саме «Камінний господар», прем'єра якого відбулася якраз напередодні березневого локдауну, дав старт надактуальному як для нашого карантинного сьогодення проєкту «Театр 360 градусів». Мета якого полягала в тому, аби, застосовуючи нові технології, фільмувати вистави для значно ширшої, ніж вміщує театральна зала, публіки. Куратори проєкту Даша Малахова та Наталія Чижова наголошують, що ідея «Театру 360 градусів» суттєво відрізняється від звичайної відеофіксації вистави, яку театри давно і успішно практикують для власного архіву чи інших потреб. Зйомки кількома камерами, застосування 3D-ефектів, візуальні цікавинки, які додадуть виразності виставі, – автори «Театру 360 градусів» поставили собі за мету створити повноцінний сучасний фільм-спектакль, який би вийшов за межі статичного сприйняття театру і який змогли би переглянути всі охочі.

Як зауважила в одному із своїх інтерв'ю напередодні старту проєкту Даша Малахова, на «Камінному господарі» як першій виставі «Театру 360 градусів» вирішили зупинитися, зокрема, і через компактний акторський ансамбль (5 акторів), що для першого процесу зйомок видавалося зручніше, ніж якби це була густонаселена масштабна постановка. Звісно, цей момент навряд чи можна назвати визначальним, адже і сама вистава виглядала досить «кіногенічно». Місцем з потрібною режисерові акустикою, де ідеї «Камінного господаря» звучали б особливо виразно, Іван Уривський обрав… художню майстерню. В якій, так само, як і в житті: хтось – художник, а хтось – натурник; хтось прагне виліпити із глини щось красиве і корисне, а для когось вона – всього лише субстанція, якою можна заплямувати, забруднити; одні намагаються досягти ідеалу, філігранно відточуючи свої форми-думки-вчинки, а інші повністю покладаються на волю того, хто звик творити, не особливо переймаючись, наскільки гармонійним, співзвучним загальнолюдським цінностям буде результат… Іван Уривський разом з Валентином Кондратюком (режисер відео-версії) та Андрієм Компанійцем (режисер 3D-анімації) також долучився до створення відеоспектаклю, завдяки чому естетика вистави була збережена і на екрані.

«Театр 360 градусів» – це, безумовно, і новий досвід для акторів. Навіть не зважаючи на те, що всі вони добре знайомі з роботою перед камерою. В'ячеслав Довженко (Дон Жуан), Донна Анна (Даша Малахова), Роман Халаїмов (Командор), Катерина Рубашкіна (Долорес) та Володимир Кузнєцов (Сганарель) майстерно і влучно у загальному контексті відеотвору використовують можливості крупного плану та світла.

Завдяки проєкту «Театр 360 градусів» виставу «Камінний господар» змогли переглянути – у тому числі і в кінотеатрах, на великих екранах – десятки тисяч шанувальників театру. Цього року відео спектакль був учасником онлайн-версії Единбурзького театрального фестивалю. І, судячи з тенденцій сучасного світу, де коронавірус продовжує тримати у напрузі всіх і вся, загрожуючи черговими карантинами, такий формат має величезну перспективу для розвитку і вдосконалення. Хоча варто бути свідомим того, що процес супроводжуватиметься критикою від шанувальників класичного театру, які цей вид мистецтва цінують, у першу чергу, завдяки його магії, яка народжується на очах у глядача.

Віктор Рубан

Вистава «Камінний господар» була втілена цілісно на рівні роботи зі сценографією та художнього оформлення у доволі класичному драматичному ключі. Проте цей цікавий твір Лесі Українки, в якому закладені глибокі філософські й політичні контексти, був поданий глядачеві, швидше, у мелодраматичному ключі з акцентом на взаємодію та стосунки між героями. Варто відзначити також, що сценічна присутність, способи існування акторів, подача тексту, певні ігрові ходи вказують і на різність підходів акторського виконання, і на різний рівень майстерності акторів, який, на жаль, викликає певний дисбаланс сприйняття матеріалу глядачем.

Вистава переглядається легко і швидкоплинно, ритм змін сцен є доволі чітким, всі засоби виразності доволі збалансовані. Якщо дивитися цю історію лише як історію про стосунки, то драматичні акценти доволі влучно розставлені і глядач напевне і співпереживатиме, і проникнеться. Проте, на мою думку, це доволі спрощена подача драматургічного матеріалу, дещо телевізійно-серіальна.

Можливо таке враження складається через адаптацію вистави до телеверсії, і це для режисера живого мистецтва є викликом тому, що потребує іншого підходу до структурування твору, ніж наживо (простір сцени використовується по іншому, голос, тиша, температура сценічного освітлення). Проте засоби монтажу, доступні у роботі зі звуком та використання відео-ефектів, крупних планів затемнення, звукових ефектів, кольорокорекції, що використовується у кінематографі на етапі і зйомки і пост-продакшену, могли б допомогти побачити більш глибокі шари сенсів закладених Лесею Українкою у тексті, якби застосувати не театральну, а кінематографічну оптику до створення цієї телевистави.

Відповідно до інших робіт у номінації я, на жаль, не можу рекомендувати цю роботу до переліку найкращих вистав України у номінації «за найкращу пошуково-експериментальну виставу».

Ольга Стельмашевська

«Камінний господар» Київського академічного драматичного театру на Подолі в інтерпретації режисера Івана Уривського подано саме у номінацію «За найкращу пошуково-експериментальну виставу (на перетині театральних / мистецьких жанрів), оскільки вистава, крім сценічної версії має відеоверсію (режисер Валентин Кондратюк, оператор-постановник Іван Фоміченко), створену за ініціативи «Театр 360 градусів» із доданими 3D-копіями акторів та декорацій (режисер – Андрій Компанієць) за п'єсою Лесі Українки напередодні святкування 150-річчя з її Дня народження.

Говорити про «Камінного» слід не тільки з точки зору сценічного втілення, але й як про потужний проєкт майбутнього, який стоїть на шляху, що досить успішно торує сучасний британський театр: переосмислення класики сучасними визначними режисерами за допомогою надсучасних технологій.

Британці, як активні місіонери своєї театральної культури, фільмують майже всі свої нові помітні вистави, і не побоюються, що згодом на них ніхто не прийде до театру.

«Камінний господар» Театру на Подолі – яскравий приклад авторського театру, який обов'язково треба було зняти. Проте творча група поставила за мету не просто фіксацію заради фіксації театрального продукту як відеоархіву чи музейного «відеодокументу», а фіксацію вистави, як спеціальної події, що переосмислює і візуалізує театральний простір і час, театр як категорію. Так, «Камінний господар» перетворився на зразковий приклад фіксації-інтерпретації.

Чисто прагматично, такий формат доволі ефективний: з огляду на пандемічні часи, залучення нового глядача, популяризації театру як такого. Слід зауважити, що навіть без пандемії Україною наразі важко перевозити велику і технічно складну виставу, оскільки це – непід'ємний бюджет, громіздкий вантаж і примарна окупність. Зробити ж в межах якогось фестивалю кінопрем`єру театрального проєкту, як окрему подію – це вже практично новий маркетинговий хід у просуванні новітнього українського театру.

Так, відеоверсія «Камінного» вийшла у всеукраїнський прокат у кінотеатрах. Паралельно з'явилася можливість перегляду зі смартфонів, що дозволила глядачеві побачити те, що він може не помітити, перебуваючи в театрі: акценти на важливих деталях, потрібний ракурс, крупний план, план згори, а «хореографія камер» дозволила зануритися у почуття героїв.

Інноваційність цього проєкту беззаперечна, адже в ньому відбулася надзвичайно важлива комунікація – між авторським, інтуїтивним т. з. «театром Івана Уривського» зі своєю сформованою театральною лексикою, фантастичним відчуттям міри, стилю, цілісності тексту і вловлюванням значення кожного окремого слова та високотехнологічною концепцією представлення театру за допомогою відеофіксації.

Отже, українську, як і західноєвропейську класику Уривський ставить, не боячись і не озираючись, висловлюючи свою, іноді досить парадоксальну думку з приводу того чи іншого драматургічного тексту, різноманітними, часто неочікуваними театральними засобами. Слідкуючи за назвами «репертуарного театру» Уривського, думаєш: «А що ж цього разу? Як поверне? Як переосмислить? Якими сенсами наситить?»

Вкотре не втомлююся констатувати: Уривський наділений логікою диригента, в якого звучить кожна нота в начебто давно знайомому, притрушеному пилом часів й трактовок класичному творі грандіозно просто і глибоко. Ти ніби прозріваєш разом із режисером, який веде тебе до ясності й одкровення відкриття, легким моцартівським рухом знімаючи усі нашарування, штампи і очікування. В нього абсолютний слух і влучне око.

Тож, Дон Жуан. Світова міфологема. А з міфами і архетипами цей режисер працює зухвало і винахідливо. Так сталося і цього разу.

«Каміннного» Уривського можна дивитись декілька разів й з різних ракурсів у прямому і переносному значенні: з позиції Донни Анни (Даша Малахова), крізь «об'єктив» Дон Жуана (В'ячеслав Довженко), з точки зору самого Камінного Господаря – Дона Гонзаго (Роман Халаімов). Тим більше, Командор у Лесі Українки – повноцінний учасник любовного трикутника.

Юлій Швець

Серед робіт різного характеру, присвячених 150-літтю Лесі Українки, є нетрадиційна – по актуальності, наративу, по характеру та манері освоєння матеріалу.

В інтерпретації п'єси режисер Іван Уривський скульптурно (в образному і буквальному сенсах) унаочнює акцентований Лесею Українкою принцип співіснування, в якому кожен індивід конче прагне зламати (образно і буквально) усякого іншого. Сюжет актуальний, бо Дон Жуан, що попередньо «ламав волю» усіх без винятку чоловіків і жінок (без наміру нести за це відповідальність), тепер сам стає жертвою вперто-вольової (феміністично налаштованої) Донни Анни, котра радить йому дещо перспективніше, аніж звичні еротичні втіхи. Вона пропонує навіть не гендерне (кажучи сучасною термінологією), а більш широке й привабливе, на її «аристократичний» погляд, домінування – соціальне: карколомну кар'єру, державну посаду, матеріальний статок, а ще – відпущення гріхів – за рахунок поклоніння одній жінці. Чоловіка спокушає подібна пропозиція. В пориві пристрасті, забуваючи, що він – «лицар волі», Хуан стає настільки міцним, що… трансформується в гіпсовий камінь – сумнівну квінтесенцію міці.

Окрім наративу, актуального для сьогодення, вистава цікава ще й своїми формальними прикметами. Зрозуміло, що ця п'єса вельми зручна для усякого роду «дослідів», оскільки глобальна метафора конфлікту «камінного й живого» в ній є наскрізною й уособлюється навіть у назві – камінного господаря (всякої душі). Про «Камінного господаря» сама авторка писала, що бачить персонажів, як скульптурну групу. Режисер підхопив і своєрідно розвинув цю її підказку.

Над усіма людськими тілами в сценічному монохромному «камінному світі» Івана Уривського домінують гіпс, пісок, метал, із яких споруджують скульптури тих особистостей, що вже ніби відійшли в інші світи, але уже в цій – неживій іпостасі – продовжують нав'язувати нам свої цінності. Й вони – аж ніяк не «тіні забутих предків». Вони настільки живі, що самі утворюють тіні. При перегляді вистави в уяві спорадично виникають формальні особливості окремих образів поеми «Гайдамаки» Тараса Шевченка в театральній інтерпретації Леся Курбаса (зафіксовані на фото) і однойменного фільму Івана Кавалерідзе, який уже в кінематографічній формі використовував віднайдену Курбасом гру «живого» й «застигло-скульптурного» та їх взаємних трансформацій в означеному просторі.

Леся Українка стимулювала авторів створити виставу, яка впливає на розвиток режисерської мови, розширюю-

чи рамки театро-творення за рахунок формального поєднання трьох, принаймні, видів мистецтва (драми, скульптури, кіно) в єдине смислове ціле. Але одночасно вона вимагає гуманізму, повернення до вивіреного єдиного світогляду й універсальних – традиційних цінностей, характерних для попередніх тисячоліть, котрі в її випадку зовсім не є синонімом консервативних. Однак, окрім гуманізму в «Камінному господарі» трапляється чимало морального екстриму.

Режисер перетворив вербальний трагічний етюд у некрофільський фарс, наситивши його осколками трагічних міфів Пігмаліона та Голема. В означеній жанровій структурі Дон Жуан (В'ячеслав Довженко) та Донна Анна (Даша Малахова) позбавляються завжди властивої їм «драматичної краси», насичуючись потворністю примітивної глиняної підробки. Герої гротескні, наповнені уривками «древніх мелодій» і шляхетних фраз, які в умовах середньовічної «творчої майстерні» нічого не означають. Показовою для розуміння «естетики кадру» є сцена хтивого терзання Анною великої морквини на малій тертушці, котра потім опиняється на голові Командора – на думку постановника це мало справити якесь надзвичайне (мабуть, комічне) враження. Так само сцена, де Командор (Роман Халаімов) заповнює глиною велику дірку в області печінки жіночої статуї (яка «прочитується» глядачем як Донна Анна), поправляючи тим самим значну проріху в честі своєї дружини. Метафора честь-печінка теж, мабуть, мала би бути кумедною, насправді ж виглядає вкрай злою. В образі Долорес – альтер-его самої Лесі Українки – замість істинного «лицарства в спідниці» актриса Катерина Рубашкіна акцентує єдину ноту істеричної наївності невдало закоханої. Фарсово-комедійне «приниження» усіх без винятку основних героїв навряд чи сприятиме поверненню до живих, а не рутинних принципів існування – втілених в класичному образі Командора, які отримують перемогу над душею гордо-егоїстичної донни Анни, а через неї – й над колишнім бунтарем-прогресистом Дон Жуаном.

У сенсі пропонованих ідейних меседжів до вистави залишається безліч питань. Сумніви також викликає завжди «універсальний», паралельний літературному метафоричний ряд (котрий може бути пристосований до будь якого тексту світової літератури). Однак, Театр на Подолі за ініціативи та у співдружності з «Театр 360 градусів» створили таку комбінацію трьохвимірної сценічної реальності й двовимірних площинних форм драматичного дійства (наситивши видовище 3D спец-ефектами), яка принесла формально пристойний результат, і в подальшому, можна розраховувати, суттєво впливатиме на розвиток як сценічної, так і екранної мови. Кооперація театрального та відео-наративу – глибини та «ефектності» – достатньо вдало вписується в мейнстримний потік світових процесів, котрі саме через специфічне візуально-опосередковане наближення філософських категорій до розуміння сучасного глядача прочитують класику. Тому в категорії «пошуку й експериментальності» щодо класичних текстів національної літератури вистава має бути в шортлісті Премії «ГРА».

Коструб'ізми. Кумановський

Театр «ГаРмИдЕр», (м. Луцьк) «Кострубізми. Кумановський»

Юлія Бентя

Цього року у лонґлісті номінації «За найкращу пошуково-експериментальну виставу» більшість вистав таких, що або від початку існують лише у відеоверсіях, або ж подалися на «ГРУ» саме як відеовистави. «Кострубізми. Кумановський» творчого об'єднання «Гармидер» з Луцька також існує у повноцінній відеоверсії, проте саме ця вистава стала єдиною у номінації, яку експертній групі «ГРИ» у майже повному складі вдалося переглянути наживо.

У цієї постановки чимало чеснот, які можна умовно поділити на очевидні й неочевидні. До першої групи слід зарахувати міжвидову природу «Кострубізмів». Це театр, який розповідає про видатного українського художника Миколу Кумановського через образи його картин і малюнків. Найважливішою тут стає те, як актор Павло Порицький буквально вростає в шкіру лицаря з ґрифом бандури на голові, як його пружні рухи, що імітують східні тілесні практики (пластику ставила Юлія Варченко), утворюють гармонійний контрапункт з візуальною анімацією (motion-дизайнер Олександр Загайний), як все це разом з музикою Євгена Манна під орудою сценаристки і режисерки Руслани Порицької перетворюється на «пошук сокровенного». Теперішнім і майбутнім дослідникам міждисциплінарності й інтермедіальності тут буде з чим працювати.

Неочевидна чеснота (а вона, можливо, навіть важливіша в якомусь сенсі за високий художній результат) – це той факт, що «Кострубізми» стали величезним внеском у творення сучасної міської міфології Луцька. Мало знати про тих, хто тут жив, наприклад, у добу бароко. Живе місто має знати геніїв, які мешкали у ньому зовсім недавно. Можна лише вітати, що в Луцьку нарешті створено Музей сучасного мистецтва, в якому декілька залів віддано живопису, графіці і документам Миколи Кумановського (музей також видав чудесний альбом з творами художника). Актори театру «Гармидер» проводять театралізовані екскурсії містом. Те, як вони працюють з дітьми, знають у всіх дитячих і ляльковиx театрах в Україні. Я дуже добре пам'ятаю (і люблю!) Луцьк кінця 1990-х років, і мушу визнати, що за останні декілька років місто змінилося дуже суттєво, і змінилося на краще.

Що спільного у театру з живописом?

Театр може показати, як художник працює – і це буде один з планів дії: короткі прелюдія, інтерлюдія і постлюдія, під час яких Павло Порицький спілкується безпосередньо з глядачем, розповідає про власний досвід малювання і викладання живопису, історію знайомства з творами Кумановського. Він висмикує з залу тих, хто заховався позаду, і садить їх просто біля себе на сцені. Тут немає стіни між сценою і залом, навіть найменшого підвищення немає.

Театру може бути досить чорної і білої фарб, щоб створити безкінечне число монохромних образів. Бо ж розшифрувати – а саме таке завдання стоїть перед авторами вистави – це, по суті, значить відтворити, створити наново.

Зміна музики означає початок наступного епізоду. Вони всі різні за звуковою та візуальною пульсацією і водночас дуже схожі, продовжують один одного в безкінечній медитації. І це означає, що можна прожити життя у власному, альтернативному світі, навчитися писати «на рукавах» лише для себе і найближчих, мертве і старе перетворювати на живе.

«Гармидеру», створеному у 2003 році Ларисою Зеленовою, зараз вже 18 років, з яких він 5 років працював при Волинському державному університеті. У 2008 році, коли театр очолила Руслана Порицька, він переїхав до Луцького районного будинку культури. Від 2019 року невеличкий колектив грає вистави в ангарі, зовсім поруч з центром Луцька. Тепер це незалежний театр, який виживає лише за рахунок власних заробітків і ґрантової підтримки (виставу «Кострубізми» щедро підтримав Український культурний фонд).

Якщо порівняти відеоверсію цієї вистави з живою постановкою, то остання, як це не дивно, дещо програє першій. «Живій» виставі, не стиснутій в площині екрану, в якомусь сенсі бракує добре вибудуваної форми, відчуття драматургічної конструкції з кульмінацією й артикульованим фіналом. «Кострубізми. Кумановський» натомість ніби з різних ракурсів підходить до свого головного об'єкту, і часом здається, що театральне дослідження візуального мистецтва, якби дозволила фізична витримка актора, могло тривати не одну годину, а дві, три і далі скільки завгодно.

Позатим, мультимедійна вистава-перформанс луцького театру – це впевнений крок українського театру на територію «театру поза театром». А досвід роботи «Гармидера» у віртуальному просторі стане в пригоді багатьом творчим групам, якщо вони планують навчитися повноцінно існувати навіть за карантинних умов.

Ганна Веселовська

Потрапляння мультимедійної вистави-перформенсу «Кострубізми. Кумановський» театру «ГаРмИдЕр» до лонгліста театральної Премії «ГРА» посвідчує суттєве розширення горизонтів Всеукраїнського театрального фестивалю. Адже недержавний театр «ГаРмИдЕр», хоч і є популярним серед театралів західних областей України, на загал широкому вітчизняному глядачеві не знайомий. Його творчі проєкти, зазвичай, зацікавлюють окрему групу фанів,

і вони не привертають увагу професійної театральної критики. Більше того, сусідні державні театри не сприймають його діяльність всерйоз.

Між тим, «ГаРмИдЕр» уже більше десяти років прицільно експериментує з перформативними формами, представляючи актуальний сучасний за змістом і за формою театр. У цьому сенсі виставу режисерки Руслани Порицької «Кострубізми. Кумановський» цілком можна вважати програмною для всього українського актуального театру, театру який не орієнтується на масмаркет, а шукає особливих шляхів вираження творчих ідей та думок.

Перфоменс «Кострубізми. Кумановський» сформовано на підставі робіт сучасного українського художника Миколи Кумановського (1951–2016), чия графіка і живопис склали основу колекції Музею сучасного мистецтва Корсаків у Луцьку. Дотепна та іронічна графічна серія «Кострубізми» є знаковою для розуміння українського менталітету. Її численні шкіци, замальовки в художній спосіб портретують і комплекси, і милі риси характерів наших співвітчизників, маркують наші звички, традиції. Власне, непересічність робіт Кумановського і спричинила до того, що цю колекцію було виділено в окремий музей.

Режисерка Руслана Порицька разом із актором Павлом Порицьким, композитором і звукорежисером Євгеном Манном, дизайнером Олександром Загайним та авторкою пластиографіки Юлією Варченко придумали оживити графіку Кумановського, зробити її рухливою й більш промовистою. А очевидним стимулом такої театралізації картин стало бажання донести світу інформацію про виняткового майстра, який, проте, не надто відомий за межами Луцька. Але цей тривіальний артистичний жест розказати світу про щось цікаве саме тобі оформився у перформенс, чиї змісти виявилися значно глибшими, ніж просте біографічне представлення митця.

Вочевидь, режисерку, актора та й всю постановочну групу зацікавила постать художника ще й тому, бо він писав казки під дивним псевдо Дон Едуардо-лицар про те, як оволодіти секретними знаннями творення мистецтва. Схопити моменти народження мистецьких ідей, представити процес їхнього оречевлення і трансляції іншим, здається, були найважливішими для авторів вистави. Тож і шукали вони в перформативній формі виявлень тих імпульсів, від яких бризками розсипаються кришталики артистизму.

Сам по собі, обраний принцип оживлення картинок у виставі нагадує мальований мультфільм. Тобто, у візуальному ряді немає нічого неймовірного, крім звичайно дотепних зображень самого Кумановського. А справжню цікавість викликає поєднання живого ігрового плану, візуального ряду і предметного світу, який дві реальності пов'язує. Представлення взаємодії двох світів – живих предметів і віртуальних сновидінь, на межі яких і виникають творчі імпульси, перетікання одного світу в інший – є сутнісною ідеєю цього перформансу, зосередженого на ідеї творення як такій.

Мінімально означивши на початку в ігровій формі стереотипне уявлення про малювання художника біля мольберту, перфоманс надалі розгортається як цикл сновидінь і марень, що і є колискою творчості. Уява і фантазія ниче виходять із-під контролю, в голові творця стається якийсь землетрус – це проєктується на екран зображенням численних дрібних трісочок. Потім ці частинки, детальки, уламки починаються складатися в щось ціле, а сам митець, тобто перформер Павло Порицький, перетворюється то на самурая, то на козака, то на самурая-козака.

Читаючи вірші Кумановського із збірки «Слід у слід», перформер медитує, а з ним у своєрідну нірвану впадають і глядачі, які іронічні картинки серії «Кострубізми» сприймають поблажливо, навіть усвідомлюючи, що це про них, українців, які весь час шукають третю ногу, аби на неї спертися. Присипляюча лагідність цього українського перформенсу є унікальною. Бо він не травматичний, як більшість перформенсів знаменитої Марини Абрамович, він зовсім позбавлений агресії, якої так багато у польських перформерів, він навіть не провокативний. Він ніжний і лагідний – хоч до рани прикладай, а тому і цілющий для українського глядача, виснаженого соціальними проблемами в житті, який від театру хоче любові, а не тиску. Він такий, як треба, аби глядач упізнав в «Кострубізмах» себе, посміхнувся, трохи подумав і щось в собі самому змінив.

Роман Лаврентій

Попри усі труднощі карантинний 2020 рік відкрив для невеличкого приватного театрального колективу «ГаРмИдЕр» у місті Луцьку якісно новий етап його творчості: він розпочав свою діяльність у статусі незалежного театру (на власному майданчику «Гармидер ангар-stage»), отримав підтримку Українського культурного фонду – на нову постановку і з цією прем'єрою вперше взяв участь у фестивалі-премії «ГРА».

Вистава-перформанс «Кострубізми. Кумановський» створена на межі різних видів мистецтва, вона поєднує в собі засоби фізичного театру (основна частина), інтерактивне спілкування з глядачем (як прелюдія та як пост-скриптум дійства) та мультимедійну проекцію, у якій анімовано графіку опозиційного до радянської влади українського художника Миколи Кумановського, сповнену екзистенційним відчуттям минущості людського життя. Оскільки художник жив і творив у Луцьку (тут проживає і його вдова Віра Кумановська, яка надала для вистави низку його графічних та літературних робіт «Кострубізми»), луцький театр з особливим пієтетом поставився до цього матеріалу. Його було оцифровано й оживлено за допомогою комп'ютерної графіки (motion-дизайнер Олександр Загайний; світлооператор Давид Клекоц), а відтак використано у сценічному дійстві у формі мультимедійної проекції, доповненої оригінальним звукорядом (композитор та звукорежисер Євген Манн), синхронізованої із живою грою.

У виставі задіяний лише один актор Павло Порицький, на плечі якого лягає завдання органічно співіснувати, вести «діалог» із графічним зображенням, проектованим на білий задник. Костюм і зачіска актора нагадують героїв графічного циклу М. Кумановського: ніби зійшов з екрану один із цих «умовних українців» – з оселедцем, у білих із домотканого полотна штанах і сорочці гейби самурай у кімоно. Чи не єдиний елемент, який існує «в живому плані», на фоні екрану – старовинні селянські, прикрашені простеньким графічним візерунком подушки, які слугують у певні моменти подіумом для актора і також органічно зливаються із мультимедійною проекцією (костюми та реквізит Юлія Феодосєєва).

У цьому ж ключі органічного злиття віртуальної та живої реальності прочитується і режисерське рішення Руслани Порицької звести актора до пластичної функції, «позбавити його голосу» – текст у виставі звучить у записі (голоси: Павло Порицький, Руслана Порицька, Місько Барбара; вокал: Ніна Ігнатова). Пластично Павло Порицький також затиснутий у площинних координатах, ніби існує перед задником-екраном у форматі 2-D (пластикографія – Юлія Варченко), у той час як самі мальовані персонажі ніби вириваються з площини, засобами комп'ютерної графіки та анімації візуально набувають динаміки та об'єму. Однак рух актора не ілюстративний, а радше імпровізаційно-рефлексивний, який пульсує і зривається, народжуючись як відгомін образів з відеоряду чи озвучених думок М. Кумановського. Третьою реальністю у виставі є гра зі світлом: білий одяг актора чи оголене тіло слугує ще одним екраном для відеопроекції, набуваючи таким чином містичного виміру, контрастна тінь актора на білому заднику по-своєму комунікує із площинними зображеннями, додаючи дійству монументальної виразності.

Режисерка Руслана Порицька разом із творчим колективом театру вибудовують цілісну живу оповідь з уламків думок художника, його завершених літературних текстів чи записаних принагідно висловлювань, його іронічних підписів під своїми ескізами та потужного графічного матеріалу, за яким проступає людина-філософ, яка вміє бачити, вміє чути це життя, доброзичливо жартувати над собою та своїми сучасниками. Ця історія – в дусі напівжартівливої бувальщини, яку оповідає якийсь мандрівний кобзар-характерник. І цей, знайомий ще з дитинства напівказковий тон підкупляє, втягує, веде за собою у фантастичний світ художника, допомагає легко повірити у всі його химери і дивовижі.

За потужною енергетикою представленої у перформансі оповіді та графіки, у полі «гравітації Кумановського» дещо губиться друга, не менш щемлива лінія вистави – особиста сповідь колишнього художника, а тепер актора Павла Порицького. Як він сам зізнається в експозиції до вистави, йому вже десять років не йде малювання, бо розчарувався у тому, що можна вхопити суть речей... А в Миколи Кумановського це є, як художник художника вони відчувають один одного... Й остання мізансцена, коли поступово гасне світло і в глибині лише біліє раптово осиротіле полотнище задника та звучать з болем вимовлені слова: «Чистий аркуш!» – це і природній страх перед початком чогось нового, й усвідомлення жаху, що ти можеш цього ніколи так і не розпочати.

Однак театр свідомо закінчує виставу мажорним штрихом – завершальними стають слова про матір, сама згадка про яку розвіює тривогу, наповнює теплотою і надією: «Як добре пам'ятати, що казала мама!»

Мультимедійна вистава-перформанс «Кострубізми. Кумановський» є інноваційним явищем не лише у масштабах досить інертного у театральному процесі міста Луцьк, але й займає помітне місце у мистецькому ландшафті України.

Людмила Олтаржевська

Ця вистава народжена із шляхетної ідеї очільників театру «ГаРмИдЕр» Руслани та Павла Порицьких познайомити якнайширшу аудиторію з Миколою Кумановським, митцем, який тривалий час жив, працював у Луцьку і є автором герба цього міста. На визначенні «шляхетна» хочеться наголосити особливо, адже нестоличні театри особливою активністю у бажанні взяти за точку опори для майбутньої вистави творчість місцевих митців не вирізняються. «ГаРмИдЕр» же до цієї ідеї поставився з підвищеним рівнем відповідальності. Подавши проєкт-заявку мультимедійної вистави-перформансу «Кострубізми. Кумановський» до Українського культурного фонду, його автори анонсували своє бачення майбутньої постановки: «через «оживлення» графіки, перформативні й театральні прийоми, оригінальний звукоряд, синхронізований із відео та дією відтворити світ сучасного українського художника Миколи Кумановського». Основою дійства мала стати серія графічних та літературних робіт Кумановського «Кострубізми», яка до цього часу не була доступною для широкого загалу і дозвіл на роботу з якою «ГаРмИдЕр» отримав безпосередньо від дружини художника.

Обравши для дійства жанр моновистави, режисерка була свідома того, що майбутній спектакль має бути структурованим, цілісним, навіть монолітним, водночас актор у цій площині повинен почуватися достатньо комфортно, не стримувати своїх бажань імпровізувати і бути максимально щирим. Аби досягти такого результату, і режисерка Руслана Порицька, і актор Павло Порицький тривалий час вивчали творчість та біографію Миколи Кумановського, зустрічалися з родичами й товаришами митця, аналізували свої перші враження від знайомства з його картинами та віршами, напрацьовуючи таким чином емоційно-фактологічний багаж, з якого мала викристалізуватися майбутня форма вистави. Така детальна підготовка мала свій ефект: дійство направду оповиває-зачаровує глядачів аурою Кумановського, а його картини й тексти ніби проростають-проявляються крізь часи тут і зараз. На сцені розміщені предмети, за якими можна ідентифікувати світ митця, розповісти про нього, зануритися в асоціації та обра-

зи, розкодовуючи його і символи знаки: мольберт, апельсин, білі подушки з характерними графічними узорами…

Графічне наповнення театральної вистави в сучасному театрі із категорії новаторства давно перейшло в категорію очікуваних прийомів, які режисер та художник залучають для візуалізації творчої ідеї. У цьому контексті помітно вирізняється графіка мультимедійного спектаклю-перформенсу «Кострубізми. Кумановський», яка, щільно обрамляючи дію, задає тональність і настрій постановки, розкриває її найпотаємніші сенси і спонукає глядача до того, аби дізнатися якнайбільше інформації про художника Миколу Кумановського. Відеоряд вистави – це фантастичні образи з його художніх творів, символи і знаки Всесвіту митця, які, дякуючи, зокрема, і цій виставі, проростуть у майбутньому. А часом… - всього лише окремі літери, з яких згодом народяться слова і сенси. Завдяки відеоарту, що значною мірою визначає формат вистави (автор – Олександр Загайний) , та стильному музичному оформленню, де були вмонтовані також звуки природи (композитор – Євген Манн), сценічний майданчик перетворюється на живий, рухливий об'єкт : головний герой бере активну участь у розвитку подій, розгойдує маховик дійства, а часом ніби відходить трішки в тінь, аби глядачі змогли співставити той чи інший епізод із малюнками чи цитатами на екрані. Опосередковано у виставі беруть участь Іван Малкович, «бу-ба-бісти» і навіть гора Фудзі у період, коли на Волині обрізають буряки.

Робота Павла Порицього заслуговує найщиріших компліментів. За режисерським задумом спектакль існує ніби у двох площинах: світ Кумановського від першої особи і цей же світ у сприйнятті актора. Порицький був надзвичайно органічним та переконливим в обох іпостасях.

Вистава «Кострубізми. Кумановський» народилася на перетині театрального, мультимедійного та перформативного мистецтва, вона цікаво зроблена, стильна, образна і пізнавальна. Це одна з найцікавіших із майже дев'яноста заявок, що надійшли на адресу оргкомітету Фестивалю-премії «ГРА», тож щиро рекомендую «Кострубізми…» до дванадцяти кращих українських вистав 2020 року.

Віктор Рубан

Прекрасна поетична вистава з витонченими оригінальними пластичними рішеннями, яка захоплює і занурює у метафоричний художній та персональний всесвіт неймовірного митця Миколи Кумановського. Це дуже актуально як для нашої країни, оскільки значна частина культурної спадщини, яка творилася під час кількох минулих століть на території сучасної України, залишилася поза увагою українців і часто сьогодні про світовий внесок митців та діячів культури, які жили й працювали поруч, наші співгромадяни майже не знають. Подібні сценічні роботи не тільки популяризують доробок наших талановитих митців, але і повертають нам культурну спадщину, актуалізують її для сучасного покоління. Це важливо для історичного моменту, в якому ми сьогодні перебуває країна.

Дуже добре продумана супутня програма для вистави, мінімалізм і добірність її елементів допомагали зосередитись на суті та максимально розкрити й об'ємно сприйняти те, що запропонувала режисерська і художня команда глядачеві.

Цікаве, сучасне та доречне об'єднання художніх засобів у дії гармоніювало із естетикою Кумановського і загальним концептом роботи. Як своєрідна метафора, до еклектичності доробку митця новатора відновленню пам'яті спадку якого і присвячено цю виставу, цей баланс і важливість тілесної дії додавало тілесності візуальним й поетичним відомим образам митця. Важливим та складним є саме прекрасно витриманий баланс тілесності, звуку, відео та сценографії. Це неочевидно, але пластиці та рухові, через свою абстрактність та невизначеність за природою, дуже складно конкурувати з відео та графікою, які швидко захоплюють увагу сучасного глядача. У цій роботі графічне відео і продуманість відеоряду доречно підсилювали рух, допомагали побачити якісь інші виміри дії актора чи його слів.

Оригінальна іронічність та багатомірність світу митця вдало знайшли відображення у «оригамічності» руху Павла Порицького, який вправно поєднував дію зі словом, із звуковим супроводом та з відео-проекцією. Єдине, що можна було б додати до дії, це певні прийоми фізичного театру: наприклад, трохи більш чітко сформульовані фізичні завдання і об'єкти уваги та більш визначені тілесно точки переходу між «сценами», для створення яснішої картини переходу для актора, що зробило б іще повнішим момент занурення

глядача через тілесність актора. Але, незважаючи на це, вистава захоплива, цікава та дуже легко сприймається. Прекрасно зроблена робота, майстерно виконана, глибока, актуальна, експериментальна і кросжанрова, тому однозначно рекомендую її до короткого переліку у номінації «за найкращу експериментально-пошукову виставу».

Ольга Стельмашевська

Медитація і гравітація – два слова, які одразу з'являються на думці, щойно намагаєшся вхопити за хвіст свої враження і післясмак від мультимедійної вистави-перформансу «Кострубізми. Кумановський» театру «Гармидер».

Ця моновистава режисерки Руслани Порицької та актора Павла Порицького, створена на основі графічних робіт і текстів луцького художника-філософа Миколи Кумановського, який побудував свій власний, дещо містичний, фантасмагоричний світ із життєвих епізодів-уламків «умовних українців» в «умовній країні», уривків думок, фраз, цитат, намагається декодувати, прочитати крізь рядки, вхопити спосіб мислення творця й відкрити формулу

Кумановського за допомогою змішаних жанрів та оживленої 3D-графіки.

Микола Кумановський, народжений у маленькому містечку Сатанові на Хмельниччині, здобувши освіту художника у Львові, свого часу оселився у Луцьку – середньостатистичному радянському обласному центрі. Саме звідси і саме в такі часи Художник заявляв про свій талант, яскраву індивідуальність, філософію життя і незгоду із системою, яка намагалася знеособити кожного, хто випадав з неї.

Дивним чином його аура всепроникно увійшла в мистецьку, творчу атмосферу міста. Мабуть, він зумів передати настільки потужні сигнали своїми роботами прийдешнім поколінням містян і митців, що у Луцьку було відкрито Музей сучасного українського мистецтва Корсаків – чи не єдиний на сьогодні в Україні справжній музей саме укрсучарту, який відповідає задачам і концепції музеїв такого спрямування у світі, де зібрано найбільшу колекцію робіт художника різних періодів творчості – графіки, живопису, скульптури, колажів й виокремлено в Музей Миколи Кумановського.

Більше того, саме в цьому місті створено одну з найдивовижніших, найконцептуальніших і найцілісніших за задумом і втіленням вистав останніх років. Створено незалежним театром «Гармидер», грається в ангар-stage, але адаптовано до показу у різних музейних просторах, що надзвичайно розширює можливості театру як такого, створює певний успішний прецедент, долає кордони провінційності та зашореності.

У спектаклі є все, що відповідає уявленню сучасної інтелектуальної й освіченої людини про актуальний європейський театр. Режисерка Руслана Порицька використовує увесь доречний в роботі з таким, без перебільшення, геніальним, закодованим матеріалом, арсенал.

Щоби налаштувати глядача – вводить інтерактив з читанням кимось із публіки – «слова Кумановського» на самому початку; ретельно працює із moution-дизайнером Олександром Загайним над графікою, екслібрисами художника, анімованими для 3D-екрану, що займає майже увесь задник сцени; розуміючи фізичні і акторські можливості Павла Порицького разом із пластиографкою Юлією Варченко створює напрочуд цікаву, складну, концептуально виправдану пластичну партитуру вистави і вільно, розмашисто працює в естетиці фізичного театру. Аж до того, що тіло, фактура, рухи актора буквально зливаються з графікою художника, чи оживають як фігурка з екранної анімації, чи перетворюються на невід'ємний від візуального ряду компонент – природний, лаконічний, графічний, точний, виразний.

Оскільки у виставі одним із лейтмотивів і важливих меседжів Кумановського є вислів про те, що «образу немає без слова», режисерка працює зі словом, розкладаючи його на звуки й перетворюючи звуки і слово на пластичний малюнок вистави, надаючи суголосність, єдиний ритм – слову і руху. Вербалізація, розуміння емоційного змісту переживань Художника у цій виставі так само важливі, як і пластика його малюнків та глибинна сутність його філософії.

Павло Порицький дивовижно резонує із цією глибоко символістичною, метафоричною та філософською естетикою Кумановського, вловлює тонку межу між східним та українським, конфуціанським та сковородинським, проєвропейським театром і модерною естетикою театру національного.

Філософія Миколи Кумановського базується на цінностях «людини світу». Вистава, що вийшла так ефектно за межі Луцька, теж адресована «людям світу». Вона промовляє універсальною мовою, власне з тією ж інтонацією і глибиною, що і роботи Кумановського, не позначені єдністю місця і часу, зате спрямовані в умовне майбутнє, в якому ми бачимо, як і у виставі – чистий аркуш паперу і суть апельсину на ньому…

«Кострубізми. Кумановський» всеціло відповідає своїй номінації «пошуково-експериментальної вистави» і має беззаперечний шанс стати найкращою за сукупністю усіх мистецьких досягнень виставою, які її творцям вдалося в ній реалізувати.

Юлія Сущенко

«Кострубізми. Кумановський» – вистава-занурення у яскравий світ художника, поета, філософа, ім'я якого має знати не лише вузьке коло дослідників українського сучасного мистецтва. Саме таку ціль поставили собі всі ті, хто створив не лише цю виставу, а й проєкт, присвячений його пам'яті.

Звісно, дивитися «Кострубізми» бажано в комплексі із відвідуванням меморіального музею художника, який відкрився в Луцьку в 2018 році і де можна поринути не лише в його творчість, а й детальніше дізнатися про його буденне особисте життя. Це допоможе сприйняти все те, що відбувається на сцені, більш глибоко.

Важливим моментом є те, що автором ідеї вистави стала друга дружина художника Віра Кумановська. Саме вона передала документальні матеріали творчій групі. Більшість з цих віршів та малюнків були показані публіці вперше. Віра Кумановська говорить, що шукала команду, яка буде здатна втілити її задуми, два роки. І нарешті вона познайомилася із засновниками театру «Гармидер»режисеркою Русланою Порицькою та актором Павлом Порицьким. Її не налякали ні віддаленість сцени від центру міста, ні певна альтернативність цього простору. Швидше, навпаки, саме таке місце, де збирається творча молодь, стало великим плюсом для всього проєкту загалом. Остаточну крапку на всіх сумнівах поставив Український культурний фонд, експерти якого оцінили задум, завдяки чому проєкт отримав кошти на постановку.

У 3D-моделюванні були використані малюнки Кумановського, його тексти та поезії. Втім, режисерка Руслана

Порицька вдало поєднала пластичний та мультимедійний матеріали, які не перекривають, а гармонійно доповнюють одне одного. Увага глядача фокусується не на зовнішньому оточенні, а на внутрішньому химерному світі героя, який вдало передається єдиним актором у виставі – Павлом Порицьким. У його виконанні вистава перетворюється у танок, який стає продовженням анімованої графіки, яка проходить перед очима. В один момент від фігури відокремлюється тінь і ось вони вже танцюють удовх. Захопливе видовище. Порицький перетворюється на справжнього шамана, який вводить публіку у транс, де вже важко відокремити дію від власних фантазій.

Одним із плюсів вистави є її камерність та мобільність. Колектив вже запрошують на гастролі та до участі у фестивалях не лише в Україні, а і в інші країни. Тож Куманський крокує світом, і ця подорож лише розпочалася.

Юлій Швець

Вистава з самого початку була приречена на підвищену глядацьку увагу в силу кількох факторів. У першу чергу це, звичайно, сама її назва. Вона ніби дражнить поціновувачів культового авангардного митця (який сорок років прожив у Луцьку), обіцяючи добросовісний байопік, який все рівно нікого би не влаштував, тому що кожен бачить героя по-своєму й миритись з іншим поглядом не хоче. Але ніякого Миколи Кумановського в його фізичному обрисі й у чийомусь акторському виконанні у виставі нема. Дія почнеться зі східної мелодії, продемонструє молодого художника в кімоно, котрий переживає усім знайомий «страх перед чистим аркушем». Медитативну музику раптово змінить напружений шум, після якого протягом останнього часу дії ми побачимо кілька пластичних номерів із вкрай матеріальним чоловічим торсом, власник якого протягом сценічного часу, що залишився, розкаже-продемонструє на білому екрані дещо про «метод Миколи Кумановського», перемежаючи його окремими точками біографії митця. Тож навіщо називати мультимедійну-виставу-перфоманс (як формулюють її жанр автори) іменем художника, чи не краще було назвати її «Метод …»? У авторів театрального дійства для цього певно були свої причини, але, думаю, елемент популяризації знаного в Луцьку здебільшого у богемних кругах митця, займав серед них не останнє місце.

Психологія творчості, анімація художньої графіки, віртуальна сцена, фізичний театр, мікс перфомансу, пластики й класичних театральних прийомів, синхронізованих із відеорядом, який під медитативні фрази й безкінечні повтори тих самих фраз мерехтить «кострубізмами» на білому екрані, ніби оживляючи знаки часу – давні спогади митця – чорно-білий його «кінематограф», паралельний «химерному світу» художника. Й лише один актор (Павло Порицький) взаємодіє з цим невпорядкованим «гармидером» знаків, «роблячи» тим опосередковану «біографію» митцю, який найбільше любив «надавати нові імена старим речам» – тим «оживляючи» їх.

«Я більше не малюю, – печально каже учень-виконавець, – адже я малюю форму, а Кумановський малює суть». Ось, нарешті! – індивідуальне сприйняття творця сучасним поколінням вербалізується. А потім знову вербально-недоречне: «Але в мене є шабля і нею буду розрізати апельсин Параджанова… й красити його червоною фарбою й припечатати його до чистого листа – вийде картина». А в «кільці фіналу» – повернення до «чистого аркуша» – ніби до нового «витоку джерела» життя.

Усе це може видатися дивним для тих, хто, не відаючи про особистий почерк авангардного митця, подивиться дану виставу. Однак, креативний мистецький простір «Гармидер ангар-stage» впевнено демонструє свій витвір хоч у ангарі (на закинутих залізничних коліях), хоч у вишуканих музейних просторах, сподіваючись на щирість і розуміння усякого глядача (як сподівався на них Микола Кумановський). Зі «старої» авангардної графіки б'є ірраціональна енергія, здатна, здається, знести і залізне мереживо рейок, і стальну будівлю, в якій сьогодні розташований театр. Сама ж вистава виконана в іншій тональності. Вона про механізми трансформації життєвих явищ у мистецькі, про міфологію творчості, яка почала працювати ще при житті художника й продовжує працювати після його смерті. Основна заслуга цього «меланхолічного» театрального опусу в тому, що в ньому передано стан переходу мистецтва від одного покоління до іншого. Здається, в цьому транзитному стані застигли і митці, і країна. І лише в тонких штрихах інколи можна зрозуміти, наскільки великий контраст творчої й нетворчої ментальності, яка вимушено мімікрує під надзвичайно чужий усякому мистецтву «сучасний стиль».

Не зважаючи на те, що обов'язковий у такій роботі філігранний спосіб існування актора в означеному креативному просторі часто не витримується (актор в окремі моменти видається кинутим напризволяще), задум цієї пошуково-експериментальної праці на перетині мистецьких жанрів заслуговує на повагу.

ФОП Клімов, Дикий театр «Нові шрами»

Юлія Бентя

Після першого перегляду інтерактивної вистави «Нові шрами» мені чомусь одразу згадалися студентські нічні філософські диспути на кухні у гуртожитку про те, у якій мірі і в яких аспектах наше життя залежить від наших конкретних вчинків, щоденного вибору та ту чи ту користь. Пам'ятаю, що загалом ми з сусідами дійшли такого висновку: будь-яке, навіть найменше наше рішення цілком переформатовує конфігурацію земного життя у майбутньому. Це звучало амбітно і лестило нам, тодішнім консерваторським студентам, які розривалися між навчанням та різними підробітками, переважно – співом в київських церквах (здається, якісь богословські впливи також відчувалися в цих наших тогочасних розмовах). Лише пізніше я дізналася про «ефект метелика» (а власне про це і була мова) та навіть побачила цю філософську ідею у її матеріалізованій формі на виставці кінетичного мистецтва у 2010 році – тоді це виглядало дуже потужно і прогресивно. Тепер ми спостерігаємо зародки українського інтерактивного театру, який за допомогою новітніх технологій розповідає приблизно про те саме. Як і більшість нового, соціально залученого мистецтва, цей тип театру підтримують численні міжнародні інституції. У випадку «Нових шрамів» – це, насамперед, ООН в Україні, організація, що опікується правами людини.

Побутове насильство самій жертві дуже важко ідентифікувати хоча б тому, що воно найчастіше маскується під нібито дуже добрі, або принаймні «нормальні», речі – турботу, виховання, оберігання, поганий настрій, навіть любов. І саме тому важливий той соціальний театр, який на інституційній платформі «Дикого театру» творять сценаристки Кіра Малініна та Маша Ряпулова, режисерка Наталія Сиваненко, художниця Олеся Головач і акторський квінтет: Марина Сердешнюк, Ганна Кузіна, Анна Абрамьонок, Анна Сердюк та Римма Зюбіна. Цей театр працює із водночас документальними та універсальними історіями дівчат, які потрапили в психологічну пастку і потребують допомоги. Із більшістю ситуацій вони можуть цілком впоратися і самі, і театр дає от цей погляд на себе збоку. Погляд часом перебільшено ґротескний, навіть грайливо-комедійний (цей стиль презентації матеріалу ніби бере всі високі поняття в лапки, тож турбота стає «турботою» і таке інше), за принципом «щоб не плакати, я сміялася».

І головне, що на хід цієї вистави впливає той, хто її дивиться. Режисер показують фраґмент історії, пропонують зробити вибір і побачити, що буде далі. І саме тому вистава на платформі scars.org.ua може тривати від 15 хвилин до 3 годин. Тут можна переграти і передумати, спробувати і так і сяк. І, скажемо відверто, життя також дає зазвичай не один шанс. А для тих, хто потребує консультацій, в «підвалі» сайту подано номери телефонів, за якими жертви насильства можуть звертатися по допомогу.

Людмила Олтаржевська

Місія проєкту «Нові шрами», над створенням якого працював Дикий театр у колаборації з ООН, полягає в тому, аби привернути увагу суспільства до проблеми насилля над жінками, яка у нашій країні загострюється з року в рік. Статистика звернень із відповідними заявами до правоохоронців постійно збільшується, а 2020-го таких сигналів надійшло близько 200 тисяч. І це, зрозуміло, лише кричущі випадки, про розмір самого айсберга залишається лише здогадуватися. Тенденцію новітнього театрального мистецтва, яке прагне переосмислити найважливіші проблеми соціуму та країни, Дикий театр завжди підтримував, розвивав і навіть педалював, заохочуючи своїм прикладом звертати увагу на больові точки суспільства інші театри. «Нові шрами» це ще один доказ політики театру під керівництвом Ярослави Кравченко, який своєю творчістю продовжує демонструвати високу соціальну відповідальність і готовність реагувати на подібні виклики реальності.

Над проєктом працювала переважно жіноча команда: режисер Наталка Сиваненко, автори драматургічного матеріалу Кіра Малініна та Маруся Ряпунова, художниця Олеся Головач… До історій реальних жінок з усієї України особисті зізнання та бачення цієї проблеми додали актриси, які беруть участь у виставі: Римма Зюбіна, Анна Сердюк, Анна Кузіна, Марина Сердешнюк та Анна Абрамьонок. Вони поставили під сумнів усталене уявлення про те, що насилля – це обов'язково рукоприкладство, синці і каліцтво. Моральний терор, психологічні знущання, харасмент, тотальне зневажливе ставлення, яке руйнує жіночу психіку і примушує повірити у власну нікчемність, – на превеликий жаль, ці «приємності» спілкування з представниками сильної статі далеко не всі жінки ідентифікують як насилля.

Вистава наживо – це можливість стати свідком кількох сповідей, аби зробити свої висновки від побаченого-почутого-пережитого. П'ять жінок у чорному, замість декорацій – розвішана білизна, макет ванни та батареї: нехитра сценографія окреслює умовний побутовий простір. «Як пив, так і п'є, як бив, так і б'є – аби не хворів!..» По завершенні напруженої, важкої, безрадісної вистави обережно оптимістичний фінал і побажання малюкові – «будь ласка, будь щасливим!» – потребують неабияких зусиль, аби принаймні спробувати в нього повірити. Натомість співчуття до цих героїнь переповнюватимуть кожного глядача, як і усвідомлення того, що в житті цих жінок уже нічого не виправиш, залишається лише сподіватися, що рани їхніх душ колись загояться…

Нові шрами

Натомість інтернативна онлайн-версія проєкту має опцію, яка дозволить вплинути на розвиток подій. Історія Варі: чоловік вірменин, одружувалася у вісімнадцять років, прямо на весіллі до неї почав чіплятися свекор, але наречена не отримала захисту ні від чоловіка, ні від власного батька… Історія Любані: після того, як чоловік знищив її морально перед усіма, жінка демонструє янгольську покору і просить коханого вибачити свою нерозумну дружину, підсовує свіжі мамині сирнички і добре пам'ятає її слова про те, що який-не-який, а все ж чоловік, треба його триматися… Історія Марини… Стоп! Ці наративи можуть бути зовсім інакшими. Варто лише глядачеві у певний момент натиснути одну із двох кнопок… Ким він почуватиметься при цьому? Вершителем долі?.. Людиною, здатною до співчуття?... Або ж тією жінкою, що нарешті зробить для себе відповідні висновки і скаже, насамперед, сама собі: так більше бути не може…

Через локдауни та інші карантинні обмеження у театрі, який, не маючи можливості працювати наживо, змушений звертати особливу увагу саме на проєкти онлайн, подібні вистави навряд чи коректно зараховувати до категорії винятково новаторських. Що, звісно, аж ніяк не применшує того факту, що попит на постановки схожої тематики сьогодні справді великий.

Юлій Швець

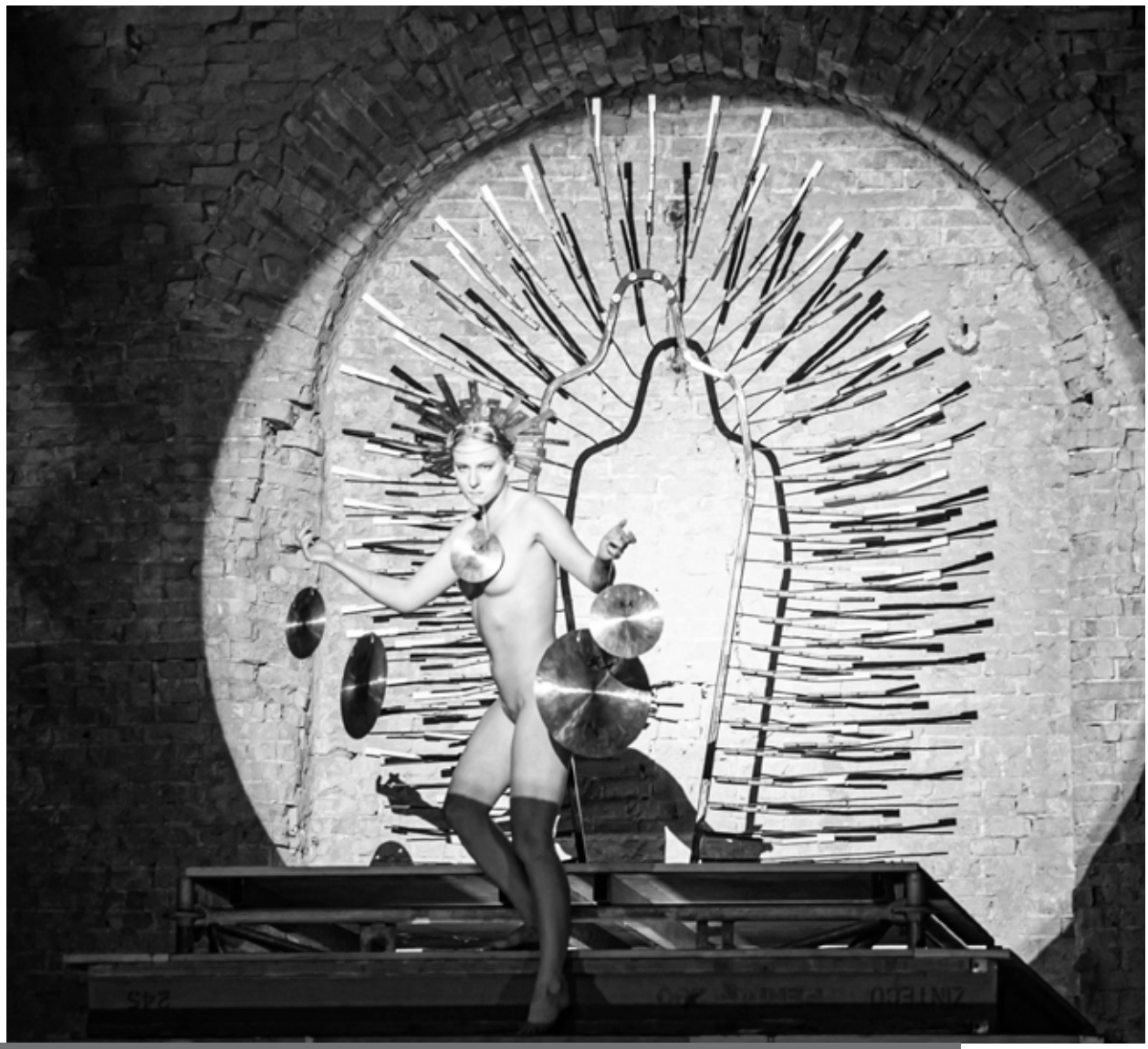
Життя – трагедія для того, хто відчуває, й комедія для того, хто думає. В справедливості даної аксіоми кожен раз переконуєшся, коли переглядаєш історію відносин жінки й чоловіка протягом віків. Чоловіки, як це їм за гендерно зумовленою роллю і належить, переважно думають; жінки – відчувають. Інколи настільки, що лікарі звертають увагу на елемент божевілля в їх поведінці. І виявляються правими – окремі жінки своє життя дійсно проводять в божевільні – власноруч для себе створеній. Божевільня іменується у них сім'єю, в котрій розквітає психологічне й фізичне насильство направлене проти них – жінок.

Психологічне насильство, вчинене інтимним партнером – найпоширеніша форма гендерно-зумовленого насильства, котре за оцінкою ОБСЄ складає 65% усіх форм насильства, яке жінки зазнають. Та часто воно переходить і в фізичні форми. Суспільна ж думка здебільшого вважає, що «коли б'є – значить любить», що насильство завжди є зворотною стороною пристрасті, більш того, що воно є ознакою романтичного єднання душ. Жінки, що потрапляють у подібний лабіринт упереджень, заради «романтики» терплять те, чого терпіти не потрібно. Звісно, насильство проти жінок і дівчат не вичерпується інтимно обумовленими стосунками, але інтимна залежність від насильника у світовій статистиці превалює.

Допомогти жінкам не тільки «відчувати», але й «розуміти» жорстку подекуди механіку взаємовідносин з особою, схильною до насильницьких дій, має допомогти мистецький проект, котрий в інтерактивному ігровому форматі повідує історії п'ятьох жінок, котрі втекли від домашньої тиранії. Сприймати насильство як норму, терпіти знущання й продовжувати життя з тираном? Чи переступити суспільні стереотипи (один із найважчих – «збереження сім'ї») й обрати для себе інший, подекуди, однак, нелегкий, шлях? Цю дилему кожна глядачка має вирішити, обираючи той чи інший сюжет у виставі. Вона також може «повертати» історію на кілька ходів назад і тим змінювати її сюжет. Вона може впливати на дії актрис, проживаючи разом з ними події з неочікувано різним фіналом. Загальна кількість «сюжетів», котрі моделюють варіанти жіночої поведінки, яка потерпає від насильства – 29. Час проходження ключових етапів «шляху» – від 15 хвилин до трьох годин. Основний меседж, котрий має «відправити собі» кожна жінка – що вихід існує у кожній фазі стосунків (з близьким та коханим насильником), і що жертва в будь-який момент може просто перестати бути нею.

Всі історії жінок, продемонстровані у виставі, охоплюють лише фізичне насильство, хоча версій його існує безліч. До нього, зокрема належить психологічне, економічне, сексуальне, насильство поза межами сім'ї. Тотальний контроль за жінкою, жорстоке поводження, шантаж, наприклад, шляхом використання дітей – усе це також входить до сумного переліку, котрий, можливо, буде досліджений театром у майбутньому.

Мабуть, дана вистава у нас є першою, в котрій в інтерактивній ігровій формі досліджується феномен гендерно зумовленого насильства, й така чутливість театру заслуговує на найвищу оцінку. Інноваційність режисерського задуму та його сценічного втілення у виставі безперечні. Звісно, присутність жорсткого наративу робить не обов'язковим, або відтісняє на задній план елементи сценографії, костюми, тощо. Все у такій виставі має триматися на акторській техніці, і це тут відбувається, оскільки акторська техніка справді висока, адже до проекту залучені високопрофесійні актриси. Тож вистава достойна перебувати у шортлісті Фестивалю-премії «ГРА».



Чорнобильдорф

Лабораторія сучасної опери Opera Aperta «Чорнобильдорф»

Юлія Бентя

Серія катастроф, світ перетворюється на руїни, і на цих руїнах творці opera aperta – а це можна перекласти і як «відкритий твір», тобто не завершений, і як твір доступний, не розрахований на сприйняття якоїсь особливої, елітарної публіки – конструюють археологічну оперу «Чорнобильдорф». Понад двогодинну виставу доведеться постфактум збирати з уламків того, що ми й далі готові тягти з собою в майбутнє. Тож наша культура – це не дарунок геніїв, а валіза без ручки, яка потребує щоденного надміру зусиль? Які із наших жертв таки недаремні? Де той кінець світів, завершення неописаної епохи, що цілком вдало римують у виставі трон з труною? Розладнана реальність, постапокаліпсис, Бах, Лєнін, поліський фольклор – усе разом стирає межу між театром і музикою, візуальним і звуковим світами.

У цій виставі чимало речей може вразити (в доброму сенсі цього слова) або викликати непідробну огиду. Але головне, що існування на межі тут зачіпає не лише «образний» рівень, але й кордони різних видів мистецтва. У цьому сенсі це надзвичайно сміливий твір, де, здається, постановники повністю відпустили гальма і видобували звуки найвигадливішими методами. Тут музика танцює, танець малює, зображення творять музичну поліфонію. Фраґменти, уламки, незакінчені листи, приблизні спогади про колись знаменитих міфологічних героїв, які намагаються хоч якось ідентифікувати себе у розладнаній реальності.

Очевидно, що це ритуальний театр, який прагне бути як плавильний котел і де вже давно не діють закони психологічної драми. Тут суміш мов (українська, латина, румунська, сербсько-хорватська, німецька) існує не для пошуку сенсів, а як звукова барва, рівноцінно важлива з криками, стогонами і звуковими щипками. Звуки тут відлунюють подіями. Споконвічні символи на зразок мертвого зимового лісу означають все і водночас нічого.

Можна було би сказати, що театр, біля керма якого стоять Роман Григорів та Ілля Разумейко (в «Чорнобильдорфі» цей тандем відповідає за композицію, лібрето, режисуру, драматургію, сценографію), – вимагає особливих знань про природу сучасного мистецтва. Але насправді це той театр, ритуально-ігрова механіка якого буде зрозуміла і по-своєму цікава кожному. Випробовування різнокаліберного мистецького матеріалу на міцність і фантазії навколо нового синтетичного мистецтва вивели цей твір спочатку в лонґліст «ГРИ», а згодом і в шортліст. Вже відомо, що на цю виставу чекає тривала гастрольна історія. Тож виграє чи ні, але вона вже стала неспростовним фактом українського мистецького життя й вітчизняної культурної дипломатії.

Людмила Олтаржевська

Кожна нова робота дуету музикантів Романа Григоріва та Іллі Разумейка супроводжується неабияким ажіотажем ще на стадії першої звістки у ЗМІ про спільний черговий проєкт. Рішуче відмежувавшись від усталених стереотипів, пов'язаних із специфікою та форматом оперного мистецтва, вони продовжують доводити, що можливості і потенціал цього жанру направду безмежні. AEROPHONIA, IYOV, GAZ та інші твори тандему Григоріва та Разумейка після прем'єрних показів збирали численні компліменти від прогресивно налаштованих операманів і … не менш численні прояви обурення тих прихильників жанру, які воліли би, аби жодні експерименти не втручалися у його вивірені століттями канони. І хоча «Чорнобильдорф» тут прогнозовано не став винятком, історія появи цієї опери певним чином відрізняється від інших творів з портфоліо музикантів.

Археологічна опера «Чорнобильдорф» – це образний перетин нашого минулого, теперішнього і майбутнього. Водночас він є частиною всесвітньої історії, яка мала чимало прикладів того, коли гармонія народжувалася із поєднання непоєднуваного: трагічного і комічного, традиційного й новаторського, вишуканого й потворного. Український Чорнобиль та австрійське місто Цвентендорф, де також мала бути запущена атомна станція, стали спільною відправною точкою для команди проєкту, яка накреслила перед собою мету відповісти на запитання: яким буде життя після надпотужного вибуху? Який зміст вкладатимуть у нього ті, хто вижив, але, позбавившись пам'яті, втратив свій зв'язок із предками? Які цінності культивуватимуть? До лав сміливців, які відповіді на ці над серйозні питання вирішили шукати в мистецькі площині, приєднатися також співачка, фольклористка, режисерка Сусанна Карпенко, художниця Катерина Маркуш, музикант-мультиінструменталіст Ігор Завгородній, поет Юрко Іздрик, який сам є ліквідатором аварії на Чорнобильській АЕС…

Кіно і танець, театр, перформенс, жива музика із використанням рідкісних музичних інструментів (дудука, зурна, гуслі, монгольська двохструнна віолончель тощо) – як і попередні твори формації NOVA OPERA, «Чорнобильдорф» є складним дійством не лише художньо та емоційно, але й технічно. Тут, повертаючись до тези про поєднання непоєднуваного, один умовний рядок перетікає в інший, один абзац дає поштовх до написання наступного, попередня глава є преамбулою подальшої, хоча окремо ці складові виглядають досить відособлено. Автентичний спів наживо і загрозлива велич сучасних пейзажів, скутих дротами-антенами, на відео трансформуються в єдине ціле, пронизують мозок, примушують безсило опиратися невідворотності фатуму.

Особливу увагу «Чорнобильдорф» приділяє ідолам минулого, безпосереднім винуватцям катастрофи, що змінила

світ. Величезна голова Леніна, анахронічний Леонід Ілліч у телевізорі – злочинці-гіпнотизери, деспотичні правителі, що нищили цілі покоління. На фальшивості тієї епохи автори вистави наголошують також за допомогою музики – тріо духових інструментів звучить розбалансовано, кострубато, недоладно. Ще один момент, який би ще кілька років тому спричинив чимало суперечок, – присутність оголених акторів. У «Чорнобильдорфі» цей прийом має логічне пояснення: насправді людина – вразлива і беззахисна, незважаючи на всі її досягнення, винаходи, рекорди.

«Чорнобильдорф» є виразним прикладом того, що мистецтво повинно бути соціально відповідальним. У фінальній афіші Фестивалю-премії «ГРА» ця «багатоповерхова» вистава виглядала би достойно і цікаво.

Віктор Рубан

Постапокаліптична анти-утопічна вистава є дуже насиченою художніми засобами, при цьому вражає і доречністю поєднання залучених медіа, і влучністю символів та сенсів, і цілісністю естетичних рішень які гармонійно доповнюють, як художні засоби так і суть проєкту. Ця робота є яскравим прикладом справді міждисциплінарної співпраці, у якій художні засоби цілісно доповнюються одне одним, ніби проростають одне з одного.

Найціннішим у цій виставі є те, що посеред масивності всього складу, оформлення простору, вигаданих інструментів тощо основною ниткою розповіді є голос та тіло. Наявність оголеного тіла у танці посеред масивності індустріальних декорацій виразно підкреслює крихкість танку людського життя, яке неминуче програє й індустріалізованому середовищу, і техногенним загрозам, але все-одно знаходить можливості відновлюватись та продовжувати свій рух та пісню життя.

Дуже тішить те, як автори змогли закласти у цю роботу таку кількість актуальність сенсів і філігранно їх донести за допомогою такої потужної майстерної художньої команди. Залучення не тільки сучасної поезії, але і автора поета є цінним режисерським ходом, який метафорично натякає на важливість слова та поезії у пошуках виходу з ситуацій історичних криз, катастроф, для пошуку спільної мови й бачення майбутнього.

Прекрасне виконання, оригінальність задуму та структури, цілий всесвіт сенсів закладений у цю роботу, на мою особисту думку, робить її однією з найкращих, що подавалися до участі цього року, тому однозначно рекомендую цю роботу до переліку найкращих постановок України у номінації «за найкращу пошуково-експериментальну виставу».

Ольга Стельмашевська

«Чорнобильдорф» – експериментальний проєкт Романа Григоріва та Іллі Разумейка, який досліджує нашу доапокаліптичну цивілізацію в декількох площинах – музичній, перформерсній, археологічній, філософській, науковій, одним словом, культурологічній з метою її «архівування» й можливого відтворення у постапокаліптичному майбутньому.

Як музиканти і прогресивно мислячі творці Григорів і Разумейко ведуть ретельні «розкопи», шукаючи форму і «артефакти», перш за все, в мистецькому просторі, аби стимулювати відновлення «нової цивілізації» на місці Чорнобиля.

Сім розділів опери – сім ритуалів цього пошуку.

Кожний з них позначається назвами, написаними латиницею, які відсилають до міфологем: Elektra, Orfeo ed Euridice. Або до візуальних і музичних символів: в Drama per musica – деконструювання опери, в Rhea – механістичний «танець лебединого робота» під ритмічно спотворену прелюдію fis-moll з «Добре темперованого клавіру» Баха на Rhea-playeri (алгоритмічне піаніно); в The little accordion girl – спотворення самого методу звуковидобування; в Messe de Chornobyldorf – занурення в ритуал і релігію у супроводі первісної акустично-ритмічної імпровізації через фольклорну мелодику, благозвучні людський і альтовий голоси Agnus Dei Баха, що уривається криком у hardrockовий апофеоз; в Saturnalia – ідолопоклонництво під музику Густава Малера, дотепна кінохроніка Чорнобильдорфільму за участю артистів «Чорнобильдорфського театру опери та балету імені Умберто Еко» з написаним кирилицею словом «кінець», рейв-дискотека з фольклорними мотивами.

Полотно «Чорнобильдорфу» – грандіозне і вимагає масштабного мислення. Його творці, розбираючи на молекули чи то музичний інструмент, чи людський голос і спів, слово, рух, духовне і тілесне, трансформують свідомість і загострюють сприйняття, аби потім все це зібрати наново, вже «після смерті капіталізму, опери і філософії».

Їх цікавить не тільки наслідки катастрофи чи перманентна катастрофа, в якій ми всі живемо після, власне, Чорнобильської. З кожним роком саме Чорнобиль проростає новими катаклізмами: екологічними, військовими, політичними, загальногуманітарними, епідеміологічними. Глобальний світ відгукується на неї такими «якісними» рефлексіями як от серіал від HBO. Україна, здебільшого, продукує рефлексії лише на внутрішній ринок зі сталим набором ходульного інструментарію і підходів, який в результаті є продуктом одноразового використання для дуже обмеженої аудиторії або формальною галочкою для його авторів.

«Чорнобильдорф» – потужна спроба говорити зі всім людством яскраво вираженою авторською мовою і разом з тим – універсальною, з точки зору уміння Григоріва і Разумейка зчитувати й інтерпретувати метафори «глобалізованого» хворого світу. Одночасно в «Чорнобильдорфі» – міцно вкорінена саме українська ідентичність, яке надає яскраве підґрунтя для пробудження фантазії не місцевого глядача.

Цікаво й те, що з часом цей твір не застаріє. Навпаки, як «ядерний мистецький реактор» вироблятиме все нові і нові сенси й алюзії. Його ж форма, відкритий фінал, розбивка на окремі, майже самостійні частини і таке інше, допускають зміни, корегування, перемонтування сцен і меседжів.

Авангардне, футуристичне, концептуальне дійство поєднує живу оперу (archaeological opera), віртуальну реальність (real virtuality opera), антропологічний музей та Інститут дослідження Чорнобильдорфської культури, катастрофу у Чорнобилі та її запобігання в Цвентендорфі-на-Дунаї (не запуском станції в 1978 році за 8 років до Чорнобильської катастрофи). Сама назва опери з'єднана з цих двох важливих назв географічних точок Планети Земля.

Ще одне поле єднання – Orfeo та Euridice. Український письменник-перформер Юрій Іздрик (до речі, «чорнобилець»-ліквідатор), який сам собі написав монолог Орфея та австрійська актриса Анн Беннет (її реакцію на читання вірша, написаного спеціально для неї, бачимо на самому початку дійства). Два окремі світи на єдиному мистецькому кону. За Григорівим та Разумейком, Орфей ховає не Евредіку, а «стару оперу нового світу» та, як і всі інші персонажі, спускається у пекло.

Всі ці передумови народжують відповідні мистецькі і технологічні образи, якими перенасичений внутрішній світ «Чорнобильдорфу». Цей сплав, який, до речі, постійно мусується протягом усього дійства – наша дійсність, оскільки не відомо, якому Богу ми всі поклоняємось – язичницькому чи комп'ютерному, «органічному» чи пластиковому. Мікрочіпи – наш реальний мікрокосм? Плата – ікона, а наш Храм – Всесвіт чи зруйнований четвертий енергоблок?

Опера-перформанс «Chornobyldorf» наочно демонструє інноваційний підхід до теми. Він глобально осмислює її, ритуалізує, досліджує, маркує і дає поштовх до розвитку подібної моделі творчого мислення й закладання основ цього методу творення на майбутнє.

З цим проєктом можна впевнено констатувати, що українське перформативне мистецтво здатне продукувати феноменально багаторівневі і багатовекторні постановки європейського штибу. Попри це, публіка спектаклів формації Opera aperta, яку уособлюють Григорів і Разумейко, дорівнює мізерно малій частині, запит на такого рівня експеримент у нас практично відсутній і перебуває десь у межах вишукано-богемного кола поціновувачів. Зате фестивально-гастрольне життя цієї постановки у постпандемічний період в західно-європейському культурному просторі може дорівнювати «чорнобильському вибуху». Пардон за каламбур.

Тож місце у фінальній збірній Фестивалю-премія «ГРА» «Чорнобильдорф» собі апріорі забезпечив.

Юлій Швець

Хочеш змінити світ – зроби його більш привабливим, або створи (вигадай) новий. Автори проекту «Чорнобильдорф» так і діють – створюють вигаданий світ, можливо, й не кращий за існуючий, та все ж інший. Світ після атомної катастрофи, в якому випадкові вцілілі бродять занедбаними територіями, намагаючись будувати нові поселення, відшукуючи власну ідентичність та надаючи уламкам колишньої цивілізації нові сенси. Інакше кажучи, вцілілі починають творити нові міфи, в якості зразків, звісно, використовуючи міфи античні та й узагалі весь досвід людства, записаний на флеш-картах, що збереглися. Це дещо дивно, адже пам'ять при радіоактивному опроміненні стирається першою, однак, у даному випадку це навряд чи суттєво. Оскільки після кожного великого вибуху в мистецтві настає царство так званої «постправди» – не лукавої фальші, як стверджують, а чогось отакого, що слідує за художньою правдою.

Для розуміння оригінальності задуму й основного авторського меседжу необхідно додати, що назва вистави – це гібрид знайомого нам топоніму Чорнобиль та австрійського міста Цвентендорф за 50 кілометрів від Відня. Їх об'єднує атомна історія. Це міста, у яких свого часу були побудовані атомні станції. У Цвентендорфі станцію мали ввести в дію у 1978 році. Проте через масові протести екологів та національний референдум її експлуатацію не дозволили, перетворивши на технологічний музей 70-х років. Структуру і фабулу «археологічної опери» (так її жанр формулюють автори) нескладно зрозуміти із послідовності новел: «ELEKTRA», «DRAMMA PER MUSICA», «RHEA», «THE LITTLE ACCORDEON GIRL», «MESSE DE CHORNOBYLDORF», «ORFEO ED EURIDICE», «SATURNALIA». Дія цих семи новел опери відбувається на трьох локаціях: на місці Чорнобильської катастрофи, поблизу міста Енергодар (де розташована найбільша в Європі атомна та теплова станція) та такому, що репрезентує вже неядерний техногенний апокаліпсис місті Кривий Ріг. Вистава звучить кількома мовами – українською, латиною, румунською, сербохорватською та німецькою.

В «археології майбутнього», котра базується на вихідній ситуації (в котрій люди втрачають історичну пам'ять і починають заново наділяти сенсом звичні для їх попередників предмети та явища), цікавою виглядає взаємодія акторів з простором. Переглянувши виставу у відео-версії та в локації Мистецького Арсеналу, інколи навіть ловив себе на думці, що глядач має справу не з доволі умоглядним для нього, можливо, поки що пост-апокаліпсисом, а з цілком конкретним днем сучасності, в якому люди також втрачають культурну пам'ять і заново наділяють сенсом і означають новими термінами звичні для попередніх до-пост-модерних (класичних) поколінь предмети і явища. Доповнюють враження сьогоденності елементи театру і кіно, танцю і перфомансу, скріплені воєдино. І, звичайно, музика, котра для передачі означених сенсів широко використовує архаїчні і новітні музичні інструменти, й котра, впевнений, чекатиме професійних дослідників. Мізансценічно вистава достатньо оригінальна, хоча й використовує (інколи) стандартні для імперської культури стереотипи «великого стилю». Щодо костюмів, елементів сценографії, пластичного, акторського й вокального рішень можна лише резюмувати, що в рамках окресленої «пост-апокаліптичної» задачі, усе у виставі припасовано, виглядає органічно й працює як єдиний живий організм.

Це синкретичне дійство цілком вписується у пошуково-експериментальний формат та може бути цікавим як естетично витонченому, так і масовому глядачу. Не дивлячись на «множинний і відкритий фінал» (тобто – його відсутність) вона вповні заслуговує на перебування у шортлісті Фестивалю-премії «ГРА».

Журі IV Фестивалю-Премії «ГРА»

Дайан Елшоут
м. Амстердам, Нідерланди

Танцівниця, хореографка, педагогиня, дослідниця та тренерка із Нідерландів. Вона отримала танцювальну освіту в Кодартсі, Роттердамі та театральних студіях (MA) в Утрехтському університеті. Її проекти (Elshout/Handeler) неодноразово гастролювали і завоювали кілька міжнародних премій. Її діяльність поширюється на навчання молодих танцюристів та хореографів, консультування органів фінансування. Вона також є однією з художніх керівників колективу артистів Moving Arts Project, який створює та втілює соціально-культурні проекти.

Беньямінас Жельвіс
м. Каунас, Литва

Генеральний директор Каунаського державного музичного театру, співак.

У 1986 році закінчив литовську Державну консерваторію, де вивчав сольний спів під керівництвом Г. Григоряна. Того ж року почав працювати в Каунаському державному музичному театрі, де створював партії в операх, оперетах та мюзиклах. Як співак, разом з колегами організував багато концертних програм і брав участь у концертах на Кубі, у Польщі, Фінляндії, Угорщині, США та Росії.

Арії та дуети з відомих оперет, які співав Беньямінас Желвіс, записані литовським Національним радіо і телебаченням. Він працював у Дитячій музичній школі міста Мар'ямполе. Викладав спів у Педагогічному училищі в Мар'ямполе.

У 1995 році Б.Жельвіс та його колеги заснували ансамбль під назвою «Baritone Trio». Цей ансамбль видав декілька аудіокасет та компакт-дисків, які пропагують легкі жанри сценічної музики - оперету й мюзикл.

У 2002 році ансамбль «Baritone Trio» організував перший міжнародний фестиваль цього виду сценічної музики під назвою «Оперета в Каунаському замку». Після цього фестиваль став щорічним. Жельвіс – президент «Клубу оперети», створеного у 2004 році.

У 2005 році Каунаська міська рада нагородила Беньямінаса Жельвіса знаком пошани «Сантака» третього ступеня за його заслуги перед містом.

У 2007 році був нагороджений державним орденом «За заслуги перед Литвою».

У 2005 році став генеральним директором Каунаського державного музичного театру.

Анна Корженьовська-Бігун
м. Варшава, Польща

Докторка гуманітарних наук. Випускниця Факультету театрознавства Театральної академії у Варшаві та кафедри українознавства Факультету прикладної лінгвістики Варшавського університету. Перекладачка української літератури та фільмів українською, білоруською, російською та англійською мовами.

Член Асоціації перекладачів літератури. Науковий секретар Академії сходу - Незалежного дослідницького центру.

Упорядниця і наукова редакторка першого польського книжкового видання текстів Леся Курбаса «Łeś Kurbas.

Pisma teatralne, Warszawa: Instytut Teatralny 2021».

Проводить дослідження з питань антропологічного захисту, тобто захисних реакції культури в умовах війни.

Руї Мадейра

м. Брага, Португалія

Актор та режисер, директор Театральної компанії м. Брага (Португалія).

Протягом багатьох років був виконавчим директором Theatro Circo, входив до секретаріату 1-го Міжнародного театрального фестивалю іберійського театру. Був президентом секретаріату Асоціації театральної децентралізації. У 1996 р. входив до робочої групи з вивчення театральної ситуації в Португалії, також – до Португальського комітету міжнародного проєкту «Pretexte». Був членом ради директорів Європейської асоціації Villes et Cinéma de L'Europe та головою ради директорів культурного фонду Бракара Августа. Був директором газети Correio do Minho, викладав у Католицькому університеті Браги курс художніх та культурних досліджень і зараз продовжує викладацьку діяльність у навчальних закладах Португалії та за кордоном. Був віцепрезидентом Lusyfona Scene, асоціації розвитку театру у лузофонічному просторі.

Працював у театрах Португалії, Іспанії, Франції, Німеччини, Італії, України, Румунії, Бразилії, Анголи, Сан-Томе, Мозамбіку.

Нагороджений Срібною медаллю за заслуги перед культурою муніципалітету Браги, нагородою Театрального інституті Бернардо Сантарено, має почесне звання AMICUS ROMANIAE Румунського інституті культури. Член виконавчого комітету ETA – Євразійської театральної асоціації.

Фредерік Поті

м. Марсель, Франція

Режисер, продюсер, актор.

Співпрацював з Національним драматичним центром Théâtre de la Salamandre Гілдаса Бурде та Андре Гіттьє, а також Théâtre de la Découverte Домініка Сарразіна у Ліллі, потім з L'Equipage, у якому в 1999-2003 рр. був режисером.

У 2004-2014 рр. – директор паралельної програми Авіньйонського фестивалю – фестивалю вуличного театру та нового цирку (Festival Villeneuve en Scéne). За цей час забезпечив постановку багатьох спектаклів, включаючи афганську версію «Софокл. Едіп, тиран» Маттіаса Лангхоффа.

У 2015 році був художнім керівником фестивалю «Les Zygomatiques» на прохання міста Фос-сюр-Мер. У 2016 році у якості продюсера та генерального директора приєднався до Théâtre de la Massue, який працює в царині сучасного театру ляльок. Одночасно Фредерік заснував продюсерську та консалтингову компанію «You are up to Prod», яка підтримує кілька художніх колективів та надає консультації у Франції та в усьому світі. На сьогодні Фредерік Поті є представником східних країн у проєкті «Павільйони майбутнього» в Авіньйоні, що ініційований Théâtre de la Manufacture.

У 2015 році Міністерством культури Франції йому було присвоєно звання офіцера Ордену мистецтв та літератури. Фредерік є членом дорадчого комітету та членом правління IETM.

Номінанти IV Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії «ГРА»

«За найкращу драматичну виставу»:
1. «Собаче серце» (Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. Василя Василька).
2. «Це дитя» (Закарпатський обласний угорський драматичний театр (м. Берегове)).

«За найкращу виставу камерної сцени»:
1. «Буна» (Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької).
2. «Філоктет. Античний рейв» (Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки).

«За найкращу виставу для дітей»:
1. «А хай то качка копне» (Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки).

«За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу»:
1. «Лис Микита» (Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької).
2. «Шинель» (Київський національний академічний Молодий театр).

«За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу»:
1. «VIÑO» (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра).
2. «Люди. Тіла. Метаморфози» (Рівненського академічного музично-драматичного театру).

«За найкращу пошуково-експериментальну виставу»:
1. «H-Effect» (Громадська організація «Арт Діалог»).
2. «Кострубізми. Кумановський» (Театр «ГаРмИдЕр», м. Луцьк).
3. «Чорнобильдорф» (Лабораторія сучасної опери Opera Aperta).

Лавреати IV Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії «ГРА»

«За найкращу драматичну виставу»:
«Це дитя» (Закарпатський обласний угорський драматичний театр (м. Берегове)).

«За найкращу виставу камерної сцени»:
«Філоктет. Античний рейв» (Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки).

«За найкращу виставу для дітей»:
«А хай то качка копне» (Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки).

«За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу»:
«Лис Микита» (Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької).

«За найкращу хореографічну/балетну/пластичну виставу»:
«VIÑO» (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра).

«За найкращу пошуково-експериментальну виставу»:
«Чорнобильдорф» (Лабораторія сучасної опери Opera Aperta).

Команда IV Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії «ГРА»

Директор – народний артист України **Богдан Струтинський**
Виконавча директорка – **Ольга Байбак**

Координатори:
Каріна Бірюкова
Марина Шейко
Яна Безсмертна

Бухгалтерка – **Лариса Карпенко**
SMM-менеджерка – **Олександра Головненко**
Прессекретар – **Юрій Гулевич**
Режисер-постановник церемонії закриття – **Вадим Прокопенко**
Художниця-постановниця церемонії закриття – **Алія Байтенова**
Розробка лого – **Студія маркетингу та дизайну MUST**

Видання підготували:
Упорядниця – **Людмила Олтаржевська**
Дизайн – **Маріанна Чепурненко, Олексій Ковалевський**
Фото надані пресслужбами театрів

Тексти експертів подано в авторській редакції.
Відповідальність за точність посилань та коректність 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 на видання належить Національній спілці театральних діячів України. Всі права захищені. Текст, зображення, графіка є об'єктами авторського права та інших прав інтелектуальної власності їхніх авторів. 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 (авторів текстів та зображень).*