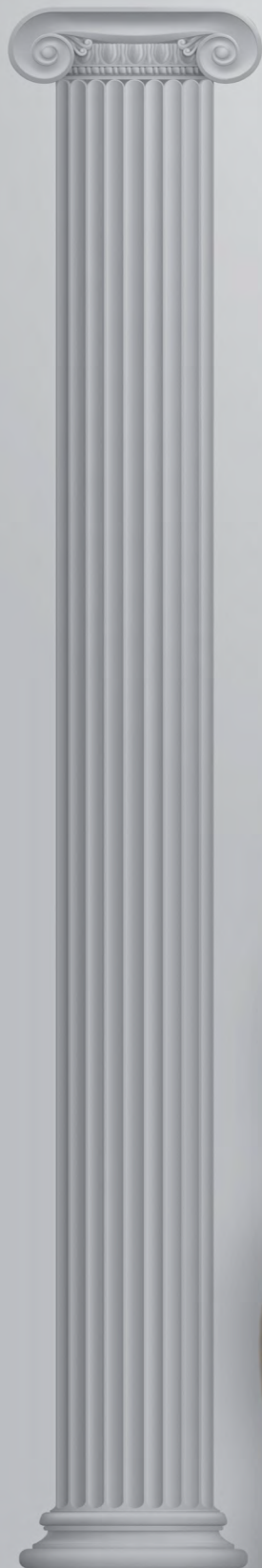




ТЕАТРАЛЪНА

ВИПУСК 3
2013

ПЕКТОРАЛЪ





7



14



25



16

Акценти

- 3 1000 слів про кризу
Євгенія Кононенко

Події

- 5 Вистави-претенденти
на премію «Київська Пектораль»

Київська пектораль

- 7 Театр: вічне, застаріле, нове...
Євгенія Кононенко
12 Стіна довжиною в життя
Ксенія Мурга

Персони

- 14 Деніель Ветцель:
«...все, що відбувається в суспільстві,
можна побачити як театр»

Київська пектораль

- 16 Додумайте самі
Сергій Хіленко
18 Рік 2012-й театральний
Ольга Значкова
20 «Острів скарбів»: як правильно вкласти капітал
Ксенія Реутова

Події

- 21 Сучасна драматургія грає свою роль
на «Авансцені»
Надія Мірошниченко

Театральний об'єктив

- 22 Граємо Чонкіна
Вікторія Ільків

Кіноп'єса

- 25 Покійники
Марися Нікітюк

Терапія

- 28 Музика vs аптека
Любов Місюра

Театральна пектораль

глядацький часопис

№3 (003), 2013

За підтримки

Головного управління культури і мистецтв
Київської міської державної адміністрації

Концепція та реалізація проекту

Компанія PR-Prime

Керівник проекту

Петро Мацкевич

Головний редактор

Ксенія Мацкевич

Редактори

Анна Грозовська, Грицько Ліванов

Дизайн і верстка

Сашко Шевцов

Автори текстів, поезій, перекладів:

Лариса Венедіктова, Деніель Ветцель,
Ольга Значкова, Вікторія Ільків,
Євгенія Кононенко, Надія Мірошниченко,
Любов Місюра, Ксенія Мурга,
Марися Нікітюк, Ксенія Реутова,
Сергій Хіленко

Світлини:

Ольга Закревська, Валентин Ландар,
Євген Рахно, Костянтин Стрілець,
Михайло Титаренко, Євген Чекалін,
Marco Bernardini, Davide Restivo, Mr wiebe

У часописі також використані світлини з архівів:

Київського академічного Молодого театру, Київського
національного академічного театру оперети, Київ-
ського академічного драматичного театру на Подолі,
Нового драматичного театру на Печерську, Київського
національного академічного театру оперети, сайту
teatre.com.ua

На обкладинці використано зображення

“Ionic column”, © Krisdog | Dreamstime.com

PR-Prime

Для листування:

вул. А.Головка 1/44, Київ, 03110

E-mail: ksenia@msbrand.net

Тел.: +380 050 372 92 00

При передруці посилання на часопис

«Театральна пектораль» обов'язкове



22



20



3



28

1000 слів про кризу

«Дитячі» ігри дорослого маскульту

Грецьке слово *крісіс*, яке увійшло до усіх європейських мов, означає перелом, великі зміни. Криза — це удар по традиції. Це коли освячене віками більше не працює. Коли недовіра традиції змушені визнати навіть найвідданіші її прихильники. Криза — це не кінець. Після кризи і далі щось буде. Тільки невідомо, що саме.

Коли вимовляється слово «криза», перша асоціація — криза економічна. Діяльність приносила дохід, на який могли розраховувати. Тепер це закінчилося. Треба думати про щось інше, шукати собі інше місце в цьому світі.

Про економічну кризу пишуть і говорять усі. Всі дають поради, як знайти себе за нових обставин. Та людині, яка багато років займається культурними дослідженнями та гендерною проблематикою, цікавіше говорити про радикальні зміни в інших сферах буття. Про масову культуру, наприклад, яка так само, як і економіка, пронизує наше існування, так само, як і економіка, визначає її форму.

Поки ті, хто влаштував економічну кризу, по-дорослому підраховують свої мегадоходи, діячі культури й політики, як можуть, захищають свої.

Багато говорилося про патріархальні схеми масової культури. Ці схеми не лише у зовнішніх проявах, вони й усередині нас. Гендерні стереотипи — то загальні слова, які вже давно не сприймаються як одкровення, які набили оскому, на які вже не реагують. В масову культуру вже давно прийшла жінка, і вона там і бажана гостя, і владна господиня. Проте, аналізуючи сьогоденні базові сюжети масової культури, не варто говорити про повернення матриархату, залишки якого присутні в архаїчних культах, в міфології, в народній культурі. Хоча жінка й присутня в масовій культурі, але не вона задає її тон. І не чоловік. Чоловік і жінка діють у сюжетах сучасної культури на рівних, але не про гармонію чоловічого й жіночого свідчать масові чоловік і жінка. В сьогоденній масовій культурі наявна криза і традиційної маскулінності, і традиційної фемінності. Можна навіть говорити про крах і чоловічого, і жіночого і у візуальних образах маскульту, і в його культурних наративах.

На арену масової культури вийшла дитина. Вередлива розбещена дитина, яка сама не знає, чого вона хоче, яка, однак, добре знає, що їй усе зійде з рук. І саме така дитина стала обличчям сучасної культурної кризи. Саме дитина є головним героєм усіх сучасних медійних шоу як культурного, так і політичного характеру. Дитина, яка здатна накоїти що завгодно і яка не відповідає тим за скоєне, бо ж вона неповнолітня.

Утім, власне дитина потрапляє у візуальні ряди досить рідко. По-дитинному поведуться дорослі. Маємо кризу дорослості, коли дорослі люди воліють поводитися, як діти. А їхнім взірцем є аж ніяк не чиста серцем дитина, яка тільки й увійде в царство Боже. Дитина як головний медійний персонаж сьогодення — це, з погляду традиції, створіння зіпсуте, аж ніяк не чисте серцем, яке знає, що таке добро і зло, але обирає не добро. А якщо й не зло, то поведінку трикстера, який, бешкетуючи, імітує «погану дитину». Отже, масова культура продукує навіть не дитину, а «погану дитину». Тобто наявна не лише криза дорослості, а й криза дитини.

Так, в рамках масової культури продовжують продукуватися мелодрами і бойовики як у книжкових, так і кіноваріантах, де нібито присутні і традиційна докризова жіночість, і не менш традиційна маскулінність. Продовжують вироблятися пісні, які нібито оспівують традицію. Проте в усьому цьому присутня дитина, яка сміється з освячених сюжетів, блазнює і викривлює їх так, як школярі середніх класів у пору нашого дитинства пародіювали пафосну громадянську лірику, яка вивчалася у школі. Кожна доросла людина, якщо попорпається у власній пам'яті, зможе пригадати вірші зі шкільної програми, спародійовані якимись двієчниками. Але тоді вчительки пафосно засуджували тих двієчників. А тепер подібні стилістиці надаються і великі сцени, і великі екрани, і головне, почесне місце в культурі. Тепер поважні діячі культури, ба навіть політики прагнуть цієї дитинності.

Іронія і дотепність як спосіб реагування на світ існують в культурі давно, і їм завжди відводилося цілком почесне місце в рамках традиції. Утім, нині відбувається щось інше. Нині іронізує над світом саме «погана дитина», викликаючи захоплення й оплески, давно вже зробившись взірцем для наслідування.

В останні кілька років у масовій культурі панує дискурс «поганої дитини». А якщо й не поганої, то такої, яка неодмінно прагне виглядати поганою. Дитини, яка

64-річний актор — зірка французького кіно, який зіграв чимало мужніх чоловіків, зараз демонструє поведінку інфантильного підлітка. Якби він повівся як чоловік, як громадянин, він мав би протестувати проти введення безглузлого податку, бо на те й існують у демократичній країні відомі люди, щоб коригувати діяльність президентів. Натомість всесвітньовідомий актор продемонстрував бездарне шоу, яке, втім, переглядається і коментується в усьому світі.



Відбиток руки та автограф Жерара Депард'є на доріжці перед Палацом Фестивалів і Конгресів у Каннах

бешкетус. Підлітка, який самостверджується через невмілий бунт. А носієм цього кризового дискурсу є людина доросла, яка вочевидь вважає переконливою саме таку кризову стилістику.

Я говорю про ці явища аж ніяк не оціночно, мовляв, яким бездарним шоу є сучасна масова культура. Ні, я говорю про це типологічно, намагаючись якомога безсторонніше виділити риси поганої дитини в дискурсі сучасної масової культури, в типах поведінки, в приватному й публічному дискурсах. Бо я сама, маючи дорослих дітей, у власній творчості практикую стилістику бунту проти традиційної дорослості, мовляв, погана дитина має рації більше, ніж дорослий, котрий дотримуються традиційних норм, які працювали до кризи.

Вам потрібні ілюстрації до сказаного? Запустіть у YouTube будь-який кліп до будь-якої пісні. Погляньте, які світлина вивішують фотокореспонденти для ілюстрації будь-якої події: переваги цифрового фото використовуються не для того, щоб вибрати найбільш естетичні знімки. Ні, обираються «прикольні» фота, де учасники події відзняті найбільш кумедно: із викривленими ротами, із заплющеними очима, із неадекватними гримасами. А погляньте, які аватари більшість із нас бере для власної репрезентації у соціальних мережах: із виряченими очима, з ідіотичними посмішками. Це не естетика потворного, це криза естетики як такої. Або естетика недозрілості як апофеоз адекватності світовідчуття.

І останні політичні події — самі собою малозначущі, якщо розібратися, але увага до них світових медіа, надвисокий «індекс цитування» також підтверджують сказане мною. Я маю на увазі еміграцію відомого французького актора до Росії. 64-річний актор — зірка французького кіно, який зіграв в кіно чимало мужніх чоловіків, зараз демонструє поведінку інфантильного підлітка. Якби він повівся як чоловік, як громадянин, він мав би протестувати проти введення безглузлого податку, бо на те й існують у демократичній країні відомі люди, щоб коригувати діяльність президентів. Натомість всесвітньовідомий актор продемонстрував бездарне шоу, яке, втім, переглядається і коментується в усьому світі.

Приклад французького актора є найбільш показовим, а подібних прикладів безліч і в національному, і у світовому медійному просторі.

Отже, в умовах економічної кризи ми спостерігаємо кризу дорослості в публічному дискурсі. Поки ті, хто влаштував економічну кризу, по-дорослому підраховують свої мегадоходи, діячі культури й політики, як можуть, захищають свої. Бо ж їхні доходи відрізняються від доходів тих, хто проектує економічні кризи, як кишенькові гроші підлітків відрізняються від грошей дорослих...

Євгенія Кононенко

Часопис RozRazil, 45/46 (Чехія)

Світлина: Marco Bernardini

Вистави-претенденти на премію «Київська Пектораль-2012»

Довгий список



Сцена з вистави «Войцек. Карнавал плоті»

Велика сцена

Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра

Ф. Достоевський. Опискин. Фома!

Ексцентрична комедія. Режисер — О. Лісовець

Г. Бюхнер. Войцек. Карнавал плоті.

Вистава-концерт. Режисер — Д. Богомазов

Попелюшка. Музична казка для дітей.

Режисер — В. Цивінський

Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки

Ж.-Б. Мольєр. Мнимый больной.

Комедія. Режисер — А. Кац

Ж. Ф. Реньяр. Любовное безумие.

Музична вистава. Режисер — М. Резникович

Київський академічний Молодий театр

П. Гладилін. Афініські вечори.

Лірична комедія. Режисер — І. Славинський



Сцена з вистави «Перехресні стежки»

Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка

А. Чехов. Жона є жона.

Водевіль. Режисер — В. Козьменко-Делінде

І. Франко. Перехресні стежки.

Трагіфарс. Режисер — Д. Чирипюк

Київський академічний театр на Липках

А. Чехов. Вишневий сад.

Комедія. Режисер — В. Гирич

В. Шекспір. Сон літньої ночі.

Фесрія. Режисер — В. Гирич

Київський муніципальний академічний театр ляльок

Г. Усач. Білосніжка.

Музична казка. Режисер — С. Єфремов

Київський академічний театр ляльок

Є. Жуковська, М. Астрахан. Нові пригоди Піфа.

Вистава для дітей.

Режисери — Є. Жуковська, М. Астрахан



Сцена з вистави «Кома»

Мала сцена

Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки

А. Мардань. Женщины. Фрагмент.

Скандал без антракта.

Драма. Режисер — І. Дука

Київський академічний Молодий театр

Ф. Шмідт, Г. Штаудахер. Кома.

Репортаж з місця злочину. Режисер — А. Май

Г. Г. Маркес. Очі блакитної собаки.

Неймовірна історія кохання. Режисер — А. Романов



Сцена з вистави «Полоумный Журден»

Київський академічний драматичний театр на Подолі

М.Булгаков. Полоумный Журден.

Комедія з музикою і танцями. Режисер — В.Малахов

О.Вампілов. Старший сын.

Лірична комедія. Режисер — І.Волков

Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра

А.Крим. Звонок из прошлого.

Сучасна комедія. Режисер — В.Цивінський

Київський академічний театр на Липках

С.Белов, С.Куваєв. Не хочу бути собакою.

Казка-гра. Режисер — О.Сенчук

Камерна сцена

Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я»

А.Чехов. Вогні.

Сторінки оповідання. Режисер — А.Бабенко

Р.Білецький. Розмова, якої не було.

Трагікомедія. Режисер — В.Філончук

Ж.-Ж.Брікер, М.Ласег. То, что скрывают французы...

Комедія 16+ у ритмі босанова. Режисер — Л.Сомов

Х.Левін. Холостяки і холостячки.

Комедія. Режисер — Т.Трунова

Й.Бродський, О.Вертинський, О.Галич.

Ниоткуда с любовью...

Емігрантський мюзикл. Режисер — О.Кужельний



Сцена з вистави «Нізівдки з любов'ю»

Новий театр на Печерську

А.Чехов. Святою ночью.

Режисер — О.Лазович

Н.-М. Штокманн. Корабль не придет.

Режисер — О.Крижановський

Національний центр театрального мистецтва ім. Л.Курбаса та театр «Відкритий погляд» (спільний проект)

М.Дурненков. Самый легкий способ курить.

Режисер — С.Жирков

Театр «Відкритий погляд»

А.Яблонская. Семья. Сцени. Режисер — С.Жирков

«Вільна сцена»

І.Лаузунд. Бесхребетность. Режисер — А.Осмоловська

Київський академічний драматичний театр на Подолі

А.Крим. Письмо Богу.

Театральне оповідання. Режисер — І.Славинський

Театр-студія «Дивний замок»

О.Іванченко. Режессура...

Комедія-мімікрія. Режисер — О.Іванченко

Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка

Ф.Достоевський. Сон смішної людини.

Режисер — М.Голенко



Сцена з вистави «Сон літньої ночі»

Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки

Й.Вольфганг фон Гете. Страдания юного Вертера.

Драма. Режисер — С.Сукненко

Моновистави

Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка

В.Винниченко. Момент кохання.

Слідчий експеримент. Режисер — Т.Жирко

Студія Паріс

Софокл. Эллины, этюды к трагедии «Аякс».

Режисер — Л.Паріс

Антреприза

Міжнародна театральна агенція «Вікторія»

В.Малахов. Он — моя сестра. Режисер — В.Малахов

Театр: вічне, застаріле, нове...

Прем'єри-2012: «Циганський барон»,
«Старший син» і «Любовні листи до Сталіна»

Театр — один із найконсервативніших видів мистецтва, а може й найконсервативніший. Навіть авангардний театр є консервативним. В театр не прийшла цифрова революція. Так, відеоінсталяції, буває, стають елементами театральних декорацій. Проте сугестивний театральний ефект забезпечують винятково живі актори без мікрофонів і фонограм, а цифрові технології, якщо такі трапляються, лишаються тільки на другому й третьому плані. Тоді як у споживанні музичного чи малярського мистецького продукту новітні технології є повноцінними співавторами митців, які додають нові якості старим сутностям: картини на плазмових екранах не такі, як на полотні, але не гірші, вони інші; і музика у цифровому відтворенні звучить по-іншому, з різними ефектами, яких не може дати живий музикант на живому інструменті.

Все це не стосується театру. У форматі відеозаписів театральні вистави нічого не набувають, лише втрачають. Музику, вокал, малярство, не кажучи про кіно чи про літературу, цілком можна споживати вдома чи в дорозі. В час, коли мало не всі культурні харчі доставляються додому, в театр усе одно треба йти, тому кожне театральне дійство, навіть цілком ординарне, в добу тріумфу новітніх технологій несе в собі магію античних імпрез і прадавніх амфітеатрів. Живі люди виходять з дому, одягають щось небуденне, якщо йдуть до Опери чи Оперети, або вбираються у звичайне, якщо йдуть до інших театрів. Вони приходять послухати й побачити те, що їм скажуть, прокричать, прохриплять, прошепочуть, а також заспівають і станцюють інші живі люди. А потім щиро аплодують і несуть на сцену квіти.

Саме театр сьогодні є не цифровим, а живим хранителем класичної традиції. Класична література сьогодні вже не пишеться, бо почесну полицю чи навіть почесну шафу вже давно у два ряди заповнено книгами минулих років, і нової шафи не передбачено. А класичні театральні спектаклі минулих років пішли у небуття разом із їхніми виконавцями, постановниками й глядачами, і їх звідтіля добути вже неможливо. Лишилися класичні п'єси, за якими нові театральні режисери ставитимуть класичні або авангардні вистави. І помітний успіх у глядачів — хтось презирливо назве їх «пересічними» — здобувають саме класичні постановки класичних спектаклів.

Зрештою, основа — це класика. Авангард все одно формується на основі класики як її заперечення, а не сам собою. І цілком природно, що до авангарду доростають не всі глядачі. Королева традиції — то опера та її



Вистава «Циганський барон»: Саффі (Любов Сагат),
Барінкай (з.а. України Сергій Авдєєв), кінь Орфей

молодша чи, можливо, старша, але все одно не така горювата сестра — оперета. В форматі оперети приживаються вистави й на сучасні сюжети, чого немає в опері.

Утім, зараз мова про класичну оперету, поставлену на сценах світу безліч разів. Оперету, де всі проблеми розв'язуються під чудові мелодії, де жадібність і пиха неодмінно покарають, але без непотрібної жорстокості трагедій, де закохані неодмінно поєднуються, навіть якщо вони із різних соціальних прошарків, бо циганка виявиться герцогинею. Звісно ж, йдеться про **оперету великого Йоганна Штрауса «Циганський барон»**, яку вкотре поставлено на сцені **Київського національного академічного театру оперети** (режисер-постановник — Богдан Струтинський).

Можна не любити жанр оперети, бо він передбачає відверту спрощеність усіх життєвих проблем, а опереткова музика не передає всіх глибин буття. Проте якщо оперету поставлено на доброму професійному рівні, то радість буття вона передає успішно і тому мимоволі втягає у свій вир і «пересічних» глядачів, і тих, хто вважає себе «непересічними». Хороший балет, виразні костюми й яскраві декорації під вічну музику створюють необхідний для законів жанру ефект свята життя,



Вистава «Циганський барон»: Саффі (Любов Сагат), Барінкай (з.а. України Сергій Авдєєв)

якого бракує українським глядачам в їхньому щоденному існуванні. Багато хто саме за святом життя і ходить в театр, і такі глядачі знайдуть його в «Циганському бароні» в гарному виконанні. Можливо, саме в цій версії «Циганського барону» музичний ряд не такий яскравий, як вокальний. Однак то все-таки оперета, а не опера, і досить хороша артикуляція співаків дає змогу добре розуміти тексти їхніх арій. Поєднувати спів і балет нелегко, проте і шанувальники оперети, і ті, хто ставиться до цього жанру стримано, отримають на виставі «Циганський барон» свято і для очей, і для вух.

В опереті, яка є якщо не матір'ю чи бабусею, то вже напевне двоюрідною тіткою сучасних серіалів, неодмінно фігурують не лише юні закохані. В любовні пригоди втягнені й старші люди, а також служники, служниці, домоправителі та домоправительки. У фіналі всі мають у найліпший спосіб влаштувати своє особисте життя, щоб ніхто не лишився за бортом корабля кохання. Якщо юні закохані всіляко демонструють вірність і відданість одне одному, то в середовищі закоханої прислуги та старшого покоління спостерігається деяка грайлива неоднозначність у стосунках. Тому в постановці є й пікантні родзинки, наприклад, побачення Стефана, слуги графа Барінкай, та Мірабели, домоправительки свинаря Зупана. Якщо серіали вже давно не існують без інтимних сцен у певних межах пристойності їхньої демонстрації, то й класична оперета осучаснюється, демонструючи глядачам панталони Мірабели. А постать комісара з питань моралі Лодовіко Карнеро, старого святенника, який прагне одружитися з молодою дівчиною і не проти позалицятися до юної циганки, певне,



Вистава «Циганський барон»: Мірабелла (Анна Середа-Голдун), Стефан (Сергій Яцук)

буде актуальною в усі часи. Його манери викликають той регіт у залі, який адресовано сучасній боротьбі за «високу моральність» з боку українського істеблішменту, а його вознесення на небо демонструє вічність цього конфлікту.

Колоритним і пам'ятним є й мажордом свинаря Зупана в чорному циліндрі, бо ж власник свинячого бізнесу прагне виглядати справжнім шляхтичем, якому так прагне догодити цей самий мажордом. Другорядні виконавці чи не яскравіші за головних. Вже згадані прислужник Барінкай Стефан, домоправителька Зупана Мірабела, його мажордом в чорному атласному вбранні, стара циганка Чипра додають свого особливого духу в ансамбль «Циганського барона», хоча й «першорядні» герої — красуня Сафі, Сандор Барінкай, свинар Зупан — також є колоритними, яскравими й адекватними.

Отже, київські шанувальники класичної оперети отримали чудовий подарунок — виставу «Циганський барон». Штраус є Штраус, щодо його «класичності» ні в кого не виникає сумнівів. Та іскрометна радість життя, яка продукується в рамках класичної оперети, за умов її високопрофесійного виконання, знаходитиме відгук у глядачів за будь-якої реальності.



Сцена з вистави «Старший син»

А от чи став класикою радянський театр? Чи створила радянська драматургія ті позачасові п'єси, постановка яких поза радянською реальністю створює ту нову драматургічну сутність, яка буде суголосна будь-якій добі?

Радянська культурна ситуація була дуже специфічна. Талановиті митці шукали формат догодити радянській ідеології і водночас сказати щось значуще про загальнолюдські цінності. Іноді це їм вдавалося. В рамках тогочасної реальності вистави за п'єсами Олександра Арбузова, Григорія Бакланова, Михайла Шатрова, того ж таки Олександра Вампілова і багатьох інших виявлялися значними подіями в культурному житті колишнього СРСР.

Наскільки актуальною є та драматургія сьогодні? Очевидно, у випадку кожного радянського драматурга й кожної конкретної п'єси це питання вирішується по-різному. (Але, загалом, воно є актуальним, бо чи не половину репертуару київських театрів складає радянська драматургія). Поставимо питання вужче, наскільки актуальним є сьогодні «Старший син» за п'єсою Олександра Вампілова, яку поставив Київський академічний драматичний театр на Подолі (режисер — Ігор Волков)?



Вистава «Старший син»: Сільва (Артем Мяс)

В радянські часи п'єси Вампілова були безсумнівною подією, і «Старший син» зокрема. В пам'яті середнього покоління лишився й популярний телефільм за п'єсою непересічного драматурга. І тоді, в далекі часи брежнєвського застою, коли офіційним героєм радянського мистецтва, зокрема й на сцені, був якийсь нереальний робітник-ударник, який виконував і перевиконував план, коли плакати «П'янству — бой» прикрашали робітничі їдальні, де в реальності роботяги приносили й розпивали під столами горілку, зробити героєм Алексея Сарафанова, інтелігента, який співається, бо в нього добра душа, було певним викликом тогочасному офіційному лицемірству й стверджувало дискурс ширості. Він такий, як він є, він не кривить душею, хіба що рідних дітей соромиться, розповідаючи їм, що й досі грає у симфонічному оркестрі, а не на похоронах і весіллях, він готовий визнати незаконного сина, бо справді колись давно мав роман із жінкою, з якою потім не зустрічався... Коли головними цінностями, які стверджуються, є щирість і доброта, то в нещирі часи фальшивої доброти він справді має шанс стати Героєм.

Утім, часи змінились, і п'яненька доброта вже більше не вважається життєвим капіталом. Занадто багато лю-

дей сьогодні спилися і хочуть, щоб хтось оцінив їхню щирість і доброту, які вже не в ціні. Дуже складно говорити про те, хто сьогодні може бути героєм сучасного мистецтва, зокрема театру. У постмодерний час саме це питання не має сенсу. Проте так само нікому не заборонено стверджувати своє бачення героя. Постановники «Старшого сина» говорять не про героя нашого, а про героя тих незабутніх часів, бо весь спектакль пронизано ностальгією за радянською добою. Декорації досить детально відтворюють радянський інтер'єр, упізнаваний для тих, хто жив тоді (художник — Сергій Нагорний). Актори, які є досить молодими людьми, грають переконливо, певне, виконуючи ностальгійні настанови режисера, бо і їхні жести, і манера говорити є імпліцитно радянськими. І дочка Сарафанова, Ніна (Анна Андрєєва), дуже гарна молода дівчина, гарна саме по-радянськи. А головне, радянською є утриманська ідеологія спектаклю. Сімнадцятирічного хлопця Васеньку (Дмитро Грицай), сина того ж таки Сарафанова, треба всіляко боронити від реального життя, а інакше він, бідненький, піде з дому й згине. Щиросердий Сарафанов (Олександр Клаунінг) іде до місцевої Месаліни Наталі (Оксана Аніщенкова), в яку закоханий Васенька, просить тридцятирічну жінку удати, ніби та приязно ставиться до хлопця. А друг «старшого сина» на прізвище Сільва (Артем Мяс), який успішно залицяється до Наталі, подається як шекспірівський негідник, такий собі Яго, який насміявся з кохання чистого душею Ва-



Вистава «Старший син»: Макарьська (Оксана Аніщенкова)



Вистава «Любовні листи до Сталіна»: Дружина Булгакова (Ганна Васильєва), Булгаков (Юрій Роздальський)

сеньки, за що й отримав пропалені штани. А може, саме шокера терапія Сільви була б для протверезіння (читай, дорослішання) Васеньки успішнішою, ніж усі хитрі підходи з боку його несвідомого батька, який і сам дорослою людиною так і не став?

Якби Алексей Сарафанов та його нетямущий син Васенька подавалися як комічний персонажі, без радянського пафосу «чистих душ», тоді про інтерпретацію «старшого сина» можна було б говорити як про новаторську. Як свідчать дані Інтернету, «Старшого сина» ставлять багато театрів пострадянського простору. В російському театрі «дорости» до Сарафанова вважається важливим етапом творчої зрілості актора. У Києві очікуються гастролі театральної компанії «Свободная сцена», яка також привезе «Старшого сина». Можливо, інші театри грають «Старшого сина» по-іншому. Київський театр на Подолі стверджує батьківську несвідомість як цінність, і це дивує. Дорослий чоловік, який діє імпульсивно, маючи добрі наміри й досягаючи сумнівних результатів, ще викликає симпатію у сучасних театралів, а режисери продовжують експлуатувати цю симпатію, підсилюючи й ініціюючи її.

Найменш помітним у спектаклі є сам «старший син», Бусигін (Василь Кухарський), хлопець, який зіграв роль міфічного старшого сина, а тепер не може більше обманювати дурнувато Сарафанова. Якщо старший Сарафанов цілком викликає співчуття, то Бусигін не викликає жодних почуттів. Очевидно, актор — й актор талановитий, що відчувається навіть із цієї ролі, — не



Вистава «Любовні листи до Сталіна»: Сталін (Анатолій Петров), Булгаков (Юрій Роздальський)

до кінця вжився в проект постановника. Можливо, хотів би, якщо грати сучасне, то зіграти щось ближче до його реальності.

Так, сучасній українській реальності дуже бракує доброти й милосердя. Але ж не на Сарафанова надія. Можливо, у стосах незатребуваної драматургії сучасних українських авторів можна було б знайти сюжети, ближчі до реальності, які пропонують адекватніші відповіді на питання «що робити?».

І ще одна новинка сезону, «Любовні листи до Сталіна» на сцені Київського академічного Молодого театру (постановка та відеоконцепція — Станіслав Мойсєєв). Спектакль за п'єсою популярного іспанського режисера Хуана Майорги — його п'єси не залежуються у шухлядах, ставляться на сценах Іспанії та за її межами. Українською п'єсу переклав знаний перекладач Сергій Борщевський. Драматург приїздив на київську прем'єру спектаклю за його п'єсою, і то вже постановка у п'ятнадцятій країні. Хуан Майорга дав кілька інтерв'ю українським провідним виданням, із яких зрозуміло, що йому до вподоби український спектакль, і повернувся додому писати нові п'єси для іспанського театру. А «Любовні листи до Сталіна» почали своє власне життя на українській сцені.



Вистава «Любовні листи до Сталіна»: Дружина Булгакова (Ганна Васильєва)

Булгаков є популярним автором у світі, зокрема й в Іспанії. І тому звернення до нього є цілком природним, особливо для митців із країни, яка також тривалий час жила під диктатурою. Хоча автор наполягає: іспанська ситуація відрізнялась від радянської. Генерал Франко не втручався в культурний процес, як це робив Сталін, який стверджував себе як експерта з нового мистецтва.

Фабула п'єси дуже проста: коли Булгаков залишився без роботи, він написав Сталіну листа, де пояснив свою ситуацію. І вождь народів зателефонував йому, але ця розмова урвалася на півслові. Потому письменник боявся виходити з дому, бо Сталін може зателефонувати знову. Дружина письменника божеволіє разом із ним, але вона тримається краще од чоловіка. А привид Сталіна весь час навідується до письменника, веде з ним тривалі розмови, ставить йому провокаційні питання, не дає йому спокою ні вдень, ні вночі.

Як сказав драматург в інтерв'ю українській газеті, «текст знає такі речі, яких не знає автор». Текст талановитої п'єси на батьківщині героя, звісно ж, знає багато такого, чого не знають на батьківщині драматур-

га. Хоча б той самий грузинський акцент Сталіна, який українською мовою відтворюється цілком органічно. Портретна подібність Сталіна і абстрактна зовнішність Булгакова також несуть смислове навантаження: Сталін постає як уособлення тиранії XX сторіччя в її радянському варіанті, а Булгаков сприймається як типовий митець, який не здатен захиститися від свого внутрішнього Сталіна. Власне, ця ідея внутрішнього тирана і є найціннішою в українській інтерпретації іспанської п'єси. Бо хоча історичне сталінське минуле для нас є досить близьким, а для багатьох воно ще й досі не стало минулим, проте вистава ставить проблему сталінізму особистості, а не проблему сталінізму як страшного історичного явища, і саме це робить постановку Ігоря Мойсеева за п'єсою іспанського драматурга справді значущою.

У виставі не сказано жодного слова про *Opus Magna* Булгакова, про його роман «Майстер і Маргарита». Хоча, знов-таки, текст знає більше за автора. Той Булгаков, який звільнився від свого внутрішнього Сталіна, — став морально недосяжним для тирана і написав головний роман свого життя. Саме так сприймають «Любовні листи до Сталіна» глядачі, які розуміють слова Булгакова Майорги «І всюди самі чорти...» саме як передумову створення одного з небагатьох радянських романів, який вийшов за межі своєї країни і своєї епохи.

Окрема тема «Любовних листів до Сталіна» — це тема дружини Булгакова, для втілення образу якої акторка (Римма Зюбіна) використовує не лише драматургічні, а й балетні засоби. Жінка, яка живе життям свого видатного чоловіка, є його музою, однак не є його тінню. Вона веде свою власну битву, яку все-таки виграє, а її чоловік, Михайло Булгаков, принаймні в рамках п'єси Майорги, приречений на поразку. Та українські глядачі знають, що Булгаков закінчив не божевільнею й не арештом, а «Майстром і Маргаритою», тому трагічний фарс Майорги не сприймається як до кінця трагічний, а як випробування, яке видатний письменник витримав. Знов-таки, текст знає більше.

В декораціях «Любовних листів до Сталіна» використані ті самі згадані на початку цифрові технології (художник-постановник — Володимир Карашевський). Портрети реального Булгакова та його дружини Єлени Сергєєвни висвітлюються на сцені ще до початку дії. Їх, наче карти, тасує час, тасує доля, що налаштовує глядачів на реєстр вистави. Такі елементи й надалі створюють вдале тло для драматичного дійства. Це приклад того, що новітні технології, навіть потрапивши на сцену, ще не подолали в театрі живих акторів, а підпорядковані їм.

А ще це спектакль про стосунки митця і влади, і це також надає йому вимір вічного. Сьогоднішні митці нібито декларують свою цілковиту незалежність від влади й байдужість до її представників. Однак варто якось можновладцеві виявити бодай побіжний інтерес до чиеїсь творчості, як це неодмінно постає предметом гордості митця, неодмінно використовується з метою промоції. То що вже говорити про митців у часи Булгакова, коли не вподобаний вождем мистецький твір міг коштувати життя його творцеві?

Всі ці три дуже різних вистави на київських сценах зіграні на достатньому мистецькому рівні в реально-



Вистава «Любовні листи до Сталіна»: Сталін (Анатолій Петров)

му часі. Вони різняться жанрово, різняться підходами до тексту, що є очевидним. Окрім часу і місця постановки їх, здається, нічого не поєднує. Однак усі ці три вистави у своїй сукупності є ніби ілюстрацією категорії театрального часу: «Циганський барон» — це старе, проте вічне. «Старший син» — це старе, яке в даній інтерпретації є дещо застарілим, хоча й вітається глядачами. «Старшого сина» протягають у вічність, чого б не хотілось. «Любовні листи до Сталіна» — це новий підхід до старого, до історичного, який наразі на вічність не претендує. Це добрий актуальний спектакль, який, очевидно, вічним не стане, але такі в театральному світі складають основу театрального репертуару.

Євгенія Кононенко, письменниця, перекладач,
науковий співробітник Українського центру
культурних досліджень
Світлина з архівів театрів



Стіна довжиною В ЖИТТЯ

Прем'єра 2012 року
Нового драматичного театру на Печерську

Новий драматичний театр на Печерську минулого року продовжив досліджувати сучасну німецьку драму і після офісного трилера “Push up” Роланда Шиммельпфенніга запропонував глядачам психологічну драму молодого німецького драматурга Ніс-Момме Штокмана «Корабель не прийде».

Проблема взаєморозуміння батьків і дітей, зближення і відчуження батька і дорослого сина з кожною новою реплікою обростає, наче снігова куля, силою комплексів і образ, що тягнуться ще з дитинства. «Людина самотньою народжується і самотньою вмирає, а що між цими двома перетинами?» — переймаються герої Штокмана. Між ними — життєвий шлях, яким людина, наче паперовий кораблик, пливе із пункту А до пункту Б і намагається збагнути, для чого вона прийшла у цей світ. Ми чекаємо розуміння від навколишніх людей, особливо від тих, хто поруч з нами, але, на жаль, саме з близькими порозумітися особливо складно.

Автори вистави (режисер Олександр Крижановський і художник Борис Орлов) зуміли точно і образно показати на сцені Стіну такого нерозуміння — екран, що розділяє батька й сина, екран, наче стіна, наче фізична перешкода між людьми, які люблять один одного. Коли у гру вступає світло, то переломлення тіней предметів і силуетів героїв на екрані символічно відображає їхнє поламане часом сприйняття дійсності.

Головний герой — молодий драматург (Ігор Рубашкін), повинен написати статтю про падіння Берлінського муру. І хоча це подія світового масштабу, письменник мало що пам'ятає про неї — він був тоді занадто малий, тому і збирається записати репортаж зі слів сво-

го батька (Володимир Кузнецов). Ця подія двадцятирічної давнини проходить крізь життя героїв вистави лише як інформаційний сюжет у плині повсякденної рутини. Репортаж так і не склався — у споминах про минуле зустрілося занадто багато горя і невисловленої туги. Утім, спогади про хворобу і смерть матері, про яку вони раніше намагалися навіть не згадувати, зближують батька і сина.

Мізансцени у виставі побудовано так, що глядач сприймає події очима героїв, через їх світовідчуття. У першій сцені під час розмови батько і син навіть не стикаються один з одним на сцені — між ними розташовано екран-стіну. Та поступово їхні монологи про себе і своє життя перетворюються на діалог, що проникає крізь цей екран. Діалоги-монологи батька і сина відбуваються в імпровізаційній манері; джазовий ритм музичного оформлення надає виставі пульсації і якогось нервового струму.

Руйнування Берлінського муру не додало в їхнє життя свободи: у кожного з героїв непорушна внутрішня стіна, яку він звів, аби захиститися від розчарувань і образ, аби спокійно плисти до кінцевого пункту життєвого призначення, ховаючись від душевного болю.

Герой шукає собі опори в намаганні пробитися крізь стіну своїх страхів. І ця боротьба людини за свою внутрішню свободу — набагато важливіша і складніша, ніж руйнування будь-якої зовнішньої перепони — хай навіть Берлінського муру або Великої Китайської стіни.

Ксенія Мурга,
студентка КНУТКиТ ім. І.К.Карпенка-Карого,
експерт премії «Київська пектораль-2012»
Світлина з архіву театру



Деніель Ветцель: «Все, що відбувається в суспільстві, можна побачити як театр»

Інтерв'ю з учасником I Міжнародного театрального фестивалю Document'2012

6–9 грудня в Києві відбувся I Міжнародний театральний фестиваль Document'2012, в рамках якого презентувалася творчість театральної групи з Німеччини “Rimini Protokoll”. Перформер і куратор Лариса Венедиктова поспілкувалася з одним із засновників “Rimini Protokoll” Деніелем Ветцелем. Вербатім (від лат. *verbatim* — дослівно), або документальний театр є специфічним театральним жанром, що існує на межі мистецтва і соціального аналізу. Основною для вистав стають реальні події, люди, діалоги.

Звідки Ваш інтерес до такого типу театру?

— Театр як такий помер. Стара драма вже нічого сказати не здатна: опера «Лускунчик» Чайковського, концерти Вівальді — знову і знову. Сучасні ж автори пишуть п'єси про терористів, секс, злочини, економіку, актори їх виконують. У вас з'являється відчуття, що все це стосується реальності, хоча в дійсності — анітрохи. Власне, театр, який наразі існує, — це форма розваги. А коли щось перетворюється лише на розвагу, воно помирає.



Тож слід згадати, що театр — це молодший брат парламенту. Він має залишатися частиною системи, завдяки якій громадяни можуть бути залучені до прийняття політичних рішень. Театр повинен бути частиною виявлення влади в різних європейських культурах, частиною театру держави, частиною літератури, частиною естетичної репрезентації суспільства, просвіти та освіти. Іншими словами, театр — це місце, де у людей є шанс отримати усвідомлення того, що ми, люди, власне робимо? Чому ми живемо? У чому ми беремо участь?

Наш тип театру — місце, де люди збираються разом, щоб виробляти досвід і ділитися ним. Це лабораторія сприйняття, лабораторія роздратування. Це місце, де можна не бути політкоректним, де можна ламати обмеження свого буденного сприйняття, де можна знайти розуміння своїх політичних опонентів, де можна дійти усвідомлення: «не все таке, як ти вважаєш». Ось у чому полягають наші причини цікавитися не театром, а ви-токами нашої цікавості до нього.

Ви не запрошуєте професійних акторів?

— Кілька разів ми спробували працювати з акторами. Театри часто запитують нас: навіщо вам усі ці реальні люди, якщо, наприклад, в театрі є 90 акторів? У Ганновері ми мали проект на тему «Юстиція». Актори ходили на засідання суду, протоколювати його, ми просили їх розповідати про побачене. У підсумку ми мали: «актори — нудні люди», їхні «історії — нецікаві». Звісно, це поверхові судження. Вони дуже цікаві люди поза театром, але коли ти з ними розмовляєш в театрі, вони твердять: «Моя робота — трансформувати, моя робота — грати когось іншого». Можна намагатися зламати цю установку, але мій досвід підказує, що професійні актори на щирість не здатні, це для них безповоротно втрачено. Коли вони стоять на сцені та силуються сказати «Я» про себе — вони не можуть цього зробити, бо прості речі, які ми робимо у звичайному житті, для них — причина для рефлексій. Якщо запропонувати акторові сісти на стілець, наприклад, він обов'язково запитася: «Чому я маю це зробити? Хто я? Яка ситуація?» Ти йому: «Просто сядь і розкажи мені про себе». А у відповідь: «Так, але дай мені що-небудь ще...»

Ви показуєте свої роботи в найрізноманітніших місцях. А сцена вас усе ще цікавить?

— У нас є два різні способи роботи — це сайт-специфік і сіті-специфік, або сцена. Сценічний перформанс зазвичай не потребує складного обладнання і тому може



подорожувати. Нам цікаво подорожувати. Наприклад, ми працювали з безхатченками у Стамбулі. Це молоді люди, які поряються в смітниках на вулиці, збирають пластик, скло, папір і здають їх на переробку. Суспільство вважає їх людьми «другого сорту», брудними та неприємними. Ніхто, звісно, не розмовляє з ними. Перформанс із цими людьми полягав у їхніх відповідях на наші запитання: «Як ви працюєте? Куди ви йдете для цього? Де ви спите? Як організовано ваш день? Що ви збираєтеся робити далі? Як ви спілкуєтеся з поліцією?» Надати сцену тим, кого люди вважають щурами, до кого відчують відразу. Це був серйозний досвід — запросити таких людей у модне місце, яке називається «театр». Ті, хто зазвичай сидить у офісах, ресторанах і клубах, певна річ, «смітєвих людей» не бачать — аж ось прийшли на прем'єру і побачили їх на сцені.

Та ще більш вражаючим досвідом було привезти їх до Німеччини або Франції, де умови життя дещо відрізняються, і дати змогу глядачам у цих країнах подивитися на ситуацію в турецькому суспільстві з цілковито іншої позиції. Коли ми подорожуємо з такими роботами, то переконуємося, що найважливіше — знайти інший кут зору.

Тобто театр — це політичне заняття? Що таке театр, на Ваш погляд?

— Театр дістав свою назву з давньогрецької θέατρον (théatron) — a place for viewing, себто «місце для розглядання». Кожен дивиться зі свого місця, що входить до концепції демократії — можливість різних поглядів, зокрема й у політичному сенсі. І те, що можна сидіти

не один над одним, а сидіти поряд і дивитися на події під різними кутами — це і є архітектура театру. Витоки театру — від ідеї сприйняття. Репрезентація лише нещодавно почала розумітися як акт мислення. Театр — це один із аспектів нашого мислення. Ми, люди ХХІ століття, мислимо театральню. Ми можемо піти в якесь місце, де події зазвичай не сприймаються за виставу, але якщо ми прийдемо туди як глядачі, якщо хтось попрацював задалегідь із цим місцем і організацією глядацького сприйняття, то це місце перетворюється на театр. Це може бути будь-яке публічне місце. Ми 2002 року оголосили засідання Парламенту нашим перформансом. Виставою оголосили щорічні збори акціонерів компанії “Daimler” — 8000 осіб. Наша аудиторія мала змогу випробувати на собі, як це — бути учасником події, водночас спостерігаючи за нею. Це було наше шоу, ми виготовили спеціальні програмки. Люди з “Daimler” знали, що ми там і що ми там легально, у своїх промовах вони наполягали: «Це не театр!» Проте вони не уявляли, як нас знайти і як скасувати той факт, що ми там присутні.

Питання одне — як перевизначити те, що трапляється на наших очах? Власне, все, що відбувається в суспільстві, можна побачити як театр, якщо подивитися трохи ближче й пильніше. Театр — дуже гнучке поняття, оскільки він відбувається тут, у наших головах.

Співкувалася **Лариса Венедіктова**
Сайт «Афиша bigmir.net»
Світлина: **Костянтин Стрілець**

Додумайте самі

Прем'єра 2012 року
на сцені театру
ім. Івана Франка



Мімі (Ірина Мельник), Джулія (нар. арт. України Ніна Гіляровська), Сінтія (Олена Яблучна)

Ігор Афанасьєв, автор, він же режисер вистави «Поміж небом і землею», визначив жанр свого твору дуже незвично — голлівудська мрія. Можливо, саме на мрії та фантазії глядачів сподівався режисер, адже те, що відбувається на сцені, більше нагадує жарт, аніж повноцінну виставу.

Обставини, описані в п'єсі, геть нереальні, проте вкрай смішні: три жінки, голлівудські зірки — Джулія, Сінтія та Мімі Собертс — потрапляють в автокатастрофу і через це впадають у кому. Таким чином вони мають змогу подумати, розібратися зі своїм життям, перебуваючи на межі між світами живих і мертвих. Там вони зустрічають Янгола, який прибирає подоби коханого ними усіма чоловіка Антоніо. Щоб підкреслити зовнішню схожість обох персонажів, їх грає один актор — Володимир Нечепоренко.

Кохання змушує Янгола відмовитись від вічного життя й спуститись на землю до жінок, які зворушили його серце. Жінки закохуються в Янгола, котрий за вдачею аж ніяк не схожий на Антоніо, адже Янгол — лагідний, добрий, чуттєвий. Утім, Володимир Нечепоренко, виконуючи свої ролі, змінює лише інтонацію. Іншої різниці у своїх героях він не бачить. Це можливо, якщо говорити про іншу реальність, де між цими двома персонажами і справді не існує ніякої різниці, а героїні лишень закохані ідіотки, які цього не помічають та ідеалізують свого Антоніо, хоч би яким поганцем він був. Однак це не той випадок, у створених режисером обставинах

це — два цілковито різні герої, інакше немає причини для Янгола спускатися з небес.

У своїй виставі Ігор Афанасьєв порушує не лише тему кохання, він намагається посміятись над попсовістю сучасного шоу-бізнесу, проте це вимагає чогось більшого, ніж примітивного пародіювання зірок. Під мелодії американських хітів акторки незграбно витанцювують, вони не співають у мікрофон, а лише роблять вигляд, і цього ніхто не приховує, адже наприкінці Людмила Смородіна ковтає цей мікрофон. Зрозуміло, що співати вона так не може, хоча пісня продовжує лунає. Складається враження, що це і є головною ідеєю вистави, тобто це та сама голлівудська мрія, з якої прагне поглизувати режисер. Проте таке тло унеможливує серйозне сприйняття кохання, яке так старанно Янгол-Нечепоренко намагається показати.

Можна навести декілька прикладів вдалого поєднання комічного та трагічного на сцені, наприклад «Недоумкуватий Журден» у Театрі на Подолі. Проте вистава Ігоря Афанасьєва є одним із невдалих експериментів у поєднанні цих двох жанрів. Утім, у спектаклі є досить вдалі знахідки. Наприклад, чудова сцена, коли жінки хочуть надурити Антоніо та імітують різні травми. Тут Мімі (Ксенія Вертинська) ходить на милицях, Сінтія (Ірина Дворянин) із забинтованою головою вдає, що не може говорити і нічого не пам'ятає, а Джулія (Людмила Смородіна) з перемотаною шийою ледь чутно розмовляє



Джулія (нар. арт. України Людмила Смородіна),
Сінтія (засл. арт. України Ірина Дворянин), Мімі (Ірина Мельник)

і жаліється усім, що от-от помре. Чудова сцена, з якої одразу розуміємо, які ці жінки брехливі, егоїстичні та лукаві. Чи як вони розповідають одна одній, що спали з Антоніо. Акторки по черзі підходять до маленького дзеркала і хапають себе за голову, ніби бачать там роги. Просто та винахідливо. Володимир Нечепоренко наживо виконує хіти “La Cucaracha”, “Love me tender” та “I will survive”. Художник Олексій Вакарчук за рахунок простого, проте виразного рішення створює умови, у яких перебувають актори: білі жалюзі, крізь які представники сім’ї Собертс потрапляють у цей уявний простір «поміж небом і землею» та крізь які акторки виходять в образі голлівудських зірок і починають співати. З цими жалюзі акторки блискуче грають: як у традиціях кабаре, з-за них з’являється ніжка, лікоть, і поступово артистки виходять на сцену. Веселого фіналу із танцями та піснями достатньо, щоб викликати оплески та піднести настрій глядачам, та якщо пофантазувати, то можна говорити і про тему вічного кохання, порушену в цій виставі.

Сергій Хіленко,
студент КНУТКиТ ім. І.К.Карпенка-Карого,
експерт премії «Київська пектораль-2012»
Світлина: Валентин Ландар



Мімі (Ксенія Вертинська), Джулія (нар. арт. України Людмила Смородіна), Сінтія (засл. арт. України Ірина Дворянин),
Антоніо, він же Янгол, схожий на Антоніо (нар. арт. України, лауреат Міжнародної премії «Золотий орфей» Володимир Нечепоренко)

Рік 2012-й театральний

Враження театрознавця



Вистава «Войцек. Карнавал плоті»

Короткий огляд творчих здобутків київських театрів за календарний 2012 рік почнемо з «великих» театрів, національних і академічних.

Театр Лесі Українки продовжує серію постановок творів сучасної німецькомовної драматургії. Минулого року репертуар театру поповнився п'єсою Нуркана Ерпулата та Енса Гільє «Шалена кров». Також у 2012 році афішу театру прикрасили імена класиків європейської драматургії, а саме Шекспіра, Мольєра і Гете. Частка тогорічних прем'єр російської драматургії в театрі російської драми дорівнює нулю. Але маємо постановку «Жінки. Фрагмент» за п'єсою нашого сучасника, одесита Олександра Марданя «Кішки-мишки».

Театр імені Івана Франка, «Камерна сцена». Коли вона відкривалася, я вважала, що ця сцена стане плац-



Сцена з вистави «Привид замку Кентервіль»

дармом для театральних експериментів молодих режисерів. Але як показала практика, «Камерна сцена» стала «лавою запасних» для тих акторів, які мало або зовсім незадіяні у виставах основної сцени. І як результат, разом зі «старою гвардією» труп театру, на «Камерну сцену» перейшли традиції та академізм великої сцени. Як виняток, можу назвати виставу «Я — спадкоємець» за комедією Едуардо де Філіппо, яка одночасно є режисерським дебютом актора того ж театру Олексія Зубкова.

Молодий театр. Не можу не відзначити постановку Станіслава Мойсеева «Любовні листи до Сталіна» за п'єсою Хуана Майорга. Його актори — Валерій Легін, Римма Зюбіна та Ігор Щербак не лише три акторські індивідуальності. У виставі «Любовні листи до Сталіна» вони створили гармонійний ансамбль. Ансамбль само-



Вистава «Шалена кров»



Сцена з вистави «Нізівдки з любов'ю»

достатніх особистостей, без поділу на головних і другорядних.

«Войцек. Карнавал плоті» театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра вважаю однією з кращих вистав минулого року. Хоча я не прихильниця режисерської естетики Дмитра Богомазова, але ця вистава мене приємно вразила цілісністю, вираженістю театральних прийомів і абсолютним дотриманням обраного стилю.

А у виставі «Попелюшка» цього ж театру, я хочу відзначити акторську роботу: дебют на сцені драматичного театру актора-лялькаря Андрія Соболева у ролі Блазня.

В «Сузір'ї», як раніше, творчу ініціативу проявляють сімейство Мельник/Калашнікова («Ниоткуда с любовью»). Якби до ідей, натхнення, ентузіазму цієї несамо-вито творчої родини додати руку режисера (наприклад, Ігора Славінського, як у минулих роботах), виставі й ціни не було б!

Щодо дитячих вистав. Найголовніша проблема — невизначеність цільової аудиторії. До прикладу, вистава Київського ТЮГу на Липках «Привид замку Кентервіль» за Оскаром Уальдом. Спектакль йде у денний час, але не годиться ані для дітей, ані для підлітків через перенасичення оновленого авторами вистави тексту казки жартами на рівні фізіології.



Вистава «Любовні листи до Сталіна»



Вистава «Шалена кров»

Так само вистава «Нові пригоди Піфа» у театрі ляльок, що на горі. Вистава розрахована на найменших глядачів, але через надлишок насилля й знущання одних персонажів над іншими (биття об ліхтар, затягування до пральної машини, напад з виделкою), у залі плакали не лише 3-х річні діти, але й дошкільнята.

Такі київські театри, як «Дивний замок», «КХАТ» і «МІСТ», інакше, як непорозумінням, назвати не можу. При цьому, як правило, подібні театральні колективи мають свої приміщення (а «Дивний замок» ще й статус «муніципальний»). Натомість такі трупі, як театр-студія Завальнюка, що мають у своєму активі пристойні вистави-ребуси інтелектуального характеру, вимушені постійно поневірятися різними приміщеннями.

Ольга Значкова,
студентка КНУТКіТ ім. І.К.Карпенка-Карого,
експерт премії «Київська пектораль-2012»
Світлини: Є.Чекалін, Євген Рахно —
з сайту teatre.com.ua, Михайло Титаренко

«Острів скарбів»: як правильно вкласти капітал

Мультфільм на сцені оперети



Найочікуванішою прем'єрою сезону для мене особисто була дитяча вистава. А саме — «Острів скарбів» Київського національного академічного театру оперети (режисер Юлія Маслак).

Я дуже люблю цей роман Роберта Льюїса Стівенсона ще од ранньої юності і з пристрасстю маніяка слідкую за новими екранізаціями чи інсценізаціями. Наскільки мені відомо, в Росії Стівенсон активно йде на сценах столичних і периферійних театрів: в якості ТЮГівської програми для дітей і новорічних шоу. Київський же театр Стівенсон бере на бордаж чи не вперше.

Вітчизняному глядачу добре відомий легендарний радянський мультфільм студії Київнаукфільм, творці якого були причетні до постановки «Острова...» на столичній сцені. Утім, лібрето Давида Черкаського і Аркадія Гарцмана та знайома багатьом музика Володимира Бистрякова не давали можливості повною мірою відсторонитися від сприйняття вистави як сценічної копії мультфільму. Проте різниця все ж-таки є. Тут «хороший хлопчик» Джим перетворюється на рудоволосу Джему, її майбутній обранець, Бен Ганн, виявляється не просто покинутим на острові піратом, а принцом тутешнього племені. І особливе місце відведене для такого, здавалося б, непомітного персонажа, як Папуга Сільвера, — йому належить роль автора-оповідача.

Здавалося б, що ще дітям потрібно: яскраві костюми піратів і джентльменів (особливу радість викликає диригент оркестру — також у піратському вбранні!), лаконічна та функційна сценографія (художник Юлія За-

улична), хітова музика в оркестровій переробці! Але... По-перше, актори оперети постали перед суттєвою для них проблемою: абстрагуватися від академічної манери виконання вокальних партій. По-друге, тексти пісень після не надто вдалого перекладу українською втратили свою пікантну гостроту розбою, від чого градус куражу невинно понизився. Вочевидь, якби не музика Бистрякова, проект і справді можна було би сприймати як оригінальну виставу без порівняння з мультфільмом і не виставляти високих критеріїв оцінювання... А потрет, проблемою постала тривалість дійства. Не кожен дорослий висидить майже три години, а тут дитяча вистава, та ще й музична! Виснажуються всі — і актори, і глядачі, навіть оповідач-Папуга, покликаний максимально скоротити сюжет власним переказом, не рятуючи ситуації.

На щастя, все завершується хеппі-ендом: «І жили вони разом довго і щасливо, але до того, як жити разом, обов'язково здобули вищу освіту». І навіть про мораль творці вистави потурбувалися. Гроші — не головне, вміти правильно їх вкласти — ось що важливо! Це доводять Бен Ганн із Джемою, вклавши отриманий від подорожі капітал у побудову сирної фабрики. Таким чином, пригодницький роман перетворюється на посібник для майбутніх підприємців. Що ж, це теж непогано!

Ксенія Реутова,
студентка КНУТКиТ ім. І.К.Карпенка-Карого,
експерт премії «Київська пектораль-2012»
Світлина надана адміністрацією театру



Сучасна драматургія грає свою роль на «Авансцені»

Видання інформаційної збірки сучасної української драматургії «Авансцена»

Драматургія за своєю природою зорієнтована в майбутнє, навіть якщо йдеться про минуле. Адже вона завше має трохи випереджати театр, прогнозувати і моделювати його завтрашній розвиток. Звідси і виникла назва «Авансцена» — у буквальному тлумаченні слова — новітня драма виникає «попереду сцени».

Вперше в Україні з'явилася інформаційна збірка сучасної української драматургії «Авансцена» — проект, створений у Центрі Курбаса трьома драматургами: Ярославом Верещаком, Олегом Миколайчуком та Нedioю Нежданoю. Власне, збірник виник із бажання його авторів спробувати осмислити і «каталогізувати» нашу драму часів незалежності, мимоволі підсумовуючи двадцятиліття. «Авансцена» — це документ, який розвіює негативні «міфи» про сучасну драму і говорить мовою реальних імен, назв, фактів і цифр. Вона засвідчує, що маємо цікаву новітню драматургію, яка розвивається в різних напрямках, друкується, ставиться у нас і закордоном, отримує нагороди на конкурсах і фестивалях, ініціює різні мистецькі проекти і провокує наукові дослідження.

До збірки увійшли майже півсотні українських авторів, різних за віком, досвідом, географією проживання, стилістичними уподобаннями. Поділ на «Дійових авторів» та «Дебют» здійснювався не за віковим принципом, а за періодом входження у професію. Тому до основного розділу увійшли і такі літературні «ветерани», як Валерій Шевчук, Всеволод Нестайко, Василь Босович, Ярослав Верещак, і «середнє покоління», як-от Валентин Тарасов, Сергій Щученко, Тетяна Іващенко, Олександр Вітер, і молодші Павло Ар'є, Юрій Паскар, Анна Багряна, Артем Вишневський. А до рубрики «Дебют» включені і геть юні Віра Маковіч, Сашко Брама та Марія Вакула, і зрілі автори Олег Драч та Костянтин Солов'єнко. Упорядники визначили три основні умови. Перша — об'єктивна фаховість, тобто презентувалися автори, чий п'єси мали творчу реалізацію — публікації, постановки, відзнаки на конкурсах або фестивалях. Друга — наявність п'єс українською мовою (що не виключало можливості російської чи суржикі окремих персонажів). Упорядники дотримувалися традиційного принципу — літературу визначає не національність автора і не місце його прописки, а мова твору, яка є сво-

єрідним кодом культури і ментальності народу. І третя умова — до збірки увійшли оригінальні твори (не інсценування).

Збірка має складну структуру. Відкривається вона двома прологами — від упорядників та від знавця нашої сучасної драми, доктора наук Олени Бондаревої. Далі йдуть основні розділи: «Дійові автори» та «Дебют». Вони містять біографії і світлини авторів (окрім дебютантів), а також анотації їхніх творів (від однієї до чотирьох) з інформацією про постановки та публікації. Важлива частина збірки — критичні рефлексії — цитати зі статей та книг про творчість сучасних авторів, що дає своєрідне відчуття «стереоефекту». У розділі «Драматургічні проекти» вміщено інформацію про нові драматургічні видання — періодичні, антології, авторські збірки, літературознавчі роботи про сучасну українську драматургію. Зауважимо, що Центр Курбаса видав кілька авторських збірок, а його співробітники дотичні до упорядкування й участі в більшості антологій п'єс. Також в «Авансцені» знайшли відображення основні драматургічні проекти, ініційовані авторами збірки і не тільки, а саме: електронні бібліотеки, збірки анотаций п'єс, науково-практичні конференції, майстер-класи за участі українських та зарубіжних драматургів, читання й обговорення п'єс, конкурси і фестивалі, а також комплексні заходи, такі як «Наша Драма» або «Світлова драматургія. Діалог театральних культур». Розділ «Українська драматургія закордоном» розповідає про здобутки нашої драми в інших країнах та на міжнародних форумах (переклади і публікації іншими мовами, постановки, участь авторів у міжнародних проектах і фестивалях, відзнаки тощо).

Як говорять автори проекту, «Авансцена» має програми «мінімум» і «максимум». Мінімум — електронне (на сайті Центру Курбаса) і друковане видання (у львівському видавництві «Сполом») уже здійснені. А от у подальших планах — видання диску з текстами, його презентація у Києві та інших містах, переклад іншими мовами та перетворення «Авансцени» на постійне видання-«біснале».

Надія Мірошніченко,
спеціально для «Театральної пекторалі»

Граємо Чонкіна

Премія «Київська пектораль-2009»
за «Кращий режисерський дебют»



Сцена з вистави

Вистава «Граємо Чонкіна» Олександра Кобзаря та Андрія Самініна, прем'єра якої відбулася ще 2009 року, досі йде з аншлагами у репертуарі Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. 2010 року вона була відзначена у номінації «За кращий режисерський дебют» премією «Київська пектораль» та премією «Бронек», а також стала лауреатом Двадцятого фестивалю російських театрів країн СНГ і Балтії «Зустрічі в Росії».

Після 2000 року в Києві серед представників молоді режисури четверо постановників — Андрій Білоус, Наталія Грабовська, Олександр Кобзар та Олена Лазович — за літературну основу своїх робіт обрали прозовий матеріал, і кожен із них запропонував власну інсценізацію. Серед згаданих режисерів А.Білоус здійснив чотири різні за жанром й стилем постановки («Жінка в пісках» за однойменним романом Кобо Абе, «Небезпечні зв'язки» за однойменним твором Шодерло де Лакло, «Лоліта» за однойменним романом Володимира Набокова, «Щастя» за повістю «Ріка Потудань» Андрія Платонова). Н.Грабовська («Останнє танго в Парижі» за однойменним романом Роберта Еллі), О.Кобзар («Граємо Чонкіна» за романом-анекдотом Володимира Войновича «Життя і незвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна») та О.Лазович («Закон танго» за новелами Хорхе Борхеса, Хуліо Кортасара та Пабло Неруди) представили по одній виставі. Слід зазначити, що прозу набагато важче втілювати на сцені, ніж п'єсу. Режисер мусить самостійно переформатувати текст автора у ді-

алоги і полілоги, зберегти авторську стилістику та чітко вибудувати загальну драматургічну композицію (обрати героїв, важливих для розвитку сюжету, виокремити конфлікт, тематично-проблемне коло питань). А головне — вигадати оригінальну концепцію постановки, що включатиме принцип «оповідності» («прозовості», «розповідності») історії, тобто — наратив.

Олександр Кобзар, який має і акторську, і режисерську освіту (Національний університет театру, кіно і телебачення імені І.Карпенка-Карого; викладач — Костянтин Дубінін), є одним із провідних акторів трупі Театру драми і комедії. У творчому тандемі з актором Андрієм Самініним (незакінчена режисерська освіта) він здійснив одну постановку — «Граємо Чонкіна». Для А.Самініна це був режисерський дебют (за віком до молодих режисерів на час постановки він не потрапив), а для О.Кобзаря це була перша вистава, поставлена на столичній сцені. Олександр Кобзар як режисер вже працював — у Донецькому українському музично-драматичному театрі поставив музичну композицію за творами Василя Стуса, а у Ніжині його спектакль «Морфій» за однойменною повістю Михайла Булгакова був одним із кращих. Тож у творчості цього режисера це була не перша робота над створенням інсценізації за прозовим твором.

Роман В.Войновича написаний наприкінці 60-х рр. XX ст., перекладений 30 мовами світу, двічі екранізований і чимало разів показаний на сценах провідних театрів Німеччини, Росії, Ізраїлю, Латвії, Естонії та колишньої Югославії. У Києві це була перша театральна

постановка за мотивами цього твору, прем'єра якої відбулася 16 жовтня 2009 року за участі самого автора. Над інсценуванням здебільшого працював Олександр Кобзар, а Андрій Самінін вносив певні корективи. Оскільки роман досить об'ємний, довелося скоротити чимало тексту і вибрати з нього «лише концентрат, благодатний для акторських шукань», у підсумку вийшла, за влучним визначенням журналу «Віче», «Правдива love story дисидента Чонкіна»*. Постановники відійшли від розгляду будь-яких ідеологічних чи соціально-політичних тем, а зосередили увагу на історії кохання солдата Івана Чонкіна (Віталій Салій) та мешканки селища Красноє Нюри (Леся Самаєва).

Режисери не шукали як передати у виставі наратив історії. Концепція постановників закладена в ігровій моделі спектаклю, яку створено на основі яскравих різнохарактерних, майстерно відточених акторських робіт. «Україна молода» не даремно підкреслює значення дієслова «граємо», винесеного режисерами у назву вистави, адже воно чітко охарактеризувало все сценічне дійство: «Актори від душі погралися і з жертвою обставин рядовим Чонкіним, і з реаліями того часу, і з тими комічними типажми, які з такою любов'ю виписав письменник у своєму романі»**.

Центральною частиною сценографічного оформлення (художник Олег Луньов) є величезний безглуздий

літак, який, за романом Войновича, невдало приземлився у селищі Красноє. На ньому і зав'язана головна сюжетна лінія, адже саме його доручили охороняти рядовому Чонкіну, про котрого, коли розпочалася війна, забули. Сценічне дійство пронизане піснями військових років (музичне оформлення Олександра Курія), які звучать ще до початку вистави у фойє й у залі театру. Обрана музика подеколи надає комедії трагедійного відтінку, від чого все, що розігрується на сцені, бачиться ще смішнішим.

У виставі «Граємо Чонкіна» немає героїв першого і другого плану, всі — головні і мають точно окреслену біографію, з чітко сформованою світоглядною позицією, манерою ходити, говорити тощо. Недарма О.Кобзар та А.Самінін вважають акторів рівноправними співавторами вистави, адже постановники дали їм чимало свободи для того, щоб виявити всі свої акторські здібності та таланти (особливо у майстерності пантоміми, імітування звуків, відтворенні трюків). Актори грають по декілька ролей (Микола Боклан і Михайло Кукуйок), змінюють персонажів упродовж вистави (Володимир Мовчан і Олексій Тритенко) та навіть перетворюються на деякий час на звірів (Віталій Салій та Леся Самаєва). У результаті акторський ансамбль нагадує «справжній джазовий оркестр, у виступах якого завжди є місце для імпровізації»***.

Сам Іван Чонкін у виконанні Віталія Салія — аж ніяк не дурник, а радше простака, іншими словами — мудрий блазень, смішний і водночас зворушливий. Салій-Чон-

* Клейменова О. Правдива love story дисидента Чонкіна // Віче. — 2009. — № 21. — С. 11.

** Олтаржевська Л. Дебют дуєтом // Україна молода. — 2009. — 21 жовтня.

*** Бентя Ю. Правила гри // Тиждень. — 2010. — №5. — С. 60.



сцени з вистави



Командир Губа (Микола Боклан)
і Молодший лейтенант (Костянтин Костишин)

кін є прототипом Івана-дурника XX ст. або ж Солдата з казки «Кресало», а подеколи проглядається щось і від чаплінських героїв.

Фантазмагорична, легка, енергійна комедія рецензентом газети «Тиждень» відмічена як «тонка, делікатна «ручна» робота, галерея витончених абсурдистських ескізів-мініатюр, де абсурд постає як норма життя, яку не можна перемогти, але можна обіграти»^{*}; критику газети «Коммерсант Україна» нагадувала калейдоскоп «пронизливих, по-майстерному виліплених етюдів за мотивами роману-анекдоту»^{**}; дописувачці газети «Бульвар Гордона» — «літературно-естрадне попурі»^{***} з набором трюків та акторських екзерсисів. Сцени настільки швидкі, динамічні та щільно змонтовані, що в деяких моментах глядачеві не вистачало паузи, аби осмислити і «досміятися» з попереднього епізоду. Перша дія насичена щирим сердним нехитрим гумором, вибудованим на дійових діалогах й трюках, друга — містить містичні, загадкові елементи, підкреслена соціальною сатирою і загалом виглядає більш цілісною і довершеною. Деякі мізансцени за манерою подачі та за стилем поведінки героїв нагадували рецензенту газети «День» епізоди з вистави «Кручений біс» Юрія Одного, що йде в репертуарі цього ж театру.

Олександр Кобзар та Андрій Самінін у своїй дебютній роботі намагалися розглянути тематику взаємоді-

^{*} Бентя Ю. Правила гри // Тиждень. — 2010. — №5. — С. 60.

^{**} Там само. — С. 60–61.

^{***} Пятеев Ю. Веселые ребята // Бульвар Гордона. — 2009. — 20 октября. — С. 6.

син між чоловіком і жінкою. В основі вистави — мелодраматична історія кохання, яка вирізняється щирими, наївними, деколи до абсурду смішними стосунками двох закоханих. Режисери спробували створити власну композицію спектаклю, але для своєї любовної оповіді не шукали наративу, натомість обрали ігрову імпровізаційну форму вистави, ґрунтовану на гострохарактерних, майстерно вибудованих виконавцями і постановниками акторських роботах. Завдяки оригінальній режисерській концепції цей спектакль є динамічним, цілісним та завершеним, тому й сьогодні користується широкою популярністю столичного глядача. А критики зауважують необхідність такої вистави в репертуарах столичних театрів, адже в наш час, коли люди переобтяжені думками про всесвітні кризи та глобалізацію, вони як ніколи відчують жагу до комедії, буфонади, фарсу та вкрай потребують яскравих, життєствердних, щасливих (подекуди, навіть, блаженних) індивідуальностей^{****}.

Вікторія Ільків, театрознавець,
член Національної спілки журналістів,
редактор журналу «Театрально-концертний Київ»
Світлина: Євген Чекалін

^{****} Клейменова О. Правда love story дисидента Чонкіна // Віче. — 2009. — №21. — С. 12.



Нюра (Леся Самаєва) і Іван Чонкін (Віталій Салій)

Покійники

Драма. Публікується вперше!

Дядя Толя, 54 роки, схожий на гайдамаку, п'є, працює на будівництві

Вера, близько 50 років, продавчиня

Надька, близько 50 років, бухгалтер

Света і Марія Петрівна, близько 60 років, пенсіонерки

Плакальниці, 4 старі жінки в чорному

1. Квартира дяді Толі

Убога квартира Дяді Толі захаращена усілякими дешевими рюшами, подушками. Купа фотографій дітей та онуків приліплена до дзеркала трюмо. Все, як у сільських оселях. Дядя Толя стоїть перед портретом жінки з чорною стрічкою. Дядя Толя дуже схожий на гайдамаку, його шкіра, ніби перепечена на сонці, виказує, що він працював колись на землі. А тепер не працює. І кулаки у дяді Толі, як кувалди. Перед портретом дві чарчини, туди він наливає горілку, спершу випиває свою і занюхує в рукав чистої сорочки.

Дядя Толя. За тебе, Глашо, хороша ти була баба. Я і не знав, яка хороша ти була баба...

Дивиться на її чарку.

Дядя Толя. А ти не будеш?

Портрет мовчить.

Дядя Толя. То як хочеш.

Випиває чарку Глаші.

За вікном чути лемент. Дядя Толя підбігає з портретом до вікна, визирає з-за рясної тюлі — вулицею несуть труну, а біля неї кружляють плакальниці. Людей мало, зате плакальниці голосять і обертаються в різні боки, наче чорні дзиги.

Дядя Толя. От сучари, знову когось ховають. Виють, як на смерть. Повбивав би. Глашка, ти не любила мого кріпкого характеру, але я їх ненавиджу. Боюся... Он Віктор цю зиму, сусіда наш, не пережив, у нього тиск скакав, скакав, баба його напихала цими таблетками, а він все одно від інсульту! А як йому кості від холоду крутило... Шоб ти знала, у нас пів дому передохло. Тому що старі... А ніхто сюди з молодих в'їжджати не хоче... Глаш, ці стіни пахнуть якось мокро і кисло, наче тут клопи є.

Дядя Толя ставить портрет на стіл, ще раз наливає, вже тільки собі.



Марися Нікітюк, сценарист

Дядя Толя. Председатель казав, як тут усі подохнуть, дім приберуть і новий побудують. На стройці будуть тільки раді — район з метро.

2. Лікарня

Перед кабінетом лікаря сидять Света і Марія Петрівна.

Света. А ви пийте ось це (показує папірець із писаниною лікаря, вдягає окуляри, роздивляється, відводячи папірець на витягнуту руку), воно від давлення — помагає. Я даю зараз його і чоловікові — так хороше таке.

Марія Петрівна. Да, мій Вітя тепер уже ходить із 160.

Света. Це ж треба так багато. То пийте, нате пийте вдвох. (Дає їй папірця.)

Марія Петрівна. Та не, у мене було одне средство, теж помагало, на ньому срок годности скоро закінчиться, то я його Вітьку даю.

Света. Ну то теж надо, надо. Зараз оце долікуюся, може на весну попустить. Аби тільки жару не було, як минулого року, бо як не від холоду, то від жару віддам кінці.

Марія Петрівна. Та не кажіть... Зайшла он одна без черги і сидить там вже півчаса, а у них скоро перерив.

Света. Зараз заплачу́ за лікарства і з зарплати лишиться сто рублів. Може, син, як не зап'є, заплатить за квартиру...

Марія Петрівна. Я, коли молодюсінька і в технікумі вчилася, бігала... Думала, буде мені старість у радість.

Света. Обідило нас життя.

Марія Петрівна. Ось учора я була молодюсінька і чулки пришивала до трусів, щоб не обмерзнути на зиму, і чоботи у мене були тоненькі такі одні: весна, літо, осінь, зима і весна... — демісезонні, та що там казати, були одні. От я наче лягла такою в трусах з чулками, а прокинулася вже ось так, з інсультом, кишечником, і рожа, як картошка... Наче і не жила...

Света. Не думайте... Не думайте...

Марія Петрівна. Повіситися б...

Света (завтично в одну точку). Не думайте.

Жінки дивляться в різні боки порожніми поглядами. Поговорили.

3. Квартира Дяді Толі

Дядя Толя вже хильнув неабияк. Заховався за стіл і визирає у вікно.

Дядя Толя. Глашка, ти аби від серцевого нападу не померла, то я би і не дізнався ніколи, яка ти, Глашка, хороша була баба... (Пауза.) Золото, а не баба. (Пауза.)

Дядя Толя підходить до стіни і починає визирати з-за неї, трохи відсуває тюль.

Дядя Толя. Це вони, це ці плакальниці. Вони мене теж... Вони, Глашка, мені в вікна дивляться.

Дядя Толя визирає, чотири плакальниці стоять перед будинком і дивляться йому в вікно.

Дядя Толя. Що вони хочуть? Смерті вони моєї хочуть!

Він хапається за ніж, штирхає ним повітря на кухні, потім кидає ніж, лізе під стіл і там і сидить.

4. Кладовище

Вера і Надька сидять на цвинтарній лавці та метеляють ногами. Несуть домовину до свіжої ями. За домовиною простують вервечкою плакальниці, одна починає завивати потихеньку, потім наче зриваються всі четверо й починають просто кричати.

Вера і Надька лузають насіння та вигойдують подитячому ногами.

Вера. Люди мруть, як мухи.

Надька. Точно... Но мухам хоч не звикати в гавні жити.

Вера. Нам теж не звикать.

Регочуть.

Надька. Зараз такі ціни стали, що ми з чоловіком скоро дух спустимо. Він мені каже, чуєш, каже, ех, смішний, м'ясця би.

Вера. А мій не жалується. Я борщ роблю наваристий.

Надька. Це тому, що ти кістки вмієш вибирати. А я кості не люблю... Мені м'ясця би...

Вера. А ти лузай, Надя, лузай, бо щас ці набіжать і заберуть.

І справді, налітають плакальниці й сідають біля ніг Вери і Надьки, поскладавши руки в чорних сукнях, наче крила, вмостилися, наче голуби, і підповзають потихеньку.

Надька. Кинь їм шось.

Вера. Ага, зараз кину їм, а завтра вони по мені кричать будуть.

Надька. Вера, ти корова дебела, ти ще свого переживеш. Тобі боятися нічого.

Вера кидає насіння. Плакальниці клюють машинально землю.

Голоси Вери і Надьки звучать пошепки. Триває поховання. Кладуть домовину, закопують, поряд кружляють плакальниці і кричать. Стоїть священик, щось бубонить, потім махає рукою на покійника та йде геть.

Голос Вери. А кого хоронять?

Голос Надьки. А я що знаю?

Голос Вери. А знаєш, нас ніби нема.

Голос Надьки. Так і нема ж.

Голос Вери. Раніше ми були советский народ, а тепер ми електорат.

Голос Надьки. Тьфу на тебе.

Плакальниця жує здобну булку, яку взяла з могилки, жує довго та повільно.

5. Кладовище

Света в гіпюрі, закутана в якісь мереживні тканини, жує здобну булку. Потім страшно виричає очі і сміється. Марія Петрівна з синім обличчям і з мотузком на шії одягає, наче нарядну хустку, на себе гіпюр.

Света. Та досить вже, поправила і хватить. Ідьом, бо засиплять.

Марія Петрівна. Дай хоч раз в житті на людину бути схожою... Без нас все одно не засиплять.

Повз навприсядки проходять плакальниці і клюють землю. Йдуть. Проходять вириту могилу, де вже стоять люди та плакальниці. Там поряд вже є одна могила.

Света. Ну, я коло чоловіка. Він у мене першим пішов. Я спершу думала, на кого він мене лишив, а виходить, що і ненадовго-то... Можна сказати, жили недовго і нещасливо, а все одно вмерли в один день...

Плакальниці беруть її за руки і ведуть до ями.

Света. Ну пока...

Марія Петрівна. Ну да... Мені там далі, за огорожею.

За огорожею стоїть старий чоловік у чорному. Один. Чекає.

Марія Петрівна. Вітька, Вітька, ти ж без мене і лікарства забудеш прийняти... Вітька, Вітька... Дурбецало ти.

6. Квартира Дяді Толі

Дядя Толя п'яний шматує книжки з книжкової полиці.

Дядя Толя. Фьодор ти, значить?! Це тебе моя Глашка любила і все читала і читала, все одну і ту ж книгу читала. Бо, бідолаха, повільно читала, у неї в школі самі тройки були, бо вона на голову не дуже сильна була, а ти он скільки, паскуда, написав... Шоб Глашка моя ніколи не перечитала, да? А я от, Фьодор, прораб, я дома стрів, шоб ти знав. А ти, Фьодор, що в житті зробив?

Бере книгу і кидає собі під ноги. Топче.

Дядя Толя. От як я можу.

Перебісившись, дядя Толя сідає на диван перед телевизором і садить біля себе книжку, трішки порвану, поправляє її, гладить.

Дядя Толя. Зручно? Ну, то сиди. Будь, Фьодор, як удома. Ти на мене не злися, я мужик один, буває вип'ю зайвого.

Включає телевизор, клацає.

Дядя Толя. І ти до нас, Глашка, хочеш? А ти біля кого сісти хочеш, біля мене чи біля нього? *(Показує на книгу.)*

Дядя Толя. Раз так, тоді сідай.

Бере портрет Глашки і садить з іншого від себе боку. Щось наклацує, обіймає книжку і портрет, розкинувши руки. Дивиться, всміхаючись, спершу на Глашку, потім на Фьодора і задоволено втикає в телік.

7. Вера і Надька сидять під домом, лузають насіння і метеляють ногами

Вера. Віта з магазіна через дорогу в декрет ушла.

Надька. Добре їм, у них ще все є, а ми з тобою вже не жінчини.

Вера. Нє, ми не жінчини.

Надька. А хто ми?

Вера. Важко сказати. Я он лисію. Це у мене гормональне.

Надька. А я думала, це у тебе хворь яка, радіація чи шо.

Вера. Сама ти радіація.

Надька. Чула, кажуть, Толік з ума зійшов. Так не довго і того. *(Приставляє вказівні пальці до лоба обабіч.)*

Вера. Шо він коровою стане?

Надька. Яка, в біса, корова, ти шо — дурна? Мало того, шо лиса, ще й дурна. Чорти його заберуть, плакальниці виють п'яту ніч підряд. А по кому виють?

Вера. Та шо у нас мало? Тут самі старики живуть. А нам всім дорога одна.

Надька. Жалко Толіка

Вера. Хороший був мужик, тільки пив крепко...

Надька. І жінку свою бив.

Вера. Так, а який мужик не б'є? Жінка слабша — чого б не бить?

Надька. І то правда.

Регочуть.

8. Квартира Дяді Толі

Дядя Толя сидить у ванній в одязі, ллється вода, у нього в руках портрет Глаші і книжка під пахвою. Вони намокають. Дядя Толя плаче, у нього біла гарячка.

Дядя Толя. Та шо ж це так? Я і вийти боюся... Сам один, а шо, як десь мене припадок схопить...

Дзвонять у двері.

Дядя Толя, мокрий, шльопає резиновими капцями по лінолеуму, крадеться до дверей. Дивиться у вічко — нікого. Відкриває двері — там плакальниці, одна за одною стоять, дихають одна одній у потилицю. Стрімко просочуються крізь нього й біжать у вітальню. Дядя Толя заходить за ними. Кожна сидить, наче птаха: одна — на телевізорі, інша — в ніші, ще одна — на столі, ще одна — на дивані. Дивляться на нього голодними очима, піджавши під себе ноги.

Дядя Толя. А ви хлоп'я їсте?

9. Біля під'їзду. Вера і Надя

Тихо. Жінки метеляють ногами. Жують насіння, навколо них — вже гори.

Вера. Люди мруть, як мухи.

Надька. Як і не жили. Сміття, а не люди.

Вера. Як ото, шо ми з тобою налузали.

Надька. І не кажи. Шоб усі повиздихали.

Регочуть.

Марися Нікітюк, сценарист
Світлина: Ольга Закревська

Музика vs аптека

Музика лікує душу

Три рівня людського життя — тіло, душа, дух. І добре, коли вони взаємодіють злагоджено, — це гармонія, що дарує здоров'я та інші радощі. А якщо ні, як гармонізувати? За допомоги божественного дару — музики. З усіх засобів арт-терапії музика — найдієвіша, в силу своєї сугестивності, континуальності (цілісності) і величезного розмаїття форм. Тіло хворіє, коли душа страждає. Музика наче камертон — допомагає налаштувати струни душі. Душа страждає, коли духовність в конфлікті з навколишньою реальністю. Існує музика, слухання якої допомагає виходити на вищі рівні усвідомлення. Удосконалюючи дух, заспокоївши душу, можнавилікувати й зберегти тілесне здоров'я.

Арт-терапія на відміну від решти психотерапевтичних методів діє зсередини людини, а не ззовні. Людина сама продукує ліки для себе, споглядаючи або створюючи твори мистецтва. Музика серед засобів арт-терапії найвпливовіша. Музика впливає на людину сугестивно, майже як гіпноз. Такий стан дозволяє опрацьовувати внутрішні процеси на дуже глибокому рівні. Континуальність (цілісність) музики відновлює й цілісність людини. Музика впливає на причинно-наслідковому рівні.

Щоб ефективно використовувати музику, варто розуміти деякі механізми її впливу на людину, а також психосоматичні аспекти хвороби. А почати слід із помилок, які ми здійснюємо відносно здоров'я.

Ми традиційно висловлюємо побажання здоров'я та говоримо, що решта додається. І ось тут перша величезна помилка, якщо ми так думаємо. Проте розуміння того, що це ілюзія, приходить лише під час серйозних захворювань. Розуміння того, що здоров'я — це не зміст, а додаток до сенсу життя, до обставин життя. Коли ми хворіємо, то неначе потрапляємо в інший вимір. Під час хвороби людина самотня, вкрай самотня, і продертися в цю самотність може лише музика, щоб погосподарювати там за своїми законами — на благо, хоча буває, що й на шкоду.

Здоров'я — це коли нічого не болить. Біль — сигнал, який наказує — вигайдай щось, зроби щось, знайди вихід. Тож наступна помилка — об'єктивація ситуації, перенесення типу «винен хтось чи щось». І помилка в тому, що тут ми відгороджуємося від цілющої сили всередині нас. Цю силу ми маємо залучити самі. Потрібні воля та цілеспрямованість на зцілення, вольове рішення — я сам відповідаю за себе. Якщо немає волі — то людина йде лікуватися до аптеки. Коли щось болить, насамперед, звісно, треба позбавитися болю. За допомоги музики це робиться шляхом дослухування. Тіло розслаблене, а слухова увага вкрай активна і весь організм змінює фокус уваги, відключається від болю. Паралельно залучаємо внутрішній ресурс — у пам'яті

відновлюємо стан гаразду. Ця навичка виробляється досвідом. Наприклад, я таким чином навчилася лікувати зуби без анестезії.

Відновлюють душевну рівновагу, знімають роздратування, полегшують біль: органна музика І.С.Баха, Соната для фортепіано №14, частина 1, Adagio sostenuto Л.Бетховена, опери «Лоенгрін» та «Парсифаль» Р.Вагнера, ораторії Г.Ф.Генделя, «Євангелічні блаженства» Ч.Франка. Втамовують мігрень, зменшують головний біль, емоційну напругу: «Фіделіо» Л.Бетховена, «Рапсодія в стилі блюз» та «Американець в Парижі» Дж.Гершвіна, «Гумореска» А.Дворжака, «Угорська рапсодія» №1 Ф.Ліста, «Весняна пісня» Ф.Мендельсона, полонез «Прощання з Вітчизною» М.Огіньського, сюїта «Маскарад» А.Хачатуряна.

Коли людина хворіє або почувається зле, потрібна здорова, зміцнювальна музична їжа — вся інструментальна музика Баха, Генделя, Вівальді, Кореллі, ранній Моцарт, камерні твори Шуберта, всі твори Мендельсона, швидкі та ритмічні твори Брамса, Дворжака.

Отже, болю позбавилися. Рухаємось далі.

Лікар, фармацевтика — соваємо хворобу по горизонталі й у результаті отримуємо Охримову свиту: десь підлатали, та осьде знівечили. Відтак діяти слід згідно з природою. Все живе тягнеться вгору, до світла. Тож і хворобу треба підняти вгору по вертикалі на рівень душі (емоцій). А потім ще вище — апелювати до духовності. Якщо хвороба — це мова душі, то душа — це мова духу. Люди здебільшого живуть інтересами тіла: поїсти, одягтися тощо. А місія людини — рухатися вгору, еволюціонувати у своїх потребах. І тільки з розумінням такого рівня людина здатна зцілювати себе самостійно та уникати ліків.

Наступна помилка — ми відмежуємося від своїх недоліків та негативних емоцій, до цього закликає модне нині «позитивне мислення». Намагаємося зусиллям волі або зовнішніми засобами позбутися смутку, приборкати гнів. Однак так ми втрачаємо цілісність. І тоді знехтувана частина стає притулком хвороби. На рівні душі вкрай важливо працювати і з плюсами, і з мінусами в собі. Як? Слуханням музики з огляду на внутрішній резонанс. Людина створена для радості, тож, якщо вона раптом трапляється, її треба підсилювати — слухати музику радісну. А якщо печаль? Навіщо ж посилювати? А для того, щоб швидше досягти вершини коливання і пережити цей стан. Добре під музику танцювати чи як мінімум здійснювати хоч якісь рухи в її ритмі. Це «вмикає тіло» — скорочення м'язів сприяють потрібним налаштуванням мозку.

У жодному разі, музика не розглядається як панацея, проте існують окремі твори, рекомендовані для життєвого фону, наприклад, друга частина ля-мажорного концерту Моцарта. Проте основу зцілення в музично-терапевтичному процесі складає активна роль особис-



тості, передовсім робота на трьох рівнях сутності людини. А музика відіграє лише допоміжну роль.

Вчимося слухати — дослуховання

Слід вчитися слухати музику. З терапевтичною метою слід робити це, зручно розташувшись: сидіти, стояти, лежати, не схрещуючи руки й ноги і попередно розслабившись — самостійно, а краще, за допомоги терапевта. Релаксація для слухання починається зі спрямування уваги всередину тіла, глибокого повільного дихання, потім очі заплющуються, а увага концентрується в центрі чола. І починаємо слухати тишу, яка переходить у музику. Річ у тім, що правильне слухання дозволяє повноцінно чути музику та максимально отримувати від неї цілющу силу.

Самонавчання вмінню дослуховання варто розпочинати зі слухання тиші, наприклад, 15 хвилин щодня. Для тренування слухового сприйняття можна практикувати відключення зору, тобто слухати із заплющеними очима музику, звуки навколо себе, тишу, а також ходити із заплющеними очима (звісно, у безпечному місці).

У стані дослуховання людина концентрується, наприклад, дослуховання тиші змінює простір, об'єкт уваги, людина занурюється в себе, чує пульс свого серця, ритми свого тіла і навколишнього світу. Далі можна попрацювати з уявними звуками. Уявити звук, спробувати у навколишній тиші подумки відтворити якісь звуки або й почути музику з космосу. Це практичні вправи, подібні до медитації, під час їх виконання слід зосеред-

итися на своєму правому вусі, оскільки воно домінує у сприйнятті.

Існують спеціальні записи для дослуховання — звуки природи. Наприклад, спів птахів чи звуки тропічної ночі — жива тиша, яку порушують звуки невидимих істот. Слухаючи, можна відчувати все, що відбувається з тим, хто ці звуки видає, вібрації живої природи. Так само можна уявити собі й музичні інструменти (подумки розглянути їх), і виконавця, і композитора (уявити їхній душевний стан), таким чином максимально зосередивши свою увагу на джерелах звуку.

Методи та прийоми музикотерапії

Прийоми та методи, які застосовують у музикотерапії, залежать від завдань і запиту пацієнта. Водночас музикотерапія може застосовуватись і як психотерапія, і як музична фармакологія, тобто як заміна традиційних ліків. Останній напрямок тільки розвивається й не є настільки ж поширеним, як, наприклад, та сама гомеопатія, яка донедавна вважалася нетрадиційним методом. Про фізіологічні особливості взаємодії людського організму та музики і, відповідно, застосування музики за конкретних захворювань ми ще згадаємо. Та оскільки хворі серце, нирки, печінка тощо є наслідком страждань душі (психосоматика), то й почнемо також із основного — психотерапевтичного — аспекту музичної терапії.

Методи музикотерапії поділяються на пасивні та активні. Активні форми музикотерапії — це безпосередньо гра на музичному інструменті та спів. І тут слід

Деякі музичні рекомендації*

Основні параметри музики	Основний настрій	Літературні визначення	Музичний матеріал
Повільна Мажорна	Спокій	Лірична, м'яка, споглядальна, елегійна, співуча, ніжна, задумлива	А.Бородін. Ноктюрн зі струнного квартету Ф.Шопен. Ноктюрни фа-мажор, ре-бемоль-мажор. Етюд мі-мажор, крайні частини Ф.Шуберт. «Аве Марія» К.Сен-Санс. «Лебідь» С.Рахманінов. Концерт №2 для фортепіано з оркестром, початок II частини
Повільна Мінорна	Печаль	Похмура, тужлива, трагічна, сумна, скорботна	П.Чайковський. Початок П'ятої симфонії, фінал Шостої симфонії Э.Гріг. «Смерть Озе», «Скарга Інґрід» (з музики до драми Г.Ібсена «Пер Гюнт») Ф.Шопен. Прелюдія до-мінор. Марш із сонати сі-бемоль-мінор. Етюд до-дієз-мінор К.Глюк. Мелодія.
Швидка Мінорна	Гнів	Драматична, схвильована, тривожна, неспокійна, зла, відчайдушна	Ф.Шопен. Етюди №№ 12, 23, 24. Скерцо №1. Прелюдії №16 і №24 А.Скрябін. Етюд №6 П.Чайковський. Увертюра «Буря» Р.Шуман. «Порив» Л. ван Бетховен. Фінали сонат №14, №23
Швидка Мажорна	Радість	Святкова, тріумфуюча, бадьора, весела	Д.Шостакович. Святкова увертюра Ф.Ліст. Фінали угорських рапсодій №№ 6, 10, 11, 12 В.Моцарт. Маленька нічна серенада (I і IV частини) Л. ван Бетховен. Фінали симфоній №№ 5, 6, 9

особливо відзначити друге — вокалотерапію, яка включає тонування звуків і обертоналий (горловий) спів. І саме вокалотерапія — найдієвіший, доступний кожному засіб музикотерапії, незалежно від наявності слуху та музичних здібностей.

До пасивних методів музикотерапії належать слухання: із втручанням терапевта або самостійні. Самостійні слухання можна робити і вдома з використанням рекомендованих творів — музичний фон, слухання за настроєм (за внутрішнім резонансом), музичний масаж, музичні подорожі.

Найпоширенішою формою використання музикотерапії є музичний фон: музика просто звучить, тоді як людина займається своїми справами і начебто не дослуховується. Однак музика свою роботу виконує. Цю форму можна використовувати з метою: релаксації (приємний звуковий фон, зокрема звуки природи), активації (наприклад, музика, яка стимулює роботу внутрішніх органів і загалом організму — акцентований регулярний ритм, пунктирний ритм, маршовий тощо), стимулювання запам'ятовування та розумової діяльності (особливо рекомендується музика бароко з ритмічної пульсацією 60 уд./хв., це саме та музична фактура, яка надходить байтами інформації, здебільшого рекомендується Бах, твори в помірному темпі).

* Подано за виданням «Музыкально-рациональная психотерапия» (В.И. Петрушин, 1998)

Музичний фон можна використовувати і для «правильного пробудження» зранку. Наприклад, для легкого і невимушеного початку дня рекомендуються: концерти А.Вівальді, серенади Ф.Шуберта, «Музичні прогулянки» Г.Вольфа, «Веселе щебетання птахів» Г.Малера тощо.

Слухання за внутрішнім резонансом рекомендується з метою опрацювання актуальних почуттів та емоцій. Наприклад, посилити, підкріпити радісний настрій, порухатися, потанцювати, накопичити ресурс радості повною мірою. Проте можна попрацювати і з сумними емоціями: музика допоможе перехворіти, заглибитися в переживання, можливо, поплакати. А як відомо, це дуже корисно в певних ситуаціях, оскільки негативні емоції потрібно опрацьовувати і обов'язково давати їм вихід. Так, якщо повністю виплакати, то, за законом маятника, смуток вичерпається і на зміну прийде душевне піднесення, оскільки так влаштована психіка людини. Утім, слід пам'ятати, що за правилами терапії опрацьовувати негативні емоції потрібно в певному порядку, який вам підкаже терапевт, і, починаючи за резонансом, поступово музикою виводити себе на більш позитивний настрій, не залишатися в переживанні, інакше терапія втрачає сенс.

Музичний масаж дещо нагадує стресотерапію. Потрібен він для того, щоб енергія зрушилася в тілі, у разі, коли пацієнт страждає на депресію чи перебуває в апатії. Тоді потрібні струси, стреси, щоб витягти людину

з енергетичного застою. Це дасть людині можливість відчутти, що вона ще жива, і таким чином стимулювати боротьбу за поліпшення. Твори для музичного масажу засновані на контрастах і дисонансах. Здебільшого обирається музика, яка викликає відчуття дисгармонії — різка, гучна, з навмисно підкресленими малосекундними інтервалами тощо. Наприклад, звуки китів або 7-а симфонія Г.Канчеллі. Для тих, хто не сприймає симфонії, — хеві-метал чи жорсткий реп. Ще один спосіб «втягнути» людину — здивувати її. Музика і тут може допомогти, наприклад можна звернутися до твору «Короткі хвилі і Бетховен» Штокгаузена (один із перших музикотерапевтів). У будь-якому разі, коли музика наповнена контрастами, це стимулює, активізує аналітичну здатність. Підсвідомо мозок починає шукати вихід до прекрасного світу, музика сприяє енергетичному обміну між півкулями, а нейрони віднайдуть зв'язки для вирішення проблеми.

Музичні подорожі — це прийом для гармонізації загального стану, для позбавлення від нав'язливих думок, а також для розвитку уяви та розширення свідомості. Такі подорожі створюють осяння для людини, перейнятої проблемою. Бувають теми, які активізують, релаксують, інтригують і таке інше. Уявні подорожі під музику можуть компенсувати прагнення до свободи, до далеких мандрів. «Коли у вас недостатньо грошей для того, аби відправитися в подорож, рушайте подумки», — писав Клод Дебюссі. Для цього підійдуть, наприклад, такі музичні твори: «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї, 2-а частина «Ноктюрну для оркестру», «Свята», оркестрова сюїта «Іберія» («Ранок напередодні свята») К.Дебюссі, «Іспанська симфонія» Е.Лало, «На крилах пісні» Ф.Мендельсона, «Турангаліла» О.Мессіана, «Іспанська рапсодія» М.Равеля, симфонічна сюїта «Шахерезада» М.Римського-Корсакова, 1-й концерт і симфонія «Нічна пісня» К.Шимановського, «Син муз» та цикл пісень «Прекрасна млинарка» Ф.Шуберта, «Італійське капричіо» П.Чайковського тощо.

Хаотичне слухання музики для лікування майже немає сенсу. У музичній терапії є порядок проведення сеансів й існує вісім основних принципів підбору терапевтичної музики:

— *подібність*: для входження в резонанс зі станом людини, пом'якшення її страждань та емоційного реагування застосовується музика, близька до настрою людини;

— *аналогія*: музика сама виникає з певної ситуації, враховуючи психологічний стан композитора в період її написання (необхідно знати історію написання тієї чи іншої музики);

— *етнокультурна відповідність*: підбір музики, близької або ідентичної культурі етносу людини, яка прийшла на сеанс музичної терапії, — для встановлення контакту, взаєморозуміння з терапевтом і як наслідок довірчої атмосфери в ході терапії;

— *духовність, моральність та емоційний комфорт*: підбір терапевтичної музики з урахуванням її духовно-морального потенціалу, а також згідно емоційних патернів людини в даний час;

— *помірність*: індивідуально комфортна гучність звучання, тривалість сеансу не більше півгодини;

— *функційна відповідність*: за гіперфункційних станів слід використовувати переважно седативну музику —

спокійну і повільну, мінорну або мажорну; за гіпофункційних — тонізуючу, себто помірно швидко, ритмічну, мажорну;

— *контраст*: контрастність п'єс, які зіставляються, підвищує емоційне сприйняття слухача та обумовлює кращу «заряджуваність» позитивними емоціями;

— *катарсис*: підбір музичного матеріалу з орієнтацією на досягнення під час його прослуховування психоемоційного очищення конкретною людиною, «проживання емоцій» відповідно до правил класичного психоаналізу — «згадувати, повторювати, опрацьовувати».

Терапевт підбиратиме для вас музику з урахуванням тональності, мажорно-мінорного ладу, регістру, гармоніки, темпу, ритму, фактури, інструментів виконання, складності композиції, тривалості звучання, контрастності та інших параметрів. Наприклад, вибір мажорного або мінорного ладу залежатиме від вихідного психоемоційного стану. Так, за бажання вийти зі стану пригніченості, відчуття горя, суму слід починати з мінорних композицій, співзвучних душевному настрою, а згодом переходити до мажорного репертуару. Якщо негативного емоційного фону немає, надають перевагу мажорним творам. Окрім того, враховується енергетика музики, втім, це вже окрема тема. В ході музико-терапевтичного сеансу обов'язково потрібні паузи, нарівні з прослуховуванням.

Загалом, працюючи з почуттями та складними станами, в музичній терапії використовують основні принципи роботи психотерапевта. Так, емоції й почуття опрацьовують послідовно, поступово та ґрунтовно — від глибоких і деструктивних (гнів, розпач, горе тощо) через катарсис, після якого звичайними можуть бути відчуття смутку й суму (хоча буває, що інсайт та усвідомлення дають нове рішення, що супроводжується відразу піднесенням настрою, оптимізмом, веселощами), до світлого суму (якщо інший фінал неможливий), потім до прийняття, отримання додаткового ресурсу — енергії, сил боротися, жити і творити. Утім, це вельми узагальнена схема, звісно ж, кожен музично-терапевтичний сеанс є індивідуальним.

Додаткове читання:

В.И.Петрушина. Музыкальная психотерапия

Д.Кэмпбелл. Эффект Моцарта

Г.И.Побережная. Музыка в детской душе

Іноді терапевт може запропонувати репризу в сценарії сеансу, якщо опрацьовується якесь складне або особливо сильне почуття чи стан. Наприклад, починаємо за резонансом настрою з сумної музики, поступово виходимо на помірну, потім веселішу й швидку; робимо паузу і знову слухаємо сумну мінорну композицію. Таким чином, отримавши дозу ресурсу від позитивної музики, вже трохи «зміцнілі», ми повертаємося до початкового стану, щоб з новими силами геть позбутися його. Психіка людини влаштована таким загадковим чином, що, хоч як людині погано (як їй здається), підсвідомість завжди діє за принципом самозбереження. Мозок працює незалежно від усвідомлення, шукаючи



виходу, полегшення, порятунку заради продовження життя — якісного, продуктивного, гармонійного.

На завершення сеансу терапевт може запропонувати якусь красиву, зі зверненням до божественних витоків, музику. Високі регістри, які там використовуються, вважаються найбільш цілющими — високий регістр вокалу, хоралу, дзвіночки, птахи, електроінструменти.

Опрацювання деяких станів може вимагати такого глибокого прийому, як уявне повернення до внутрішньоутробного періоду. Тоді використовують окремі твори Моцарта.

Як проєктивну методику терапевт може запропонувати під музику розвинути зоровий образ, картинне уявлення ситуації чи стану. Терапевт або дає установку на конкретний образ, або пацієнт робить це спонтанно й потім обговорює з терапевтом. Подеколи виниклі фантазії малюють. Особистісні проєкції потрібні, аби пацієнт відновив накопичені ресурсні враження з душі. І музика тут виступає помічником або навіть провідником.

Напевно, ви звернули увагу, що музикотерапія здебільшого пропонує твори класичного жанру. Це тому, що класична музика — максимально гармонізована, темперована, еталонна, вибудована згідно правил звучання. Класичну музику можна назвати науковою музикою, на відміну від поп-музики, нав'язаної настроєм часу, поточними подіями, модою, спонтанним станом

авторів на момент створення тощо. Доведено той факт, що діти, виховані на класиці, більш розвинені інтелектуально. Класична музика як ніяка інша сприяє розвитку та підтримці аналітико-синтетичного нейронного процесу головного мозку, який є основою життєдіяльності і продуктивності людини. Хоча можна назвати й низку сучасних авторів, музикотерапевтів, які створюють гідну для зцілення музику — Рушель Блаво, Кевін Керн, Дмитро Красноухов та ін.

Також слід зазначити, що терапевтична музика може не подобатися, та це не надто важливо, якщо йдеться про лікування. Хоча загалом, звісно, слухач має з симпатією сприймати те, що він слухає (це може залежати і від етнокультурних чинників, і від виховання, освіти, особливостей конкретної людини). У деяких випадках музика є визначником стану чи характеру людини. Проте не варто перейматися питанням, чи розумієте ви класичну музику. Пам'ятайте: музика має таємничу цілющу силу, що занурює людину в благословенний стан єднання з Природою.

Далі буде...

Любов Місюра,
психолог-консультант, спеціаліст із маркетингу,
керівник проєктів компанії PR-Prime
Світлини: Davide Restivo, Mr wiebe