

Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського

Пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013)

Вибрані матеріали науково-практичних конференцій 2014–2018 рр..

Харків
Коллегиум
2018

УДК 792.07(477.54)–05
ББК 85.33(4Укр–4Хар)–8
Е 14

*Рекомендовано Вченою Радою Харківського
національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського від 25.01.18 (протокол № 4).*

Пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013) :
Вибрані матеріали науково-практичних конференцій 2014–2018 рр. /
уклад. Ю. Щукіна ; ред. Ю. Полякова. – Харків : Коллегиум, 2018. –
232 с., іл.

ISBN 978-966-8604-??-?

Збірка містить матеріали науково-практичних конференцій
пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва, що відбувалися у 2014–2018
рр., а також перелік творчих заходів цих конференцій та бібліогра-
фію публікацій, присвячених пам'яті Є. Русаброва. Праці, вміщені у
збірці, будуть цікаві театрознавцям та усім, хто займається історією
українського театру, театральної критики та педагогіки.

Концепція та укладання – Юлія Щукіна

Редактор – Юліана Полякова

Дизайн обкладинки – Ніка Хворостенко

Фото у збірці: Тамари Безрученко, Олексія Борисова, Демида
Брюханова, Вікторії Дашутіної, Юрія Ліхацького, Ольги Лозовської,
Уляни Рой, Яни Титаренко, Ганни Усенко, Володимира Шапошни-
кова, Юлії Щукіної та з родинного архіву Євгенія Русаброва.

ISBN 978-966-8604-??-?

© ХНУМ, 2018

Партола Яна

**Вітальне слово до учасників V науково-практичної
конференції пам'яті Є. Русаброва**

Статті, присвячені театрознавцеві та педагогу Є.Т. Русаброву

Юлія Щукина, театровед,
старший преподаватель кафедры
театроведения ХНУИ им. И. П. Котляревского

Театральная критика как опасная профессия

С тех пор, как в начале XIX века профессор харьковского университета, писатель Е. Филомафитский и классик украинской литературы, общественный деятель Г. Квитка-Основьяненко положили начало театральной критике на территории современной Украины, ее представители всегда были солью интеллигенции. Таковыми театральных критиков делало сочетание в их выступлениях пульсации общественной мысли с эстетической разведкой. В XX веке этот род занятий легализовался настолько, что профессии стали учить в ВУЗах. Но в сравнении с остальными театральными специализациями, в театральную критику мало званых и, следовательно, еще меньше избранных. Ведь кафедры театроведения есть только в столицах или в тех городах, в которых сильны (или, по крайней мере, теплятся) амбиции театральных столиц. К примеру, в Харькове и Львове. Казалось бы, за честное выполнение своих профессиональных обязанностей их выпускников не должны осуждать. Но ведь судили. Порицали. Подвергали остракизму. И даже сажали в тюрьму. Об особом сплаве качеств критика Евгений Русабров писал в статье 2003 года: «Никакое образование, включая высшее театроведческое, никакие научные степени не являются гарантией способности к этого рода деятельности. Помимо немалых профессиональных знаний, энциклопедического гуманитарного кругозора и значительного зрительского опыта, критику необходимы литературный и ораторский дар, особый склад характера, общественный темперамент и просто изрядная смелость, позволяющая в сложных, а иногда и небезопасных ситуациях, невзирая на влияние заинтересованных лиц, писать и говорить то, что думаешь» [9].

В Харькове, некогда бывшем столицей СССР, к сожалению, наличествуют не только столично-культурные амбиции, но и жандармские традиции пресекать различное вольномыслие. Справедливости ради, первой пострадала режиссура. В 1933 году, то есть на пять лет раньше, чем Вс. Мейерхольда в Москве, в Харькове остановили гениального Леся Курбаса. Спустя десятилетие государственные репрессии против театральных критиков снова возымели для театроведов Харькова куда более значительные последствия, чем для их коллег в Москве и Киеве. Тот факт, что в Ленинграде посадили известного критика Симона Дрейдена, только подтверждает мое наблюдение, что в бывших столицах директивы партии выполняли с чрезмерной жестокостью. Замечу, что речь дальше пойдет только о критиках, по крайней мере, официально, лояльно относившихся к режиму. Таким образом, в этом докладе мы не будем касаться иных причин, побудивших покинуть Харьков в 1943 году филолога и рецензента спектаклей Леся Курбаса Юрия Шевелева.

В 1949 году, после печально известной редакционной статьи «Правды» «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», с занимаемых должностей, в первую очередь, в партшколах, в редакциях газет, вузах в Харькове были уволены около десяти критиков.

Если в Москве терроризировали страхом, увольняли с работы, лишая средств к существованию, но даже из партии при этом исключали через одного, то в Харькове на критиков Л. Я. Лившица и В. С. Морского завели уголовные дела, сфабриковали против них состав преступления, за девять месяцев следствия затаскали людей мирной и эстетической профессии по ночным восьмичасовым допросам. В статье о Льве Лившице Евгений Русабров писал: «Почему правящая партия и всесильный вождь едва залечившей страшные раны Отечественной войны огромной державы обрушили свой гнев именно на театральных критиков? А с другой стороны – почему литературовед Лев Лившиц именно в это время так увлекся театром? Не вдаваясь в неуместное здесь многословие заметим лишь, что по законам сюжетосложения трагический (то есть – берущий

на себя ответственность) герой подсознательно стремится на самые опасные, гибельные участки» [6, с. 256].

При первых звонках кампании была рассыпана в типографии книга о театре Харькова под коллективным авторством Л. Лившица, Б. Милявского, В. Морского и Г. Гельфандбейна. Уничтожили практически все экземпляры десятитысячных тиражей трех брошюр о мастерах-шевченковцах, выпущенных Л. Лившицем и Б. Милявским в серии «Мастера советского искусства». Одной из антиправовых санкций, примененных к негодным критикам, было изъятие при обыске на квартирах их статей, тенденциозный отбор из них тех, которые уже были подвергнуты критике при исключении В. Морского, Л. Лившица и Б. Милявского из партии, с последующим проведением на основании этих материалов неквалифицированной экспертизы. Остальные статьи были уничтожены в ходе следствия «как к делу отношения не имеющие». В состав экспертной «тройки» входили заведующий кафедрой украинской литературы университета им. А. М. Горького Иван Балака, заведующий кафедрой театроведения театрального института Аркадий Плетнев и старший преподаватель кафедры марксизма-ленинизма Политехнического института Иван Елисеев. Как писала в заявлении к К. Симонову жена Л. Лившица: «Критике подверглись статьи моего мужа, в составлении которых принимал участие соавтор Милявский, напечатанные в газетах еще за 2-3 года до ареста. Из 70 статей только в трех, и то в какой-то своей части, была обнаружена неправильность в оценке тех или других явлений. Они были признаны ошибочными, и кто-то под общую шумиху дал им название космополитических» [3, с. 496]. А вот выдержка из жалобы самого Л. Лившица в Президиум Верховного совета от 4 октября 1950 г.: «Свидетели, знающие меня продолжительное время по совместной работе и являющиеся известными деятелями литературы и искусства (лауреаты Сталинских премий, народные артисты Украины и СССР), не были допрошены, хотя я на этом настаивал. Не была создана объективная экспертиза из специалистов, которая бы проанализировала все мои напечатанные статьи и установила бы их подлинную

идейную направленность» [2, с. 244]. Такая экспертиза, которой требовал Лившиц, была проведена в 1954 году силами московских театроведов. И на основании тех же самых трех статей Л. Лившиц был признан невиновным, а уровень его критического анализа – профессионально компетентным. Но, как писал в статье о Лившице Евгений Русабров: «Такие кампании всегда питаются человеческой завистью и трусостью. Кто-то из приятелей написал донос, кое-кто из коллег – театральных критиков – подкрепил его «разоблачительной» экспертной оценкой; и вот уже «тройка» так называемого «особого совещания» привычно, без суда и следствия, по стандартной статье об антисоветской агитации определяет «безродному космополиту» Лившицу десять лет лагерей» [6, с. 258]. На тот же срок по статье УК 54-10 ч. I к десяти годам работы в лагерях был приговорен В. Морской. Напомню, что даже «врагу» номер один украинского советского театрального искусства Лесю Курбасу ранее дали «всего» пять лет, впрочем, расстреляли его до окончания срока. Таким образом, театроведение в середине прошлого века было отнесено к антисоветским отраслям науки, подобно генной инженерии. В итоге один из самых образованных и блистательных критиков В. Морской умер в бараке Ивдельлага в 1952 году. А фронтовик Л. Лившиц развернул невиданную борьбу с харьковским административным аппаратом (не смирившись со своей участью, писал письма И. Сталину, Л. Берии, Л. Кагановичу) и был реабилитирован в 1954 году в числе первых. Недаром Е. Русабров назвал свою статью о Лившице «Герой нашего времени». Да и название статьи Л. Лившица, посвященной театральной критике, говорит о многом – «Натура бойца». Но договорим всю правду о лагерном следе в жизни Л. Лившица. Успев сделать на свободе очень много, защитив диссертацию, опубликовав книги и статьи, выучив учеников, он ушел из жизни сорокачетырехлетним лагерным инвалидом.

Уместным будет привести здесь воспоминание московского критика К. Рудницкого о посещении им цирка вместе с товарищем по несчастью быть обвиненным в космополитизме. Дело было в 1950. Критики смотрели представление из дирек-

торской ложи, и когда И. Бугримова «сунула красивую голову в львиную пасть», И. Юзовский повернулся к К. Рудницкому и с завистью сказал: «Какая спокойная профессия!» [5, с. 462].

Эти показатели нашей профессиональной истории, по которым, увы, мы впереди планеты всей, вопиют к рассмотрению. И так, с чем же было связано такое гонение на театральных критиков? В газетном интервью с выразительным названием: «Делай что должен – и будь что будет» Евгений Русабров рассуждал так: «Конечно, все то, что у нас творилось, не могло быть питательной средой для формирования настоящей театральной критики. Так же, как из нашего крестьянства выбивалась основа – дух человека, который чувствует землю и работает на ней, – так же из наших критиков выбивался дух настоящего критицизма. Вдруг, ни с того ни с сего, в тяжелые послевоенные годы – сталинский пропагандистский аппарат и карательный аппарат начинают кампанию против театральных критиков. Ну, наверно, потому что это действительно такая болевая точка в обществе – люди, которые хранят какой-то генетический фонд критической мысли. Понятно, что когда «бьют по штабам», то остальные смиреют, и все сходит на нет. И по лучшим представителям критической мысли били очень долго. Так что и отсутствие образцов, и отсутствие той реальной атмосферы гражданского общества, где критика что-то действительно определяет, не «доносит» или «указует», как это было в советские времена, а действительно заставляет думать, приглашает к размышлению, ведет за собой в какие-то неизведанные путешествия мысли и чувства, – вот этой критики у нас почти что не стало» [4].

Вероятно, именно для того, чтоб изменить сложившееся положение вещей, в ходе своей педагогической практики Е. Русабров разработал на основе ГИТИСовской программы по театральной критике свою, авторскую. Принципиальность и корректность как основные качества критика он раз и навсегда вынес за скобки в предисловии к курсу: «В рамках семінару треба моделювати ситуації, в яких майбутні театрознавці відчують нагальну потребу з'ясувати етичні права та обов'язки критика. По-перше, це необхідно для того, щоб впевнено

протистояти моральному тискові з боку «зацікавлених осіб»: студент повинен твердо знати, що в нього вже зараз, ще до того як він став визнаним та славним діячем, є природне право висловлювати свою критичну думку, навіть з приводу творчого доробку народних артистів. По-друге, це виховує почуття відповідальності за свою справу та професійну репутацію. Учасник семінару повинен навчитися уникати як боязкості, так і зневажливості стосовно об'єктів критики. Врешті-решт, необхідно зрозуміти – етичні питання настільки вагомі в роботі театрального критика, що його моральні якості є чи не найважливішою складовою його суто професійної характеристики» [8, с. 362].

Примером такого необычайно честного критика, вместе с тем, неподдельно уважительного даже в своей негативной оценке театрального явления, служил сам Евгений Русабров. Вспомню здесь несколько позиционных выступлений моего учителя, происходивших на моих глазах. Безусловно, это положительная оценка радикального эксперимента А. Жолдака в Харьковском государственном академическом драматическом театре им. Т. Шевченко «Березиль» в начале 2000-х годов. Е. Русабров был единственным в городе критиком, грамотно и последовательно объяснявшим режиссерский метод сценической деструкции классических текстов связью с европейскими экспериментами второй половины XX века и, в частности, принципами лаборатории учителя А. Жолдака – А. Васильева.

На моей памяти и принципиальная позиция, до конца выдержанная Е. Русабровым в отношении к курсу Харьковского государственного русского драматического театра им. А. С. Пушкина. Дирекция театра предприняла шаги, в частности, прибегла к угрозам, чтобы сорвать обсуждение своей премьеры в Доме актера секцией критики под руководством Е. Русаброва и при участии СМИ. Следствием этого стала публикация председателем Секции критики открытого письма директору-главному режиссеру театра народному артисту Украины и почетному гражданину города Харькова А. Барсегяну. «Думаю, что в Харькове за последние лет 70-80 таких прецедентов больше не было» [10], – позднее прокомментировал в

интернет-посте тот свой резонансный шаг Е. Русабров. В своем открытом письме в газете «Объектив-но» критик призывал режиссера обратить внимание на уничтожение академического (то есть образцового) уровня искусства в своем театре, на то, что театр закоснел в штампах и рутине, призывал отказаться от единовластия в постановочной и педагогической сферах, дать дорогу способной молодежи. При этом показательным, от начала до конца ровным является тон статьи: «Я обращаюсь к Вам с открытым письмом, поскольку многое из того, что должно прозвучать, носит достаточно личный характер и, как мне кажется, не может, не должно быть произнесено в адрес третьего лица. Ещё правильнее, наверное, было бы высказать Вам всё это в приватной беседе или в рамках дискуссии в профессиональном кругу. Вы, однако, сами исключили саму возможность подобного общения, не оставив мне иного выхода» [7]. Впрочем, в 2012 году в интернет-дискуссии с оппонентом Сергеем Кургановым, мнящим себя знатоком театра, критик рассказал, каким давним на самом деле был его «диалог» с театром им. А. С. Пушкина: «Первая статья, в которой спектакли Барсеяна открытым текстом были названы скучной профанацией театра, была опубликована в газете «Соціалістична Харківщина» в 1980 году. Написал её я в соавторстве с моим однокурсником Сергеем Васильевым. Отдавая дань памяти хорошего человека, я обязан назвать и имя третьего «соавтора» той публикации. Вячеслав Долганов, впоследствии выдающийся журналист, в бурные постперестроечные годы парламентский корреспондент «Известий», а тогда зав. отделом культуры «Соцки», за «вредительский» выпуск в печать нашего «пасквиля» получил строгий выговор по партийной линии (наказание по тем временам нешуточное)» [10].

Даже двух упомянутых тут выступлений критика в адрес руководства харьковского русского драматического театра достаточно, чтоб представить себе меру ответственности, добровольно взятой на себя критиком. «Когда Барсеян был в расцвете и полной силе, я в течение лет и десятилетий бросал ему вызов публично, реально рискуя любимой работой, репутацией и благополучием. Я никогда не давил на студентов, но и не

скрывал от них свои взгляды и аргументы во время семинарских обсуждений и обменов мнениями. Поэтому, с формальной точки зрения мне, при желании, подкреплённом административным ресурсом, можно было предъявить определённые обвинения. Я не склонен преувеличивать свои заслуги, но некоторые позиции в той «войне» я всё-таки отстоял, и очень рад, что это стало хотя бы для немногих жизненно важным примером» [10] – уже зная, что медицинский диагноз служит тему приговором, проговаривал позиционные для него взгляды Е. Русабров в интернет-дискуссии.

Сходной проблеме театра, как дома-крепости, вотчинного владения главного режиссера ли, директора-функционера ли, были посвящены две подвальные проблемные статьи о харьковском Театре для детей и юношества. Откровенная критика Е. Русабровым стиля руководства Л. Космина и вяло выраженного художественного курса Ю. Старченко привела к памяtnому инциденту, когда секцию критики не пустили в театр для просмотра премьерного спектакля и тогда критики купили билеты, но обсуждение все же провели.

Пример Е. Русаброва оказался не только заразительным, но и убедительным для его учеников. В упомянутой переписке с С. Кургановым Е. Русабров ссылается на пример личного мужества талантливой студентки 1990-х Юлии Сысоевой, опубликовавшей проблемную статью о коммерциализации репертуара Харьковского театра им. А. С. Пушкина во всеукраинском издании «Культура і життя». Лично на моей памяти одна из самых корректных студенток Е. Русаброва 2000-х годов Анна Усенко, когда ее учитель уже пребывал на лечении в Израиле, практически в одиночку противостояла мнению кафедры об этическом праве критиковать ложный академизм все того же театра в своей семестровой работе – проблемной статье. Они и другие, оценили драгоценное преимущество театрального критика на аргументированную правду и поняли, что вопреки чувству здорового самосохранения, вопреки синдрому «как бы чего не вышло», вопреки иной раз липкому страху, честно заниматься критикой необходимо.

Литература:

1. Государственный архив Харьковской области. Управление МТБ по Харьковской области. Следственный отдел министерства государственной безопасности УССР. – Ф. Р6452. – Оп. 1. – Д. 6824 (По обвинению Лившица Льва Яковлевича по ст. 58 – 10 ч. 1 УК УССР). – 507 л.;

2. Государственный архив Харьковской области. Управление МТБ по Харьковской области. Следственный отдел министерства государственной безопасности УССР. – Ф. Р6452. – Оп. 1. – Д. 6824 Жалоба Л. Лившица в Президиум Верховного Совета СССР от 4 октября 1950 г. – Л. 243–244 (Жалоба Л. Лившица в Президиум Верховного Совета СССР от 4 октября 1950 г.).

3. Государственный архив Харьковской области. Управление МТБ по Харьковской области. Следственный отдел министерства государственной безопасности УССР. – Ф. Р6452. – Оп. 1. – Д. 6824. – Письмо О. Жеребчевской к К. Симонову. – С. 503.

4. Коротаева М. Делай что должен – и будь что будет / Мария Коротаева ; интервью с Евгением Русабровым // Объектив-Но. – 2003. – 27 марта (№ 13 (126)).

5. Рудницкий К. Л. 49-й... Автобиографические записки. / К. Л. Рудницкий // Театральные сюжеты ; вступ. слово А. М. Смелянского. – Москва : Искусство, 1990., [40] л. ил. – С. 423 – 464.

6. Русабров Е. Герой нашего времени / Е. Русабров // О Леве Лившице. Воспоминания друзей. – Иерусалим, 2007. – С. 256–260.

7. Русабров Е. Открытое письмо директору-художественному руководителю Харьковского государственного академического русского драматического театра им. А. С. Пушкина народному артисту Украины А. С. Барсегяну / Е. Русабров // Объектив-Но. – 2003. – 9 янв. (№1–2 (114–115)).

8. Русабров Е. Театральна критика : програма семінару для вищих театральних навчальних закладів зі спеціальності «театрознавство» // Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. – Харьков, 2013. – С. 360 – 367.

9. Русабров Е. О театре и чиновном лицедействе, или Как вам это понравится // Объектив-Но. – 2003. – 20 февр. (№ 8 (121)).

10. Русабров Е. – Курганову С. [Электронный ресурс] : Письмо от 12.05.2017. – Режим доступа: https://vk.com/album-11246261_95529931?act=comments. – Заглавие с экрана.

Аліна Цупіна,
театрознавець (Любек, Німеччина)

Євгеній Теодорович Русабров як один з засновників міжнародного фестивалю «Аніма» та його аналітик

В Україні існує близько десяти фестивалів театрів ляльок (найвідоміші з них – «Подільська лялька» у Вінниці, «Золотий Телесик» та «Люди і ляльки» у Львові, «Інтерлялька» в Ужгороді, «Різдвяна містерія» у Луцьку). Ці театральні форуми, окрім волинського, переслідують мету знайомства глядачів із кращими виставами вітчизняних та зарубіжних театрів ляльок. Відкриття нових імен, а також проведення науково-практичних конференцій відбуваються за участі театрознавців.

Міжнародний фестиваль театрів ляльок та інших форм сценічної анімації «ANIMA» – єдиний у своєму роді театральний фестиваль в Україні, що відрізняється від інших насамперед критеріями відбору учасників. Концепція цього театального форуму – зібрати на одній сцені різні форми театру анімації з різними об'єктами, що представляють. Так, на трьох фестивалях (2004, 2006, 2008 років) був заявлений найширший спектр напрямів театру анімації, що існують сьогодні. Учасники відбиралися з урахуванням концепції, до уваги бралось не тільки новаторство сценічного вирішення, а й змістова складова вистав та якість акторських робіт. Проведення фестивалю «Аніма» було обумовлено декількома факторами. Перш за все, у 2004 р. за ініціативи автора теоретичної концепції театру анімації відомого українського театрознавця Євгенія Теодоровича Русаброва кафедру театру ляльок Харківського університету мистецтв було перейменовано на кафедру майстерності актора та режисури театру анімації. Така назва відповідала сучасним тенденціям розвитку театру ляльок. Суть концепції викладена у статті Є. Русаброва «До визначення театру анімації» [2] і у загальних рисах полягає у наступному. До поняття «театр ляльок» зазвичай включається дуже багато театально-естетичних форм. Коло художніх явищ і сценічних технік, яке визначається цим терміном, є надзвичайно широким. З театром ляльок їх об'єднує

спільний принцип, який визначено як принцип анімації, тобто побудови сценічної мови на основі ілюзій оживлення й одухотворення мертвої матерії. А театр, у якому створюється такий особливий вид умовності, продовжує логічний ланцюжок театрознавець, цілком природно називати театром анімації (театр ляльок, точніше кажучи, «театр власне театральних ляльок», у такому разі визначається як історично і естетично виділений його вид). У театрі анімації стає необов'язковою присутність на сцені ляльки, натомість створюється сценічна ілюзія самостійного життя будь-якого матеріального об'єкта. Персонажами вистави можуть ставати маски і пласкі зображення, тіні і силуети, різноманітні предмети і навіть руки самого актора. Що дає таке розширення кола об'єктів, у які вдихає життя актор? Перш за все, це поглиблює можливість створення художніх образів. «Фантастичні, карикатурні, утрировані риси їх зовнішнього вигляду, – зазначає Є. Т. Русабров у статті «Аніма – означає душа», – парадоксальним чином дозволяють підкреслити, загострили саму сутність людських характерів» [1, с. 176].

Логічність проведення театального фестивалю «Аніма» у Харкові пояснюється ще й тим, що місто має авторитетний театр ляльок і достатньо підготовленого до експерименту глядача. «Фестиваль повинен був народитися ще у ХХ ст., коли театр ляльок у нашому місті переживав карколомні злети і трагічні падіння... Лише початок століття нинішнього подарував нам те, про що мріяли декілька поколінь професіоналів та глядачів», – писав Є. Русабров у статті «Реанімація надії» [3, с. 171].

Отже, виникнення фестивалю «Аніма» ґрунтувалося на теоретичній концепції Є. Т. Русаброва, він і очолив Міжнародне журі. Ініціатором фестивалю та його практичним втілювачем виступив Олександр Олександрович Інютчкін як провідний педагог кафедри майстерності актора та режисури театру анімації. До Харкова було запрошено театральні колективи, здатні продемонструвати зразки мистецтва актуального класичного та сучасного авангардного театру анімації для фахівців, студентів і широкого загалу глядачів.

За задумом організаторів «Аніма» мала продовжитися у різних формах – фестиваль моно вистав, фестиваль-зустріч теа-

тральних шкіл, тобто коло учасників повинно було звужитися, але форум був би сконцентрований на певному форматі. Але з низки причин (перш за все фінансових) цього не сталося. «Фестиваль повинен стати початком, а не залишитися епізодом» – писав Є. Русабров [3, с. 174].

Джерелом для нашого аналізу є дві аналітичні статті Русаброва, вперше розміщені у газеті «Об'єктив-Но», та інтерв'ю інтернет-виданням.

З цих нотаток Є. Русаброва, де підсумовано досвід фестивалю «Аніма», можна скласти уявлення про те, яким, на його думку, має бути сучасний театр анімації. Змістовним, різноманітним за формою, вільним у виборі засобів виразності і систем ляльок, таким, що говорить із глядачем сучасною мовою на складні глибокі теми. У поняття «мистецтво театру анімації» критик вкладає зміст значно більший, ніж інші дослідники, а саме: не тільки оживлення, а й одухотворення мертвої матерії, дієва персоніфікація представляючих об'єктів. Можна сказати, що погляди театрознавця на природу мистецтва граючих ляльок сформувалися ще у період його роботи в «уральській зоні» – театральному і соціокультурному осередку, де створювалося лялькове мистецтво періоду постмодерну. Олександр Янкелевич, у 80-ті роки ХХ ст. головний режисер Нижньотагільського театру ляльок, де Є. Русабров був завлітом, в інтерв'ю одній з російських газет так визначає сутність театру ляльок: «Чудо оживлення, а в ідеалі – одухотворення» [4]. Режисери, художники, актори, та театрознавці «уральської зони» спільно народжували новий, поетичний і метафоричний театр ляльок, що прийшов на зміну театру ілюзорної правдоподібності.

Є. Т. Русабров із притаманним йому глибоким проникненням у сутність речей і точністю оцінок проаналізував окремі вистави, представлені на перших двох фестивалях «Аніма». На жаль, художній рівень третього фестивалю був нижчим, порівняно з першими двома. Мабуть тому, Євгеній Теодорович не залишив жодної аналітичної статті щодо нього.

Традиційне лялькове мистецтво на першому фестивалі було репрезентовано виставами Новокузнецького театру (Росія) – «Про Петрушку та Царівну Лягушку» (реж. Ю. Само-

йлов, худ. І. Старчак), у якому поєднані стародавній російський театр Петрушки та народні казки, а також італійського театру «Arrivano del Mare», який показав Пульчинелатту (італійську вуличну комедію, ідея Луки Ронга), історія якої сягає XVII ст. Усіх персонажів за традицією грав один актор, виявляючи високу техніку ляльководіння, а також вміння вибудовувати кілька голосових партитур.

Порівнюючи названі вистави, Є. Русабров аналізує ступінь засвоєння акторами старовинної виконавської техніки і міру актуалізації народної лялькової комедії. Штучне поєднання старовинної форми і сучасного змісту у виставі Новокузнецького театру здається критику не дуже вдалим. Вистава ж італійця Луки Ронга переконала його у тому, що «комедія Пульчинелли – відкрита художня система, яка можна жити змінюватися і розвиватися». Крім того, критик відзначив й віртуозну акторську майстерність італійського лялькаря, його здібність будувати складні пластичні композиції й голосові партитури різних персонажів. Міжнародне журі першого фестивалю «Аніма» нагородило виставу дипломом II ступеня.

Окрему групу фестивальної програми склали вистави, у яких мали місце «специфічні» засоби виразності. Це театр предмету, маски, тіней, театр рук або поєднання цих об'єктів. Тобто, за термінологією Хенріка Юрковського, «особливі перефрмірні види театру». Найрадикальнішою виставою цього підвиду Є. Русабров вважає виставу британського лялькаря Хосе Наварро. Де персонажі народжувалися за допомогою пластики рук актора. У самостійній роботі студентів Латвійської академії культури «Розповіді вікна» (реж. К. Матушевіц, худ. М. Ауструма) оживлюється вже навіть не предмет, а малюнок на звичному віконному склі. А вистава тих самих латишів за твором А. Сент-Екзюпері «Маленький принц» демонструвала, за висловом критика, «максимум довіри до фантазії глядача і його здатності до співтворчості», оскільки актори використовують мінімум засобів художньої виразності». Найдосконалішою, на думку критика, виставою цього виду, кульмінацією першого фестивалю є вистава «t Magisch Theaterje» (Нідерланди) «Panta Rhei II» (ідея та постановка Шарлотти Пуйк-Йолен). Актриса

була схована під маскою і одягнута у костюм, що змінював реальні пропорції фігури. Насичена найскладнішою образністю вистава є містифікацією, яка виявляється самим життям. Є. Русабров відзначив естетичну вишуканість та високу філософську напругу цього формально безсюжетного видовища, яке принесло голландцям абсолютну перемогу на Першому Міжнародному фестивалі «Аніма».

Логічно, що на фестивалі «Аніма» було представлено харківську школу лялькарів: Харківський театр ляльок та «San-San-театр» (у складі якого нещодавні випускники О. Інюточкина). Вистава цього колективу «Щедрий вечір» (реж. О. Інюточкин, худ. О. Северіна), яка створена за фольклорними мотивами, продемонструвала колегам-лялькарям, якою незвичною може бути лялька, складена з кількох звичайних предметів, і які додаткові сценічні ефекти дає органічне співіснування актора з такою лялькою. Саме завдяки харківському фестивалю стало очевидно, що дійство з ляльками, складеними з предметів, – унікальна форма театру анімації, тому що у такій естетиці зазвичай створювалися лише окремі етюди, а не цілісні вистави, як у даному випадку. Вистава «Щедрий вечір» отримала диплом III ступеню на фестивалі 2004 року.

Є. Русабров також відзначив, що фестиваль показав різноманітність жанрів і тем, які опанував театр анімації. Прикладом цього є моно вистава актора Київського міського театру ляльок Шарля Фоєрберга «Все буде добре» про трагічну долю Януша Корчака та його вихованців. Головний герой вистави (актор, який грає у живому плані) веде уявний діалог з приреченими на смерть дітьми. І саме тут виникає взаємодія актора і предмета, що ним оживлюється. Надаючи неабиякого значення такому органічному і дещо містичному співіснуванню, Є. Русабров знаходить його елементи й в іншій моновиставі, а саме – «Філармонік» актора римського театру «Тагес» Агостіно Кассіабе: «На сцені у кожному епізоді встановлювалися особливі, інтимні взаємовідносини між актором та його героями, натягнуті між ними нитки перепліталися, немов долі», – писав критик у статті «Аніма означає душа» [1, с. 177]. Вистава заслужено посіла друге місце вже на II фестивалі «Аніма».

Єдина у своєму роді з представлених на другому фестивалі вистав, де використані фольклорні мотиви і семантика вертепної скрині, є вистава «Недотепа із Вертепа» Закарпатського театру ляльок «Бавка» (реж. О. Куцик, худ. Я. Данилів). Постановка підсумовує певний етап творчих пошуків режисера у вертепній тематиці. У виставі багато фольклорної та сакральної обрядовості, такі сцени вирішуються засобами виразності драматичного театру і театру анімації – те, що Х. Юрковський називає «грою з різними елементами театру». На думку Є. Русаброва, у цій виставі було досягнуто художню єдність усіх складових – режисерського задуму, акторської майстерності, пластичності ляльок, музики, художнього оформлення. Вистава одержала I премію другого фестивалю «Аніма». При цьому Є. Русабров зауважив, що це почасти й перемога харківської школи лялькарів, оскільки і режисер, і виконавці (Н. Орешнікова і М. Карпенко) – випускники кафедри театру ляльок ХІМ.

Слід зупинитися й на негативних відгуках Є. Русаброва на вистави, представлені на фестивалях. Лише декілька речень – і читач, навіть не дуже обізнаний у театральній критиці, розуміє, що саме для Є. Русаброва є неприйнятним у сучасному театрі анімації. Дидактична спрямованість та ілюстративність, як у виставі Ізраїльського ТЮГу «Сни Іосифа» (реж. Ш. Тіктінер), сценічні ефекти, що вражають, але по суті, є низкою гарних картинок, що час від часу затьмарюють саму дію (вистава Полтавського театру «Ніч на Івана Купала»).

В оцінці вистави Московського театру «Жар-птиця» «Снігова королева» (реж. О. Янкелевич, худ. І. Уварова) критик звертає увагу на відсутність дієвої динаміки і постановочної винахідливості, тому вистава перетворюється на «малорухомий колаж з ляльок і предметів», незважаючи на досконале ляльково-предметне середовище.

Поеднання у межах однієї вистави засобів виразності різних видів мистецтва – акторів, масок і ляльок різних систем, на думку критика, веде до успіху лише тоді, коли усі ці засоби складаються у цілісну тканину, в іншому випадку образ вистави набуває еклектичності. Таку оцінку здобула представ-

лена на II фестивалі вистава «Викидиш» Харківського театру «P. S.» (реж. І. Бутняк).

Але найнеприйнятнішим для Є. Русаброва у ляльковому мистецтві є натуралістична архаїка і наслідування естетиці драматичної сцени, коли, цитую: «Театр ляльок більше втрачає, ніж знаходить». Йдеться про виставу Харківського театру ляльок «Ревізор» (реж. Є. Гімельфарб, худ. В. Нікітін). Критик не побачив у постановці режисерської індивідуальності, його власного художнього вирішення, лише перенесення на лялькову сцену гоголівської комедії. Але вистава стала творчим досягненням злагодженого акторського ансамблю харківського театру ляльок і перш за все, як зазначав Русабров у статті «Аніма – означає душа», блискучого дуету О. Рубінського (Городничий) та В. Гіндіна (Хлестаков), які ще раз підтвердили високий статус харківської школи лялькарів [1].

Фестиваль «Аніма» являє собою невеличкий відбиток світового мистецтва анімації. Різні художні напрями, різні сценічні техніки, різна виконавська культура. Проте, Є. Русабров, як організатор фестивалю та його аналітик писав: «Завдання у всіх має бути одне: глядач повинен повірити у ляльку, яку оживляють, одухотворяють».

Література:

1. Русабров Е. Т. «Аніма» – значит душа / Е. Т. Русабров // Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. – Харьков, 2013. – С. 176–178.

2. Русабров Е. Т. К определению театра анимации / Е. Т. Русабров // Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. – Харьков, 2013. – С. 71–76.

3. Русабров Е. Т. Реанимация надежды / Е. Т. Русабров // Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. – Харьков, 2013. – С. 171–174.

4. Александр Янкелевич: «Взрослые – те же дети, только стесняются» / интервью брала Ляля Гайфутдинова // Челнские известия. – 2011. – 8 апр.

Лілія Лебедєва,
актриса Львівського академічного театру
«І люди, і ляльки»

Вчитель, Педагог, Людина, Янгол-охоронець, Батько...

На життєвому шляху ми зустрічаємо багатьох людей, та лише одиниці стають знаковими. Ці особистості наче були задалегідь вписані до нашої життєвої програми, і от, нарешті, ми їх зустрічаємо! З першого погляду стає зрозуміло, що це не просто зустріч. І відтепер життя поділяється на ДО та ПІСЛЯ доленосного знайомства. Саме такою Людиною, янголом-охоронцем, провидцем, поводитирем, вчителем, батьком, постав переді мною Євгеній Теодорович.

Вперше ми побачилися, коли я увійшла до 24-ої аудиторії театального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського, де проходили консультації для абітурієнтів зі спеціалізації «актор театру анімації».

Увійшовши, я побачила свого майбутнього художнього керівника курсу Олексія Юрійовича Рубінського. Майже одразу за мною увійшов Євгеній Теодорович у справі до Олексія Юрійовича. Він чемно сів коло нього та спершу вислухав усю мою творчу програму. По її закінченню Олексій Юрійович запитав мене, чи вступаю я паралельно на спеціалізацію «актор драматичного театру та кіно. Звісно, я відповіла, що вступаю, бо уявлення про театр ляльок маю більш розмиті, або й зовсім туманні, на відміну від театру драми, хоча кафедра акторської майстерності та режисури театру анімації вабить більшою кількістю цікавих дисциплін. Загалом, я успішно поховала себе в очах майбутнього майстра курсу. І тут... озивається мій рятівник. Євгеній Теодорович зазначає: «Яка чесна перед нами дівчина! Лише погляньте, Олексію Юрійовичу, це цінно для майбутньої актриси». Після чого я побачила вже схвальні кивки О. Рубінського. І от, минули іспити до ХНУМ, і я, як більшість абітурієнтів, поїхала до столиці. Одразу після іспиту в один із київських театральних вишів, я дізналася, що вступила до нього на бюджет. Сиджу я така ошелешена в трико,

і думку гадаю: лишити оригінали тут, чи як? Адже результатів харківського іспиту я не знала. Аж раптом!... Дзвонить телефон, і я чую голос Євгенія Теодоровича, який питає, чи збираюся я подати оригінали документів, в зв'язку зі своїм проходженням на бюджет, бо нині останній день, коли це можна зробити. Я, в шоці, пробелькотіла, що я в Києві, і фізично не встигну. Але цей доленосний дзвінок визначив мою долю на майбутні п'ять років... Я встигла. Тоді чомусь не виникало думки сказати, що я лишаюся в Києві – в Русаброва була така сила переконливості в голосі, що я просто погодилася з тим, що він мені запропонував.

Євгеній Теодорович згодом ще частенько мене рятував, як і усіх студентів. З тих часів почуття тепла до найчуйнішої людини, яку я знала, росло з величезною швидкістю.

У лекції Євгенія Теодоровича з теорії та історії театру анімації я закохалася ментально й назавжди. Пам'ятаю, я почала на них ходити ще на першому курсі разом зі студентами-третьокурсниками. Звісно, улюблений викладач мені це дозволив, адже в мене саме були «вікна» поміж заняттями. Він був неперевершеним театрознавцем, викладачем, а деколи і «актором». Якось на лекції показував нам страуса – так він зображав персонажа стародавнього театру. Русабров вів оповідь із серйозним обличчям, а курс стогнав від реготу – така діалектика притаманна була саме Євгенію Теодоровичу! Тому, коли черга заслуховувати лекції з його предметів дійшла і до нашого курсу, я підбадьорена духом гри, який завжди підтримував у студентах Євгеній Теодорович, вирішила гратися з простором. І тим цікавішим постало переді мною це завдання, що свої лекції Русабров читав у нашій аудиторії-майстерні. Одного разу Євгеній Теодорович, прийшовши читати лекцію, потрапив... у казковий ліс, споруджений із гілочок, навішаних на ширму та в оточенні не дуже живих, але пташок із зеленої тканини. Або я локалізувала його у чорному кабінеті... з сокирою та молотком на парті. Разом з приходом осені, у аудиторію та на викладацький стіл звісно, потрапляли гори гербарію. Якось я захворіла, і не прийшла на пару (навіть на ЙОГО пару! Видно зовсім хвора була...), і мою ініціативу підтримала одногрупниця Юлечка Моїсеєнко, а я була щаслива, що справа не пропадає. Щораз я

робила різні інсталяції, їх було стільки, скільки у нас було пар з теорії та історії театру анімації – і ніколи не було повтору, адже Євгеній Теодорович радо підтримував будь-яку імпровізацію, навіть найдивнішу та зовсім шалену. Євгеній Теодорович не знав, хто саме опікувався «декораціями» та «запропонованими обставинами» до його лекцій – дарма, це для мене не мало ніякого значення. Єдине, що повторювалося раз у раз – це маленька табуретка, яку я ставила по його праву руку, щоб улюблений лектор міг діставати книжки з портфелю не згинаючись, а їх у нього завжди там було, як у факіра – більше, ніж могло влізти!

Таких теплих історій, пов'язаних з Євгенієм Теодоровичем, було безліч: десятиріччя потому пригадуються лише позитивні моменти нашого спілкування, лише його добро, чуйність та справедливість.

Русабров інколи захищав студента, навіть тоді, коли «проти» була уся кафедра. Він умів розгледіти те, чого не бачив ніхто, але завжди тактовно та ґрунтовно обстоював свої міркування перед членами кафедри. Якось я зайшла до Галини Яківни Ботунової, яка була деканом факультету, щоб попросити її поставити вирішальний підпис під заявою на дозвіл не відвідувати занять кілька днів у зв'язку з творчою поїздкою. В неї в кабінеті саме був Русабров. Тож, прочитавши мою заяву, декан звернулася до завідувача кафедрою майстерності актора і режисури театру анімації по роз'ясненню: «А я не знаю цю дівчину! Хто вона взагалі? І чого я раптом мушу її кудись пускати? Ви її взагалі знаєте, Євгенію Теодоровичу? Що мені з нею робити?». Русабров просто відповів, що, звісно, мене знає, готовий поручитися за студентку, а заяву декану лишається неодмінно підписати. Галина Яківна звернулася до мене, мовляв, дякувати мусиш Русаброву. Так, тут вона не помилилася, дякувати Євгенію Теодоровичу хотілося часто!

Окремо хочеться пригадати нашу останню зустріч з Євгенієм Теодоровичем. Це відбулося на державному іспиті нашого курсу взимку.

На той момент Русабров уже впродовж не одного місяця перебував на лікуванні за тисячі кілометрів. У нашому електронному листуванні, яке, однаке, продовжувалося (він, зокрема,

за півроку до того люб'язно і з нештучною зацікавленістю прокоментував надісланий мною текст курсової роботи з «Основ наукових досліджень») мій вчитель не висвітлював тему приїзду до Харкова найближчим часом.

І от наблизився довгоочікуваний (або, як з'ясувалося, доленосний) державний іспит з вокалу. Ми з курсом та викладачами цілий ранок розспівувалися, міряли ногами «драматичну» сцену на п'ятому поверсі, нервуючи, звісно, неабияк. Пам'ятаю, що з самого ранку в грудях дзеленькотів дзвіночок надії та дивного передчуття. І ось, коли до іспиту лишалося менше години, ми по черзі проганяли групові номери. Мені треба було виходити на перший номер програми, і я очікувала на нього в аудиторії, що знаходиться прямо позаду сцени. Двері були прочинені, і я, одверто кажучи, з жахом чекала, коли покличуть. Та от, чекаючи в напруженні почала чути «голоси»... ну, точніше голос! Я ні на мить не засумнівалася, що це «психічне», і, скинувши все на недосип, нервуння та надмірну чутливість, лишилася сидіти каменем. Але «голоси» не зникали, і це почало серйозно насторожувати. Я пішла за лаштунки... Саме за лаштунки, наче боячись побачити на додаток ще й галюцинацію. В грудях вирував шквал почуттів, адже в голові з кожним кроком ставало все ясніше, а голос ставав усе ближче, реальніше. Навіть, коли усі одnogрупники (до кого вже дійшло!) кинулися до зали, я ще стояла декілька секунд за лаштунками нерухомо. Зрештою, я звідти таки «виповзла». Ноги ніби пішли самі. У залі був Євгеній Теодорович!!! І тут вже стало байдуже, що за півгодини – іспит. Я була настільки щаслива з приводу його приїзду, що навіть ліричні пісні того разу співала з ледь стримуваною усмішкою. Русабров зробив нам величезний дарунок, приїхавши саме в час державних іспитів. Весь курс був приємно вражений та невимовно щасливий.

І найголовніше. Завдяки Євгенію Теодоровичу я дізналася, як це – любити батька. Адже з ним у мене в серці оселилося досі не знане почуття – Любов дочки. Я не мала змоги відчутти подібне раніше, бо мій батько надто рано пішов з життя. Дякую Євгенію Теодоровичу за те, що це почуття все ж не обминуло мене, і тішуся, що встигла йому про це сказати. Встигла!

Ніка Хворостенко, театрознавець,
методист Харківської міської спеціалізованої
музично-театральної бібліотеки ім. К.С. Станіславського

Професійно-психологічний вплив лекцій Є. Русаброва (на матеріалі 2010-2011 навчального року)

Як, все ж таки, в нашому житті є важливим те, хто саме трапляється на нашому життєвому шляху та закладає в нас особистісний фундамент. Звичайно, кожен пригадає і першу вчительку, і якусь родинну науку, та в кожного є та унікальна людина, що стає справжнім наставником.

Про себе я хочу сказати, що мені в тім дуже пощастило, є багато тих (навіть може й зі слухаючих ці слова), кому я дуже вдячна за ті знання, що були мені дані. Та все ж ту науку, що стала для мене основою-основ, на яку я спираюся, все те, що сформувало мене як в професійному, творчому так і в особистісному розумінні – все це я винесла саме з лекцій та спілкування з Євгенієм Теодоровичем. На жаль, на те в мене було не так багато часу, я є представником останнього театрознавчого набору, яким керував Русабров, та звання його учениці особисто для мене є куди важливішим і дорожчим за отриманий диплом.

Євгеній Теодорович Русабров викладав нам «Вступ до театрознавства» та «Театральну критику». Я пам'ятаю, мов це було вчора, першу лекцію з курсу «Вступ до театрознавства». Так склалося в моєму житті, що до навчання в нас, я ще встигла отримати театральну художню освіту та провчитися декілька років на режисурі в академії культури. І тому я вже чула курси лекцій по «Вступу до режисури» та «Основам роботи художника в театрі». Зазвичай це були такі собі звабліві та натхненні розповіді про те, чого можна досягнути за цим фахом, які є перспективи та можливості розвитку. І все це в яскравих фарбах та без краплини негативу. Зовсім інше я почула від Євгенія Теодоровича. Він сидів серйозний, навіть трохи сумний і перше що він промовив – було: «Не розумію вас, навіщо ви обрали театрознавство?! Рятуйтеся, біжіть поки не пізно!»... І ледь помітно усміхнувся, дивлячись на нас, таких розгублених та ошеле-

шених. А потім розповів все те, з чим прийдеться стикнутися насправді. І це було одне з найважливіших його правил – бути справді якомога чеснішим зі студентом.

Крок за кроком, з лекції до лекції він давав зрозуміти нам, що театрознавство – не лише наукова діяльність чи мистецтво, що допомагає розкрити свої думки та ідеї, а перед усім – щоденна робота над собою, боротьба зі своїми лінощами та недоліками. І слухаючи це, ми розуміли що каже він це не «про взагалі», а це те, як і він сам існує в професії.

На щастя, навіть за той короткий термін, що мені було відведено бути в якості учениці Євгенія Теодоровича, при виявленні зацікавленості в отриманні знань та професії взагалі, багато речей говорилися нам як би між іншим, немов наперед. Про професію і підводні камені в ній. Так, наприклад, коли я ще з першого курсу заводила розмову з ним про Харківський театр для дітей та юнацтва (і з яким у мене склався довгий і вельми складний театральний роман, що закінчився бакалаврським дипломом) – він зазначив, що бувають часом явища, до яких ми надмірно прив'язуємося і цінуємо, і це не пускає нас розвиватися далі. Немов перша юнацька любов, яка рідко коли стає любов'ю всього життя. Зараз я можу вже підтвердити, наскільки правим був Русабров. І що вибір теми диплома, з матеріалом до якого я йшла, як і належало за програмою, від курсу до курсу (в тій чи іншій формі) мені як театрознавцеві користі не приніс (як мав би), проте залишив внутрішню травму. Хоча він ніколи не забороняв, лише казав: «Я не забороняю, а закликаю до вашої розсудливості. Подумайте...». А істина, між іншим, завжди народжується в протистоянні...

Євгеній Теодорович не раз відзначав, як зручно зазвичай йти в натовпі однодумців, і як складно залишатися при своїй думці, коли ти один проти натовпу... Яюсь, обираючи собі тему для курсової, я поскаржилася керівникові на те, що мені не хотілося б щоби за мною закріпилося амплуа «тієї, що завжди йде проти течії», на що він зауважив, що непогане, до речі, амплуа. Втім, його не так вже й легко за собою закріпити. І поставив мені зустрічне запитання: «Ми з вами, Ніко, про що, власне, розмову ведемо – про театральну критику, або про

мистецтво маневрувати і пристосовуватися?». І з перших хвилин лекційних занять нам було сказано, що критик – це ні в якому разі не кат, але і не солодкоголосий співак. Це в чомусь скоріше математик від мистецтва – вміє логікою і аналітикою перевірити те, в чому сумнівається душею. Хоча інколи є вкрай важливим прийняти ті правила, що пропонуються творцями в театрі та повірити...

Євгеній Теодорович привчав нас до того, що треба мати сміливість нести відповідальність за свої думки й слова. Показував, в тому числі і власним прикладом, що навіть найрадикальнішу та різку думку можна висловлювати аргументовано і коректно. Бо саме критик формує загальний настрій навколо вистави і режисера, «причащає» інших через свої думки до світу театру. Взагалі привчав до логічної і творчої побудови будь-якої думки. Часом навіть у спілкуванні з нами давав такі собі «майстер-класи», коли через свою іронічність показував як можна висловити і донести свою думку не буквально, а напівнатяком, другим планом, але так, щоби вона впізнавалася адресатом, до якого було направлено те звернення...

Привчав нас Вчитель і до того, щоби ми вміли цінувати свій час і робити все якісно, без зайвих переробок. Тому що в результаті – час, який можна було витратити на спокійну і якісну роботу, виявляється втраченим в постійних нервових помилках, нових доповненнях, виправленнях. Я в цьому сама багато разів переконувалася. Окремо тут хочеться згадати про те, як Євгеній Теодорович редагував з нами курсові роботи. Коли ми сідали за комп'ютер і речення за реченням продивлялися і промовляли тексти. Мені це нагадало манеру викладання образотворчих дисциплін в художньому училищі, були викладачі, яким проще було сісти і за тебе все намалювати, а були ті, хто пояснював тобі кожен твій рух, і якщо ти робив помилку – пояснювали тобі її природу і чому саме вона виникає. І саме ця аналітика потім і залишалася найціннішою, давала змогу розвиватися далі.

Нас привчали до уважності, починаючи з дрібниць. Згадується, як в рамках курсу «Вступ до театрознавства» нам був запропонований до ознайомлення перелік літератури і поре-

комендовано вести хоча б короткий конспект по кожній з прочитаних книг. Пропонувалося виписувати тільки те, що було нове і незнайоме. Спочатку, це здавалося якимось катуванням, бо хотілося переписати в конспект 80% кожної книги. Але чим більше отримував знань з професії – тим легше ставало. І як же потім виручали ці записи в подальшому!

Всізнання, які хотів донести до нас Євген Теодорович, ніколи не мали вигляд якихось «гранітних плит», якими тебе все привалює і привалює і ти вже не можеш це подужати. Все мало вигляд просто бесід, бесід з тобою, не просто як учнем, а як з потенційним молодим колегою. І він дуже серйозно ставився до заохочення студентської творчості, вмів сказати саме тобі потрібне, що тебе надихало. А як майстерно він вмів похвалити тебе в якійсь буденній розмові інколи зовсім не про те, що стало приводом похвали. І як посміхався очима, коли бачив, що його зрозуміли...

Окремо хочу згадати про театрознавчі заповіді Русаброва. Як на мене, це не просто стилістична пародія на канонічний текст заради забавки. Це в такій ігровій формі подавалися основи професії.

«Театр – Бог твій, і нехай не буде у тебе інших богів перед лицем його». З цим я повністю згодна. На мою думку, театром варто займатися тільки тоді, коли просто на якомусь фізичному рівні не можеш займатися чимось ще. Навіть коли прагнеш зовсім відмовитися від професії – а театр магнітом сам притягує тебе, немов паросток по весні пробиває собі шлях з такого містечка, що навіть подумати собі не можеш... І Євгеній Теодорович нам це не раз доводив, розповідаючи уривки з біографій театральних діячів, застерігав що, ймовірно, після отримання диплому ми не одразу зможемо стати на шлях реалізації в професії. Та все залежить від нас та нашого бажання, і віри в себе, в театр... Ось так, людина, що постійно наголошувала на тому, що сповідує агностицизм, зробила для духовного росту мого більше, аніж будь який священик...

«Не убий прагнення до істини і краси ні в собі, ні в інших». Він завжди орієнтував на об'єктивність суджень. І при цьому говорив, що навіть в чорному є трохи білого. Говорив і про те,

що не завжди ідеальний театрознавчо-критичний текст в пер-вісній своїй формі дійде до читача. Текст може бути відреда-гований, скорочений... І тому дуже важливо плести словесну канву тексту так, щоб при видозміні не зникла суть, позитивне не замінилось негативним і навпаки.

«Не перелюбствуй з голою логікою, принади її – від лука-вого». Наголошувалось, що театр – дуже тонка матерія, щоб заганяти її в чіткі рамки. Рамки в усьому – сценічному оформ-ленні, засобах існування актора на сцені, музичному вирішенні чи за пластичною подачею... Наше логічне мислення не повинно створювати шаблонів, бо тоді ми самі себе робимо нездатними побачити глибше і ширше...

«Не вкради чужі думки, май і цінуй свої». У навчальному процесі, так чи інакше, доводиться використовувати цитати. Але куди краще, коли зрозуміло твоє ставлення до цитованого фрагменту, коли ти не просто прикриваєшся авторитетною дум-кою, а сам маєш певну думку що до цього. Про плагіат – навіть і розмови не велося, само собою зрозумілим було категоричне недопущення цього. І я навіть не можу собі уявити, щоб хтось зміг на це наважитись, хоча студенти завжди хочуть полегшити собі життя.

«Будь вільним у своїх судженнях, бо ти народжений віль-ним». Коли я сумнівалася з приводу вибору того чи іншого мате-ріалу для роботи, щоб не виникло зайвого конфлікту з вимогами кафедри, Євгеній Теодорович питає: «Вам важливо донести свою думку або отримати хорошу оцінку?». І за таку слабкодухість ставало навіть соромно. Нам нагадували, що оцінка важлива тільки в момент внесення в залічковку, але проходить час – аркуш семестру перевертається або взагалі залікова книжка йде в архів – і все... А висловлена власна думка – завжди з тобою! Це твоя маленька власна перемога. Будь людиною, у якої є думка. При тому не віра, не догма, а саме думка.

«Поважай судження побратимів твоїх старших і молод-ших». Він готував нас до того, що в книгах чи, в рамках навчального або робочого процесу нам доведеться зіткнутися з тим, що викличе в нас хвилю обурення. І, можливо, цілком обґрунтованого. Але сказати «це неправильно і невірно» без

конкретних фактів і доказів ти не маєш права. Навчись отримувати задоволення від процесу перевірки власної думки, вислуховуючи думки інших, аналізуючи аргументації іншої точки зору, навіть якщо, врешті-решт, ця аргументація не переконає тебе у підсумку.

«Не сотвори собі кумира ані на сцені, ані у житті, ні в думках своїх». Євген Теодорович зазначав, що театральні люди – найчастіше особливо харизматичні. І не піддатися їх чарівності складно. Особливо складно бути об'єктивним і займатися розгорнутим аналізом того чи іншого творчого процесу, коли він став для тебе катарсичним. Але навіть в цьому стані, навіть коли здається ти знайшов свій улюблений театр, режисера, актора тощо – це не врятує тебе від розчарування від нового творчого витка твоєї «симпатії», бо світ не ідеальний. Тому створювати собі ідеальні образи – справа невдячна.

«Не треба лестити, але і не будь упередженим, поважай себе і тих, про кого судиш». Молодому театрознавцеві та театральному критику іноді вкрай складно не піддатися загальній думці з приводу якоїсь персони або театального явища. Але потрібно вміти при тактовності відстоювати свою думку і відчуття.

«Не допускай в собі легкодухість, нехай живе в тобі все живе і мислиться все мислиме». Це мабуть найскладніше, ота недовомовленість коли ти бачив недоліки, але не сказав. Або не захотів бачити хороше в якомусь негативному для тебе явищі. Євгеній Теодорович спонукав нас до того, щоби ми не боялися помилок, але при тому вміли їх виправляти. І головне – знаходити сили та сміливість це робити.

Останньою заповіддю, про яку я хотіла б згадати це є звичайно ж «Шануй своїх вчителів, і знай все створене ними». І це стосувалося не тільки вчителів по факту. А в цілому персоналій. Наприклад, береш ти п'єсу конкретного автора – будь люб'язний заглянути в його біографію. Ідеш на інтерв'ю до актора і режисера – факти творчого шляху хоч в загальних рисах повинні бути тобі відомі. Це все – рівень твого професіоналізму і внутрішньої культури. Коли на першому курсі йому заперечували, мовляв ми не знаємо нічого про драматурга, але

нам же потім розкажуть на лекціях – він ставав серйозним та насмішувато зазначав, що практично в кожній книзі є таких кілька листочків під назвою «вступ». І бажано їх таки читати. А вже якщо вибір матеріалу усвідомлений – то щось же тебе на нього вивело?

Як висновок, можу сказати лише те, що якщо порівняти труд вчителя та наставника з працею садівника, то Євгеній Теодорович виплекав чудовий сад. І вірю, що кожен з учнів понесе те знання далі, буде плодоносити своєю творчістю та згадувати того, хто цьому сприяв і стояв біля витоків. І якщо колись я стану на педагогічну стежку, я б хотіла бути схожа в головному на Євгенія Теодоровича.

Юлія Щукіна, театрознавець,
старший викладач кафедри
театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Основні педагогічні принципи Євгенія Русаброва

Мені пощастило вчитися в ті часи, коли основним викладачем курсу з театральної критики був Євгеній Русабров. Фактично він став незамінним у навчальному процесі на кафедрі театрознавства від 1995 року, коли пішов з життя завідувач кафедри та багаторічний викладач курсу театральної критики Анатолій Горбенко. До 2011 року таке становище речей на кафедрі зберігалось. Звісно, паралельно з веденням семінару Є. Русабров читав карколомну кількість історико-теоретичних предметів: «Історія російського театру», «Історія театру Західної Європи та США», «Вступ до театрознавства», «Робота режисера з драматургом», «Теорія драми», «Сучасні напрямки театрального процесу» «Теорія театру анімації» та «Історія театру анімації» (саме з його ініціативи курс «Історії театру ляльок», що читався до того, було поділено на дві окремі дисципліни, які викладалися – відповідно – впродовж двох та одного семестрів), а також керував питомою частиною дипломних робіт та наукових доповідей студентів.

Нагадаю, що в Євгенія Теодоровича Русаброва були свої «10 заповідей театрознавця», якими він посвячував у фах «новобранців» кафедри театрознавства на щорічних кафедральних «ініціаціях». За аналогією з 10 заповідями в мене якось само собою склалося 10 основних тез принципів педагога Євгенія Теодоровича Русаброва.

1. Наука чи творчість? Гола наука без емоції вчителя не цікавила. Його очі «запалювалися», коли обґрунтована думка була просякнута енергетичними струменями здогадки-освянення. Пригадую, як радо «ділився» Русабров успіхами своїх учнів, яким вдалося крім суто дослідження явища театрального мистецтва виявити його образність. Так, після нашої, першокурсників-театрознавців, дебютної участі у Читаннях молодих вчених ім. Л. Я. Лівшиця, він перепитав, які доповіді, що пролунали, ми вважаємо найбільш вдалими. І радо погодився: так, текст старшокурсниці Олі Андрєєвої, присвячений драматургії М. Булгакова, дійсно заслужив на премію – в ньому відчувалася і любов до цього драматурга, і сам булгаковський дух. Особливою гордістю світився Євгеній Теодорович, коли «частував» членів кафедри та студентів (за часів Є. Русаброва на захистах з театральної критики були присутні всі курси) авторськими нарисами заочниці Оксани Дмитрієвої. Пам'ятаю, що навіть її диплом щодо концепції ляльки в творчості В. Мейерхольда, містив в собі один головний «недолік» – неповторно авторську, художню (художніше не буває!) – стилістику. Викладач вибачав талановитій студентці й це, бо розумів, в тексті і так є наука по суті, то нехай за формою буде – творчість. На четвертому курсі настав час писати курсову в жанрі творчий портрет. До певного часу керівник сприймав на слух і усно редагував окремі уривки курсової (була в нього така методична особливість в роки головної комп'ютерної безграмотності студентів). Є. Русабров тоді вже сполучав викладання на кафедрі із завідуванням іншою, тому, гадаю, відчував власні «збої» в індивідуальних заняттях. І ось напередодні заліку я рішучо запрошена робити посторінкову правку повного тексту курсової до домашнього кабінету-бібліотеки викладача. Моє стихійне захоплення творчістю артиста Григорія Бабича, попри вельми іронічне ставлення

майстра до жанру оперети, викликало у мого дуже заклопотаного тоді вчителя якесь людське співчуття і колегіальну солідарність. Років через десять довелося перепитати, яку мою творчу роботу майстер виділяв серед інших – і замислившись, Є. Русабров назвав саме цей нарис.

2. Вміння визнавати свої помилки або навіть не помилки, а залежність від неперевіраних джерел. «Довіряй, але перевіряй» – цим посилом Євгеній Теодорович оказував величезну, просто-таки царську довіру, стимулював особисто мене як науковця. Якось поміж нас розмова зайшла про переваги жінок-дослідниць перед науковцями-чоловіками, а саме про жіночу інтуїцію. Та Є. Русабров одразу розставив крапки над «і»: нічого містичного у цій здатності не бачу: «інтуїція – це швидко зроблений розрахунок. В науці це потрібно». Коли вчитель був вже на лікуванні у Ізраїлю, у листуванні я поділилася з ним новиною: поставивши собі на меті встановити в архівах всі публікації критика Л. Лівшиця 1940-1950-х рр., я виявила, крім того, цілий період театральної критики Л. Лівшиця постреабілітаційного періоду. При цьому начисто спростувавши тезу, оприлюднену Є. Русабровим в одній з публікацій – начебто, потерпілий критик сторонився потім театру до кінця життя. «Я ж казав, “довіряй, але перевіряй”» – щиро порадив моєму відкриттю Євгеній Теодорович.

3. Питання компетентності. Ще на першому або другому курсі якось отримала від майстра одне зі звичайних, поточних завдань – підготувати доповідь на наукову конференцію. Подумавши, я запропонувала концепцію доповіді, в якій мало б йтися про вплив раннього визнання таланту на невитривалу ще психіку актора-підлітка. Вчитель одразу попередив, що хоч тема і цікава, але за браком у мене ґрунтовних знань з психології він не радить мені за неї братися (тут Є. Русабров без підготовки назвав низку праць та їх авторів, в тому числі Л. Виготського, які мені попередньо треба проаналізувати, від чого мені стало остаточно ясно, що тут вже я точно не на своїй території). Трохи дослідивши цю тему в бібліотеці ім. К. Станіславського, я, пам'ятаю, капітулювала в бік більш «фахової» проблематики доповіді. І Євгеній Теодорович сприйняв це як своєчасно при-

борканий доводом «сплеск» амбіційності. Цей аргумент Євгенія Русаброва я від 2005 року повторюю своїм студентам. Особливо акторам, які полюбляють писати курсові з «Основ наукових досліджень» на теми, де наука про театр межує з психологією, історією релігії, культурологією ба навіть психіатрією.

Рік 2012. Листуюся із Євгенієм Теодоровичем, який перебуває у далекому Бат-Ямі. Натхненна архівним «клондайком» у справах репресованих у 1950 р. театральних критиків Харкова та знаючи гаряче вболівання ним за цю тему – публікації та висловлювання вчителя – пропоную виступити редактором, автором вступної статті до оприлюднення цих матеріалів. Звісно, розраховую при цьому на блискуче знання Є. Русабровим суспільно-політичного контексту та траєкторії загально-мистецьких процесів 1930 – поч. 1950-х і на його вміння подати явище у належному масштабі. Але майстер дивовижно скромно відмовив: наразі за браком доступу до харківських ресурсів, не може взятися за цю тему. «Я не в матеріалі. Так... гортав у бібліотеці ім. В. Короленка періодику тих років... Мав розмови з А. Житницьким та Л. Фрізманом, які пам'ятають ці роки. От, власне, і все».

4. Неприйняття недбалості. Євгеній Теодорович дуже не полюбляв нехлюйства. Мій студентський архів зберіг заявку з анотацією на перші для мене Лівшицівські читання, де рукою Є. Русаброва обурено червоною пастою вставлено належну, але пропущену мною літеру «а» у першому складі прізвища Жада-нов. «Жданов і Жада-нов – це, як то кажуть в Одесі, дві величезні різниці» – затаврував тоді він! Уявляю, як важко було вчителю творити і викладати не де-небудь у рафінованому Петербурзі, а в Харкові, де повсякденна мова – розслаблена, недооформлена, засмічена суржилом, невірними вимовами і наголосами. На все життя врізалось в пам'ять, як він заліпив комусь зі студентів: «не “Дом актерОВ”, а “Дом Актера” – актор як поняття, як професія, зрозумійте!». Він не терпів не сформульованої думки, та її продовження у повсякденності – недисциплінованості, недотримання даного слова, порушення домовленості, запізень. До речі, саме одну з моїх чисельних вже тоді статей Є. Русабров високо оцінив, а все тому, що генеральною лінією в ній

проводився парафраз вислову дуже близького йому за духом актора і режисера Івана Диховічного: «до кінця сформульована людина». Фантастика, але в час зимових канікул, в ті роки, коли і комп'ютер для багатьох зі студентів був «заморським звіром», він примудрявся по одному телефонному кліку мотивувати студентів здати електронні тези майбутньої доповіді на щорічні Міжнародні Читання молодих вчених пам'яті Л. Лівшиця. І всі подавали ці тези вчасно, бо підвести Євгенія Теодоровича або наразитися на його презирство – це було смерті подібно!

5. Батіг і праник. На моїй пам'яті Є. Русабров студентів-театрознавців не гнобив. Його методом впливу на студента, що помилився, була радше іронія. Натомість власний приклад поведінки учителя був найкращим «антибіотиком» від бацили «зазнайства». Щоправда, від молодшого курсу, де вчилися Олена Золоткова, Кирило Пономарьов, Тетяна Чілікова, я чула, що Євгеній Теодорович, при всій їх до нього повазі, частенько зловтішався з недолугості та кострубатості написаних текстів та усних рецензій курсу, злостиво висміював похибки в їх курсових опусах. За що його побоювалися, відчуваючи нездоланну дистанцію з майстром курсу. Можу засвідчити, що так, Є. Русабров вмів жорстко та безапеляційно дати відсіч студентові, якщо той переходив межу. Пригадується випадок – студентка-заочниця Олександра Бригада принесла керівникові чернетку курсової з театральної критики, стиснуту до восьмого кеглю. Євгеній Теодорович з обуренням відмовився ламати очі об таку «економію». Це була вимога поваги як урок далеко не лише для того заочного курсу, поваги як відповіді на максимальну коректність самого Євгенія Теодоровича.

6. Етика. По-перше, етична складова в стосунках вчителя зі студентами проявлялася в його наголошеній позиції звертатися «на ви» до тих, до кого б навіть і належало звернутися: «гей, ти». Це був принцип, якому Є. Русабров не зрадив жодного разу. По-друге, Євгеній Теодорович, на відміну від більшої частини професорсько-викладацького складу кафедри театрознавства 2000-х років, вважав, що студент має вчитися критикувати явища і діячів театального процесу від самих перших курсів. А не тоді, коли вже стане сам маститим і «заслуженим» діячем

цього процесу. Писав він про це і в передмові до програми семінару з театральної критики. Безкомпромісність критичних суджень, на його думку, передовсім мала бути обґрунтованою і викладеною у культурній – не дай боже не зверхньо-презирливій – формі. Такими прикладами етики майстра були для студентів і його публічні виступи-обговорення вистав на засіданнях Секції театральної критики.

7. Не догматизм. В плані методики самої організації та дооформлення наукового тексту Євгеній Теодорович був не такий вже й великий знавець. Пам'ятаю, що зауваження Галини Яківни Ботунової щодо методики наукової роботи на передзахисті диплому стали для мене «холодним душем». Сидячи в кінці довгого столу перед двома шеренгами президії кафедри, я якось одразу відчула, що ми з Євгенієм Теодоровичем над висновками не те що недопрацювали, а що, здається, ми їм в принципі не приділяли належної уваги, вважаючи чимось формальним. Нема чого робити, вимоги кафедри треба було виконати, але якось само-собою було для мене зрозуміло, що Є. Русабров поклав цю «чорну» роботу цілковито на мою відповідальність. Йдеться не про те, що мій вчитель ігнорував стандарти кафедри. Пам'ятаю, зокрема, як методично регулярно зауважував майстер студентам на захистах «курскових» щодо «невідповідності графіки роботи». Але його місія у викладанні була: дати молодшому колезі напрям мислення (як я тепер розумію, це і є приналежністю до школи), вести «тему», заохочувати в студенті мислення контекстами. Згодом я почула від Євгенія Русаброва пряму відповідь на запитання, чому він не оформлює належним в науковій спільності чином свої новаторські досягнення та думки: «Мені цікаво прокладати нові шляхи, відкривати тенденції, фіксувати їх та йти далі. Довго тупцюватися на місці, обґрунтовувати, доводити до кінця мені нудно».

8. Лексика. Євгеній Теодорович критично ставився до вживання усіляких слів паразитів. Величезну увагу приділяв він лексичному апарату студента на перших курсах. Учителю міг здійснити на клину не те що за «сленгове» слівце, а навіть за такий широко вживаний паразит, як «в принципі». Щойно почув – в ту ж саму мить – гостра, як вістря, русабрівська від-

січ у купі із іронічним примуженням очей: «А хіба буває «НЕ в принципі»? Із спілкування зі студентами-театрознавцями різних років точно знаю, що після таких контрастних «зрізок» вчителя деякі відчували критичну недієздатність власного словникового апарату, слово знічувалося, девальвувалося. Як наслідок – при Є. Русаброві побоювалися зайвий раз рота розтуляти. Але у сприйнятті тих зі студентів, хто був готовий до конструктивної критики, така поведінка майстра посіяла зерно самокритики, самоаналізу. Здогадуюся, що ця чистота слуху була пов'язана з найбільшим серед усіх, принаймні моїх, знайомих словниковим запасом Євгенія Теодоровича, а також з тим, що він сам міг годинами провадити найскладніші думки, будувати архітектоніку ідеї, яка сама по собі була витвором літературного мистецтва, і при цьому не вживати ані слів паразитів, ані междометій «гм», «так би мовити», «еєєє», «ось» та не губити ритм думки.

При викладі матеріалу Є. Русабров навчав, що про елементарне треба говорити просто, а про складне – термінологічно та понятійно, асоціативно і контекстуально складно. Зокрема, ніколи не стидався термінологічної перенавантаженості свого авторського курсу «теорія театру анімації». І курси лялькарів в ті роки випускалися більш «підкованими» в сучасній термінології мистецтва, ніж курси драми. Інший приклад – в рамках дисципліни «Вступ до театрознавства» Євгеній Теодорович ніколи не робив скидки на рівень інтелекту і здатність сприйняття першокурсниками науково-загрундованої лекції. Русабров категорично не грався «в піддавки», і в підсумку цієї «шокової терапії» студенти – ніде було дітися – підтягувалися на рівень адекватного сприйняття та реагування на курсові завдання.

9. Принцип виховання самостійності. Він був за жбурлення кошениати у воду – «а там подивлюся, впливе, чи ні», – іронічно говорив Євгеній Русабров. Скільки пам'ятаю себе студенткою, старшокурсники всі без винятку брали участь у серйозних критичних «ристалищах» на всеукраїнських, а то й міжнародних фестивалях «Курбалесія» і «Театрон», а також як юніори секції критики при НСТДУ. І ніколи Русабров не давав нам перед випробуваннями практичного майстер-класу. Не давав він до того і «лоції», як треба розбирати спектакль за схемою. Абсолютно

аналогічний протест проти «схеми» розбору на користь формуванню індивідуальності кожного конкурсанта-майбутнього театрального критика я почула вже у 2012 р. від знаного київського критика Анни Липківської, в дискусії львівської, харківської та столичної шкіл під час фестивалю в м. Прилуки.

Євгеній Русабров привчав студентів до авто цензурування. Зокрема, якось порадив перечитувати написане собою і перевіряти це буквально, фізичним уявленням написаного. Здавалося, красива, мудра фраза? А тепер? В таких лабораторних психологічних дослідках над нами Є. Русабров ой як часто брав гору, аналогічно до того, як професор Преображенський передражнявав голову «домкома» Швондера: «Кто на ком стоял, простите»?

10. Неголосний авторитет. Не знаю, як, але йому це вдавалося! Євгеній Теодорович викладав семінар з театральної критики водночас на 5-х, а згодом на 4-х курсах стаціонару, а також на усіх нерегулярних заочних курсах. При чому, ні для кого не таємниця, що після серйозного, часто вже з другою освітою, студентського контингенту 1990-х, в 2000-х роках, коли я пам'ятаю заняття Євгенія Русаброва, а потім захисти його студентів на засіданнях кафедри, як-то кажуть, «студент вже пішов не той». Занизький інтелект, атрофія творчої волі та індивідуальності, інфантилізм думки, суцільна і всебічна неграмотність, а почасти і варварське невігластво – ось із чим він зіштовхувався і боровся майже на кожному занятті. І все ж – це суто заслуга мого вчителя – студенти всіх курсів брали участь у наукових конференціях, не дозволяли собі приходити на заняття з фаху не підготовленими, добровільно відвідували обговорення спектаклів та брали у них участь.

Підводячи підсумок, скажу, що персональний авторитет, чоловіча харизма, чарівливість особистості викликали особливе почуття відповідальності перед Євгенієм Теодоровичем (розчарувати його боялися, видатися йому хоч трохи «просунутішими», ніж учора, намагалися не лише відмінники, але й рецидивісти-«трієшники»). Магія особистості Євгенія Русаброва полягала в тому, що нести відповідальність перед ним було солодко.

Статті, присвячені історії театру та театральній педагогіці

Тетяна Бахмет,
завідуюча бібліографічним відділом
Харківської міської спеціалізованої музично-
театральної бібліотеки ім. К.С. Станіславського

Скарбниця пам'яті: архівний фонд МСМТБ ім. К. С. Станіславського

Архівний фонд є частиною відділу рідкісних видань МСМТБ. Він існує з 1995 р., коли до бібліотеки було передано особистий архів харківського композитора Марка Веніаміновича Кармінського. Головною метою фонду є збереження особистих архівів діячів культури Харкова та забезпечення доступу до них. Відмінність архіву МСМТБ від інших архівів полягає в тому, що кожний з особистих архівів є зібранням документів на носіях різного виду (паперові документи, звукозаписи на платівках, магнітофонних плівках, відеокасетах, електронних дисках) та носить відбиток особистості фондоутворювача.

До складу архівних фондів входять архіви композиторів М. Кармінського, М. Тіца, В. Птушкіна, О. Щетинського, Л. Фінаровського, Н. Юхновської, В. Борисова, Б. Яровинського, О. Мамонтова, О. Жука, Т. Кравцова, музикознавців Г. Тюменєвої, З. Юфєрової, Й. Миклашевського, бібліографа Е. С. Беркович, драматурга З. Сагалова, провідного актора Харківського російського академічного драматичного театру ім. О. С. Пушкіна народного артиста СРСР Ю. Жбакова, актриси Л. Сухаревої і режисера Б. Розена, меморіальні фонди харківських композиторів М. Рославця та Й. Шиллінгера, сім'ї Капністів та ін.

В архівному фонді **М. Кармінського** зібрані музичні твори – від пісеньок для дошкільнят, хорових творів до мюзиклу «Робін Гуд», опери «Десять днів, що сколихнули світ», балету «Рембрандт». В архівному фонді зберігається також невеликий

фотоархів, архів фоно- та відеозаписів творів М. Кармінського, афіші концертів, буклети драматичних та оперних спектаклів. За матеріалами фонду бібліотекою було підготовлено повну ното-бібліографію М. Кармінського, частину якої було опубліковано в збірнику «Спогади про Марка Кармінського». Цей фонд активно використовується читачами бібліотеки для наукових робіт, а також для створення виставок та проведення масових заходів.

Фонд композитора **В. В. Борисова** та його дружини, музикознавця **Г. О. Тюменєвої** прийнято за особистим розпорядженням Г. О. Тюменєвої. Фонд при упорядкуванні був розділений на три частини: фонд В.Т. Борисова, в якому зберігаються рукописи творів композитора та колекція нот з дарчими написами його друзів, деякі документи та фотографії, газетно-журнальні публікації; фонд Г. О. Тюменєвої – зібрання листів музикознавців з усіх кутків СНД, її учнів, колег, друзів; фонд музикознавця **Й. М. Миклашевського**, автора «Історії музичної і театральної культури Харкова» – його листи до Г. О. Тюменєвої, які збережено за 15 років співробітництва і щирої дружби. До 100-річчя В.Т. Борисова за матеріалами архіву організовано було цікаву виставку. Архів Й. Миклашевського вже підготовлено до публікації. Невелику розвідку про Й. Миклашевського було зроблено в збірці «Аспекти історичного музикознавства» (Х., 1998).

Сьогодні в бібліотеці зберігаються архіви композиторів **О. Жука, Н. Юхновської, Т. Кравцова, П. Гайдамаки, Б. Яровинського, О. Мамонтова**. Велика частина двох останніх – магнітофонні записи, які потребують цифрової обробки. Архіви П. Гайдамаки та Б. Яровинського цікаві іще й тому, що обидва композитори працювали у театрах. В їх архівах збереглися і матеріали, дотичні до театральної історії Харкова. Величезний архів Т. Кравцова містить його музичні твори і значну кількість наукових та педагогічних матеріалів.

Окремі фонди складають театральні та концертні афіші з різних міст України та матеріали фотовиставок Г. Беремблума, відомого харківського фотографа. Дуже цікаві матеріали зберігаються в фотоархіві вистав Харківського театру музичної комедії 60-70-х років.

Фонд драматурга **З. Сагалова**, автора багатьох п'єс, що йшли в Харкові, Москві, США, Ізраїлі («Три життя Айседори Дункан», «Каштанка та слон», «705 днів до Нюрнберга», «Пригоди Джонні Дорсета, або Вождь червоношкірих» та ін.) містить всі його опубліковані та неопубліковані твори, листування з режисером Л. Хаїтом та матеріали про творчість драматурга, рецензії на його спектаклі. Архівний фонд драматурга і критика, завіта Харківського театру ім. О. С. Пушкіна і ТЮГу **Л. Г. Філіппенко**, яка писала також під псевдонімом Л. Домбровська, зберігається в МСМТБ.

Дуже цікавими є архіви акторів Харківського драматичного театру ім. О. Пушкіна народного артиста України **Ю. Жбакова** та народного артиста України **Б. Табаровського**, за матеріалами яких стоїть історія цього закладу – у спогадах, афішах, фотодокументах. Збережені також рукописи книг провідного актора Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва і науковця народного артиста України **О. Рубинського**. Великий архів театрознавця, кандидата мистецтвознавства **А. Кулішенко**, яка опрацьовувала історію харківських театрів малих форм 20-30-х років ХХ ст. (вкупі з театром «Веселий Пролетар»), містить дуже важливі матеріали її бесід з акторами та художниками. Протягом кількох років з різних джерел ми отримували рукописи, статті та інші документи театрознавця, доктора мистецтвознавства професора **В. М. Айзенштадта**, який був автором ідеї створення нашого закладу, і нарешті в бібліотеці з'явився його архів.

В МСМТБ зберігається творчий доробок бібліографа **Е. С. Беркович**, яка є, серед іншого, одним із укладачів бібліографічного покажчика, відомого всім – «Г. С. Сковорода» (1968).

Формування і опис особистого архіву – справа довга, яка потребує багато часу, знання, пошуків і уточнень. За обкладинкою кожної теки з документами – справжнє життя, людські долі, які оживають і промовляють до тих, хто їх торкається. У них є відповіді на запитання, несподіванки і загадки. То ж запрошуємо усіх, хто цікавиться музичною і театральною історією Харкова працювати з архівними документами і вивчати справжню, а не видуману історію.

«...Вашу записку в кілька рядків...
Ту, що колись прочитала в тиші...
Гілку бузку, білу хустинку,
Світ моєї любові, моєї душі ...»

Клавдії Іванівні Шульженко пощастило. Серед багатьох її шанувальників знайшовся один, який не просто ностальгічно зітхав, а зібрав і зберіг її спадщину – звуко- і відеозаписи, афіші, фотографії. І створив з цього багатства Музей, єдиний, присвячений їй – кумиру мільйонів людей колишнього Радянського Союзу. Двадцять століття минуло і разом з ним пішли багато його видатні сучасники. Хтось із них вів щоденники, хтось велике листування, хтось старанно збирав свої афіші та фотографії. Багато хто, не надаючи значення важливості таких зібрань, все ж впорядковував їх, надписував дати і прізвища – немов готував ці папери для існування в Вічності. Життя людське конечне, а такі папери залишаються в історії, вони потрапляють в архіви, їх вивчають.

Однак, більша частина паперів просто пропадає. Пропадає через недогляд власників, халатності спадкоємців. Що їм до пам'яті, до історії? Спалюються безцінні документи і рукописи, фотографії, старі звукозаписи. Спливає за вітром наша пам'ять, відповіді на питання, які вже ніколи не отримати. Та що говорити про папери! Так часто дуже маленькими накладками на гроші авторів виходять найцінніші видання. Або їх статті виходять в малотиражних відомчих збірниках, та ще й за кордоном... Хто з їхніх сучасників і сусідів, друзів і співробітників знає про це? Бачив, читав, підтримував, сперечався і не погоджувався? Ніхто. Тому що цих видань немає в бібліотеці, їх не можна знайти в Інтернеті. Але якщо їх там немає – значить, їх немає НІДЕ. Думка не спрацювала.

Прикладом може служити доля чудового харківського журналу «Ватерпас». Він виходив кілька років, там публікувалися чудові статті з архітектури, будівництва, дизайну, культурології. Однак видавці не подбали про те, щоб хоча б в одній бібліотеці України їх видання збереглося в повному вигляді. Пройде ще пару років і залишки журналу власники

пустять в макулатуру. «Ватерпас» канув у Лету. А Лета – це річка ЗАБУТТЯ.

У колишні часи дуже доброю традицією було дарувати свої твори великим книгосховища, заповідати їм свої книжкові зібрання та рукописи. Саме цій традиції ми зобов'язані існуванням найбільших бібліотек і архівів, виходом у світ літописів життя і творчості великих людей, багатьма історичними відкриттями. Так що, дійте за прикладом предків: збережіть для дітей письма і фотографії своїх батьків, бабусь і дідусів, віднесіть в найбільшу бібліотеку ваші видання, а рукописи – в спеціалізований архів. Такими нескладними діями ви внесете свій внесок в скарбничку загальної пам'яті нашого народу.

Ставлення до пам'яті і пам'ятників є індикатором стану культури і цивілізації в країні. Якщо суспільство не піклується про збереження архівів видатних людей, що жили поруч, про збереження пам'яток історії та архітектури, про пам'ятники, поставлених їх предками комусь за заслуги перед ними – значить, воно серйозно хворе і ризикує скотитися в нетрі невігластва і забуття.

Валентина Галацька,
кандидат філологічних наук, доцент, докторант
каф. журналістики Київського Національного
університету імені Тараса Шевченка

Театральна публіцистика сучасної України: жанрово-інтерпретаційна манера

Сучасний український театр в постнекласичну епоху, або, як її прийнято називати, в епоху «нетехнологічного інтерактиву», на думку дослідниці О. Левченко, перебуває в пошуку новітніх методологічних принципів аналізу сценічної дійсності: як наукових, так і мистецьких. Виділяючи виражену дифузність театрального мистецтва, синергетичність його вияву в сьогоденну глобалізовану епоху (нелінійність, несистемність, нестабільність), відомий український театрознавець Н. Корнієнко зазначає, що художня культура й театр сьогодні «містять картини світу, у яких, ніби в бароковій химерній стилістиці, з'єднані свідомі й підсвідомі матерії» [2, с. 42].

Гармонізація соціально-культурного простору та людської особистості, яку покликаний здійснювати сучасний театр, переконливо засвідчує його соціальнокомунікативну природу. Спорідненість із перформансом як феноменом масової культури визначає творче обличчя національного сценічного мистецтва кінця XX ст. Окремі зарубіжні критики (К. Бальме) трактують театр як мистецьку медію [1, с. 119], яка набуває ознак інформативності й презентує комунікативну функцію культури. У наш час спостерігається підвищення інтересу до феномена театру, який виявляється у виникненні концепцій тотальної театралізації сучасної культури, у повсякчасній експлуатації метафори театру для інтерпретації різноманітних явищ суспільного життя. Український театр сьогодні є частиною єдиного комунікативного простору культури, який діагностує «духовні хвороби соціуму» [3, с. 45]. Для постнекласичного соціальнокомунікативного простору сучасної України це вкрай важливо. Сучасне глобалізоване буття диктує свої закони існування художньої комунікації. Ця

наукова дефініція майже не розроблена в сучасній комунікативістиці, а така її ґрунтовна складова, як театральна соціальна комунікація, є недостатньо вивченою ні в жанрово-стильовому, ні в медійно – контентному аспектах.

Сьогодні контент медійності театральної журналістики проаналізований вкрай неповно (за винятком окремих робіт білоруського професора Т. Д. Орлової) [4], а в національних медіадослідженнях епохи пострадянської України не розглянуті взагалі.

Аналітично-художню модель світорозуміння, найвиразнішу форму освоєння сценічного тексту (термін театральної семіотики Ю. Крістєвої) являє собою театральна рецензія, яка за законами жанру здійснює детальний аналіз мистецького твору з метою встановлення його мистецтвознавчої й загальнолюдської цінності, формування у читача стійких естетичних ідеалів. Притому автор повинен оцінити витвір театального мистецтва як соціокультурне явище, застосовуючи аналітичний метод пізнання, який продукує відповідну манеру викладу думки.

Рецензія виступає своєрідним еквівалентом медійності в сучасній театральній публіцистиці України, втілюючи реалізацію комунікативної моделі Ю. Лотмана.

Сценічна подія як мінімальна одиниця тексту органічно покликана реалізуватися в жанрі театральної рецензії. У глобалізованому сценічному та соціальнокомунікативному просторі України вона набуває модифікаційного змісту. Здебільшого це не класична театральна рецензія, а усічений її варіант, обсяг якого диктується комерційною видавничою політикою неспеціалізованих друкованих видань.

Для композиційної структури сучасної театральної рецензії характерні, разом з дотриманням класичних канонів жанру (матеріали Г. Липківської, В. Жежери, А. Підлужної, І. Чужиної та ін.), порушення манери викладу матеріалу, сленговість лексики, розкутість та безапеляційність думок, яка співіснує з якісним, естетично-художнім трактуванням театральної дійсності.

У жанрі рецензії виявляється активність авторського монологу-тексту, синкретичність «потoku свідомості», що продукує

дієвість суб'єктних форм вираження публіцистичної свідомості (метафоризація мислення, емоційно-образна інтерпретація театрального факту). Декодування дієвих смислів життя в умовно-символічній на театральній сцені здійснюється в жанрі рецензії як найпрезентабельнішому в сучасній театральній журналістиці. Вона органічно подає сценічну дію в образно-аналітичній транскрипції, виступаючи «каналом зв'язку» у відомому комунікаційному ланцюгу, її вербально-оцінною моделлю.

Жанровий різновид рецензії як специфічної форми відтворення фікційного буття синтезує елементи споріднених аналітичних жанрів: кореспонденції-роздуму, статті, рецензії-есе, рецензії-діалогу. Так виявляється масштабність осмислення проблеми, характер специфічних образно-зображальних засобів, засвідчується театрознавчий та журналістський професіоналізм (різножанрові матеріали О. Вергеліса на сторінках інформаційно-аналітичного часопису «Дзеркало тижня»).

Театральна система всесвітньовідомого режисера, педагога, актора К. С. Станіславського, уособлена індивідуально-авторськими концептами сценічної виразності, органічно відтворюється в сучасній театральній публіцистиці за допомогою емоційного-образного декодування артистичної дійсності в жанрі рецензії. У ньому концепція театрального буття в оцінці критиків презентується в аналітично-об'єктивізованій манері подачі. Суто журналістський різновид рецензії орієнтований на аксіологічну манеру відтворення сценічного буття.

Література:

1. Бальме К. Вступ до театрознавства / К. Бальме. – Львів : Класика, 2008. – 270 с.
2. Корнієнко Н. М. Запрошення до хаосу : Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. М. Корнієнко. – Київ : Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2009. – 240 с.
3. Левченко О. Г. Театр у сфері філософської антропології / О. Г. Левченко. – Київ : Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2012. – 290 с.
4. Орлова Т. Д. Театральная журналистика : в 2-х ч. Ч. 2 / Т. Д. Орлова. – Минск : БГУ, 2002. – 135 с.

Ольга Дорофєєва, театрознавець,
аспірант КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого,
викладач кафедри театрознавства
ХНУМ імені І. П. Котляревського

Втілення української класики на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка у другій половині 1930-х рр.

З середини 1930-х років, в період суворого політичного тиску на мистецькі процеси, наявність класичних творів у репертуарі українських театрів стає основним фактором збереження художнього рівню та гуманістичних цінностей сценічного мистецтва. Важливе значення мав класичний репертуар і для Харківського театру ім. Т. Шевченка на новому етапі, після переламного для колективу 1933 року. Аналізуючи репертуарну політику з середини 1930-х років, О. Красильникова зазначає: «Сценічна інтерпретація класики надала другого дихання і колективу Харківського театру ім. Т. Шевченка» [4, с. 108].

Щодо співвідношення класичних та сучасних творів на афішах українських театрів в цей період важко зробити однозначні висновки. Попри доволі поширене уявлення про засилля української сцени з 1930-х рр. малохудожньою кон'юнктурною драматургією І. Микитенка та О. Корнійчука, маємо констатувати, що частка класичних п'єс доволі вагома в репертуарі всіх театральних колективів, і це можна вважати свого роду захисною реакцією ще здорового творчого організму. Тож «класика з її гуманістичним пафосом становила вагому частину тогочасного репертуару» [4, с. 98]. Інше питання, що не завжди сам факт обрання до постановки знаних творів драматургії був гарантією високого рівня їх втілення.

Можемо побачити, що існує певне коло авторів з українських, російських та західноєвропейських класиків, на яких режисери зупиняють свій вибір – достатньо відомих глядачу, і досить безпечних з точки зору слідування програмі соціалістичного реалізму.

Дуже важливе значення мало повернення на сцену української класики, наче «відкинутої» більшістю режисерів в часи

бурхливих експериментів 1920-х років. Так, загальновідомим є негативне ставлення Леся Курбаса до драматургії корифеїв. Коли в «Березолі» бралися до постановки українські класичні п'єси, то зазнавали суттєвих трансформацій як ідеї автора, так перероблялися, осучаснювалися і самі тексти («Пошилися у дурні» М. Кропивницького, «За двома зайцями» М. Старицького, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого). Подібні тенденції щодо відношення до класичного тексту можна спостерігати в 1920-ті рр. і в сценічній практиці інших театрів, яскравий приклад цього вистава «Вій» за М. Гоголем в театрі ім. І. Франка.

Зовсім іншу роль відіграє національна класична спадщина для українського театру з другої половини 1930-х. Тепер ці твори для режисерів стають простором вияву духовних цінностей. Так зазначає М. Гринишина, маючи на увазі саме українську класику: «В найстрашніші роки сталінського лихоліття якщо українські митці дозволяють собі висловитись відверто, “оголити” душу, то ноти справжнього гуманізму, відвертого співчуття і болю за понівечену людську долю звучать на повний голос тільки у “класичних” спектаклях» [3, с. 226].

Популярність творів української класичної драматургії можна пояснити і їхньою орієнтацією на реалістичність та народність, поняття, які були суттєвими ознаками впровадженої в цей час естетики соцреалізму. Це зазначає Г. Веселовська: «Зміна мистецьких технологій із умовного на життєподібне на терені українського театрального мистецтва не могла обійтись без використання національних традицій, роками вкорінених у свідомість пересічного глядача» [1, с. 296].

Примітою суттєвих змін театральної естетики стає те, що радянські рецензенти та сучасні дослідники значну увагу приділяють акторським образам, які в ті роки стають чи не найважливішим компонентом вистав, на відміну від сміливих режисерських прийомів, що ставали об'єктом аналізу критиків та театрознавців у виставах 1920-х рр. Справедливо зазначає М. Гринишина про вистави за українською класикою у 1930-х рр.: «Найперше, подальший новітній поступ українського театру продемонстрований вершинними зразками його акторства, в чийх роботах реалістична традиція кінця XIX – початку XX

століття, примножена практикою модерного національного мистецтва, передовсім, – “школи” Л. Курбаса, виявляється на повний зріст» [3, с. 227].

Про те, що в репертуарі «Березолю» з 1933 р. було «зроблено ставку» саме на українську класику, може свідчити той факт, що після усунення Леся Курбаса «з березільських вистав попередніх років у афіші було залишено тільки “Хазяїна”» [6, с. 117] (мається на увазі вистава режисера В. Скляренка 1932 р.). Про це свідчить Р. Черкашин, хоча існує інформація, що в репертуарі залишилося кілька вистав, а не одна.

Передостанньою роботою В. Скляренка в «Березолі» стала поставлена ним в 1934 р. комедія «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого (художник – Б. Косарев). Успіх вистави визначили акторські роботи, і найбільше дуєт М. Крушельницького-Борулі та І. Марьяненка-Омелька. У виконанні М. Крушельницького образ Мартина набував глибокого трагікомізму, нагадуючи цим найвдаліші ролі актора в спектаклях за п'єсами М. Куліша. В розкритті тем будь-якої п'єси в ці часи найбільшої уваги режисер мав приділяти соціальним питанням, і в цьому ракурсі переакцентовувати конфлікт та характеристики головних образів. В трактуванні класичних творів часто використовуваною інтонацією стає сатиричне, викривальне ставлення до суспільного ладу дорадянського періоду. І в виставі «Мартин Боруля» такі мотиви безумовно закладалися режисером, та набагато виразніше звучала особистісна людська трагедія Мартина, втілена М. Крушельницьким.

Того ж 1934 р., до шевченківського ювілею була поставлена сценічна композиція «Сон» за мотивами кількох поезій. Режисер Л. Дубовик і художник В. Греченко розробили візуальний образ вистави – графічні виразні панно, що особливо яскраво вимальовувалася на затемненій сцені. Події переносилися з України в Сибір, де страждали декабристи, а потім до Петербурга в палати царя. «Чіткими були сувора пристрасність і загострена публіцистичність цього романтичного спектаклю», – писав А. Горбенко [2, с. 91]. З великою потужністю виявилися у виставі властиві творчій індивідуальності риси режисера Л. Дубовика: шукання глибокої образної осмисле-

ності, гранично точної і гострої ідейної спрямованості, вірного відчуття епохи, типовості обставин, вирізьблених і доведених до скульптурної рельєфності характерів.

Безумовно, найвдалішою спробою театру ім. Шевченка адаптувати українську класику до потреб сьогодення та визнаним тріумфом режисера М. Крушельницького стала вистава «Дай серцю волю, заведе в неволю», поставлена в 1936 р.

М. Крушельницький вніс суттєві поправки в текст М. Кропивницького для того, щоб змінити мелодраматичний конфлікт на соціальний, вивести головним героєм Івана Непокритого, яскравого представника бідного та пригнобленого народу, також ввів масові сцени народних обрядів. «В результаті постановки, що з'явилася на сцені театру ім. Шевченка, стала блискучим взірцем “національного за формою та соціалістичного за змістом мистецтва”» [5, с. 44], як того і потребував час.

«Дай серцю волю, заведе в неволю» була передовсім акторською виставою, де у малюнку ролей виконавці ніби нічого і не підкреслювали навмисно, але (навчені Л. Курбасом) вміло скеровували увагу глядача на «зерно» образу.

При певній зміні трактування, у втіленні вистави було використано багато традиційних прийомів, характерних для театру корифеїв. Глядачів захоплювала яскравість сцен народних танців та пісень, мальовниче сценічне оформлення, сповнене поетичними образами. Художником вистави був М. Бурачек, і Р. Черкашин дав таку оцінку роботі сценографа: «Це був очевидний відступ від творчих принципів умовної образності сценічного простору у виставах Леся Курбаса. Відхід назад до мальовничих декорацій старого українського театру. Однак загалом поставлена М. Крушельницьким вистава традиційно побутовою все-таки не стала» [6, с. 130]. Вистава проіснувала в репертуарі театру близько 20 років. «Дай серцю волю, заведе в неволю» унаочнила професійний рівень колективу, режисерську культуру, «прищеплену» своїм учням Лесем Курбасом.

Вистава «Дай серцю волю, заведе в неволю» увійшла в число шедеврів театральної культури ХХ ст. та знаменувала вихід колективу театру на новий етап – завершення періоду пристосування методології «Березоля» до актуальних запитів

мистецтва. Після кількох невиразних постановок художньому керівнику М. Крушельницькому вдасться врешті-решт нащупати методологію пристосування до обставин життя у штучній резервації сталінського міфоміру і «примирити з сучасністю» спадщину опального курбасівського «Березоля».

У театрі ім. Т. Шевченка 1936 р. одразу після «Дай серцю волю, заведе в неволю» було поставлено режисером К. Коваленком комедію «Пошилися у дурні» М. Кропивницького. Та вистава не стала важливою подією для театру, і, звісно ж, не змогла конкурувати з успіхом свого попередника.

1939 року до ювілею Т. Шевченка театр, названий іменем українського поета готує виставу «Назар Стодоля». Лесь Дубовик працює спільно з молодим режисером В. Вороновим, постановникам було важливо вирішити виставу в стилі, що вже випрацював театр, а отже відійти від мелодраматизму, етнографізму, наявних у п'єсі, та досягти романтичної драми, розкриття трагедійності, також властивої твору. А. Гобенко зазначає: «Відмовившись від традиційності сценічного втілення п'єси шевченківці домагаються справжнього поетичного звучання “Назара Стодолі”» [2, с. 96].

Змінити загальний тон п'єси та її жанрову природу вдалося завдяки влучному розв'язанню сцени вечорниць та зміні фіналу. Вечорниці втілювалися скромно, камерно, лірично без занадто яскравого етнографічного розмаху. Фінал був вирішений більш жорстко, ніж в п'єсі, Хому Кичатого не прощали, а засуджували до кари, і це більш відповідало ідеологічним настановам того часу – замість християнського примирення висувалася ідея боротьби.

До сторіччя від дня народження М. Старицького, 1941 року, в Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка було поставлено п'єсу «Талан», де головну роль зіграла В. Чистякова.

Сама п'єса надто багатослівна, з дещо надмірною мелодраматичністю, потребувала серйозного режисерського переосмислення.

У виставі зовсім не відчувалось мелодраматичних рис, що притаманні п'єсі М. Старицького. Створений В. Чистяковою образ вражав масштабністю, психологічною глибиною.

«У виставі Л. Дубовик вирішив показати без слів, використовуючи метод березільського перетворення, момент переходу Лучицької від виру особистих почуттів до творчого стану, якого вимагала від актриси її роль» [6, с. 169]. Безумовно, у відтворенні долі героїні в виконанні В. Чистякової було багато «рефлексій» особистої долі.

Опукло, рельєфно було розроблено й усі інші образи вистави. Театр, де грала Лучицька, не мав у цій виставі ознак вбогої провінційної сцени. Не виглядали одномірними й дріб'язковими персонажі з театрального середовища. Пристрасті, якими жив кожен з них, піднімалися до рівня філософських узагальнень, набували символічного звучання: «Тема театру як особливого образу світу і моделі світобудови з самого початку декларувалася у виставі» [7, с. 524].

Активне впровадження української класики на сцену з середини 1930-х років сприяло поверненню призабутих за часів режисерських експериментів 1920-х ідеалів гуманізму, співчутливого ставлення до «маленької» людини, якій повертався статус героя. Попри скерованість режисерських засобів у виставах цього періоду на розробку акторських робіт, М. Крушельницькому та Л. Дубовику вдавалося досягти трагедійних висот, «витіснення» мелодраматичних обертонів, протиставлення їм глибокої драми борінь людського духу.

Література:

1. Веселовська Г. І. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) / Ганна Веселовська // Український театр ХХ століття. – Київ, 2003. – С. 276–320.
2. Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – Київ : Мистецтво, 1979. – 200 с.
3. Гринишина М. О. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр. / Марина Гринишина ; Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 295 с. : іл., табл.
4. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя / О. В. Красильникова. – Київ : Либідь, 1999. – 208 с.
5. Сисоева Ю. Початок режисерської діяльності

М. М. Крушельницького у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка / Юлія Сисоєва // Леся Курбас, Мар'ян Крушельницький, «Березіль»: зб. ст. – Харків, 1997. – С. 40–46.

6. Черкашин Р. О. Без Леся Курбаса – з Мар'яном Крушельницьким / Роман Черкашин // Ми – березільці: театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – [Харків], 2008. – С. 116–170.

7. Черкашина-Губаренко М. Р. М. Старицький. «Талан» : Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка (1941) / М. Черкашина-Губаренко // Український театр ХХ століття : антологія вистав. – Київ, 2012. – С. 515–525.

Дарія Дроботова, театрознавець,
викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури

Розвиток «Молодежного театра-студии на улице Карла Маркса» (1988–2002) в контексті театрального процесу Харкова кінця ХХ століття

Історія цього колективу розпочалася в м. Маріуполі, в Російському драматичному театрі. Його режисер, харків'янин Петро Омелянович Бойко, після вдалих гастролів по Астрахані, Махачкалі, Сочі, Прибалтиці відчув потребу творчої свободи та бажання створювати злочинне, гостросоціальне мистецтво. Формат державного театру виявився незручним для втілення подальших задумів режисера. А в його доробку були вистави «Собаке сердце» М. Булгакова та «Звезды на утреннем небе» О. Галіна – обидві в натуралістичній естетиці. До того ж режисер мав команду однодумців в своєму театрі. До неї увійшли Наталя Ляшенко, акторка, дружина режисера, що до того була провідною актрисою харківського театру ім. О. С. Пушкіна, та Сергій Бичко, раніше актор театру ім. Т. Г. Шевченка, потім – директор харківського Будинку актора, зараз, з 2016 року – директор Харківського академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна. Ці два актора стали ядром майбутньої трупі, беручи участь в усіх подальших виставах театру, утво-

рити який було вирішено в рідному Харкові. На початку трупя складалася з 4 адміністративних і 15 творчих одиниць [20]. Акторам доводилося виконувати й адміністративні обов'язки, відповідно до статусу театру, який не мав звичного штату працівників.

Відкрився новий «Молодежный театр-студия на улице Карла Маркса», як називався тепер колектив П. Бойка, 5 жовтня 1988 року все тією ж виставою «Звезды на утреннем небе». В Харкові, в приміщенні БК «Харчовик» (вул. К. Маркса, 32, зараз – вул. Благовіщенська), де новоутворений театр знімав невелику кімнату, на виставу також виявився попит. Вона йшла кожного дня протягом тижня з незмінним аншлагом. Глядачі ладні були купувати квитки, аби просто постояти в переповненій залі-кімнаті, що вміщувала приблизно 120 чоловік. А дістати квитки було вкрай важко. «Купити квиток на спектакль Молодіжного театру на вулиці Карла Маркса рівноцінно виграшу у лотереї “Спринт”...» – писала газета «Ленінська зміна» [6].

В Харкові виявилася гостра потреба в актуальному мистецтві, якого бракувало в місті. П. О. Бойко, вихований на виставах «Современника» й «Таганки», почав створювати саме протестний театр [8]. На прем'єру театру з'явилися численні відгуки в пресі. Не дивлячись на те, що та ж сама вистава «Зірки...», яку називають «репертуарним бестселером» [15, с. 775], була представлена театром ім. О. С. Пушкіна в режисурі Л. Садовського та на малій сцені театру ім. Т. Г. Шевченка в постановці О. Беляцького, П. Бойко не побоявся взятися за цю п'єсу, бо вірив, що зможе створити щось краще [7]. І виявився правий. Глядач йшов дивитися саме їхню постановку, адже там була особлива енергетика, нестримна експресія виконання. Як згадує режисер, цю виставу двічі відвідував зі своєю трупю знаменитий литовський режисер Є. Някрошюс та визначав її як приклад гарного психологічного театру [7]. Працювала на користь вистави й особлива атмосфера занедбаного бараку, адже приміщення БК «Харчовик» виглядало приблизно так.

За сюжетом, кількох повій виселено з Москви на 101-й кілометр на період проведення Олімпіади. Вони змушені пере-

бувати цей час в покинутій божевільні, що для режисера стало принципово важливою деталлю п'єси. Це був символ, через який розкривався абсурд радянської країни, в якій прикриті та замовчані негативні явища вважалися неіснуючими.

Вистава представила ряд яскравих жіночих образів. В кожній з героїнь по-своєму трагічна доля, кожна з них потребує любові та чуйності, яка прихована у глибині душі. Алкоголічка Ганна (Наталя Ляшенко), дешева шльондра, що виявляється «природно порядною людиною» [15, с. 775], в якій просинається співчуття до Марії, яка стала жертвою міліціонерів-насильників. Образ владної, жорстокої Клари Наталя Спекторова змалювала «карбованим кроком, хрипким, бридким реготом» [15, с. 776].

Сюжет «театр розповів різко, часом жорстко, без найменшого натяку на сентиментальність» [1]. Задачами режисера стало «привертання уваги до зла з тим, щоб його знищити» [19], як відзначає рецензент І. Пермінов. При постановці цієї і без того гостросоціальної п'єси, режисер вдався до натуралістичних прийомів, відштовхуючись від стану не відремонтованого приміщення, в якому йшли перші вистави, до того, як театр перебазувався до справжньої малої сцени БК. Металеві ліжка, що були взяті театром в колонії строгого режиму, цілком відповідали атмосфері дії. В бараку, який жінки знімають у суворій Валентини (Олена Тимофієнко) панувала атмосфера, близька до військової муштри, бо заслані мали відбути свій строк непоміченими. Скупі декорації максимально точно, навіть збільшено правдиво відображали атмосферу бідності та занедбаності. Металеві кружки, відра, дощаті ящики, предмети побуту були не просто елементами інтер'єру, а й передавали образний зміст.

До натуралістичного фону приєднувалися деякі відверті епізоди. Наприклад, сцена, коли саркастична у виконанні Маргарити Короткової Лоран намагається пожаліти невиліковно хворого Олександра (Сергій Бичко) та подарувати йому своє тепло, своє тіло, бо більше в неї нічого нема. Але він не міг взяти її «дарунок», бо знаходиться під впливом багатьох ліків. Фізичної близькості між ними не могло бути. В цьому епізоді оголена Лоран знімала куртку з чоловіка, і він опускав голову

на її коліна, і в цьому було для них обох виражено надзвичайно багато почуттів. У маріупольському театрі ця сцена була значно відвертішою, у Харкові її довелося дещо трансформувати через те, що вистава йшла на малій сцені, актори знаходилися надто близько від глядачів. Сцена, де Марія та її коханий Микола (Станіслав Лесной) «біжать оголеними від річки до бараку, коли панує ажіотаж підготовки зустрічі олімпійського вогню» здається харківському критику В. Айзенштадту зовсім не виправданою [1], що свідчить про несприйняття вистави театрознавцями старшого віку. А от молода дослідниця Анна Липківська помітила у виконанні акторів «граничну точність “соціальних портретів” героїнь», а в самій історії – «трагедію людини сучасного світу» [15, с. 778].

Особливо художньо красивою та символічною була сцена омивання Марії (С. Воронкова). Після даремної спроби виїхати з бараку Валентина стала жертвою насильництва міліціонерів (заслужені артисти РРФСР Ю. Трошкеєв та В. Щербаков) та ледь вижила після цього. Покидала барак вона в білій сукні, а поверталася в закривавленому лахмітті, зі слідами побоїв. Тож жінки роздягали її та водою з відра змивали кривавий бруд, бажаючи змити і всі інші нещастя з долі героїні. Її ім'я, її безгрішність порівняно з іншими жінками і несправедлива розплата наповнюють ці події додатковим змістом. Режисер послідовно наповнює виставу біблійними мотивами, яких нема в п'єсі. Вони простежуються не тільки в цій сцені, що є кульмінаційною. Не всім до смаку прийшлися такі паралелі. «І даремно постановник наполягає на паралелі між Марією з гуртожитку і дівочою Марією з біблії... таке ж рішення є у виставі “Современніка”» – відмічає в статті В. Айзенштадт [1]. Але навряд чи можна говорити про буквальне наслідування прийомів інших театрів.

П'єса О. Галіна стала лише приводом для постановки. Яскравіше було виведено персонажа Олександра (С. Бичко), професора, якого «заховали» в лікарню, що за текстом драматурга був учасником всього декількох епізодів. Вистава починалася зі сцени, в якій «людина в піжамах з абсолютно ідіотською посмішкою» [9], за виразом С. Бичка, щось шукає в напівтмлі.

Знайшовши – починає читати. Це Біблія, яку Олександр, якого вважають божевільним, приховує в покинутому сараї неподалік від лікарні, в якій він утримується. Звернення до біблійних мотивів – сміливе режисерське рішення для 1988 року.

У виставі виведено образ тієї сили, яка міцно сковувала країну. В фіналі на сцені вдиралися міліціонери, перегортали ліжка, трошили все навколо. Звільнивши територію від мотлоху, вони затуляли сцену та стіни глядацької зали червоним кумачем. Створювалося враження, що це палахотить вогнем Радянський Союз. Недоліки були прикриті яскравою тканиною заради проведення свята, щоб закрити те, що не можна було виставляти. Тож життя проходило повз таких людей, як герої вистави, що могли бачити лише далекі вогні. Але «екстаз на межі божевілля» [15, с. 778], нестримну безпричинну радість, що на певний час єднала цих чужих одне-одному людей, пережили й вони. Смерть Марії (подія, яка введена режисером) яскраво контрастувала з загальним тріумфом та «молодецьким “Старт дає Москва!”» [15, с. 778], що лунало в цій сцені.

Протягом сезону виставу показано 120 разів [12]. П. Бойку вдалося відчувати больові точки суспільства. Рецензія на неї увійшла до книги «Український театр ХХ століття : Антологія вистав», в якій зібрано сто кращих українських вистав. Оцінили її не лише в Україні. В травні 1991 року театр успішно гастролював в Німеччині з цією виставою за запрошенням Нюрнберзького центру і став першим театром з СРСР, що приїхав в місто. Вистава «стала справжнім одкровенням для німецького глядача, здивованого змістом п'єси, прекрасною грою акторів, а також тією атмосферою, що панувала на сцені» [4].

Була спроба відновити в Харкові «Собацьє сердце». Запрошено талановитого актора Г. Поклонського для виконання ролі професора Преображенського. Але попереднього успіху досягти не вдалося. Було втрачено якийсь необхідний відтінок. В. Айзенштадт вбачає проблему в зловживанні прийомами, які в попередній постановці виглядали більш доречними. Незрозумілим йому здається, навіщо «бігає по сцені гола (без будь-якої на те потреби) покоївка Зіна» [1]. Рецензент відмічає купу незрозумілих йому як глядачу, та невиправданих, з точки

зору театрознавця, епізодів, інтермедій та дій, що створювали відчуття «фальшивої багатозначності». Серед акторських робіт переконливими йому здалися лише професор та Шаріков.

Та сценічна невдача не відбавила ентузіазму в трупи та майже не вплинула на її популярність. Театр знайшов спонсора – завод «Проммонтажелектроніка», тому якийсь короткий час театр навіть називався «Проммел». Лише з 1994 театр перейшов на повну самоокупність [6]. Тому доводилося вести всі розрахунки та робити виплати (оренду, зарплатню акторам, розселення запрошених артистів). Тут все вирішував успіх постановки.

Театр одразу влився до творчого життя міста як яскравий, новий, незвичний колектив. На конференції Спільки театральних діячів Харкова в Будинку актора в 1989 році про три прем'єри молодіжного театру вже доповідали театрознавці [17]. Театр давав вистави й на майданчиках в ТЮГу, БК «Металіст», ХТЗ, будівників, виїздив і до інших міст.

В грудні 1989 року театр відкрився вдруге – у відремонтованому приміщенні БК «Харчовик» показали виставу «Мы пришли» за п'єсою Олега Єрнева. Вона розповідала про «афганців», людей «про яких ми багато говоримо, але так і не знаємо, чим вони дихають» [23]. Головну роль депутата Коптилова грали Петро Бойко в черзі з Сергієм Кошмановим – четвертокурсником з університету мистецтв, для кого практика в «цій серйозній студії» [23] була надзвичайно корисною, бо в ній, за словами самого актора, панувала дружня атмосфера, не було місця театральним інтригам. Та, вочевидь, зовсім уникнути суперечок та непорозумінь, хоча б і творчих, не вдавалося. Восени 1990 року, тобто через два роки після відкриття, театр оголосив конкурс на заміщення вакантних посад акторів.

Музику до «Мы пришли» та наступної вистави «Наш Декамерон» написав та виконував артист театру О. Першко-Балев. Він закінчив театральний факультет університету мистецтв та створив музичний гурт «Стоп-сигнал», з яким вони виступали з концертами та писали пісні з соціальним, документально-побутовим спрямуванням, в тому числі і для Молодіжного театру. Тож вистава йшла під супровід гітари. Окрім основного складу

трупі (Н. Ляшенко, С. Бичко, О. Першко-Балєв, О. Тимофієнко, І. Ковалевська, В. Івченко, С. Кошманов, І. Позднякова) бачимо в програмці й інші прізвища (Бойко, Нікіфоров, Дудко, Флидрендер, Белоног, Ясинская, Москальцова, Криштопчик). Брав участь і син режисера – Ілюша Бойко. до вистави було залучено ще доволі велику кількість виконавців. До постановочної трупі входили також балетмейстер Р. Ткач та викладач сценічного руху А. Нікіфоров. Вистава будувалася як «танцювальне шоу на фоні труб, залізної індустрії» [7], сценографія символізувала оточення, в якому вимушена існувати сучасна людина. На фоні грубого заліза танцювали витончені дівчата в ніжних сукнях, що позначало контраст між чистотою душі людини та навколишнім світом.

Деякі вистави театру були поставлені повністю запрошеними режисерами. Наприклад постановником «Сцен у фонтана» за Семеном Злотніковим був Вадим Мірошніченко. Вистава не була в повній мірі сприйнята ні задіяними в ній акторами, ні глядачами, бо вона була відверто «чорнушною», через що отримувала обурені відгуки. Її естетика була настільки жорсткою, що полтавські глядачі, негативно відгукувалися про неї, як згадує С. Бичко: «Ви нам таке не показуйте, в нас таке в парку щодня відбувається!» [9]. За прийомами режисер дещо випереджав час, глядач виявився невідповідно до сприйняття вистави.

Сміливість виражальних засобів, деяка брутальність, експресивність були притаманні й режисеру Петру Бойку. Зрозуміло, що театр відображає світобачення свого керівника. Навіть з журналістами стиль мовлення в нього відрізнявся від стриманого, чемного тону. В Молодіжному театрі час від часу виникали навіть конфліктні ситуації, через нетерпимість та безкомпромісність режисера при вирішенні деяких проблем. Коментувати їх режисер відмовлявся. «Це мої справи. Нічого я про це вам не скажу» – відрубав він [21].

В 1992 році театр перебазувався до Будинку актора ім. Леся Сердюка та став знімати там приміщення. Ремонт та обладнання сцени доводилося робити своїми руками. На жаль, майже не збереглося рецензій на вистави цього періоду.

Та можна зазначити, що театр продовжував заявлену раніше естетику. Однією з неоднозначних за сприйняттям вистав стала «Клеопатра». Римський сюжет в ній було «вдягнуто» в сучасні костюми. Цезар (Володимир Бондар) вбранням походить на бізнесмена, якраз і демонстрував вищезгадане поєднання римського й «совдепівського» походження. Та в деяких глядачів пристрасі, кохання та ненависть, висловленні сучасною мовою, викликали сльози.

Тож зручно було задіяти вже перевірених виконавців, якими в Молодіжному театрі були С. Бичко та Н. Ляшенко. «Sorry...» за п'єсою улюбленого драматурга О. Галіна. Улюбленого і постановниками, і глядачами, про що свідчать переповнена зала та книга відгуків з подяками [4]. Театр на той час вже мав свого глядача.

Героїня вистави – німкеня, що одружилася з американським військовим та поїхала з ним в Америку, але її сподівання на райське життя, що обіцяв їй Джо, не виправдовуються. Вибір п'єси забезпечив половину успіху вистави. В тому ж році (але все ж трохи пізніше) здійснено постановку театром «Ленком» (режисер Глеб Панфілов, художник Давид Боровський) з Миколою Караченцовим та Інною Чуріковою в головних ролях, що свідчить про якість драматургічної основи.

Ніч, проведена героями в морзі, де Інна Рассадіна (в Харкові її грали Н. Ляшенко та І. Ковалевська) працює санітаркою, у виставі показана своєрідним фарсом, чим підкреслено абсурдність ситуації. Своє гірке від самотності життя Юрій Звонарьов, відомий письменник, що колись переїхав до Ізраїлю та став євреєм Шикою Давидовичем, намагається покращити, спробувавши обвінчатися з жінкою з рідної землі, Інною, з якою вони вчилися разом. Нічне чергування примушує пару святкувати в морзі. Він одягає жінку у весільну сукню та усіма способами намагається вмовити. Час минає за спогадами, читанням нової прози Звонарьова. Та все виявляється марним, адже вони вже зовсім різні люди. Безвихідь відчуває й Інна. Її письменницький талант даремно пропав в голодні дев'яності роки. На Юрія в Ізраїлі чекає невинна багата дружина. Невибагливе оформлення вистави (художник Т. Медвідь), камерний формат,

чудакувата поведінка героїв робили виставу дуже «живою». Харків'яни довго пам'ятали саме її, навіть коли приїжджали на гастролі москвичі з виставою, замішаній на міцній драматургії О. Галіна та точній режисурі Г. Панфілова, одухотвореній блискучою грою І. Чурікової та М. Караченцева.

Наталя Ляшенко та Сергій Бичко стали доволі відомим акторським дуєтом. Під час гастролей театру до Німеччини, актори побачили, що їх впізнають навіть там. Вони відчували себе справді народними артистами, не за званням – а за визнанням. Вистава запам'яталася «неперевершеною грою» [18] артистів. «Спрямовані Петром Наталя та Сергій не фальшивлять ні в ажурних мізансценах, ні в номерах інтермедійного характеру», – зазначає А. Філатов [24].

Вистава «Дон Жуан» 1997 року стала спільним проектом з театром ім. Т. Г. Шевченка [28]. До складу трупи входили й актори Молодіжного й державного театрів. Класика – незвичний матеріал для П. Бойка-режисера, але п'єса Ж.-Б. Мольєра має фарсову природу. Вона подавалася в стилі, який трансформував її для сучасного глядача. Ю. Хомайко відзначає переконливу гру акторів, яка при цьому місцями скерована режисером не в те русло. Вистава наповнена не то жартами, не то невдалими прийомами театру в театрі. Так Сганарель (С. Бичко) вимушений був розмовляти з Гусманом (Ю. Євсюков), який читав свій текст з аркуша та не реагував на партнера [28]. Н. Ляшенко продемонструвала вміння забарвлювати голосом довгі монологи, що незвично бачити в сучасному театрі. Гра акторів в цілому була, на думку Ю. Хомайка, спрямована на викликання сміху в аудиторії за будь-яку ціну. В статті критик відмічає, що театр мріяв про гастролі до Франції з цією виставою.

Театр постійно шукав контактів з закордонними митцями. За замовленням Російського культурного центру Мюнхена було здійснено постановку п'єси баварського драматурга Вернера Шліфа «Джо та Маріанна, або Маленьке життя». Під час німецьких гастролей було показано й «Sorry...», ще одну виставу, зі схожою фабулою та спільною темою еміграції.

Вистава «Джо та Маріанна, або Маленьке життя» мала нелінійний час. Маріанна з'являється на сцені спочатку дівчи-

ною (Ірина Ковалевська), потім – жінкою, що переоцінила своє життя (Наталя Ляшенко). Обидві актриси доклали необхідних зусиль, щоб створити один цілісний образ людини, що прожила життя, сповнене боротьби. Спочатку – це опір родичам та співвітчизникам, потім – самій собі, коли опиналася в незручному становищі. Життя виявилось не маленьким, а великим та непередбачуваним. Візерунок вистави був складним, про що свідчать й рецензії: «Постановники майже жонглюють мізансценами, вставними номерами-етюдами» [25]. Співрежисером вистави був Ярослав Магас. Незвична роль, з мінімумом тексту дісталася Сергію Бичку. Він виконував роль Письменника та роль Джо, на яку треба було переключатися дуже швидко. Персонаж Бичко допомагав героїні переосмислити власне життя. В рецензіях зазначено, що актор використовував весь арсенал засобів виразності, включаючи змістовно навантажені танці (хореографія Л. Маркова). Вистава йшла в музичному супроводі мотивів джазу Бенні Гудмана.

Незабаром відбулися наступні гастролі. Вони були знову пов'язані з Німеччиною. Поїздка відбулась в 2000 році. Труп театру стала учасницею українсько-німецького проекту. Прем'єра вистави з європеїзованою назвою «Саламандра» за п'єсою О. Володіна «Ящірка» відбулася в Нюрнберзі, де трохи раніше С. Бичко познайомився з режисером театру «Від людини до людини» Клаусом Майєром. Особливість вистави в тому, що плем'я Зубрів в ній розмовляло російською, а плем'я Скорпіонів – німецькою. Тому репетиції йшли одночасно в двох країнах, а після місяця спільних репетицій виставу показали в різних містах Німеччини, а потім – України. Проект мав суспільне та політичне значення, мав допомогти пом'якшити грань між представниками різних народів, що в минулому столітті зійшлися в двох війнах. Мова у виставі йшла про кохання, яке примусило два ворогуючих плем'я замислитися над причинами взаємної ненависті. «Обидва режисери сходяться в тому, що вистава повинна стати зрозумілою звичайним глядачам і в Україні і в Німеччині», – писав Ю. Хомайко в своїй статті, що передувала показу вистави [27].

Театр весь час підтримував зв'язки з Німеччиною. Вистава

«Фарс-блюз в окрестностях Парижа» здійснена за підтримки Мюнхенського культурного центру «Мир» [26]. Режисер, вочевидь, намагався ухопитися за нову модну тему гендерних змін. Сюжет побудовано на історіях, зав'язаних на зміні статі та доведених до повного абсурду. Аркадій Філатов зазначає: С. Бичко, «який грав в діапазоні від крутого мужика до сентиментальної баби» [26], продемонстрував переконливу гру. Ту ж саму роль полковника Хардера в іншому складі грав В. Саврасов. В оцінці А. Філатова вистава в цілому виглядає доволі серйозною постановкою: «Бурлескний детективний сюжет в фіналі грає вже не тільки на клавішах веселості, але й на серйозному відношенні до того, що відбувається» [26]. А С. Бичко не любить пригадувати цю виставу та вважає її невдалою [9]. Хоча актори, судячи з рецензії, проявили себе доволі непогано: завжди майстерна Наталя Ляшенко («екстравагантна та водночас з тупим мисленням» Матільда [2]) молоді актори Андрій Яловего, Олена Левкевич (та Оксана Єкимовська в іншому складі) створювали ансамбль в такому складному, але звичному для театру Бойко жанру комедійного бурлеску, до того ж насиченого хореографічними етюдами (Л. Марков).

Останньою виставою театру стала вистава 2002 року «Брачный контракт» за п'єсою Надії Птушкіної «Плачу вперед!». Сюжет комедії положень будується на любовному трикутнику, а головною подією стає грошова пропозиція Олімпіади Сидоровою (І. Волховская) своєму обранцю Михайлу Распатову (П. Бойко), якому жінка готова сплатити за його одруження з нею. Тож артисту збанкрутілого академічного театру нічого не залишається як погодитися. В іншому складі цю роль виконував С. Лесной. Та контракт не підписано через ряд подій. В героя, виявляється є дружина-актриса Поліна (Н. Ляшенко). Рецензія О. Седунові дає змогу приблизно уявити візуальний ряд вистави. Анекдотичний сюжет провокував до ефектних сцен і такі у постановці наявні: герой у білому фракку демонстративно протягає руки до молоді коханої Натусі (О. Єкимовська), а сам показує двом іншим жінкам фігу. Бився на сцені і посуд (келих шампанського розбивав герой на щастя). Рецензент зазначає, що комедійні сцени вдалися, але «в Петра Бойка було

забагато награту» [22], Також зникли монологи героїв – у п'єсі вони прописані таким чином, що розкривалися мрії та потаємні бажання героїв, і це трохи відтіняло легковажний сюжет. Невідомо, яка була реакція зали. Але цілком ймовірно – така вистава мала свого глядача, бо базувалася на популярній та свіжій драматургії, що висвітлювала театральне середовище, в яке «проникають наворочені “нові”, що завжди цікаво глядачам» [3]. Театр до кінця продовжував стежити за новими популярними тенденціями, використовувати прийом «театру в театрі».

Література:

8. Айзенштадт В. Новий театр: злети та падіння / В. Айзенштадт // Соціалістична Харківщина. – 1989. – 12 берез.
9. Александров Е. Все жанры, кроме скучного / Егор Александров // Вечерний Харьков. – 2002. – 21 лют.
10. Анничев А. Нувориши хотят любви / Александр Анничев // Вечерний Харьков. – 2002. – 14 сент.
11. Венгер С. В Молодежном премьера / Сергей Венгер // Воскресная панорама. – 1992. – № 9.
12. Галутов О. Театр на вулиці Карла Маркса / О. Галутов // Ленінська зміна. – 1988. – 24 груд.
13. Георгієва О. Розмова з режисером про прозу життя / О. Георгієва // Ленінська зміна. – 1989. – 24 черв.
14. Долганова І. Інтерв'ю з П. Бойком [Аудіозапис] : червень 2015 р. / Інга Долганова. – Харків, 2015. – 96 хв. – Зберігається в особистому архіві автора.
15. Долганова І. Інтерв'ю з П. Бойком [Аудіозапис] : травень 2016 р. / Інга Долганова. – Харків, 2016. – 63 хв. – Зберігається в особистому архіві автора.
16. Дроботова Д. Інтерв'ю з С. Бичком : Березень 2015 р. / Дарія Дроботова. – Харків, 2015. – 11 с. – Зберігається в особистому архіві автора.
17. Дроботова Д. Інтерв'ю з С. Бичком : травень 2015 р. / Дарія Дроботова. – Харків, 2015. – 15 с. – Зберігається в особистому архіві автора.
18. Зубко Є. Прем'єра з аншлагом / Є. Зубко, М. Юрченко // Соціалістична Харківщина. – 1988. – 1 трав.
19. Каменева С. Дон Жуану нравятся Сюзанна / С. Каменева // Городская газета. – 1997. – № 52 (дек.).
20. Камынина С. Хороша страна Америка / С. Камынина //

Городская газета. – 1998. – 14 трав.

21. Карпинос И. Брачная ночь в морге, или Кому на Руси играть хорошо... [Электронный ресурс] / Ирина Карпинос // Зеркало недели. – 1996. – 5 июля. – Режим доступа : http://gazeta.zn.ua/CULTURE/brachnaya_noch_v_morge_ili_komu_na_rusi_igrat_horosho.html (дата обращения 12.05.2017). – Заглавие с экрана.

22. Липківська А. О. Галін. «Зірки на вранішньому небі». Харківський Молодіжний театр-студія (1988) / А. Липківська // Український театр ХХ століття : Антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної. – Київ, 2012. – С. 773–780.

23. Літературно-мистецька хроніка // Прапор. – 1990. – №1. – С. 192.

24. Маслов Є. «Харків і театр» / Є. Маслов // Соціалістична Харківщина. – 1989. – 2 берез.

25. Николаев Е. Из Харькова в Мюнхен / Егор Николаев // Вечерний Харьков. – 1998. – 18 трав.

26. Пермінов І. У добру путь / І. Пермінов // Вечірній Харків. – 1988. – 5 жовт.

27. Попова Л. Перші надії : Роздуми про долю нового театру / Л. Попова // Соціалістична Харківщина. – 1989. – 20 груд.

28. Романовский В. Сыграл ли Гамлета Нерон? / Вячеслав Романовский // Вечерний Харьков. – 2001. – 27 мая.

29. Седунова Е. Я влюбилась и забыла / Елена Седунова // Событие. – 2002. – 12 окт. (№ 42).

30. Тихонова І. Ми прийшли / І. Тихонова // Вечірній Харків. – 1989. – 19 груд.

31. Филатов А. А впереди – Островский? / Аркадий Филатов // Журналист. – 1998. – 9–15 июня.

32. Филатов А. Под музыку Гудмана / Аркадий Филатов // Вечерний Харьков. – 1998. – 9 июня.

33. Филатов А. Там, где чисто и светло [Электронный ресурс] / Аркадий Филатов // Новый Харьков. – Режим доступа : <http://www.newkharkov.ru/tam-gde-chisto-i-svetlo/> (дата обращения 12.05.2017). – Заглавие с экрана.

34. Хомайко Ю. Их подружила ящерица / Юрий Хомайко // Вечерний Харьков. – 2000. – 27 июня.

35. Хомайко Ю. Наш современник Дон Жуан / Юрий Хомайко // Вечерний Харьков. – 1997. – 16 дек.

Татьяна Каверзина,
театральный критик (Москва)

Анатомический театр Даниэле Финци Паски

Даниэле Финци Паска – клоун, актер, режиссер с мировым именем. Уроженец крошечного городка Лугано в итальянской части Швейцарии, он давно стал творческим «гражданином мира»: сотрудничает с канадскими цирками Элуз и дю Солей, с Мариинским театром и театром Сан Карло в Неаполе, с Лондонской оперой и московским Чеховским фестивалем, а собственно «Компания Финци Паска» гастролирует по всему миру и объединяет людей, говорящих на итальянском, французском, испанском, португальском, английском языках.

Диапазон творчества Даниэле – от моноспектакля для одного зрителя до грандиозных Олимпийских церемоний. Интимный спектакль он умеет сделать по-настоящему зрелищным, а в масштабное шоу внести элемент камерности. Независимо от объема постановки и жанра, будь то опера, цирк, театр или шоу, в центре внимания режиссера – человек. Из спектакля в спектакль он неторопливо и спокойно изучает его – людские страхи, стремления, память, физические возможности. В спектакле «Донка» актриса Беатрис Саяд говорит: «Когда-то давно зрителям продавали билеты на анатомическое вскрытие... Я ищу душу – здесь, здесь, здесь, повсюду... Душа клоуна – в ботинках....». Размышляя о судьбе Чехова, Финци Паска формулирует и свое собственное творческое кредо.

«Донка» – это послание Чехову, и главное, что удалось передать режиссеру – уникальную атмосферу чеховских пьес, «прозрачность» образов, сочетание искристого юмора писателя с горечью врачебного знания. Через несколько лет после премьеры «Донки» Финци Паска обратился к биографии Сальвадора Дали. «La Veritá» («Правда») по форме напоминает «Донку» – акробатические сцены перемежаются небольшими репризами-интермедиями. Оба спектакля строятся вокруг личности художника, образ его возникает как из воздуха, неуловимый и ясный одновременно. Но если «Донка» выдержана

в приглушенных красках и полутонах, то «La Veritá» – игра в эпатаж, буйство красок и света, причудливые головы носорогов и огромные одуванчики.

Постановки Финци Паски изобилуют цирковыми трюками. Всевозможные виды воздушной гимнастики, ручной эквилибр, каучук, жонглирование, колесо Сира – чего только ни увидишь там! Цирк или театр? К какому виду искусств отнести работы режиссера? Сам Даниэле признается: «Я никогда до конца не понимаю, с кем имею дело – с актерами, которые исполняют цирковые трюки, или с цирковыми артистами, которые играют, как театральные актеры» [2, с. 3]. У главного исследователя творчества Финци Паски, Факундо Понсе де Леона в книге «Театр нежности» есть такое понятие «размытая личность». Это определение возникает в разговоре о клоунских масках. «Думаю, что мы все – размытые личности. Человек не является только красивым, или только умным, или только неуклюжим, – размышляет Даниэле. – Клоун всегда смешивает основные цвета для того, чтобы найти собственный цвет, чтобы приблизиться к индивидуальности артиста больше, чем к стереотипу» [3, р. 44]. Его спектакли – тоже «размытые личности». Сам Финци Паска иногда определяет жанр своих работ как «акробатический театр».

Даниэле различает акробатику и гимнастику. Гимнастика – это достижения, трюк ради трюка. Акробатика – душа, выраженная в трюке. «У богов есть ангелы, – говорит Даниэле. – Которые спускаются, чтобы сказать нам какие-то вещи, а у нас есть акробаты, которые поднимаются до определенной точки в небо и, чтобы достичь ее, сражаются с законами физики, преодолевают страх. Жанр акробатики, в отличие от жанра гимнастики, не нуждается в оценке и не может быть измерен. Это просто нечто мифическое» [3, р. 23].

Акробатика – его способ препарировать душу. Сложность исполняемых трюков не педалируется, наоборот, они поданы легко и изящно, вплетены в канву действия так, что и не воспринимаются, как трюки. Часто режиссер прибегает к пародии, чтобы окончательно «снять» сложность. Так в «Донке» после череды виртуозных сцен, двое актеров исполняют невероятный

по своей комичности номер: лежа на сцене перед видеокамерой, они изображают фантастические трюки (как будто балансируют на мизинце, стоя на голове у партнера или вовсе отрываются от пола и висят в воздухе). Камера переворачивает изображение вертикально, и на экране акробаты существуют вопреки всем законам физики. При этом мы одновременно видим и лежащих на планшете актеров, и их проекцию на экране.

Актеры театра Финци Паски – клоуны и акробаты. Речь идет не об актере, который смешит публику. Клоун – это способ существования на просцениуме, предельно открытый, правдивый и нежный. Клоун – не актер, изображающий персонажа и не актер, изображающий клоуна. Клоун – это клоун. Клоун – это «быть», а не «представлять». Клоуны Финци Паски ищут сопереживание. Жест клоуна – это жест согласованный, он делается вместе с кем-то. Сопереживание не исключает элемента комического. По части «повалить дурака» его актеры большие мастера. В спектаклях Даниэле можно обнаружить классические клоунские приемы, иногда чуть грубоватые, наивные, прямые, но такие милые в своей глупости. В «Донке», например, они устраивают целую водную феерию, упоенно обливаясь крокодиловыми слезами из спринцовок.

Еще один источник комического – в слове. Спектакли, которые в значительной степени привязаны к тексту, как правило, идут с субтитрами, или зрителям раздают программки с подробным изложением. Но чаще постановки Даниэле не нуждаются в дословном переводе, а небольшие комментарии и диалог со зрителем актеры ведут на смеси всех языков мира, извлекая из непривычного акцента или сложностей перевода крупинки трогательного юмора. Но и здесь насмешить – не самоцель, важнее вызвать у зрителя внутреннюю подвижку мысли, эмоции. Скажем, «луна» не во всех языках женского рода, и когда клоун говорит о луне в мужском роде, то у зрителя возникает со-движение, привычный образ смещается.

Спектакли Финци Паски – череда случаев и историй, совершенно обыкновенных, но воспринятых необыкновенно. Рассказывание историй восходит к извечной традиции передачи опыта поколений через метафорическое повество-

вание – сказки, легенды. Режиссер создает на сцене своего рода ритуалы, которые посредством определенных приемов и образов возвращают зрителя к собственной памяти, к детству, к самому себе. Он рассказывает нам наши собственные истории, позволяет увидеть в них то, что было скрыто прежде.

Его клоуны надевают крылья и превращаются в ангелов. Они смешные, они нежные, они торжественные. Они катаются на велосипедах или рассказывают о сокровенном. И, конечно, летают. Наверное, ни один спектакль Даниэле не обходится без полета. Это началось с «Икара», с его первой постановки. Дело происходит в больничной палате. Герой объясняет своему соседу, что сбежать из палаты можно только через окно. А для этого нужно научиться летать. Он дарит своему товарищу огромные крылья, сажает его себе на спину и... они летят...

Особенно «полетны» его цирковые постановки. В «Corteo» («Шествие») в цирке дю Солей Мертвый клоун Мауро обнаруживает себя в своей кровати, подвешенной в воздухе, он катается по воздуху на велосипеде, ангелы прикрепляют ему на уровне пояса маленькие крылышки и он пробует взлететь. Особенно символичны номера прыжковые – батуты, подкидные доски, русские качели. Это попытка оторваться от земли, преодоление, прыжок в неизвестное. Вот как описывает Д. Годер фрагмент спектакля «Nebbia» («Туман»): «Второй акт начинался с батута. Рамка сцены сжималась ширмами сверху и снизу так, что светлой оставалась только узкая горизонтальная полоса, в которой происходил полет. Ни нижней опоры, ни того, что вверху, мы не видели, отчего все это было похоже на игру птиц в воздухе. Особенно когда один из парней взлетал, исчезая где-то вверху, и будто зависал там, в вышине, не сразу падая вниз» [1, с. 190].

В камерном «Икаре» Даниэле сам носит партнера на своих плечах, а в цирковых шоу все летает с помощью подвесов и механизмов. Меняются средства, но суть всегда одна и та же: ему нравится делать так, чтобы другие летали.

Еще один образ-тема, который присутствует в его спектаклях – это дождь. Режиссер вспоминает: «Когда я был ребенком, и приходила первая летняя гроза, мне разрешали играть в саду. Я до сих пор люблю то чувство свободы: ботинки полны

воды, брюки как каша, с волос капает. Мы говорили: «Пусть будет дождь», и это было как приглашение получить все, что приходит с неба, будь то солнце или вода. С неба могли приходиться неожиданные вещи: сообщения, знаки, обещания» [4, р. 62]. Образ этот для Финци Паски многозначен. Это и свобода, и очищение, и кураж, и слезы.

«Rain» («Дождь») – так называется один его спектаклей, созданный совместно с цирком «Элуаз». Свобода природных явлений соприкасается здесь со свободой творческой мысли. В прологе актер обращается к публике: «Я хотел, чтобы на сцене лился настоящий дождь, но продюсерам не понравилась эта идея из-за дороговизны и сложности. Поэтому вам придется вообразить дождь». На протяжении всего спектакля сверху сыплются лоскутки, лепестки, конфетти и даже ботинки! Спектакль сделан так, как будто это дети играют во дворе под дождем. Основную трюковую базу составляет прыжковая партерная акробатика. Все происходит в очень активном темпоритме, между актерами выстроены взаимоотношения, есть характеры, как в каждом дворе есть лидер и есть кто-то «рыжий», над кем смеются. А в финале с колосников начинает сыпаться мелкий-мелкий дождь, водяная пыль. Актеры еще исполняют какие-то трюки, кланяются, а дождь идет, идет... И в этом – свобода режиссера. Это его дождь, который никто не может запретить.

В «Bianco su Bianco» («Белое на белом») дождь исцеляет раны – физические и душевные, он смывает следы от побоев на детском теле, смывает унижение и оскорбление. В 18 лет Даниэле в составе благотворительной миссии отправился в Индию и провел там полгода, ухаживая за больными, часто лишь облегчая страдания неизлечимых. Однажды у него на руках умер юноша, его ровесник. Его именем Даниэле назвал свою первую театральную труппу – театр «Сунил». Сознание человеческой хрупкости приводит его к абсолютному неприятию насилия. Финци Паска – убежденный пацифист, в молодости за отказ служить в армии ему пришлось провести несколько месяцев в тюрьме. За это время, подобно Сервантесу и многим другим талантливым заключенным, Финци Паска сочинил свой первый спектакль. Так появился «Икар».

Антимилитаристские принципы внятно прозвучали в его постановке «Аиды» на сцене концертного зала Мариинского театра. Военная тема здесь осмеяна и развенчана. В начале спектакля на планшете сцены выстроены маленькие картонные солдатики. Когда Радамес ждет решения оракула и надеется, что победит, он задевает одного солдатика, и все построение складывается с эффектом домино, так что режиссер и без оракула предрекает герою поражение. Интересно решена в спектакле амуниция: все мечи и щиты сделаны из фольги, то есть из металла, и визуально оружие выглядит очень натурально. Но когда Амонасро замахивается на Амнерис, Радамес выхватывает у него из рук меч, сминает его и выбрасывает. Это производит потрясающее впечатление.

Режиссерская манера Финци Паски ненавязчива. «Я не думаю, что я режиссирую. Скорее, веду, – признается Даниэле. – Думаю, что каждый исполнитель однажды захочет меня убить: режиссер должен уметь сделаться прозрачным, исчезнуть, стать тенью» [3, р. 75]. В своих оперных постановках он особенно деликатен. Он не заставляет оперных актеров делать что-то им несвойственное, не выдумывает им сложных мизансцен. Все сделано для них с максимальным комфортом. Свое видение материала режиссер выражает, выстраивая параллельно с их привычным оперным существованием свой визуальный ряд – либо с помощью декораций-трюков, либо с помощью актеров-акробатов.

В «Паяцах» в театре Сан-Карло где, казалось бы, сам сюжет дает возможность перевернуть все с ног на голову, Финци Паска остается чрезвычайно деликатным. Ни солисты, ни хор не стоят «на ушах». Но одновременно с оперными актерами, на сцене действуют акробаты. Не знаю, со стороны театра или со стороны режиссера шла идея ставить именно «Паяцев», но в этой работе Даниэле вышел на еще одну свою центральную тему: что такое правда на сцене? Где границы жизни и сцены, игры и правды?

Финци Паска не выпускает теоретических трудов, а его интервью похожи на всё то же рассказывание историй. Он плетет этот бесконечный рассказ, на ходу рождаются сравнения и

метафоры. О сценическом «верю», о средствах его достижения он постоянно размышляет в спектаклях – действенно, наглядно, обнажая перед зрителем скелет постановки, режиссерскую кухню, вместе со зрителем препарирует возможности театра.

На сцене «взаправдашность» не идентична правде. Кровь пахнет томатным соком, колючки кактуса не колются. И не только из экономии мы не душим очередную Дездемону. И чтобы превратить воду в кровь, нужно только поменять свет. Что же тогда – правда? Правда – это невидимая связь, возникающая между актером и зрителем. Правда – это сопереживание зрителя, образы, которые возникают в его воображении благодаря действиям актера. Правда – это слезы и смех зрителей.

Компания Финци Паска по сути является репертуарным театром в его идеальном смысле. Это команда, мыслящая в едином ключе, это отработанные годами партнерские отношения, атмосфера нежности и творческой самоотдачи. Даже в качестве приглашенного режиссера Даниэле стремится привлекать к работе не только своих постановщиков (сценографа, композитора), но и актеров. Так в репетиционном процессе «Corteo» была занята практически вся его труппа. И хотя никто из них в самом спектакле потом не работал, они были для Даниэле своеобразными «проводниками», которые помогали быстрее наладить контакт с новыми актерами. Ядро компании помимо Даниэле составляют композитор Мария Бонзаниго, сценограф Уго Гаргьюло, режиссер Антонио Вергамини и продюсер Джули Эмлин. В мае 2016 года Джули не стало. Даниэле потерял не только компаньона, но и жену.

Ее уход вызвал к жизни новую работу. «Per te» («Для тебя») – значит, «для тебя, Джули». Спектакль вобрал в себя многие технические приемы, уже бывшие ранее в их постановках. Все это было придумано вместе с Джули и воплощено благодаря ей, ее умению убеждать продюсеров. «Я разобью свои воспоминания на маленькие фрагменты и сохраню их для тебя», – так определил свою задачу Финци Паска [4, р. 44].

Если бы спектакль не был посвящением, его следовало бы назвать «Ветер». Ветер, который приходит и приносит дороги. Там летает все – куски материи, полиэтиленовые пакеты,

листья, лепестки. Там идет снег и дождь. Кажется, что и сами актеры иногда парят в потоках ветра.

Это вовсе и не спектакль, и даже не открытая репетиция. Это backstage, закулисы, повседневная жизнь. Кто-то кидает мячики, дурачится, кто-то пересказывает свой странный сон. Здесь нет ни одного нарочито сложного номера, «ахового» трюка. Абсолютное обнажение внутреннего мира, потоки отчаянной горечи и самые теплые, страстные воспоминания. Актеры зовут друг друга по имени. Они впускают зрителя в свой хрупкий мир, полный преодоления и бесконечной нежности.

Театр Даниэле Финци Паски – это большое путешествие в глубь «размытой личности», исследование, которое задает новые и новые вопросы и не стремится к точным ответам. Потому что ветер не имеет границ.

Литература:

1. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра / Дина Годер. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 240 с.: ил.

2. Дождь : [программа спектакля]. – СПб., 2011. – 4 с. – Архив автора.

3. Ponce de León F. Daniele Finzi Pasca : Teatro de la caricia / Facundo Ponce de León. – 2 ed. – [Montevideo] : FPH, 2009. – 147 p. il.

4. Per te : libretto. – Lugano, 2016. – 48 p. – Архив автора.

Ольга Калениченко,
доктор филологических наук,
профессор кафедры театроведения
ХНУИ им. И. П. Котляревского

Драматургия Г. Л. Олди в аспекте постмодернизма

Литературоведы выделяют такие признаки постмодернизма:

- понимание, что вещь мир – игра, следовательно, мир – театр;
- влечение к мифу;
- интерес к театрализации текста, к литературной игре – игре с текстом, к игре с читателем, к метаязыковой игре, к игре в текст, к игре со свертхтекстом;
- обращение к игровому стилю с опорой на интертекст;
- стремление к переименованию, стилизации (пастишу, попшури), эклектике;
- абсолютизация морального (этического) релятивизма [5].

Г. Л. Олди в своем творчестве постоянно экспериментируют в рамках открытий постмодернизма. Причем это касается как прозы, так и единственной их пьесы «Вторые руки» (2002). Рассмотрим направления этих экспериментов в аспекте драматургии.

С одной стороны, в своих произведениях Олди обращаются к литературной игре.

Так, роман «Герой должен быть один» (1996) по своей структуре внешне полностью соответствует структуре древнегреческих трагедий.

Напомним, что трагедия начиналась с пролога – партии актеров. Затем следовал парод, в котором прибывал хор: он вступал с двух сторон в маршевом ритме и исполнял песню. В дальнейшем происходило чередование эпизодиев (новых приходов актеров), актерских сцен и стасимов (стоячих песен), хоровых партий, исполнявшихся обычно, когда актеры удалялись. За последним стасимом шел эксод (выход), заключительная часть, в конце которой и актеры, и хор покидали место игры. Партии

хора по своей структуре были строфичны. Строфе соответствовала антистрофа; за ними могли следовать новые строфы и антистрофы иной структуры; эподы встречались сравнительно редко [7, с. 112].

«Герой должен быть один» разделен на две части, и в каждую часть романа входят такие элементы композиции, как парод, эпизодий, строфа, антистрофа, эпод, эксод.

Понятно, что читателю предлагается литературная игра, так как содержание романа, пусть и выстроенного на мифе о Геракле, выявляет особенности сознания уже человека конца XX века, глубоко осмысляющего проблемы онтологического и метафизического порядка – природы человека, его нравственного выбора и ответственности за свои поступки, роли богов в жизни человека и пр.

Вместе с тем формально стасимы у Олди являются переходным элементом между эпизодиями, в них нет действия, только происходит диалог стоящих малоактивных героев, делающих выводы из предыдущих эпизодий и принимающих важные решения, влияющие на развитие следующего эпизодия. Например, в первом стасиме первой части Гера и другие боги не довольны зачатием Геракла, о чем повествуется в первом эпизодии, поэтому в стасиме обсуждаются плюсы и минусы от его рождения. Таким образом, очевидно, что там, где это возможно, Олди достаточно удачно обращаются к стилизации претекста.

Активно в своих произведениях Олди используют театральную игру, опираясь на тезис мир – театр.

Роман «Ваш выход, или Шутов хоронят за оградой» (2001) писатели создают на стыке прозы и драматургии, причем в ключевых ситуациях произведения нарратив переходит в сцены из спектакля с прорисовкой мизансцен, освещения, декоративно-художественного и музыкально-шумового оформления. Причем на этом приеме выстраивается весь роман, который состоит из девятнадцати небольших разделов и пяти явлений.

Приведем пример: «Иду за порошком. Самую здоровую пачку возьму. Чтоб надолго хватило. Когда, ошастливленный увесистым мешком «Бинго-Автомат», выбирался на мост, –

воронья лапка уцепила рукав. Над головой ветер драл когтями вывеску «Торгівельний майданчик». Рюкзак упрямо сползал на задницу: надо снять, лямки подтянуть. Домой хочу. По Бурсацкому спуску, в метро. Домой. А тут – лапка.

– Погадать, абрикосовый? Всю правду скажу, на прошлое, на будущее, на любовь, на удачу...

Вот это «абрикосовый» меня доконало.

Молодая цыганка встряхнула цветастое полено, спавшее у нее на руках. Полено зашлось было со сна пронзительным воплем – и смолкло. Зачмокало, засопело... Не захотело помогать маме крутить толстого фраера. Или у цыган не фраер!? Жаль, спросить не у кого: я из истории трудовых ромалэ только «Возвращение Будулая» изучил. С молдаванином Михаем Волонтиром в главной положительной роли.

– Ай, абрикосовый, Катя все знает, все ска...

Впервые увидел, как цыганки бледнеют. Щеки пеплом засыпало. Лоб – в синеву. Под левым глазом жилка ударила пульсом. Чуть ребенка в реку не швырнула. И бочком, бочком от меня.

Странный кураж поджег сердце. Будто окурок – мешковину декораций.

– Стой! Стой, говорю! Гадать будем!

Рукав ее блузки оказался тонким, но прочным.

– Пусти! Пусти, абрикосовый!

– Ах, абрикосовый? Все, значит, яхонтовые, все брильянтовые, а я абрикосовый?! Гадай, Катя! На!

Свободной рукой рванул из кармана червонец. Последний. Чуть не рассыпал мелочь. <...>

Темно кругом сделалось.

Уютно.

И твердый бархат кресла за спиной» [2].

И далее следует сцена из спектакля:

«ШУТОВ ХОРОНЯТ ЗА ОГРАДОЙ

АКТ 1

Явление второе

Мост через реку, выше Благовещенского базара. На тротуаре сидит безногий нищий, рядом женщина торгует шнурками и

средством от насекомых. Дальше – лотки с игрушками, сигаретами, батарейками для бытовой техники. Возле арки, ведущей к оптово-промышленным рядам, толпа цыган окружает Валерия Смолякова. На заднике блестит купол колокольни и темно-синий плакат рекламы «Winston: скажешь, у меня нет вкуса?!».

Девушка с плаката, похожая на скурвившуюся Золушку, строит зрителю глазки.

1-Й ЦЫГАН (набычась). Зачем кричишь? Зачем держишь? Разойдемся по-хорошему...

Валерий закидывает рюкзак повыше, спиной пятясь на авансцену. Ярко-красный рюкзак с белой надписью «Marlboro» собирает на себя внимание, мешая отвести взгляд. Цыгане, как приклеенные, движутся следом. Галдят дети. Поверх гомона, из турели малых колонок, размещенных высоко, у самых падуг, медленно возникает знакомая по фильму «Табор уходит в небо» мелодия. «Я умираю, мама» в исполнении Тахира Боброва.

Остро вспыхивает, захлебываясь, соло гитары, чуть позже – плачущий голос.

1-Й ЦЫГАН. Разойдемся, да?

ВАЛЕРИЙ. Пусть гадают! Я ей ручку позолочу!

2-Й ЦЫГАН (монотонно, без интонаций). Хочешь, денег дам? Хочешь? Денег...

СТАРУХА. Катька-дура! Дура! Слепая дура...

ВАЛЕРИЙ (близясь к истерике). Гадай! Что было?! Что будет?

СТАРУХА. Ой, дура... ведь видела же!..

ВАЛЕРИЙ. Что?!

Гаснет рампа. Левый выносной прожектор берет в круг двоих: Валерия и 1-го цыгана. Остальные люди становятся безликой массой. Из кулис добавляются статисты, растворяются во тьме, наполняя пространство дыханием.

Издаലെка плачет скрипка.

В зале, у боковой двери, тускло светится оранжевый плафон с надписью «Аварийный выход».

1-Й ЦЫГАН. Отпусти девку...

ВАЛЕРИЙ (скидывает рюкзак к ногам, долго хохочет). Я что, держу? Держу?! Я?!

1-Й ЦЫГАН. Отпусти... Возьми меня.

ВАЛЕРИЙ. Спляши, кудрявый! Спляши мне! Тогда отпущу! Все пляшите! Все!!!

Мелодия плавно переходит в плясовую. Тонкие, резкие лучи «пистолетов», затененных цветными фильтрами, шарят по толпе. В их мелькании люди начинают двигаться: топают, шевелят руками. В такт музыке – нервно, зло – кричит младенец на руках танцующей Катьки. Толпа статистов пляшет: со скучной неистовостью. Калейдоскоп бликов, взмахов, жестов. Языками пламени бьются алые рубахи, создавая иллюзию адского костра. Стихия пляски постепенно захватывает всю сцену, кроме оазиса неподвижности вокруг Валерия. Он напоминает гвоздь в кипятке.

Кое-кто из танцоров падает, продолжая дергаться на полу». <...>

Один за другим гаснут «пистолеты». Остается один: густокрасный» [2].

В романе «Шутиха» (2003) Олди, дважды переводят прозаическое повествование в сцены из спектакля. Причем и в одном и другом случае картины создаются на пересечении аллюзий или реминисценций из знакомых читателю художественных произведений и «умышленной имитации характерных особенностей чужой речевой манеры».

Первая сцена в спальне героев создается на пересечении реминисценций из одесского рассказа Исаака Бабеля «Закат», как представляется, в опосредованном виде через мюзикл «Биндюжник и король» (реж. Владимир Алеников, 1989) и нарочито подчеркнутой имитации оригинальных особенностей поэтического стиля Шекспира.

«Пожалуй, этот диалог мы могли бы дать как-нибудь иначе. Более прозаически, что ли? Но увы – ночь. В смысле темно. И в спальне не горит даже крохотного ночничка. Ничего не видно; лишь смутный монблан кровати, и сквозняк надувает паруса оконных гардин. Плывет бригантина во тьме, скрежеща такелажем, впитывая ледяной огонь звезд. Воет на Москалевском пустыре собака: по покойнику или так, от волчьей тоски. А может, умелый звукооператор врубил запись лая и курит

себе в кулачок, пуская дым за дверь будки. Луна отражается в стекле, прикидываясь портретом лысого дядьки. Очень умного. С бородкой. Скорее всего дядька – поэт. <...> Будем считать, это Шекспир. <...> Плывет бригантина в ночь, со сцены в зал, и все никак не доплывет до пристани...

Г а л и н а

*Немного отдохну
И двину вновь на штурм твоих ушей,
Для моего рассказа неприступных.
Какой кошмар! И кто? Родная дочь,
Оплот моих надежд, отрада жизни,
Которую я сизмальства люблю,
Как сорок тысяч кротких матерей,
И сорок тысяч бабушек, и сорок
Мильонов безответственных отцов...*

Г а р и к (сонно).

Нехама, делай ночь.

Г а л и н а

*Оставь цитаты!
Постмодернизм нас больше не спасет.
А вдруг он будет злобный маниак?
Садист? Убийца? Сумрачный урод,
В тельняшке драной, с гнусным бубенцом,
В портках с дырой, с ухмылкой идиота,
С громадным несусветным гонораром
За выходки дурацкие его,
О, сердце, разорвись! И я сама
Должна купить для дочери шута! Позор! Позор!*

Г а р и к

*Вчера по TV-6,
По окончанье буйного ток-шоу
“Большая стирка”, но перед началом
Программы “Глас народа”, что люблю
Я всей душой, от суеты усталой,
За пафос несгибаемый и мощь,
Крутили малый ролик о шутах.
Я внял ему. Когда б не здравый смысл*

*Да возраст, я бы тоже приобрел
Простого дурака. Как член семьи,
Комичный, резвый и трудолюбивый,
Ужимками забавными да песней
Он развлекал бы нас. Придя с работы,
Ты слышала бы оживленный смех,
И на твои уста, где деловитость
Давно сплела стальные кружева,
Сходила бы здоровая улыбка.
В том ролике, где выдумка рекламы
Сплелась в объятие с веским аргументом,
Один профессор – мудрый человек,
Чьи кудри убелили сединой
Не только годы, но и снег познания,
Вещал про положительный эффект
Общения с шутом...» [4].*

Вторая сцена строится на диалоге, созданном на пересечении реминисценций из текстов Игнатия Лойолы («Здоровье не лучше болезни, богатство не лучше нищеты, почести не лучше унижения, долгая жизнь не лучше короткой. Лучше то, что ведет и приводит к цели») и аллюзий к размышлениям героев из романов Достоевского.

Очевидно, что в этом романе писатели, играя с текстами предшествовавшей литературы, от души веселятся вместе с читателями.

Пьеса Олди «Вторые руки» (2005) представляет собой неомиф о колесе сансары (круговорот рождения и смерти, перевоплощение души в цепи новых рождений). Причем, как и в предыдущих произведениях, включаясь в литературную игру, Олди создают свой неомиф на пересечении древнегреческих представлений о загробном мире Аида и взглядах пуритан на то, что человек вознаграждается после смерти не по заслугам, а по произвольной божьей воле.

Напомним, что древние греки воспринимали подземное царство как серое и мрачное место, где нет никаких развлечений. У Олди в загробном мире душно и тускло: ни день, ни ночь, однако здесь можно отлично «оттянуться» перед реинкарна-

цией. Как и на земле, здесь есть общежития и отели, столовые и рестораны, сауны с водкой и бабами и бани, околоточные, курьеры, торговцы, чиновники и проч.

Обыгрывают Олди в пьесе и аскетический взгляд пуритан на понятие справедливости, причем переводят писатели разговор о справедливости в плоскость духовно-нравственную:

«**Лавочник** (постепенно заходясь). Я предчувствовал, что вы опять не поймете. Почти никто не понимает. В кассе сидит чиновник. Понимаете? Чиновник, а не Воздаянье-по-Заслугам! Сидит, крутит лототрон, а потом сообщает: «Отказано». Или «Вам причитается полторы тысячи». При чем тут справедливость? Придумали себе мираж, гонятся за ним, ноги в кровь, легкие в клочья... Различенье добра и зла! Подал нищему – держи копеечку! Пнул кошку – плати рупь! Слепые, слепые!

Блин Поприколу. Ага, точно. Лохотрон. Он самый. А вот насчет справедливости – это ты, мужик, зря. Не по делу пургу гонишь. Вот возьмем, к примеру, меня. Жил по понятиям, не зарывался, подлянок людям не строил... (Задумался.) Ну, если и кинул кого – так пусть спасибо скажет! Лохов учить надо! Чтоб клювом не щелкали. Ежели пацан без балды, пускай отращивает. А как иначе? Жить не каждый сумеет. Жить! – а не мокрицей в углу ханыриться. Если припечет – зубами за глотку!.. Житуха, она баба, она крутых любит. Чтоб пройтись – как песню спеть! С душой. Слышали, небось: «И тот, кто с песней по жизни в натуре, тот никогда и нигде не попадет!» <...>

Хомо Дозяйка (перестав всхлипывать, с мокрым от слез лицом). Вам легко говорить: «Сама бери»! Дома денег куры не клевали, здесь только явились – счет на миллионы! (Начинает злиться.) Небось, и тут кому надо «на лапу» сунули! Как это по-вашему... «Все схвачено», вот! Постыдились бы! Нахапали... А тут всю жизнь... всю жизнь, понимаете!.. не разгибая спины... и – восемнадцать пятьдесят! Кофточка! Даже в субсидии отказали! Справедливость, да?!

Блин Поприколу (тоже переходит на повышенный тон). Нахапал, говоришь?! Да ты, небось, и хапнуть толком не могла, вот и куксишься теперь! Думаешь, мне бабки на халяву упали? А попахать двадцать часов в сутки, как папа Карло, не хочешь?!

А потом, со своих-то кровных, всем отстегни: ментам башляй, крыше башляй... Козлы! Ты за базар-то ответишь, подруга?! Сама кем парилась, а?

Хомо Дозьяйка (стушевавшись). Поварихой... Потом – дома. Дети, муж...

Блин Попприколу. Повариха, блин? Ну, по приколу! Мясо втихаря ныкала, да? Сметану кефиром разводила? Мужа дома пилой пилила, а теперь туда же? На шару в рай?!

Хомо Дозьяйка (не очень уверенно, но все еще с вызовом). Ладно, я мокрица. В углу. Пускай. У нас в общежитии, в соседней комнате – монашка. Сестра Мария. В приюте работала, для убогих. За калеками ухаживала. Молилась... Вот вы где поселились?

Блин Попприколу. Я? В отеле, ясен пень. В «люксе». Не кислый такой «люкс», пять комнат... По кайфу. Вполне.

Хомо Дозьяйка. А она – в общеаге. Туалет в конце коридора. Едва-едва наскребла, чтоб в магазине блузочку секретарши купить. Теперь даже поесть не на что. А вы...» [3].

Представляется, что, развивая проблему справедливость – это Чиновник, а не Воздаанье-по-Заслугам, Олди выходят на осмысление еще одного признака постмодернизма – мир как хаос, в котором нет никакой логики:

«**Лавочник** (отрицательно качая головой). Нет. Вы ошибаетесь. Я здесь уже давно, насмотрелся. Глупо искать закономерность или зависимость одного от другого. Ты можешь быть честнейшим человеком, ходячей совестью, бессребреником, а здесь оказаться нищим. Или, наоборот, миллионером. А можешь быть последним подонком – с тем же результатом. Это мы мельтешим, кричим: «доброе»! «злое»! Справедливость – фикция. Обманка. Можете называть это везением или невезением, удачей, случаем, лотереей, в конце концов. Это выше нашего понимания. Или системы нет вообще, или она есть, но понять и «просчитать» ее мы не в силах. Каким образом ты жил, не имеет значения. Никакого» [3].

Оригинально обыгрывают Олди в своей пьесе и механизм реинкарнации. Человек, попавший, собственно, на «перевалочную базу», причем после срока очередной жизни люди вновь

возвращаются сюда же, не особенно задумывается о прожитой жизни и не особенно понимает, что делать дальше. Получив деньги за только что прожитую жизнь, человек должен найти себе «новый прикид», в «секонд хэнде» или от Версаче, у кого сколько денег, который, к счастью, не в точности будет повторять уже прожитую кем-то жизнь: «Тут скорее общий покров, а остальное – за вами», причем очень быстро, иначе его ожидают различные штрафы и наказания.

По Олди, жизнь и не жизнь несутся в современном мире как в калейдоскопе (не случайно Хомо Дозаяйка признается: «Я вот всего напробовалась, вдосталь. По самое горло. А жила – будто не жила»), причем главное для человека – успеть все сделать в срок, а не подумать о вечном, что сделано и не сделано в проживаемой жизни и т.д. В связи с этим переосмыслиется писателями и известная благодаря роману Хемингуэя «По ком звонит колокол» фраза Джона Донна. В своей последней проповеди «Дуэль со смертью» Донн писал: «Смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол; он звонит и по Тебе» [1]. Собственно, смысл выражения «По ком звонит колокол...» заключается в предложении задуматься о своем месте в мире, о своей бренности, об общности человеческих судеб, солидарности людей и т.д. [6].

К сожалению, этого не происходит не только в современной жизни, но и, по Олди, в загробном мире, и тут писатели дают еще одну аллюзию к «Бобку» (1876) Ф. М. Достоевского.

Итак, как видим, Олди в ряде своих произведений оригинально обыгрывают постмодернистский тезис мир – игра, мир – театр, обращаясь к различным вариантам литературной игры. Вместе с тем писатели поднимают в своих произведениях, безусловно, и серьезные духовно-нравственные проблемы.

Литература:

1. Донн Д. Афоризмы [Электронный ресурс] : пер. с англ. / Джон Донн. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/15/77.htm>. – Заглавие с экрана.
2. Олди Г. Л. Ваш выход, или Шутов хоронят за оградой [Электронный ресурс]: роман / Г. Л. Олди. – Режим доступа: <http://>

knijky.ru/books/vash-vyvod. – Заглавие с экрана.

3. Олди Г. Л. Вторые руки [Электронный ресурс] : пьеса / Г. Л. Олди. – Режим доступа: http://bookz.ru/authors/genri-oldi/vtorie-r_124/1-vtorie-r_124.html. – Заглавие с экрана.

4. Олди Г. Л. Шутиха [Электронный ресурс] : роман / Г. Л. Олди. – Режим доступа: <http://knijky.ru/books/shutiha>.

5. Постмодернизм в литературе. Поэтика постмодернизма и постмодернистский роман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // http://www.gennadij.pavlenko.name/blog/archives/26_30. – Заглавие с экрана.

6. Серов В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений [Электронный ресурс] / В. В. Серов. – Москва : Локид-Пресс, 2005. – Режим доступа: http://www.plam.ru/literat/yenciklopedicheskii_slovar_krylatyh_slov_i_vyrazhenii/p_2196.php/. – Заглавие с экрана.

7. Тронский И. М. История античной литературы : учеб. для студ. филолог. спец. ун-тов / И. М. Тронский. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 1983. – 464 с.

Ірина Кобзар,
старший викладач кафедри сценічної
мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського,
актриса Харківського державного
академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка

**УЧИТЕЛЬ ЯК НОСІЙ ДУХОВНОГО КОДУ
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ
(до 110 річниці з дня народження Р. О. Черкашина)**

Замість епіграфу. Можливо, за найближчі п'ятдесят років таке ремесло як вчителювання вже повністю зникне з життя. Можливо, записані нами нині історії про наших вчителів – стануть останніми у своєму роді. Можливо, і сама потреба у переданні знань від Учителя до учня методом «від серця до серця» зникне – всесвітня мережа із необмеженою кількістю інформації стане єдиним, спільним, загальнолюдським джерелом знань... Дякую світлому духом і міцному мудрістю у відстоюванні ідеалів гуманізму, Вчителю Роману Олексійовичу Черкашину.

Частина перша. Звучить голос Р. Черкашина. Дивний, чарівних обертонів голос. Витончене, позначене рисами вишуканої особистості обличчя. Неймовірний, достойний пера античних драматургів життєвий шлях. Мабуть, занадто пафосно я починаю, і Роман Олексійович Черкашин, разом із Юлією Гаврилівною Фоміною не прийняли б такого пишномовного про них спогаду. В останні роки їх життя ми бачилися майже щоденно, бо вони проводили в Харківському театрі ім. Т. Шевченка так само, як і все своє попереднє життя, багато часу. І можна було забігти до театрального музею, поговорити, попити чаю, запитати, порадитися... Або завітати до них додому на гостину і послухати живу історію театру «Березіль», створеного Лесем Курбасом в далекому 1922. І досі не маю відповіді на питання як у досить поважного віку людей вистачало життєвих сил і книжки спогадів по собі залишити, і до газет статті писати, і упорядковувати в театральному музеї архів? Де вони віднаходили мотивації, щоб все це робити? Без зайвого галасу, без

очікування собі за це преференцій і подяк, без будь-яких заохочень морального чи матеріального плану. Що було такого в тих людях... іншого, кращого, вищого і світлішого. Такого, що ні моє покоління, ні покоління театрального люду нинішніх часів цього так і не здобуло, або не віднайшло всередині себе? Та вони, скоріш за все, зараз би посміялися та присоромили мене за такі слова. Скромність і певна звичайність цих людей у побуті була подібна до чернечої. Не приховуватиму від вас особливого захоплення цими людьми. Почалося воно давно, з першої зустрічі в інституті мистецтв – «в маленькому будиночку на Сумській, 34»... Звичайно, як і всім студентам-первакам нам переповідали інститутські міфи. І ознайомлюючи із викладачами, надавали не тільки потрібну студентові інформацію – як викладає, за що ставить п'ятірки, чого не терпить педагог, а ще й підмальовували... ореоли кожному: один великий артист, але складна і суперечлива людина, інша – націоналістка і у своїй бібліотеці збирає навкруги себе тільки тих, хто любить українську літературу, а ще хтось – просто партійний номенклатурник, який... так кажуть... є позаштатним стукачем... відповідних органів. У оповідках про Романа Олексійовича завжди з поштивим шепотом вимовляли ім'я Леся Курбаса. Я поступила до ХІМу в 1976, тому заборону на згадування про Курбаса вже зняли. Леся Іванович Сердюк – керівник мого акторського курсу, нам і про нього і про «Березіль» хоч і потроху, та розповідав. З роками – ще в інституті, я обрала Черкашина своїм наставником, і хоч викладачем зі сценмови у мене була Галина Іванівна Мілютенко, здебільшого я спілкувалася саме з Романом Олексійовичем. Ймовірно тому, що з другого курсу потрапила до театру ім. Т. Шевченка. І саме родина Черкашина опікувалася моїм акторським зростанням, відвідуючи кожну виставу і даючи абсолютно слухні й так необхідні молодій актрисі поради. Чи тому, що я почала дружити із його онукою Ірою Губаренко – перспективним композитором і людиною, яка збирала на той період навколо себе найкреативнішу театральну молодь. Чи тому, що він перший, хто побачив у зухвалій вісімнадцятилітній юнці, захопленій театром щось таке, зерна чого він один умів бачити в студентах і пророкувати їх потім у все подальше

творче життя. Побачив і повірив, і підтримав ті паростки мого, власного, що там десь, навіть мені самій ще мало зрозумілого, а не обсміяв, заперечивши навіть найменше право студента експериментувати і пробувати свій шлях у мистецтві, як робила тоді, власне, більшість викладачів нашого вишу.

Весна. Травень 2011 року. В складі делегації від харківського театру ім. Тараса Шевченка і Харківського університету мистецтв, разом із київськими митцями, серед яких була дочка Романа Олексійовича Марина Романівна Губаренко-Черкашина, працівниками творчих закладів та колишніми учнями Черкашина з міста Хмельницького, актором львівського театру ім. Марії Заньковецької народним артистом України Святославом Максимчуком, теж колишнім учнем Черкашина, журналістами та видавницею книжки «Ми – березільці» ми їдемо відкривати пам'ятну дошку Роману Олексійовичу Черкашину на його малу батьківщину. Туди, де він народився – у місто Старокостянтинів Хмельницької області.

Ви знаєте українську весну? Ви не знаєте української весни, якщо ви не побували навесні на Поділлі, а точніше – на західному Поділлі, куди ми з Києва діставалися авто, перетинаючи майже всю правобережну Україну. Такої навали зеленого, яку ми пережили тоді, не переживала я ще ніколи. Від найтонших відтінків салатого і оксамитового до найгустіших барв темно-зеленого, трав'яного і болотного. А ще все квітує. Все! І запахи, і звуки, і небо – аж волошкове. Голова крутиться від свіжого повітря, від поетичного настрою, від насолоди краєвидами, від відчуття польоту – а значить свободи, волі. Я дійсно ті трійко днів поїздки постійно переживала відчуття польоту. Від краси нашої рідної землі, від зустрічей з сильними, гордими, самодостатніми людьми, що взялися поратися біля своєї землі і відповідально та обережно піднімати з руїн правобережну, менш понівечену радянщиною та більш зосереджену на національному розвої частину нашої країни. На нас чекали, нас зустрічали, як міжнародну делегацію, шанували і прагли розповідей про ті частини життя, у яких ми зустрічалися з великим їх земляком. Нам би тут на Харківщині необхідно ще повчитися, як треба вшановувати пам'ять великих синів і дочок

славного українського народу. Але повернуся до візуальних вражень від поїздки – давно про це замислювалася, та коли їхала і милувалася переливами зелених хвиль, зрозуміла – саме природа наша, саме краса краєвидів та їхня неповторність здатні впливати на виховання естетичного смаку, здатні формувати в юних, податливих до усього живого і прекрасного натурах, витончені та незамулені штампами буденщини та звичайності високі ідеали зовнішніх, вишуканих форм. Можливо, тяжіння до поетичних форм саме і зароджувалося в тонкій душі Романа Черкашина, коли жив він серед такого могутнього духу природи, серед первинних дерев і трав, серед не закаламучених, а через те срібнодзвонних, джерел, серед сивої старовини замків та фортець, до якої і зараз можна доторкнутися долонями, подорожуючи Хмельниччиною. Дошку відкривали на будівлі хлопчачої гімназії, де вчився Роман Олексійович і де викладала французьку мову його матір. До речі, про рівень навчання хлопчиків у дореволюційному Старокостянтинові свідчить те, що маму Романа Олексійовича – звичайну вчительку французької мови – для підвищення мовної кваліфікації щоліта відправляли... до Парижу. Нам розповідали, що в гімназії були виняткові вчителі мов та літератур. Був знаменитий хор, де діти з україно-російсько-польсько-єврейських родин, що мешкали у невеличкому, хоча й прогресивному, через відкриття на той час залізниці та двох заводиків місті, разом співали і українські, і російські, і польські, і єврейські пісні, псалми, романси, колискові. Можливо, саме через таку повагу і увагу до звуку, до музики і до слова, живого слова і зародилася в хлопцеві-підлітку любов і ніжність до роботи з текстами. А існування в полікультурному середовищі та ще наближеному до Європи, в яку можна було з'їздити і побачити музеї, послухати концерти, прочитати модні і популярні на той час книжки виховало в юнакові повагу, гідність, допитливість, розширило його культурні та духовні простори. Коли Роману виповнилося п'ятнадцять років, помер батько, і треба було ставати до роботи. Здобувши середню освіту, він став вчителем початкових класів сільської школи, де відразу почав відвідувати драмгурток при Крисилівській цукроварні. Керували гуртком актори київського російського

театру В. Домогарський, О. Нертовська, можливо саме вони і запалили в молоденькому вчителеві мрію про театр. У 1925 році «наївний провінціал» – як сам про себе писав Роман Олексійович, вступає в Києві до акторського факультету Муздрамін у імені М. Лисенка на російське відділення, а в 1926 переходить на українське відділення до Гната Ігнатовича, актора і режисера Мистецького Об'єднання «Березіль» (МОБу). В Києві вони зустрілися із Юлією Фоміною і поїхали разом до Москви продовжувати навчання у студії Ю. Завадського. І у 1928 на сцену вже харківського «Березоля» вийшла молода акторська пара: Роман Черкашин та Юлія Фоміна (прозвані Курбасом Ромео та Юлією). І потім, до кінця свого довгого, складного, але завжди гідного життя Роман Олексійович Черкашин завжди зазначав: «Першим своїм великим учителем я вважав і вважаю Леся Курбаса» [1]. Хоча видатних і непересічних людей Черкашин зустрічав у своєму житті не мало.

Ніколи не погоджуся з тими, хто темними фарбами описує життєві труднощі видатних людей, бідкаючись, мовляв, не було б того чи іншого важкого періоду в його житті, то він чи вона досягли б більшого; або – якби сталося те чи інше, то прожив би геній довше і створив би значно більше. Якимись невимовними стежками веде нас доля і до тріумфів і до падінь, то висвітлюючи душу надією на далеку перспективу, то приховуючи навіть найближчі повороти. Ознайомившись із авторськими текстами Романа Олексійовича про його життя, прочитавши його книжки, вислухавши від нього безмір історій, я жодного разу не почула і не прочитала про те, як йому було важко, чи скільки він усього пережив. Завжди, до останніх днів, бачила його за роботою. Коли ми ще тільки приходили на репетицію, вони із Юлією Гаврилівною вже були в музеї, коли ми йшли після вистави, вони ще залишалися в театрі... Народжений в родині, де ідеали особистої свободи, людської гідності, поваги до свого і до інших, до чужої думки, до чужого досвіду, були першоосновою буття; де постійна самоосвіта була непорушним правилом поведінки; де серйозність та відповідальність вважалися більшими чеснотами, ніж заможність та вміння зайняти гарну посаду, Роман Черкашин увібрав у себе все найкраще

і найпотужніше, що містить у собі менталітет українського народу. Увібрав і постійно доповнюючи та збагачуючи проніс це крізь революцію, війни, голод і руїни, крізь тоталітарну систему, крізь біль і сором зрад і радісний сплеск перемог, крізь цілу епоху, яку історики і, на мою думку, справедливо, вважають найстрашнішою і найвеличнішою в історії людства.

Частина друга. Проводячи лекції та екскурсії в театрі, я завжди із особливим тріпотінням підходжу до цього, без перебільшення, визначного і трагічного періоду «Березолу», останніх п'яти сезонів курбасівського дітища, розтерзаного і знищеного слідом за вигнанням з театру геніального режисера. Саме в такий «Березіль» і потрапило молоде акторське подружжя. У 1928 році театр ще не оговтався від першого публічного таврування у буржуазному націоналізмі, пов'язаного із закриттям прем'єрного курбасо-кулішевого «Народного Малахія» і саме збирався... «реабілітуватися» комедіями та виставами, які б засуджували буржуазно-націоналістичні тенденції. Тому однією з таких вистав і вважали реву «Алло, на хвилі 477». Саме в цій виставі і дебютував в «Березолі» Роман Черкашин. З його спогадів, він там заспівав комічний романс «Ванько, не жени ти коня» на мотив знаменитого російського романсу «Ямщик, не гони лошадей», а кінь, від імені якого співав Черкашин, утворювався засобом, запозиченим з циркової клоунади. Можете собі тільки уявити, який діапазон мусив мати молодий актор, щоб співпадати з інтелектуальним, професійним, ідейним та психофізичним рівнями театру, до якого його привела доля. І Роман Олексійович всією душею, відразу з перших кроків на сцені сприйняв новаторську театральну естетику Леся Курбаса – «експресивний реалізм». Цей творчий метод театру «Березіль» поєднував складні ідеологічні концепції з гострою яскравістю та міцністю форм. Театр – складна структура. «Березіль» кінця 1920-х – початку 1930-х – архіскладна. Роман Черкашин і Юлія Фоміна переїхали до Харкова, міста, яке на той час дисонувало в своїх нескінчених конфліктах. Вже з 1926 року воно було «призначеним» радянською владою столицею радянської України, і за всіма зовнішніми ознаками старанно підтримувало цей нав'язаний йому міф. Тим не менш зсередини, за глибокими,

невідомо звідки проростаючими культурно-етнічними паростками, воно вибухнуло мистецько-культурницькою живою енергією і започаткувало на своїх теренах українську необарокову, модернову структуру, яка повністю відповідала на той час як загальноєвропейському, так і всесвітньому культурному розвитку. Місто, що прихистило нову партійно-комуністичну номенклатуру та ще не почало нищити нової, креативної, повнокровної мистецької еліти, місто, що гаряче скликало до себе робітничі руки звідусіль, агітуючи брати участь у побудові індустріального гіганта. Проте й місто, яке насправді все ще підживлювалося та охоронялося могутнім корінням патріархального, не готового ні до яких змін повітового селянства. І театр «Березіль» став на той час видимою, публічною частиною боротьби між проукраїнським (за Ю. Шевельовим «третім Харковом» – яскравим, самобутнім, таким, що у культурно-мистецьких потугах тяжів до Європи) і новим, прокомуністичним, тотально заідеологізованим конгломератом, в якому вже спаювалися в одне ціле потреби старої міщанської міської буржуазії та нових, партійно-військових, робітничо-малокультурних постреволуційних мас. Після розгрому будівлі нового українського мистецтва та знищення його творців Курбаса та Куліша, уламки театру довгі десятиліття покривалися «бур'янами творчих здобутків» тих, хто їх замінив. Покоління митців, які вижили, проте були збезчещені примусовим манкуртизмом, приходили, творили, йшли, залишаючи по собі свідчення приналежності до театру зовньо та не причетності до світового театрального процесу всередині. Театр почав грати «зручну» драматургію, виголошувати ідеологічно потрібні гасла, закликати до «світлого комуністичного майбутнього». І можливо саме тому, що, припустившись помилки, нова робітничо-селянська влада не знищила усіх носіїв курбасівського мистецького коду, такі мистецькі особистості, як Р. Черкашин, І. Мар'яненко, Й. Гірняк, Б. Балабан, В. Василько та інші, змогли зберегти нам настанови геніального Курбаса. Адже хтось з них через свої сміливі публікації, а дехто і через живе, повсякденне спілкування з молодими акторами, а пізніше зі студентами «театралки» виявилися здатні передати

цю науку, цю – за визначенням Наталії Єрмакової – «березільську культуру» і всім нам.

Вирости в акторську величину за ті п'ять років, які вони жили поруч із Лесем Курбасом, Роман Черкашин, звісна річ, просто не встиг, хоча працював разом із видатними акторами: М. Крушельницьким, А. Бучмою, І. Мар'яненком, Д. Антоновичем, Л. Сердюком, В. Чистяковою, Й. Гірняком, С. Федорцевою, Н. Ужвій і режисерами: В. Скляренком, Б. Балабаном, Л. Дубовиком, К. Дігтяренко. Черкашин створив галерею ролей: французького моряка Жака у «Невідомих солдатах» Л. Первомайського, провокатора Каштана у «Плацдармі» М. Ірчана, мільйонера Форда у «Народженні велетня» (текст створено театром), учителя Калиновича в «Хазяїні» І. Карпенка-Карого, і дуже бідкався, навіть вже у поважному віці, що стан здоров'я (періодичні загострення хвороби легенів) не дав йому можливості попрацювати над роллю Граси, на яку він був призначений в останню «березільську» виставу Леся Курбаса, створену за п'єсою М. Куліша «Маклена Граса»). Та основним мистецьким «опіком» в театральній практиці Романа Черкашина все ж було, і на цьому він неодноразово наголошував, наукове, творче ставлення до театального процесу, поглиблення знань і розширення практики та постійне, невтомне вдосконалювання своїх акторських і особистісних якостей. А за два роки після звільнення з театру та арешту Л. Курбаса, коли театр очолив М. Крушельницький, Р. Черкашин став його правою рукою, взявши на себе велику частину роботи з підготовки нових вистав. Серед найбільш видатних можна відзначити: «Дай серцю волю, заведе в неволю» за М. Кропивницьким (пост. 1936 р.), поетичну «Пушкінську виставу» – до 100-річчя від дня загибелі поета (пост. 1937 р.), «Богдан Хмельницький» за п'єсою О. Корнійчука (пост. 1939 р.). У виставах «Гроза» за драмою О. Островського (пост. 1939 р.) та «Євгенія Гранде» за інсценізацією повісті О. де Бальзака (пост. 1940 р.) зіграла свої одні з найкращих ролей В. Чистякова, від якої так само, як і від свого Вчителя Леся Курбаса Роман Олексійович не відмовиться ніколи. Ми підійшли із вами до найбільш важливої, як на мене, миті у житті Романа Черкашина – важливої і осо-

бисто для людини-митця, важливої і для театру, який потім на дев'яносто років стане, без перебільшення, територією спротиву і хоча й символічним, та все ж простором українського духу в нашому місті. Тож, якщо за наявності п'яти праведників рятував Господь міста, оповиті гріхом, то І. Мар'яненко, Р. Черкашин і Б. Балабан гідні вічної пам'яті за один той вчинок, коли лише втрюх – проти всієї нелюдської системи *не зрадили, не відмовилися, не убоялися* осуду людського, встояли, вистояли, втримали промінь світла серед наповзаючого на всіх мороку. Думається, що величчю власного духу підтримав їх тоді Вчитель, сам вистоявши у тому двобої з темрявою. Етична складова історії «Березолу» виросла саме з цих подій. І саме вона не дає нашому театру в місті Харкові та українському театру взагалі в найскрутніші часи і при найважчих випробуваннях впасти, здичавіти, згинутися. А ще Р. О. Черкашин завжди підкреслював – він не вважає, що разом з відсуненням майстра від керівництва театру, його арештом, засудженням та засланням на Соловки, «Березіль» як явище мистецтва, як приклад високої культури, під яку було закладено основи загальноєвропейської культури, зник. Залишився потужний і величний науковий, практичний, методологічний спадок, ні знищити, ні забути, ні заперечити якого ніхто так і не зміг, як не старався. Прикладом цьому може вважатися такий факт: після того, як у 1935 році, наївно сподіваючись, що ніякого опору вже не буде, а історія і самого Курбаса, і «Березолу» вже скінчилася, радвлада приховала територію театру під вивіскою з ім'ям «лояльного» до її класових гегемонів Тараса Шевченка (згідно з офіційними даними, до 1939 року імені Т. Г. Шевченка було удостоєно понад шістсот шкіл, бібліотек, заводів, театрів, фабрик, колгоспів, піонерських таборів, і не тільки на території радянської України). Існувало навіть особливе розпорядження «батька народів» припинити цей процес, бо ймення українського поета перевершило кількістю подібні назви імені О. Пушкіна і вже підбиралося до кількості назв імені В. І. Леніна (!!!). Проте харківський театр не розчинився у морі тезок-мистецьких організацій, не втратив своєї лідерської позиції серед драматичних театрів. Навіть більше – завдяки прихованому опору уніфікованому «соцреа-

лізмові» М. Крушельницького – вже через чотирнадцять років після повалення «Березолу», отримав почесний статус академічного, як визнання винятково еталонної майстерності колективу. І щойно в грудні 1991 Україна здобула Незалежність, в театрі відразу почалися процеси по відновленню історичної справедливості. Усвідомленням повернути добре ім'я Лесю Курбасу, Миколі Кулішу та їх геніальним виставам було просякнуто і таку акцію, як повернення – нехай частині – театру (малій сцені) даного йому при народженні імені «Березіль», і справедливе відновлення у репертуарі театру нової вистави «Мина Мазайло» (у режисурі О. Біляцького та Л. Стародуба за консультації Л. Сердюка та усілякого сприяння Р. Черкашина і Ю. Фоміної).

Частина третя. З 1951 року – так нам говорить і автобіографія Романа Олексійовича, і чисельні статті про нього у журналах, довідниках, книжках – Черкашин почав викладати в Харківському театральному інституті, який згодом трансформувався у Харківський інститут мистецтв. Тоді ж Роман Черкашин почав писати і друкувати власні книжки з теорії та практичного досвіду техніки сценмови, як от: «Художнє читання: техніка та логіка мови» (вид. 1955 р.), «Робота читця над художнім твором» (вид. 1958 р.), «Виразне читання» (вид. 1960 р.), «Художнє слово на сцені» (вид. 1989 р.) і останню його книжку «Ми – березільці» (посмертне вид. 2006 р.), здійсненну вже його дочкою М. Губаренко-Черкашиною. В цій праці серед дуже детальних і мистецьки осмислених спогадів були подаровані нам, його послідовникам, ключі до розуміння особливостей роботи над образами текстів ролей в «Березолі» та ідеї виключної уваги до форми твору в роботі зі студентами. Я не доросла ще на період нашого із Черкашиним живого спілкування до запитання: а чи була така активна робота над живим словом (і у якості викладача, і у якості актора-читця на маленьких територіях-театралки на Сумській 34, чи на камерній сцені Будинку актора) для нього певною мірою «внутрішньою культурною і духовною еміграцією» в той період, коли «Березіль» перетворився вже на орденоносний, схожий на всі інші театр ім. Т.Г. Шевченка – виключно прорадянський, з

виставами, в основному, ідеологічного звучання? І чи саме тією еміграцією доля і рятувала Романа Черкашина від небуття, забуття, зникнення, щоб дати можливість нам зустрітися і отримати свою частку благословення від майстра? Такі роздуми прийшли вже набагато пізніше. І ці питання не мають відповіді. Але от в чім я точно впевнена, то це у запрограмованості нашої зустрічі. Вперше Романа Олексійовича я побачила на початку свого навчання. Ми, студенти, може і не могли до тонкощів розуміти масштаб особистості, якою був Черкашин. Знову ж-таки, природня скромність, вроджений такт і роками відшліфований характер майстра були тому причиною. Він не терпів панібратства, але з таким світлом і ніжністю завжди дивився на своїх учнів, що, здавалося, ті можуть потонути в любові, вдячності та піднесеності, з якими до них ставився Черкашин. Ті, хто вчився до мене, згадують про високі вимоги, особливо у технічних параметрах сценічної мови та роботі над художнім словом, які висував Роман Олексійович до своїх студентів. Особливо «діставалося» режисерам, які потім самі ставали наставниками для своїх груп, труп, театрів. І коли я у 1976 році поступила до ХІМу, Роман Олексійович (тоді вже 60-річний) теж викладав в основному режисерам. Розповів мені про неймовірні його лекції мій друг Сергій Васильєв, який став згодом одним з найвідоміших українських мистецтвознавців і який тоді вже дружив із родиною Черкашиних-Губаренко. Я зацікавилася, намагалася напроситися на лекції, але такої практики в тодішньому інституті в нас не було. Втім потім випадок таки звів нас. І на довгі-довгі роки Черкашин став для мене... звичайно, абсолютним авторитетом у царині сценічної мови, але і людиною, що швидко та радісно відгукувалася на всі мої щодо предмету ...експерименти. В свої вісімнадцять років я вважала, що багато з того що нам викладають, є застарілим, таким, що втратило живу сутність, віджило. Мені не вистачало саме форми, гостроти у проявах образів тексту, парадоксальності і глибини самих текстів. Саме Роман Олексійович підтримав мене, коли я готувалася до всесоюзного студентського читецького конкурсу, що проводився у Ленінграді за тематикою «Наш Пушкін». Самі розумієте, Роман Олексійович був

неперевершеним читцем і глибоко знався на матеріалі. Ми із ним спочатку обрали фрагменти з «Євгена Онегіна», бо за мною в інституті вже закріпилося «амплуа» ліричної героїні. Але раптом, після двох тижнів роботи, Черкашин знайшов мене на антресолях другого поверху біля бібліотеки і з хитрючими зморшками біля очей і «бісиками» в голосі хвацько наказав: «Читатимеш «Казку про золотого півника». Я чув тебе на іспиті з вокалу, зробимо тебе казкаркою-пісенницею, йди шукай ноти народних російських пісень. Пам'ятаю потім і роботу над цим номером, і Ленінград з конкурсом, екскурсіями, відвідинами занять у педагогів А. Кацмана, Л. Додіна, В. Галендєєва, і прогулянки нічним містом, і виступ серед лауреатів конкурсу на військовому кораблі «Витязь». Пам'ятаю і те, що мене запросив перевестися на свій курс режисер ленінградського Малого драматичного театру Л. Додін, майстер тоді другого акторського курсу ЛДІТМІКу, а Роману Олексійовичу принагідно переказав вітання і дуже похвалив саме за форму нашого номера В. Галендєєв, незмінний дотепер завкафедри сценічної мови петербурзького вишу. Але повернувшись до Харкова і помітивши радість майстра, яку принесли мої здобутки, я, на превеликий подив, почула: «Не відпустимо ми тебе до Ленінграду, ти нам і тут, в українському театрі потрібна...». За місяць студенти-режисери, у яких викладав Черкашин, взяли мене в роботу, а за два мене запросили до театру ім. Т. Шевченка. І всі роки потому як Роман Олексійович, так і Юлія Гаврилівна до моєї персони ставилися з підкресленою увагою... і, ох, і діставалося мені потім від них за найменші помилки і недоробки, особливо щодо сценічної мови!

Хочеться буквально декількома словами доторкнутися до сторінок текстів його підручників і посібників, якими і досі всі викладачі кафедри послуговуються. Звичайно з роками практичний матеріал, на якому Роман Олексійович навчав своїх студентів, поступово в більшості своїй відходить. Ми живемо в той час, коли літературна основа для сучасного театру, а значить і для режисерів, і для акторів, і для викладачів, і для студентів вже не є першоосновою. Більшість театральної продукції театру постдраматичного періоду послуговується текстом лише як приводом до режисерської фантазії. Потім до

цього підключається фантазія сценографа, художника по костюмам. художника по світлу, в деяких виставах велике місце посідають неймовірні грими, а на додаток цьому ще й сучасна техніка витісняє живого актора з живим голосом, з живим словом. Може саме тому, передчуваючи такий стрімкий зріст не закоріненого в *живе слово* театрального мистецтва, Роман Олексійович категорично наполягав на підкреслено високій техніці мовлення в сценічній мові актора і на активно-образній, гострій за формою мові у виставі для режисера. Тому зараз на заняттях перших двох років навчання на акторських курсах ми і послуговуємося технічними алгоритмами, виведеними Романом Олексійовичем Черкашиним тоді, коли він приніс свої навички до вищого навчального закладу, отримавши їх як особистий досвід створення і життєдіяльності українського театрального мистецтва. Вони й досі є методологічно обґрунтованими, практично більш, ніж півстоліття апробованими, діючими і життєздатними. Більше того, навіть форма, у якій подано його підручники, настільки захоплює і нас викладачів, і студентів, що звичайні заняття з мовної техніки перетворюються на яскраві концерти, а подекуди і вистави. А головне, дають змогу прищепити нашим студентам повагу, любов, поцінування і до сценічної української мови і до української мови як такої. З сумом змушена констатувати, що ознайомлення з українською літературою на заняттях кафедри сценічної мови на сьогоднішній день є єдиною реальною можливістю виховання у студентів театального відділення національного духу. І завдячуємо ми за це саме Роману Олексійовичу Черкашину. Адже його самовіддана праця по вихованню в нас, сьогоднішніх викладачах, які були його студентами сорок років тому, висококультурного смаку та вміння відрізнити якісну літературу від її низькопробних підробок, його вміння віднайти і ознайомити студента із взірцями найкращої світової літератури, включаючи заборонені і не рекомендовані тогочасним радянським політичним режимом, виростили нас людьми більш вільними, незаідеологізованими, більш широкоосвіченими, здатними прийняти націєцентричні ідеї Незалежної української державності. Недарма ж Роман Олексійович став першим завідувачем

кафедрою сценічної мови у тоді ще Театральному інституті, її справжнім фундатором. Він створив, можливо і невеличку, та вільну українську територію посеред зрусифікованого Харкова, місцевого театрального простору інституту. А закінчити цю частину мені хочеться такою тезою: справжні духовні знання, у всі часи історії людства передавалися як живе вчення, через безпосередній контакт від Вчителя до учня. Саме так вчили і нас, саме так вчимо тепер своїх студентів і ми. Через такий близький контакт передаються знання, досвід, жива культурна традиція. Він підтримується можливістю опромінюватися тим сяйвом, яким наділені високодуховні, глибокі та окрилені власним непересічним досвідом особистості.

Частина остання. Замість епілогу. Три покоління роду Черкашиних – вчителі. Всі вони жили і живуть в Україні і вирощували та вирощують нові покоління українців, випестуючи в нас найкращі риси. Саме ці вчителі передають нам глибинні знання про традиції, про закони, за якими розвивається людство, про моральні цінності, якими не можна нехтувати навіть перед обличчям самої смерті. І ніколи б молоді покоління не повірили своїм наставникам, якби вчили вони одному, а жили б за зовсім іншими правилами. І давно би цей ланцюжок, цей духовний код українського народу – розірвався, зник.

Наостанок наведу фрагменти листа Романа Черкашина до Юлії Фоміної. В кінці 1940-х він писав до дружини з санаторію, бо переніс загострення хвороби легенів. Та і все життя вони листувалися, навіть сидючи поруч за столом, в музеї театру ім. Т. Шевченка, писали одне одному «цидульки», як називав їх Роман Олексійович. Лист цей приватний, знаходиться на збереженні в архіві нашого музею (вперше його оприлюднила у статті театрознавець І. Мелешкіна), але завдяки цьому документу переконуємося, що непересічні люди, навіть в приватному житті залишаються відданими собі. Навіть у порадах найближчим людям вони дотримуються кодексу честі, пропонують форми розрішення тих чи певних ситуації універсальні – такі, які б могли запропонувати і своїм акторам режисери, і своїм студентам викладачі, і своєму народові поводити нації: «Родная Юленька. Вчера вечером Ирочка принесла мне твое письмо. Оно

очень меня растревожило <...> Я хотел бы сейчас, когда я болен (и может быть надолго еще), чтобы ты настойчиво и энергично работала в театре, не упуская ни малой, ни большой возможности <...> Ты актриса. Гони прочь недоверие к себе. Оно тебя просто парализует <...> Для тебя трудны репетиции. Это потому что годами создавался зажим. Его источник – неправильный метод работы <...> Ты отдаешься роли так, как отдаешься чувству, когда нет тормоза. Тогда ты сильна. Ищи и в работе над ролью это состояние увлеченности. Не от умствования, не от созерцания роли извне. Это – бесполезно. Тебе не нужен и показ, на все лады ты должна пробовать, импровизировать, не стесняясь самых грубых ошибок <...> Воля на преодоление любых трудностей должна быть закалена. Опыт, профессиональное мастерство и даже самый яркий стихийный талант – все это далеко не всегда избавляет от мучительных поисков и временных неудач. Но опыт и мастерство должны закалять волю <...> Тебе не создадут у нас в театре идеальных условий для репетиции. Твоя воля и энергия должны быть направлены на то, чтоб самой создать для себя нужные условия. Меня поразило, сколько воли и энергии, даже бесстрашия преодоления самых неожиданных и сложных препятствий ты проявила во время моей болезни, борясь против болезни за меня. Вот это ты должна перенести и на свою работу в театре <...> Роль не нравится! Но ведь нельзя же работать только над теми ролями, которые нравятся. Нужно в самой заурядной роли найти интерес: удачно одеться, найти грим, яркую деталь, хороший, темпераментный ритм <...> Сомнения в себе, скверная привычка не доверять своим силам, то, что в цирке называется отсутствием куража – это для тебя опасней, чем любая трудность роли» [2].

Україна багата спадком, що століттями складався з особистого досвіду високих, піднесених душ. І пам'ять про них потрібна, в першу чергу, живим. Можливо саме тому, саме в нашому місті, саме потугою нашого університету започатковано Всеукраїнський студентський конкурс читців імені Романа Черкашина. Єдиний у своєму роді конкурс, де сучасними поколіннями молодих митців пошановується пам'ять

Вчителя, викладача, наставника, непересічної особистості. Дуже хочеться, щоб ця пам'ять була довгою.

Література

1. Демків Б. Роман Черкашин: один із когорти березильців / Б. Демків // Проскурів : газета Хмельницької міської ради. – 2013. – 8 серп.
2. Мелешкіна І. Ромео і Джульєтта [Електронний ресурс] / І. Мелешкіна // Кіно-театр. – 2007. – № 1. – С. 13–16. – Режим доступу: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=620. – Назва з екрану.

Маргарита Корнющенко, театрознавець,
завідуюча літературною частиною
Харківського державного академічного
драматичного театру ім. Т. Шевченка

Вистави Олександра Ковшуна для дітей: педагогіка мистецтва

Головний режисер Харківського театру для дітей та юнацтва Олександр Ковшун має різновекторну стратегію розвитку очолюваного ним колективу з (якщо так можна висловитись) «простою» й очевидно кінцевою метою – зробити його високопрофесійним, прогресивним, затребуваним. Водночас реалії ставлять поруч із цим надзавданням ще одне – необхідність долати властивий явищу під назвою «ТЮГ» комплекс меншовартості.

Такий нюанс діагностує недооцінювання місії театру для дітей, котра, без зайвого пафосу, полягає у формуванні нашого майбутнього. Причому місія ця еволюціонує разом з театром та суспільством, тож на даному етапі розвитку йдеться вже не про (борони, боже!) ідеологічну обробку юних глядачів й не про прямолінійне виховання типу «треба допомагати», «не можна брехати», «варто ділитись» і т.п. (врешті решт, такого

роду установки батьки зможуть дати самотужки, а життя все одно внесе до них свої корективи). Через театральне мистецтво є шанс сформувати у маленької людини вишуканий смак, відчуття прекрасного та оселити в її душі те особливе світло, що на глибинному рівні стане кращою «профілактикою пороків».

Змушена констатувати – дуже часто першими недооцінюють свою місію самі ж слуги «дитячої» Мельпомени. А як інакше пояснити той факт, що тьогівські режисери переважно не ускладнюють собі життя пошуком нових цікавих авторів, а раз-по-раз годують публіку перевіреними сюжетами, котрі через це з класичних переходять у категорію банальних? Як змиритись з тим, що часом дитину тримають за абсолютно невибагливого глядача й вважають, що аляповаті костюми, перебільшено-«казкові» інтонації та примітивні трюки є достатнім арсеналом виразних засобів для того, аби її по-справжньому зацікавити?

Виходить своєрідне замкнене коло: працівники ТЮГів стають заручниками образливих стереотипів, які самі ж формують і вкорінюють. Тому й не поспішають у цю галузь, скажімо, перспективні випускники творчих вишів. Тому в Україні лічені вистави для дітей зможуть стати повноцінними, конкурентноспроможними учасниками театральних фестивалів.

Чи можливо подолати це? Якщо усвідомити міру відповідальності та припинити йти шляхом найменшого спротиву, то, думаю, можливо. Принаймні, такий підхід обрав для себе Олександр Ковшун. Митець, за плечима якого більш ніж 30-ти-річний стаж діяльності в «серйозному» «дорослому» театрі (акторської – у співпраці, зокрема, з відомими постановниками А. Жолдаком і В. Кучинським; режисерської – у роботі з творами світових класиків й участі в престижних міжнародних фестивалях) констатує, що вистави для дітей є мало не найскладнішими у його кар'єрі. «Постановки за казковими сюжетами є для мене непростотою територією. Я не можу дозволити собі «напустити» у такий спектакль своїх демонів, рефлексій, адже маленьким глядачам потрібна чиста, прозора та красива історія. Тобто ти так само маєш летіти думкою, візією, але у звуженому коридорі виразних засобів» – поділився принциповою позицією з автором цих рядків режисер [2].

Зараз вже можна виокремити низку принципів, за якими Олександр Ковшун працює над виставами для дітей.

Принцип перший: відкривати нових авторів – цікавих і, водночас, незаялених. Починаючи від першого спектаклю «Веселі пригоди Піфа» за мотивами французьких коміксів (Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 2009), постановник надає перевагу зразкам європейської літератури, аби знайомити дітей з подібним типом культури, прищеплювати цінності цивілізованого світу.

Дебютною виставою О. Ковшуна на посаді головного режисера Харківського театру для дітей та юнацтва стала «Уфті-Туфті» (2015) – перша в Україні постановка за всесвітньо відомою казкаркою Беатрікс Поттер. Ця вишукана англійка любила тварин, яких відчувала і розуміла, з якими дружила і про яких складала добрі світлі історії. А ще письменниця власноруч ілюструвала їх мальовничими пейзажами рідного Озерного краю, котрі виходили у неї настільки красиво, що й досі з усіх куточків світу люди з'їжджаються подивитися місця, зображені в її книгах. Власне, особистість місіс Поттер надиктувала загальний хід та візуальне рішення вистави.

Наразі останньою роботою режисера є сучасна й дуже несподівана сценічна версія маловідомої чеської народної казки «Золотоволоска» (2016) – спільний проект ХТДЮ з Харківською хореографічною школою.

Принцип другий: націлюватись на продукування заходу для усієї сім'ї. Для творчої групи це досить складне завдання. Дійсно, як врахувати інтереси одразу декількох поколінь, створити яскраву, але зі смаком, змістовну, але доступну для розуміння дитячу виставу, котра при тому дійсно зацікавила б мам, тат / бабусь, дідусів і не перетворила б їхній похід до театру виключно на виконання батьківських обов'язків?

Прикладом такої дійсно універсальної постановки можуть слугувати «Веселі пригоди Незнайка» (2013), створені О. Ковшуном в Харківському театрі для дітей та юнацтва ще у статусі запрошеного режисера. Для сценічної версії казкової повісті М. Носова (до речі, єдине виключення з принципу першого) було обрано естетику стиляг. Високі зачіски та яскраві

костюми, запальні танці та «хітові» мелодії тішать малечу, а старше покоління глядачів адресують до ностальгічної доби кольорового бунту проти сірої буденності.

У виставі «Золотоволоска» зворушливість юних танцівників, енергетика більш досвідчених акторів (які існують в цьому унікальному проекті на одній сцені) й глибокі роздуми постановників формують кілька рівнів змісту: дітям – захоплюючі пригоди Іржика у пошуках прекрасної загадкової Золотоволоски, нареченої для злого Короля; дорослим – історію гонитви за (не)досяжним ідеалом.

Принцип третій: розвивати в маленьких глядачах образне мислення. Наскрізна дія та мораліте у казках бувають досить прості, за рахунок чого у режисера з'являється можливість правильним чином ускладнити художню мову постановки. Так, у всіх виставах О. Ковшуна, де діють тварини («Веселі пригоди Піфа», «Уфті-Туфті», «Золотоволоска»), грим та костюми акторів базуються не на копіюванні, а на використанні характерних елементів, що допомагають дітям асоціативно пов'язати з їх «реальними» прототипами й витікають з колориту вистави.

В «Уфті-Туфті» пригодам героїв наживо акомпанує міні-оркестр. Музичний супровід не тільки організовує спектакль темпоритмічно, але й підтримує точність пластичного малюнку, адже оркестр бере на себе як мелодії та вокальні номери, так і підзвучку усіх рухів на сцені (шкрябає кігтками Котик, метушиться Курочка, чепуриться Дрозд, дефілює Овечка тощо). Подібний прийом, на мій погляд, стимулює малюків уважніше спостерігати за дією, співставляти різні категорії виразних засобів в єдиний цілісний образ.

«Золотоволоска» сконструйована ще складніше – це дійсно синтетичний витвір театрального мистецтва, що поєднав в собі акторську гру, феєрію танцю, різностильової музики та співів з мінімалістичними мультимедійними декораціями. Усі драматичні ролі з зали озвучують актор і актриса, синхронно з якими виконавці на сцені «проговорюють» свої тексти мовою тіла, ретельно продуманою за ритмом, амплітудою рухів, часом навмисне ілюстративною, часом, навпаки, лаmano-абстрактною. Натомість танцювальні номери тварин, що їх виконують

юні вихованці Харківської хореографічної школи, створені за канонами класичного балету. За декорацію у виставі анімована відеографіка, котра умовно позначає місце дії, а також стає простором, де сюжетні події існують у певному паралельному вимірі.

Прийоми, якими користується Олександр Ковшун, «ненав'язливо прокладають містки до дитячих сердець», – визнає критик Юлія Коваленко [1]. А таким, безумовно, і є надзавдання режисера, визначене *принципом головним*: наповнювати вистави для маленьких глядачів власною любов'ю, теплом, світлом, енергією. Йі хоча це найбільш ефемерна та найменш конкретна теза, саме вона, на переконання О. Ковшуна, є секретом чесного, шляхетного та успішного існування в сфері театру для дітей.

Література:

1. Коваленко Ю. Евроинтеграционные вариации юбилейного сезона // Харьковские известия. – 2015. – 18 мар.
2. Ковшун О. Інтерв'ю від 21. 02. 2017. Харків. – Архів автора. – 2 с.

Надія Кукуруза, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри театрального і
хореографічного мистецтва
Прикарпатського національного
університету імені В. С. Стефаника

Літературно-сценічні форми діяльності актора Євгена Нищука

Серед знаних акторів, творчість яких можемо розглядати дещо виокремлено серед загалу театрального мистецтва процесів в Україні, назвемо заслужену артистку України Лідію Данильчук (творча майстерня «У кошику»), лауреата театральної премії «Пектораль» Галину Стефанову (Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса), а також Народного артиста України Євгена Нищука. Перш за все творчість цих акторів вирізняє прагнення до експериментального пошуку при сценічному втіленні як монодраматургії, так і літературного матеріалу (поезія і проза).

Творчість Є. Нищука впродовж кількох останніх десятиліть нерозривно пов'язана з Київською академічною майстернею театального мистецтва «Сузір'я», де донедавна актор працював.

Крім того, Нищук – актор-ведучий, актор-читець, учасник чисельних мистецько-культурних проєктів, традиційних і експериментальних у співпраці з режисерами В. Вовкуном, С. Архипчуком, С. Проскурнею.

Серед улюблених українських поетів, твори яких виконує Нищук на літературних вечорах, зокрема й в телепроєктах – М. Вінграновський, Л. Костенко, М. Рильський, П. Тичина та ін.

Як читець, майбутній актор брав участь в поетично-музичному проєкті поетеси, режисера і музиканта Софії Майданської, ще будучи студентом Київського державного інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Відкритість до експерименту зі словом проявилася в творчості Нищука під час роботи в Театр поезії Мушля (художній керівник – С. Архипчук).

У виставі «Заповітне» за М. Вінграновським головний герой – сам поет (Є. Нищук). Інші дійові особи – це вродливі жінки, що символізують його захоплення, марево, муки, сумління музи... «Пластично-вокальний малюнок в стилістиці статуарного театру створюють шість акторів: стрічки, намиста, біла чоловіча сорочка, чорні – жіночі. Стільці – і більш нічого. Напружено. Лаконічно. Щиро. Близько. Сама природа думки, слова почуттів. Без зайвих ілюстрацій» [5]. Поезія поета Вінграновського 60–80-х років перепліталася з народними піснями («Долиною козак іде» на слова Шевченка, колискова «Ой, летіли журавлі», бойківські латканки – весільні ритмічні переспіви «Поцілуй м'я, мій миленький», «Ой, на горі ромен цвіте», «Я в середу родилася» та інші).

Слід окремо відзначити участь Нищука в масштабних музичних проектах як актора-читця.

Це вистава «Віра», яка відбулася в Чернівецькому музично-драматичному театрі. У супроводі симфонічного оркестру Є. Нищук і Народна артистка України Лідія Вовкун виконували поезію поетеси В. Китайгородської. Вірші звучали в супроводі української класики: М. Скорика, В. Барвінського, Л. Затуловського. Таке виконання можемо віднести до різновиду художнього читання – мелодекламації [4].

Ще один проект – втілення Шевченкового слова в поєднанні з музикою, співом, балетом. Це масштабне дійство «Страсті за Тарасом». Тут Шевченкова поезія у виконанні Нищука-читця органічно поєднується з музикою Євгена Станковича. Твір виконували Національна заслужена академічна хорова капела України «Думка» і Національний симфонічний оркестр України. За словами автора лібрето і режисера-постановника **В. Вовкуна**, звернення до глядача *«звучить: боріться і поборете, і потім оркестр зупиняється і звучить „садок вишневий коло хати”. І коли ми кажемо про те, що ми всі мріємо про цей садок, садок цей може бути, коли ми переможемо себе – безкультуріє, аморальність»* [9].

Також Євген Нищук, як актор-читець, акумулював образ Олекси Довбуша в міф-опері «Оле», де музична канва гуцульсько-гірських мотивів із українською класикою обрамлена в

сучасні ритми (режисер – В. Вовкун). Суцільне музичне дійство (композитор – В. Павліковський) підсилили гуцульські легенди про Олексу Довбуша і вірші сучасного поета В. Герасим'юка в виконанні митця [1].

Поетично-музичне дійство «Концерт для янголів» (режисер – Тарас Грималюк), присвячене героям Крут. Поезії Олександра Олеся, В. Стуса та інших авторів у виконанні Є. Нищука й акторів київських театрів переплелися у виставі з музичними творами у виконанні гурту «Кому вниз», Марійки Бурмаки, сестер Тельнюк, Тараса Чубая та інших виконавців. Образ Матері втілювала народна артистка України Наталія Сумська. Сценічне оформлення у вигляді колеса від потяга підкреслювало думку про те, що саме рух привів молодих людей захищати рідну землю і рух поніс їх у інші світи...

Меморіальна програма «Голоси героїв» – масштабне дійство, що вперше відбулося 8 травня 2015 р. в День закінчення Другої світової війни і яке відзначаємо, як День пам'яті та примирення. Дійство відбулося на території музею Другої світової війни на кількох майданчиках. Кадри історичних періодів боротьби за становлення української держави, що їх демонстрували на широкоформатному екрані, супроводжували виступи музичних гуртів, хорових колективів, хореографічні номери. Літературну канву, а саме художньо-публіцистичні тексти і поезію, виконали відомі українські актори (О. Богданович, Є. Нищук, Д. Рибалевський, Н. Сумська та ін.) [7].

Окремо слід сказати про вистави Євгена Нищука на сцені театру «Сузір'я», що не залишилися поза увагою театральної критики.

Розглядаючи такий різновид, як моновистава (сценічний варіант втілення оповідання від першої особи й поезії), наведено ще кілька прикладів його акторських робіт. Вони яскраві й дуже полярні за режисерським рішенням; насичені дієво, фізично, рухом.

В цьому контексті можемо говорити про сучасну культуру, яка переважно візуальна: текстуальне сприйняття смислів втрачає своє значення, поступаючись візуальному сприйняттю. Значною мірою це пов'язано з «масовістю» куль-

тури. Згідно з концепцією символізму, яку розробив Діонісій Ареопажіт, якщо інформація в символі міститься у знаковій формі, то він доступний лише посвяченим, а якщо її подати в образному зображенні, він доступний багатьом людям певної культури [6, с. 526–529].

У мистецтві літературної композиції (розуміємо сценічне втілення недраматургічного тексту) зовнішня візуалізація дедалі частіше пов'язана з акторською технікою, якої на сучасному етапі особливо потребує жанр, оскільки останні конкурси читців свідчать про те, що «в роботі над літературним матеріалом стверджується перевага “акторських”» підходів. Це доводить, що мистецтво художнього читання переживає стадію трансформації: техніка читецької майстерності і техніка мовної майстерності зближаються» [10, с. 47]. А отже, на часі важливий компонент театралізації слова – як його візуалізує сам актор.

У виставі «Прекрасний звір у серці» Нищук не вперше звертається до творчості улюбленого поета М. Віграновського. Режисер О. Кужельний створює поетичний, ліричний і громадянський світ митця. У виставі гармонійно співіснують форма і зміст: складна система декорацій, синтез поезії, пластики, музики та відео. Актор існує у карколомному русі – «складно переплутуються в химерному танці руки, ноги, тулуб, голова, м'язи наче викручують складну риму, примхливий розмір вірша (пластичне вирішення вистави Олексія Скляренка)» [3]. Вистава за жанром – хореодрама (переважання елементів драматичної гри над пластикою). «Під час вистави прозора півсфера, цей дуже вдячний для художнього осмислення предмет, перетворюється то на розбурханий човен, то на казан, то на планету, яку мусять тримати на своїх плечах титани, яким, безумовно, був і Вінграновський. Ще один елемент, котрий дуже активно прислужився як сценографії, так і концепції самої вистави – довжелезні гнучкі дроти. З них Нищук-Вінграновський моделював різні фігури, що допомагали глядачам потрапити то в часи розвиненого соціалізму, а то й опинитися під дверима аудиторії, в якій молодий поет складав вступні іспити. Час від часу ці дроти вказували і на

тяжкі творчі муки Вінграновського: викручуючи химерні контури, актор наче ілюстрував знамениті рядки Анни Ахматової про те, як ростуть вірші» [8]. «Прекрасний звір у серці» – це приклад того, як гармонійно можуть співіснувати форма і зміст: складна система декорацій, синтез поезії, пластики, музики та відео.

Наведемо ще один приклад візуалізації слова завдяки використанню мультимедійних засобів, які здатні технічно створити відповідну «картинку».

Моновистава «Момент кохання» (режисер – Т. Жирко, за оповіданням Володимира Винниченка «Момент») – це сповідь героя твору. Фабула будується на основі майже пригодницького сюжету про нелегальний перехід кордону молодими людьми. Виставу визначено як слідчий експеримент.

Тут використано елементи хореографії, сучасного мистецтва, де є кінофрагменти (задіяна актриса І. Цимбалюк), звучать пісні відомих виконавців (С. Вакарчук, А. Серeda), авторська музика народного артиста України Р. Гринькова. Вистава-проект з самого початку передбачала використання мультимедійних засобів для візуалізації подієвого ряду, про який одночасно розповідав головний герой (Євген Нищук). Через сповідь чоловіка, що пережив незабутню мить кохання, перед глядачем на кількох екранах постає наочна ілюстрація подій з конкретним образом коханої, яку він зустрів за драматичних обставин.

Для пошуку нового виду діалогу з глядачем Є. Нищук експериментує поза зоною театру.

Це моносpektакль, або ж за засобом втілення – екскурсія-вистава «Сріблясті голуби у небесах» у музеї-квартирі Павла Тичини (сценарій – директора музею Т. Сосновської).

«Спочатку відвідувачі потрапляють до холу музею, до них виходить екскурсовод і розпочинає екскурсію. Аж раптом, потрапляючи до першої кімнати, де стоїть розкішне фортепіано, екскурсоводу терміново дзвонять і він зникає. А тим часом за роялем вже сидить Павло Тичина і за символічним звуком ноти розпочинає свою історію» [2].

Актор у ролі Павла Тичини веде відвідувачів кімнатами, розповідаючи про всі періоди життя і творчості, починаючи з

дитинства. Вистава складна через постійну близькість актора до глядачів і постійні переходи з кімнати в кімнату (навіть іграшки з ялинки знімають разом!). У бібліотеці – особливий гордості поета – звучить розповідь про дружбу з М. Хвильовим. Наприкінці Тичина-Нищук вдягає звичний плащ та капелюх і йде, закликаючи присутніх жити і насолоджуватись життям.

Така вистава змушує по-новому відчувати поета. Кілька поезій, монологи-розповіді, атмосфера, що створюється від безпосереднього перебування в самій квартирі, дають змогу відчувати і глибину творчості, і силу духу, і ліричну душу поета навіть тим, у кого він залишав враження придворного поета радянської системи [2].

Євгена Нищук володіє універсальною акторською технікою. Новатор театральних ідей Лесь Курбас виховував саме такого актора «...синтетичного плану, з розвиненою інтелектуальністю, вільного від театральних штамтів образного мислення, здатного підносити творця сценічних образів до філософських узагальнень асоціативності поетичних метафор – словесних, пластичних, ритмічних» [11, с. 21].

Євген Нищук – також знакова постать в суспільно-політичному і громадському житті незалежної України. Він безумовно залишиться в історії як ведучий двох майданів – Помаранчевого і Євромайдану.

Також відзначмо ще один аспект літературно-сценічної діяльності митця, що пов'язана з мітингами і віче. Як ведучий, він вміло імпровізує під час їх ведення, зачитує між виступами поезію, робить вдалі текстові підводки перед оголошенням промовця, знаходить потрібне слово в найнепередбачуваніших ситуаціях.

Красива зовнішність, приємний тембр голосу, професійна літературна вимова, щирість, природність, ораторський хист, глибокі знання літератури і висока освіченість є запорукою успіху актора Євгена Нищука на найрізноманітніших сценічних майданчиках.

Література:

1. Воронюк-Волошина Л. Карпати, Довбуш і багато музики : Неймовірне дійство побачила Яремча у свій день народження / Л. Воронюк-Волошина // День. – 2012. – 10 серп.
2. Гладка К. Антракт [Електронний ресурс] / Катруся Гладка. – Режим доступу : <http://tychyna.org/index.php/kramnychka/zmi-pro-nas/273-druh-chytacha-kriz-dveri-tychynivskoi-dushi> (дата звернення 12.06.2017). – Назва з екрану.
3. Заболотна В. Струни серця / Валентина Заболотна // День. – 2013. – 25 верес.
4. Зима О. Завтра у Чернівецькому музично-драматичному театрі – прем'єра вистави «Віра» [Електронний ресурс] / Оксана Зима. – Режим доступу : <http://mtrk.com.ua/news/20256qq.html> (дата звернення 15.06.2017). – Назва з екрану.
5. «Мушля» говорить про заповітне [Електронний ресурс] / Київський театр поезії «Мушля» // Арт-Вертеп 2002–2007. – Режим доступу : <http://artvertep.com/print?cont=4287> (дата звернення 18.06.2017). – Назва з екрану.
6. Культура Византиї. IV–первая половина VII вв. / отв. ред. З. В. Удальцова, Г. Г. Литаврин. – Москва : Наука, 1984. – 728 с.
7. Меморіальна програма «Голоси героїв» [Відеозапис] // Youtube. – 2015. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=DYIV_1GBnu4 (дата звернення 20.06.2017). – Назва з екрану.
8. Олтаржевська Л. Що наснилося «Прекрасному звіру» [Електронний ресурс] / Л. Олтаржевська // Україна молода. – 2013. – 31 жовт. (№ 159). – Режим доступу : <http://umoloda.kiev.ua/regions/0/164/0/83926/> (дата звернення 12.06.2017). – Назва з екрану.
9. Поліщук Т. Національна опера вшанує Кобзаря світовою прем'єрою «Страстей за Тарасом» Станковича [Електронний ресурс] / Т. Поліщук // День. – 2013. – 7 берез. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/news/070313-nacionalna-opera-vshanuiet-kobzarya-svitovoyu-premieroyu-strastey-za-tarasom-stankovicha> (дата звернення 11.06.2017). – Назва з екрану.
10. Прокопова Н. Л. Ценностный аспект стратификации сценической речевой культуры / Н. Л. Прокопова // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 310. – С. 41–48.
11. Черкашин Р. Ми – березільці : Театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. – Харків : Акта, 2008. – 347 с.

Історія театру-студії «Арабески» в контексті театрального процесу сучасної України

Набуття Україною незалежності від Радянського Союзу запустило процес відродження національної свідомості та переосмислення власної історії. Фактично, країна потребувала не тільки нової конституції та громадських інститутів, з'явився попит на нове українське мистецтво. Та хоча економічні умови не сприяли мистецтву як такому, з'явилися молоді люди, котрі вирішили взяти на себе цю місію. На території України поступово починають знімати незалежне кіно, формуються музичні колективи фольклорно-етнографічного напрямку, з'являються перші недержавні театри. Найвідомішими прикладами таких театральних колективів є заснований у 1988 році як театр-студія Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, перша недержавна студія у Харкові – Молодіжний театр, що виникла одночасно з ним, Сімферопольський «Театр на Москольце» (1993 р.), україномовний харківський театр-студія «Post Scriptum» (дата заснування 1999 р.).

В бурхливій хвилі вільного театроутворення кінця 1980-х – початку 1990-х років на теренах Харкова одним з таких театральних колективів став театр-студія «Арабески», заснований у 1993 році студентами Харківського інституту мистецтв та Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна [7]. З самого початку актори та майбутній режисер театру-студії були друзями, котрі на ґрунті спільних інтересів полюбили відвідувати харківський літературний музей. Досить вичерпно процес заснування та першу виставу описала Світлана Олешко (засновник театру-студії та незмінний режисер) в інтерв'ю харківському інтернет-виданню «ЛЮК»: «Так сталося, що в мене друзі вчилися в театральній школі і ми просто проводили час разом. Зараз це вже важко уявити, але двадцять років тому у нас не було мобільних телефонів, комп'ютерів і нічних клубів. Книжки і спілкування – це все чим залишалось займатись

молодим людям у вільний час. От так в пошуках чергової книжки зайшли у харківський Літмузей (який тоді не так давно відкрився), там саме готувалась виставка до сторіччя Хвильового. Ми як зайшли туди – вже так і не вийшли. Там можна було потримати в руках паспорт Курбаса, за яким його арештували в Москві, посидіти на канапі Тичини і тому подібні речі. А на відкриття виставки директор музею нам каже: “Ну ви ж артисти, то зробіть що-небудь артистичне”. Так з’явилась наша перша вистава. Це була компіляція з різних творів Хвильового “Шлях до загірної комуни”» [5].

Першу виставу побачив та виділив для себе український літературознавець та видавець незалежного видавництва «Смолоскип» Осип Зінкевич [3], який допоміг театральній молоді з назвою та гастрольями. Він же спонукав молодих акторів до другої вистави «Кращого сонця ніде нема» за мотивами творчості Василя Симоненка: «Він тоді попросив нас зробити щось подібне, тільки за творчістю Василя Симоненка. А вже з третьою вистави ми зрозуміли, що ми не просто група друзів, яка так проводить час, і що ми, мабуть, театр. До третьої вистави у нас не було назви і той-таки Осип Зінкевич назвав нас «Арабесками». Після чого повіз нас на гастролі в Штати і Канаду» [5].

В період з 1993 року по 1997 рік колектив зосередився на акторській майстерності та здебільшого займався тренінгами з вокалу, сценічного руху, сценічної мови та етюдних вправ. Подібну лабораторну роботу можна також трактувати як пошуки сценічної виразності, це надає привід для розгляду колективу, як театру-студії не за принципом відсутності власного приміщення, а за принципом експериментальної діяльності, покликаної затверджувати нові форми акторської гри, режисури та драматургії. Себто, можна впевнено стверджувати, що колектив театру-студії «Арабески» з самого початку своєї діяльності професіонально ставився до власної творчості – цей факт виділяє харків’ян з поміж численних аматорських колективів, яких зараз підпадають під визначення «театру-студії» [6].

«Арабески» поступово оновлюють акторський склад, щоразу залучаючи до роботи студентів театального факультету, є також і незмінні актори, наприклад, Наталя Цимбал,

яка працює в колективі з самого початку його заснування. Деякі актори долучилися до роботи в кінці 1990-х років та залишаються понині, наприклад, Місько Барбара (фронтмен музичного гурту «Мертвий півень») та Павло Савельєв (також фронтмен іншої музичної групи «BAndurbaND»). Загалом, через сцену театру-студії пройшло чимало відомих харківських акторів та театральних діячів, серед яких: Михайло Озеров, Армен Калоян, Дмитро Туркевич, Руслан Никоненко, Вадим Коробка та багато інших.

З перших вистав театру-студії помітний національно-класичний вектор у виборі драматургічної основи для вистав. Ще одною відмінною рисою перших вистав стала синкретичність творів одного автора в одній постановці: «Шлях до загірної комуни» (за творами М. Хвильового, прем'єра 1993 року), «Кращого сонця ніде нема» (за творами В. Симоненка, прем'єра 1994 року), «Байки Харківські» (за творами Г. Сковороди, прем'єра 1995 року).

Першою ж виставою за повноцінним твором стала «Енеїда», презентована глядачеві у 1997 році в місті Харків. Звідтоді театр зіграв її понад триста разів у різних містах України, Європи і США. Саме цією постановкою «Арабески» привертають увагу театрального суспільства країни. Проект став однією з найрезонансніших вітчизняних театральних подій у перші роки Незалежності. У грудні 1998 року «Арабески» стали лауреатом 1-ої премії Всеукраїнського молодіжного фестивалю «Перлини сезону» з виставою «Енеїда». 1-ою премією відзначені режисерська та акторські роботи [1].

Після 1997 року концепція театру змінюється, віднині в репертуарі переважають вже сучасні письменники. Після перших успішних гастролей колектив починає працювати над виставою, яка вийде у 1999 році під назвою «Улюблені вірші». Виставу створено за однойменною книгою, в якій упорядник, Іван Малкович (український поет і видавець, власник і директор видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га»), зібрав класику дитячої літератури – популярні вірші українських та іноземних поетів. В анотації до вистави написано наступне: «20 дитячих віршиків змальовують один день з життя героїв вистави. В дитинстві весь

всесвіт вміщується в нашій кімнаті, навіть в одному нашому ліжку. Всьому є тут місце: музиці, поезії, танцям, співу. <...> Ця вистава зроблена для дітей і присвячена дітям. Однак, нам здається, що вона може слугувати своєрідним посібником для батьків, які за повсякденними проблемами розгубили безпосередність світосприйняття. У виставі використано звуконаслідувальні ефекти, а також музичні мотиви Шопена та Моцарта, які виконуються наживо, без фонограми» [1].

Першою дитячою виставою колектив театру-студії перекинув своєрідний «місток» від класики до сучасності. Наступна вистава була вже за п'єсою сучасного письменника Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду». В анотації на виставу значиться: «Вистава зроблена в типово постмодерній естетиці, з активним використанням цитат і різного роду ремінісценцій (як прихованих, так і відвертих) на всіх рівнях: художнього і музичного оформлення, костюмів, візуального ряду, танців і манери акторського виконання. Дуже умовно жанр вистави можна визначити як комікси (антимюзикл). Концепція вистави дещо відрізняється від літературної версії автора, який пропонує одноактну моно виставу. Натомість в інтерпретації «Арабесок» – це повнометражна вистава, де задіяні чотири актори, використані вірші О. Ірванця, що первинно не входили до тексту п'єси, і пісні гурту «Калекція». Також дещо ускладнено фабулу твору і систему стосунків головних персонажів» [1]. В контексті історії колективу, ця постановка також посідає важливе місце, адже використані в цій виставі режисерські прийоми та знахідки будуть застосовуватися надалі у постановках за творами С. Жадана, творчість якого з 2002 року займає ледь не три чверті репертуару. «Заважати домінуванню» українського письменника в репертуарній політиці будуть лише дві постановки – «Критичні дні» за мотивами оповідання Д. Селінджера «Тупташка-невдашка» (прем'єра 2003 рік, єдина вистава за творчістю іноземного автора) та «Чорнобиль» (українсько-польсько-білоруський документальний спектакль, прем'єра 2006 року, Польща).

Істотною частиною діяльності театру студії займають різноманітні соціальні проекти. Так, наприклад, колектив без

малого сім років займався проблемами соціальної реабілітації засуджених в рамках трьох проектів: «Z\Z: зони зради. Мистецтво: соціальні проекції» (показ вистави «Маленька п'єса про зраду» у п'яти пенітенціарних закладах Харкова, соціологічне дослідження, низка круглих столів та обговорень (Харків-Київ-Львів), виставка (Харків-Київ-Львів), документальний фільм, видання збірки статей, 2002–2003 роки; «Театротерапія як метод соціальної реабілітації» (покази вистав Й. Йонсона за участі М. Барбари «Миті реальності» у двох колоніях та у двох театрах (Харків-Київ), 2004 рік; «Театротерапія як метод соціальної реабілітації» (постановка вистав професійними режисерами разом із засудженими в трьох колоніях, Харків-Львів); зйомки короткометражного документального фільму, 2005 рік (в останньому проекті до участі у виставах почали залучати ув'язнених) [4].

Колектив долучається також до продюсування музичних дисків, серед яких три альбоми музичного гурту «Мертвий півень» («Афродизіяки», «Made in Ю. А.», «Пісні мертвого півня» та «Вибраний народом»), літературно-музичний проект за участі Юрія Андруховича («Кримінальні сонети»), організацією музичних концертів, фестивалів та тренінгів. Подібний широкий спектр діяльності пояснюється переконаннями режисера театру С. Олешко: «Насправді сучасний театр – це і лабораторія, і розвиток, і ідеологія, і багато іншого. Є мільйон видів театрів – від йоги до освіти – ми намагаємося використовувати всі. Сучасний театр – це не будівля, це локальний центр демократії. Це місце, де можна говорити про найактуальніше, найболючіше, найважливіше» [2].

Під час гастролей Сполученими Штатами Америки колектив познайомився з відомим українським лінгвістом, літературознавцем та театральним критиком Ю. Шевельовим. С. Олешко пригадує, що всесвітньо відомий науковець високо оцінив діяльність театру-студії: «Так, Юрій Володимирович прийшов у Нью-Йорку на нашу виставу, потім бачилися з ним в Україні. Він ходив на наші спектаклі, спостерігав за динамікою «Арабесок», говорив про спорідненість із Курбасом. Не можемо не пишатися цим, оскільки Шевельов – дуже досвідчений

глядач, який у театр ходив усе своє життя» [5]. Також режисер стверджує, що видатний науковець після смерті заповів перевести кошти в обсязі дев'ятисот доларів на рахунок молодого та амбіціозного колективу [5].

Підводячи підсумки, слід зазначити, що «Арабески» з'явилися на хвилі національного підйому пострадянської України. Шляхом плідної лабораторної праці вони здійснили декілька успішних постановок за творами українських класиків, чим привернули увагу публіки. Зворотнім зв'язком від вдячних глядачів надійшла пропозиція здійснити гастролі, завдяки яким колектив познайомився з принципами роботи західних колег та почав активно застосовувати їх у власній роботі. Це дозволило підвищити продуктивність та дало нові зв'язки, з'явилися можливості для всебічного розвитку. Театр-студія «Арабески» досі активно їздить по іноземним та українським містам з різними проектами (виставами, тренінгами, музичними та соціальними заходами). Така активність та успіхи дають право вважати «Арабески» одним з найпомітніших та талановитих колективів Східної України. Це також підтверджується думкою авторитетних мистецтвознавців.

Література:

1. Арабески : Неофіційний сайт театру-студії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://arabesky.sumno.com/>. – Назва з екрану (дата звернення: 21.05.17).

2. Светлана Олешко: «Нам не верили, что актеры на сцене – заключенные» [Электронный ресурс / интервью брала В. Егорова] // Сегодня. – 2008. – 4 нояб. – Режим доступа: <http://www.segodnya.ua/life/interview/cvetlana-oleshko-nam-ne-verili-hto-aktery-na-tsene--zakljuchennnye.html>. – Название с экрана (дата обращения: 21.05.17).

3. Зінкевич Осип Степанович [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Зінкевич_Осип_Степанович. – Назва з екрану (дата звернення: 19.05.17).

4. «Зона зради. Мистецтво: Соціальні проєкції» [Електронний ресурс] : прес-реліз // BRAMA : News and Community Press. – 2003. – 31 берез. – Режим доступу: <http://www.brama.com/news/>

press/030331arabesky.html. – Назва з екрану (дата звернення: 19.05.17).

5. Стех П. Мне 20 лет: Світлана Олешко. Помовчи і подумай [Електронний ресурс] / П. Стех // ЛЮК : культурне підпілля. – 2016. – 31 жовт. – Режим доступу: <http://lyuk.media/projects/svetlana-oleshko-arabeski#>. – Назва з екрану (дата звернення: 19.05.17).

6. Театр-студія [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр-студія>. – Назва з екрану (дата звернення: 20.05.17).

7. Театр-студія «Арабески» [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр-студія_«Арабески». – Назва з екрану (дата звернення: 19.05.17).

Христина Новосад, театрознавець,
аспірантка КНУТКиТ ім. І.К. Карпенка-Карого

До сценічної історії прапрем'єри «Фауст і смерть» О. Левади у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (1960)

Робота композитора О. Радченка та режисера Б. Тягна над звуковим образом вистави

У Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької 25 серпня 1960 року відбулася прем'єра вистави «Фауст і смерть» за п'єсою українського радянського драматурга Олександра Левади (режисер – Борис Тягно, художник-постановник – Мирон Кипріян, композитор – Олександр Радченко).

За більш ніж п'ятдесят років опісля можна стверджувати, що саме поява на сцені вистави «Фауст і смерть» О. Левади стала для тодішньої Радянської України новим кроком у розвитку музики в драматичному театрі, і що саме з іменем композитора, багаторічного завідувача музичної частини театру ім. Марії Заньковецької Олександра Радченка пов'язана поява компілятивної музики в театрі. На жаль, в шістдесятих роках критики на цьому не вельми акцентували увагу. Тож наукове дослідження композиторської роботи О. Радченка у виставі

«Фауст і смерть» крізь призму наукового бачення ХХІ ст. є надзвичайно актуальним і необхідним.

Сучасні театральні критики також згадують про цю постанову, але з іншої причини – це стосується дебюту на сцені згодом народного артиста України, Героя України, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка Богдана Ступки у ролі робота Механтропа. Зокрема, про виставу заньківчан згадує в численних інтерв'ю і художник-постановник М. Кипріян (газети «Поступ. Брама» 2000 р., «Високий замок» 2006 р., а також у розмові зі Світланою Максименко у третьому числі журналу «Кіно-театр» за 2013 рік).

П'єса «Фауст і смерть» може вважатися феноменом також і тому, що стала своєрідним науково-фантастичним передбаченням майбутнього і розповіла про перший політ людини в космос ще за півроку до польоту Юрія Гагаріна.

Більш ніж за десять років після прем'єри, у 1972 році режисер Володимир Оглоблін у кількох номерах газети «Культура і життя» опублікував свої враження від п'єси та переглянутих вистав, де вказав на три театри-першопрохідці, які поставили п'єсу О. Левади «Фауст і смерть»: «Борис Тягно – “першопроходець номер один” – здійснив постановку у Львові в театрі ім. Заньковецької. Майже одночасно з франківцями показав прем'єру театр ім. Маяковського в Москві. Режисер – Володимир Дудін» [7].

На прем'єру заньківчан львівська преса відгукнулася активно: вийшли публікації у газеті «Ленінська молодь» [2], «Вільна Україна» [6], «Львовская правда» [8].

Після того як заньківчани показали виставу «Фауст і смерть» під час декади українського мистецтва у Москві, у другому числі всесоюзного журналу «Театр» за 1961 рік було опубліковано ґрунтовну статтю А. Макарова про п'єсу та її першопрочитання на сцені. Та про музику у виставі є лише одне речення, яке часто можна зустріти у критичних статтях: «Вдала музика О. Радченка підсилює настрій драматизму і значення того, що відбувається на сцені» [4].

Головним джерелом інформації про роботу композитора над цією виставою стали архівні матеріали Олександра Рад-

чення з 174 фонду Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Там зберігаються рукописні «Записи творчого, службового та особистого характеру» (справа 201, 218 аркушів) – чернетки майбутніх листів та офіційних звернень, документів, де міститься інформація про підготовку вистави, а також коментарі до кожного музичного номеру. Ще одними цінними архівними документами є «Листи до невстановленої особи із іменем Борис», що нараховують 46 аркушів, датовані 1950–1962 роками. Один з цих листів зберігається у Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. З нього стає очевидним, що це – Борис Поляков. Серед матеріалів про цю виставу є й примірник драматичного тексту, який належав Олександру Радченку, з його ж поправками – вказівками місць звучання музики, а також примірник Бориса Тягна, який йому надсилав частинами Олександр Левада. У ньому вміщено поправки до тексту, а також частково позначені місця для музичних номерів (зберігається у особистому фонді № 311 Бориса Тягна).

Тож на підставі опрацьованого епістолярного матеріалу О. М. Радченка, архівних документів та періодики, досліджено його працю над виставою «Фауст і смерть» О. Левади.

Під час чергової літньої відпустки 1960 р. до Олександра Марковича зателефонували з театру та попросили терміново зробити музичне оформлення до вистави «Фауст і смерть» О. Левади, поінформувавши, що прем'єра має відбутись рівно за місяць (запланована на 5 серпня 1960 р.). Забігаючи наперед, зазначимо, що її все ж перенесли на 20 днів, бо таку колосальну роботу з тими труднощами, що спіткали весь колектив театру, за такий короткий термін, якісно зробити практично було неможливо. Складність роботи для композитора становили не терміни, адже О. Радченко звик за місяць писати не лише музику та ще й оркестровку до вистав, а те, що цього разу він мав створювати не власну музику, а вперше в житті працювати із збірною музикою інших композиторів, і лише частково, за потреби, писати свою.

Композитор в листі до Бориса Полякова зазначав: «Постановка вимагала звучання героїчної симфонічної музики високої якості з сильними хорами і звучання ансамблів найновіших

електронних інструментів, а нічого з того в театрі і бути не може» [3, с. 2] (ні інструментів, ні вокалістів, ні музикантів такого рівня театри не мали).

Композитор запропонував запросити для написання музики до «Фауста і смерті» Олександра Левади відомих на той час українських композиторів – Бориса Лятошинського чи Юлія Мейтуса, адже у них вже був досвід роботи з новітніми музично-театральними формами та жанрами. На таку пропозицію режисер вистави Б. Тягно відповів, що «за такий короткий час вони не зможуть написати» [3, с. 1]. Постало риторичне питання: композитори «з ім'ям» не можуть, а маловідомий театральний композитор – зможе?

Як свідчив О. Радченко, діалог композитора з режисером продовжився, і перейшов до розмови про текст п'єси. На той момент режисер прочитав 6 картин з 9, і на запитання Радченка: «А де ще три картини?», – відповів: Автор Левада їх ще не написав, але я вчора розмовляв з ним по телефону, – він обіцяє за найближчі два тижні їх написати і одну за одною нам прислати» [3, с. 2]. Тож перед композитором виникла ще одна складність – як писати музику до вистави, не знаючи повністю змісту п'єси?.. Театр потрапив в доволі скрутне становище: цілковито новий за своїм змістом матеріал, модерне сценографічне (М. Кипріян), і музичне (О. Радченко) вирішення, короткі терміни та ненаписана до кінця п'єса.

Тож, у підсумку Олександр Радченко відповів, що може допомогти лише порадою: «Шукати до цієї вистави готову музику в запису серед світової симфонічної класики, а також в запису шукати звучання електронних інструментів» [3, с. 2]. Він погодився стати консультантом з підбору музики, на той момент ще не знаючи, яку клопітку та складну роботу взяв на себе.

Наступного дня композитор приніс режисеру список симфонічних творів, серед яких були: «Поема Екстазу», «Поема Вогню» (Прометей) і «Божественна поема» Олександра Скрябіна, 5-ої (B-dur) і 8-ої (Es-dur) симфонії Олександра Глазунова та звучання електронних інструментів з кінофільму «Небо кличе» з музикою декількох композиторів, серед яких був і Юлій Мейтус.

І в рецензіях, і на афіші вистави серед авторів музики вказується лише Олександр Радченко, але про використання у ній симфонічних творів згадується неодноразово. Зокрема, В. Попов у «Львівській правді» вказав: «Гримлять останні звуки симфонії і опускається завіса» [8].

Для виконання чи запису музичних творів, які О. Радченко запропонував до вистави, у Львові не було ані фонозаписів, ані нотних партитур. Тож він разом з режисером Б. Тягном поїхав до Києва, де познайомився із самим Олександром Левадою, який нарешті розповів зміст наступних картин та своє бачення музики до них. «Таким чином я влип в цю справу повністю» [3, 4] – зізнається композитор у листі до Бориса Полякова. При цьому, він офіційно перебував у довгоочікуваній літній відпустці, адже протягом року працював по 18 годин на добу, створюючи оригінальну музику майже до кожної вистави заньківчан. До речі, ця вистава у доробку композитора була вже чотириста шістдесят друга.

У Києві О. Радченко віднайшов записи поем О. Скрибіна у виконанні симфонічного оркестру Всесоюзного радіокомітету, а також записи музики О. Глазунова та записи звучання електронних космічних сигналів. Театр ім. М. Заньковецької, в свою чергу, найняв звукооператорів, які цю музику переписували. Партитур же цих творів не було і в столиці. О. Левада увів у музичну композицію вистави симфонічну фантазію О. Глазунова «Від півдня до світла», яку дуже рідко виконували, і при цьому, зазначив, що вона має звучати у виконанні рояля. Такої версії не існувало, тож композитору О. Радченку необхідно було самотужки братися до аранжування. Та ні партитури, ні запису композитор ніде не міг знайти.

Композитор вирушив до Одеської консерваторії, в якій навчався впродовж 1913–1914 років, у якій він виконував цю симфонію у складі оркестру. Завдяки наполегливій праці в бібліотеці навчального закладу йому вдалося відшукати ноти давно забутої фантазії О. Глазунова, хоча працівники бібліотеки запевняли О. Радченка, що цього твору у них взагалі немає.

Очевидно, труднощі у пошуку нотних записів були пов'язані насамперед із особливим ставленням тогочасної влади

до певних композиторів. Творчість Олександра Глазунова, як і Олександра Скрябіна, перебувала під негласним табу в СРСР, оскільки не відповідала соціалістичній ідеології. Відомо, що свого часу Олександр Глазунов та зокрема й Сергій Рахманінов були змушені емігрувати за кордон. До 1953 року заборона на згадки про них була дуже жорсткою, а вже в період відлиги, на який припадає прем'єра «Фауста і смерті» О. Левади, ситуація дещо покращилась. Власне, від початку 1960-их років розпочалася так звана «відлига» і в музиці. Цей етап музикознавці називають періодом авангардних течій. Тож вистава заньківчан із своїм музичним вирішенням до неї стала своєрідною межею, знаком переходу театральної і музичної культури у нову якість (до речі, як і «Гамлет» режисера Б. Тягна 1957 р.). Розуміючи всю ризикованість та неординарність ситуації «першопрохідців», можемо тільки підкреслити рішучість та сміливість мистецького рішення як О. Радченка, так і режисера Б. Тягна.

Отже, повернувшись із віднайденими матеріалами до Львова, О. Радченко розпочав роботу. Спершу він відбирав необхідні фрагменти з творів композиторів. Монтування відбувалося вночі у студії звукозапису Львівського обласного радіокомітету, адже вдень там проходили ефіри. Композитор вирізав із записів окремі мелодії, такти і навіть звуки, створюючи з них музичні номери. (Зараз важко сказати, чи можна було впізнати в них ті чи інші твори відомих композиторів, адже не збереглося ні клавіру, ні власне запису музичного ряду вистави).

Наступним етапом роботи над музикою до вистави став спільний з режисером-постановником відбір тих номерів, які залишилися у виставі. Олександр Радченко завжди створював більшу кількість номерів, щоб потім режисер міг вибрати серед них ті, які звучатимуть в постановках. До цієї ж вистави він написав лише 4 власні музичні номери, а решта – компілятивна музика, робота над якою виявилася набагато складнішою і забрала набагато більше часу, ніж написання авторської.

На те як саме звучала музика у вже завершеній виставі частково допомагають зрозуміти коментарі композитора до кожного музичного номеру. Отож, у виставі «Фауст і смерть» звучало приблизно двадцять вісім музичних номерів. Цікаво,

що О. Левада у тексті, який надсилав Б. Тягну, зазначав, що на початку вистави має звучати «Ода до радості» Людвіга ван Бетховена. Однак режисер та композитор повністю змінили початок. Дія розпочиналась зі звучання першої частини «Божественної поеми» О. Скрябіна, а одним з перших музичних номерів другої дії була друга частина цього твору. Також у виставі прозвучала обробка для фортепіано фінальної частини симфонії «Від тьми до світла» та «Тема боротьби» з «П'ятої симфонії» О. Глазунова. Композитор завершив виставу звучанням хору з «Прометея», взяв до вистави фінальний розвиток «Теми самоствердження» та «Темі волі» з «Поеми екстазу» О. Скрябіна, хор жіночих голосів з «Третьої симфонії» Кароля Шимановського та акорди з кінофільму «Небо кличе», на які наклав електронні сигнали.

Серед назв та описів музичних номерів можна виокремити тему Механтропа (Б. Ступка). Це, як вказував О. Радченко, «дзижчача електронна тема». Тема Матері (В. Любарт) – меланхолійна, лірична. На жаль, твори, які у ній використовувалися, невідомі, знаємо лише те, що один з них – колискова. Звучали у виставі і технічні голоси, які слугували для виголошення думок, а також різнопланові шуми: космічні сигнали, звуки супутника, космічного корабля та загальні шумові ефекти.

Автор драматичного тексту О. Левада часто сам акцентував увагу на музичному оформленні, що конкретизувало завдання композитора у підборі музики: «Музика – хвиля за хвилиною, піднесена, патетична, схвильована, тріумфальна. В її стрімкий потік вплітаються трансформовані через музичні інструменти урочисті радіосигнали космічного корабля. В глибині сцени – лише по-святковому чиста небесна блакить з веселкою гігантської ширини. Коли музична тема досягає найвищої точки свого розвитку і радіосигнали з космосу звучать особливо промовисто, на просценіумі в патетичному пориві з'являється Мати», – зазначає драматург на початку сьомої сцени, про що довідуємось з записів композитора про роботу над даною виставою [1, с. 73]. Композитор озвучив цю сцену таким чином: «Вступ. Два-три такти сильних акордів і немовби в апогеї злету фортіссімо. Тема самоствердження “Поема екстазу”. В її патетичне тріумфальне звучання, якби мазками, сплітаються електронні радіосигнали

космічного корабля (1 хв. 30 с.). Коли тема самоствердження досягає найвищого розвитку, космічні сигнали стають більш виразними – Завіса – ефекти світової радості – з'являється Мати (20 сек.) <...> “Люди.” <...> Монолог матері під музику до слів: “Найкращої планети посланці. <...> Адже в цей день величний і крилатий я тільки Мати. Ярослава мати!”» [1, с. 75].

У виставі серед технічних засобів також було використано проектор, через який показано запис монологу Ярослава та чути магнітофонний запис з його голосом.

У неопублікованому раніше інтерв'ю на замовлення «Газети по-київськи» до 100-річчя з дня народження О. Левади, яке вже після смерті Б. Ступки з'явилося на сайті «Гасло.com.ua», Б. Ступка згадував про цю виставу: «Тоді я захоплювався Елвісом Преслі, рок-н-ролом, танцював. Раптом Борис Хомич каже: “Тобі буде такий танець: ми тебе підвісимо на якихось мотузках, будемо піднімати, і ти зможеш підніматися високо”. Тоді я собі придумав танець, прийшов на репетицію і показав його. <...> Рок-н-ролл, мій рок-н-ролл, який забороняли, ввійшов просто у виставу» [5]. Можна припускати, що музику до цього номеру написав О. Радченко, адже жоден зі згаданих ним композиторів, чиї твори були використані у виставі, не писав у цьому жанрі, та, на жаль, його звучання вже нам не почути. Тож можемо собі уявити рівень та діапазон творчих завдань, що постали перед О. Радченком: від пошуку та монтування симфонічних епізодів та створення власних номерів, і зокрема рок-н-рольних мотивів.

У кінцевому результаті музичне звучання у виставі «Фауст і смерть» О. Левади викликало подив серед глядачів: «Музика звучала так, що багато хто, сидючи в перших рядах, підіймалися, заглядали в оркестрову яму і дивувалися, не бачачи там музикантів. А на кожній виставі диригент сидів поряд зі звукооператором і уважно слідкував за звучанням номерів» [3, с. 8].

12 жовтня 1960 р. приїхала до Театру ім. М. Заньковецької так звана переддекадна комісія, яка мала переглянути виставу. Серед коментарів про музику основне зауваження стосувалось чистоти звуку, на що композитор відповів, що «на жаль, в театрі чомусь звільнився звукооператор, і новий зовсім недосвідчений, працює лише другий день, добряче напоганив в деяких місцях

звучання музики». У відповідь: «Якщо б добре було записано, то будь-який радист справився б». Начальник управління культури усміхнувся: «Взагалі, музику немовби механічна людина написала». Секретар обкому підсумував: «Страшна музика» [1, с. 74].

Таким чином, реконструювавши лише частково епізоди роботи над музикою до вистави «Фауст і смерть» Олександра Левади, цілком очевидним стає монументальність та революційність режисерського задуму і музичного вирішення зокрема. Увівши в тканину дії звучання електронних інструментів, фрагменти симфонічних творів видатних композиторів сучасності і навіть тогочасний рок-н-рольний танцювальний хіт, Борис Тягну та Олександр Радченко створили новітній за музичною та театральною культурою спектакль, котрий водночас став і найактуальнішим передбаченням прийдешньої космічної ери та проблем людини у новій техногенній епосі.

Література:

8. Радченко О. Записи творчого, службового та особистого характеру / О. Радченко // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. № 174. – Спр. 201. Архів О. Радченка. – С. 56–126. – Рукопис.

9. Леоненко О. Людина летить у космос / О. Леоненко // Ленінська молодь. – 1960. – 14 верес. (№111). – С. 9.

10. Радченко О. Листи до невстановленої особи із іменем «Борис» / О. Радченко // Державний музей театального, музичного та кіномистецтва України. – № 225 : Архів О. Радченка, 1950–1962 рр. – С. 146. – Машинопис.

11. Макаров А. Фауст и смерть / А. Макаров // Театр. – 1961. – № 2. – С. 7–10.

12. Неопубліковане інтерв'ю з Богданом Ступкою [Електронний ресурс] // Гасло : головний аналітичний сайт лівої опозиції. – 2012. – 23 липня. – Режим доступу: <http://gaslo.info/?p=1632> (дата звернення 28.11.2017). – Назва з екрану.

13. Новий театральний сезон // Вільна Україна. – 1960. – 7 жовт. (№ 238). – С. 7.

14. Оглоблін В. Висоти трагедії / Володимир Оглоблін // Культура і життя. – 1972. – 5 берез. (№ 18). – С. 3.

15. Попов В. Праздник народных талантов : Спектакли прошли с успехом / В. Попов // Львовская правда. – 1960. – 23 нояб. (№276). – С. 6.

Олексій Паляничка,
студент кафедри театрознавства
та акторського мистецтва ЛНУ ім. І.Я. Франка

«Осінь на Плутоні» Сашко Брама як соціомистецька практика: генеза, філософія та естетика, рецепція

Серед вартих особливої уваги проектів, що відбулися у львівському театральному середовищі за останні два сезони, можна відзначити соціальну оперу «У пошуках короля Ліра: Верді» (4.12.2015, Львівський драматичний театр ім. Марії Заньковецької, реж. Міхал Знанецький у співпраці з Фундацією «JUTROPERA» (Польща)), «Мій дід копав, мій батько копав, а я не буду» (04.10.2016, сцена Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса, реж. Агнешка Блонська (Варшава) та Роза Саркісян (Харків), постановка створена в межах польсько-українського перформативного проекту «Мапи страху/Мапи ідентичності», куратор Йоанна Віховська) та сценічна прем'єра соціально-мистецького проекту «Осінь на Плутоні» (23.01.17, сцена Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки, проектний реж. Сашко Брама).

Прем'єра «Осені на Плутоні» відбулася 23 січня 2017 року на сцені Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки, з яким режисер Сашко Брама уклав угоду про співпрацю (не надто ретельно дотриману деякими працівниками театру). Прем'єра поділила життя проекту на дві нерівномірні за часом тривання частини – допрем'єрну роботу та власне прокат, сценічна історія котрого станом на сьогодні налічує лише три покази. Перший, робочий, період мав насамперед соціальне спрямування і був сповнений несподіваних «поворотів долі». Проект почався з того, що за два роки до створення вистави «Осінь на Плутоні» Сашко Брама відвідав геріатричний пансіонат (допомагав своїм друзям-волонтерам), після чого в нього з'явилася ідея зробити виставу на основі інтерв'ю з мешканцями цього пансіонату. Власне, перша частина роботи над проектом передбачала відвідування геріатричного пансіонату (обов'язкове для всіх акторів-

учасників проекту) та, дещо згодом, організацію й проведення з психологом Альоною Барбул сеансів арт-терапії для мешканців будинку пристарілих. З часом арт-терапія сформувалася в окремий проект – «Весна на Плутоні», де жителі пансіонату мають змогу малювати, ліпити, медитувати, що сприяє створенню позитивної атмосфери та реалізує потребу в творчості та взаємопідтримці.

В Україні, наскільки мені відомо, такий проект є першим в своєму роді. Але в Європі подібні практики відомі. Зокрема, у 1993 році австрійська група «Wochenklausur» у Відні зробила проект, який стосувався питання безхатків. Його суть полягала в тому, що дослідивши проблему, митці вирішили використати все фінансування не на створення перформансу, як це планувалось від початку, а на купівлю карети швидкої допомоги, домовившись з місцевою владою про виділення фінансів на ліки та оплату праці лікарів, котрі повинні були їздити по місту і надавати безхаткам допомогу. Теоретик сучасних перформативних практик Анна Вуянович вважає, що це найновіший вид перформативного мистецтва, «коли мистецтво і перформативність перестають представляти соціальне середовище і самі стають соціальним середовищем».

З тотожних причин «Весну на Плутоні» (включно із відвідинами геріатричного пансіонату – збором матеріалів) теж можна віднести до таких проектів, в якому соціальна складова розглядається як мистецький акт. Хоча Сашко Брама так не вважає.

Починалось все з його ідеї документального театру (до вистави відібрано історії п'яти мешканців геріатричного пансіонату), котра мала б слугувати продовженням попереднього досвіду, напрацьованого у попередніх роботах «Диплом» та «R+J». Невід'ємною проблемою документальної естетики є автентичність тексту і питання його трансляції зі сцени. Тому, разом із недовірою до драматичної гри, автор-режисер доволі несподівано обирає прийом роботи із ляльками – тантамаресками. Відповідно до цього задуму актор-перформер виводить персонажа-ляльку на сцену, а текст подається у записі. Ці тексти ніби потрапляють у режим рециклу і програються декілька

разів. Сашко Брама відзначав, що старі люди з геріатричного пансіонату мали подібний спосіб мислення – вони завжди розповідали одні й ті ж історії, ніби потрапивши в пастку часу.

Для режисера було надзвичайно важливим підкреслити дистанцію між текстом і перформером. У результаті маємо три елементи вираження дії – актор, маска і звукозапис. Це нагадує східно-філософську концепцію самоідентифікації людини: я – душа, я – тіло і я – бажання (тонке тіло). Наочно-символічно це підтверджується в сцені, де перформерка (Валерія Котеленець) звільняється від «тіла-ляльки», викликаючи асоціацію виходу душі з тіла.

Упродовж робочого періоду над проектом вистава декілька раз була показана глядачеві, що слугувало її апробації, розвитку, пошуку відповідей на складні питання. Важливо підкреслити, що фінансування проекту відбувалося зокрема і завдяки сучасним формам пошуку коштів – через спільнокошт та гранти.

На завершальному етапі роботи до співпраці долучився німецький режисер Андре Ерленом (за сприяння Гете-Інституту). Запрошений режисер не ставив за мету щось змінювати у виставі, а лише висловлював свою думку, в результаті чого відбувся строгіший відбір певних частин, із допрем'єрних показів були прибрані окремі сцени та епізоди.

Виставу складено із двох частин – документально-драматичної та перформативної. У першій перформатика виражена неявно, адже той, хто діє, перебуває в тіні, він ховається за тантамарескою. Натомість чітко вираженими є драматизм та автентика історій мешканців будинку перестарілих. Друга частина містить рефлексії акторів-перформерів, котрі звільняються від масок і залишаються на сцені «самими собою». Вони працюють за законами фізичного театру – говорять переважно своїм тілом, інколи використовуючи голос, котрий – як і в першій частині – звучить в аудіозаписі.

Найважливішим в рецепції для мене є відшукування сенсів в побаченому, почутому. Заради чого все це було зроблено? Що режисер намагається нам сказати? У розмовах із різними глядачами розумієш, що вистава говорить про різні речі – про

страждання, старість, безцінність кожної хвилини життя, про милосердя, опіку... Для декого це театр смерті, який свого часу фігурував у працях Тадеуша Кантора, Антонена Арто. Цікавим є питання віросповідання реципієнта, адже відповідно до нього людина може усвідомлювати себе як тіло, в якого є душа, або як душу, що поміщена в тіло, або ж просто як тіло, що не відділяє свої бажання від своєї сутності. Принаймні, говорячи про цю виставу та особливості її сприйняття, можемо окреслити три смислові рівні.

Перший – соціальний. Більшість глядачів (професійних і пересічних) захоплюються саме ним. Він окреслює межі геріатричного пансіонату, відділяючи НАС і ЇХ, котрі очікують кінця на обочині нашого «нормального життя». Але соціальна складова стала лише першою сходинкою до розкриття значно глибшої теми, що її автори проекту формулюють так: «Погляд на буття та цінності через призму людини, яка капітулювала перед часом і опинилася в полоні власної пам'яті та власного болю, людини яка ще не “померла”, але й не “живе”». Коли б у виставі були більш точніше розставлені акценти і соціальна тема не перевищувала за емоційним сприйняттям інші, то можливо стали б виразнішими й інші рівні. Зрештою, відіграли свою роль і ЗМІ, адже досить довгий час преса висвітлювала «Осінь на Плутоні» саме як соціальний проект, тому, йдучи до театру, багато хто вже був налаштований побачити власне долі окремої соціальної верстви, а не людини загалом. Інколи наш мозок сприймає очікуване за дійсне.

Другий рівень – це відчуття й думки перформерів після візиту геріатричного пансіонату, а також їх особистий життєвий досвід (що сформували другу частину вистави). Сашко Брама до цього додав тему метаспсихозу, посилюючи відчуття безвихідності: ми, безсмертні душі, постійно подорожуючи світами матеріального прояву буття, приречені на страждання. Іншими словами – ми всі перебуваємо в зоні відчуження, на Плутоні. Ця частина видалась менш цікавою глядачам, але, як на мене, вона в мистецькому сенсі ширша і цікавіша.

І нарешті третій рівень вистави, котрий лишився найменш поміченим – це фінальна притча про Космонавта, котрий

грав для людей музику і був щасливим. Цей епізод за емоційним сприйняттям є дуже світлим. Тому, переживши негативний досвід всіх, хто був особисто або опосередковано на сцені, ми ніби звільняємося від нього і очищуємося. На жаль, з певних причин ця частина виглядає найслабшою. Можливо тому, що негативний досвід краще запам'ятовується, або нікому не подобається чути, що є щастя і що його можливо досягти... Зрештою, як це зробити, режисер так і не пояснює – один з перформерів примушує замовкнути Космонавта і відносить його, наче якусь річ, в куток сцени. В цьому епізоді, на мою думку, розкривається основа всієї вистави, і без її декодування ми багато втрачаємо, адже образ Космонавта тісно пов'язаний із образом Плутона, котрий фігурує в назві.

Проект Сашка Брама є безумовно цікавим і в чомусь унікальним для української театральної практики за процесом створення, зовнішньою формою, та змістом. Не зважаючи на певні режисерські недоліки в конструюванні архітекtonіки сценічного дійства, оркеструванні окремих його частин, проекти митця ніколи не лишаються поза увагою публіки. Якщо раніше думки глядачів розділялися через провокативність обраних Сашком Брамою тем та матеріалів, то «Осінь на Плутоні» змінила вектор рецепції у бік однозначного схвалення та сприйняття роботи, насамперед завдяки важливому соціальному підґрунтя. Прогнози щодо подальшого розвитку подібної практики поки що робити рано, адже вони тільки починають укорінюватися в Україні. І, судячи з фінансування останніх двох проектів Сашка Брама («Осінь на Плутоні» та «R+J»), закордонним офіційним представництвам подібна мистецька продукція куди цікавіша.

Агнія Пашкевич, театрознавець,
аспірант Інститут проблем
сучасного мистецтва НАМ України

Харківські гастролі Вс. Мейєрхольда у першому десятиріччі ХХ ст. як віддзеркалення мистецького середовища міста

На початку ХХ ст. театр у Харкові переживав не найкращі часи. Впродовж багатьох років розвиток театрального життя у Харкові визначала родина харківських антрепренерів Дюкових. Але спроба перебудови театру в кінці 1890-х призводить їх майже до фінансового краху і змушує О. Дюкову продати театр міському самоврядуванню у 1905 році [5]. Приміщення міського театру орендують різні антрепренери, однак мало кому з них вдається затриматися більше, ніж на один-два сезони. Постановки цих труп не завжди вдовольняють смаки доволі вимогливої харківської публіки. Глядач постійно вимагав нових вражень, що не могло не позначитись на репертуарі, який постійно оновлювався. Також суттєві зміни в репертуарі викликають процеси, що виникли після революції 1905–1907 рр. та призвели до загальної пригніченості та розгубленості інтелігенції. Зникають зі сцен п'єси М. Горького, на зміну яким приходять містико-символічні твори Л. Андрєєва та драми менш відомих авторів – Є. Чирікова, С. Юшкевича, О. Димова [17]. Видатний грузинський режисер К. Марджанов, який працював у Харкові в сезон 1906–1907 рр., так писав в своїх мемуарах про режисуру цього періоду: «Розчарованість поразкою революції призвела частину суспільства до самозвинувачення, самозаглиблення (імпресіонізм, декаданс), або до містики (символізм)» [8, с. 21]. Повсякчасно для залучення публіки ставилися хвилинні «касові» п'єски, які не мали жодної художньої цінності. І цей строкатий репертуар важко «уживався» поряд з більш серйозними постановками. І хоча у Харкові траплялися цікаві, високопрофесійні спектаклі та міцні колективи, до приїзду М. Синельникова у 1910 р., який впорядкував театральну справу, залишалося ще два роки.

В цей доволі важкий час активну конкуренцію стаціонарним драматичним театрам становлять «Театри малих форм», які набувають величезної популярності на початку XX ст. Дослідник О. Галонська відзначає: «Новий вид видовища дуже швидко став конкурентом для великих театрів морально-виховної спрямованості, забираючи в них глядача та переманюючи акторів. Спроможність до швидкого реагування на події, що відбувалися в суспільстві – важлива обставина, завдяки якій театри малих форм взяли на себе функції великого мистецтва в переломні і кризові роки» [7, с. 15–16]. Саме для подібних колективів і був побудований у 1902 році по проекту архітектора Ю. Цауне Малий театр, який згодом, з 1912 року, носитиме (за іменем господаря) назву «Вілла Жаткіна». В цій будівлі й виступатиме Вс. Мейєрхольд під час першого свого візиту до Харкова.

Аналізуючи цей період, варто відзначити ще один аспект: ці роки позначені також активною гастрольною діяльністю російських, українських та зарубіжних труп. Однак зазвичай колективи приїздили не в повному складі, найчастіше це були зірки сцени, які привозили свій постійний набір ролей та вистав і репетирували й виступали з місцевими акторами. Все це, звичайно, впливало і на роботу акторів, і на смаки тогочасної публіки. Разом з тим важливо відзначити: в кінці XIX – на початку XX ст. розвивається принципово новий – режисерський – тип театру, де поступово формується розуміння необхідності нерозривної єдності всіх компонентів вистави, підпорядкування окремих її елементів загальній ідеї. Тож, в такому типі театру цілком очевидне сприйняття всіх учасників творчого процесу як єдиного організму. Однак прикладів гастролей подібних труп бачимо в цей період не так багато. Найбільш послідовно втілювалися в цей час такі ідеї у практиці МХТ. Не дивлячись на те, що він починає працювати з 1998 року, в Харків колектив приїздить лише у 1916 році. Значно мобільнішим в цьому плані виявився Вс. Мейєрхольд, який звик до кочового життя. Ще за часів його спільної роботи зі К. Станіславським у 1905 році, в студії на Поварській, митцями обговорювалася ідея створення пересувної трупи МХТ, спеціально орієнтова-

ної на гастролі й розповсюдження по різних містах Російської імперії принципів нового театру. Але тоді ця ідея так і не була реалізована.

Відомо, що незадовго до початку своєї роботи в Імператорських театрах, з лютого до квітня (за іншими джерелами – травня [6, с. 220]) 1908 року, Вс. Мейерхольд, за плечима якого на той момент вже залишилася робота в МХТ, театрі-студії К. С. Станіславського, театрі В. Ф. Комісаржевської, доволі резонансні вистави (зокрема, «Сестра Беатриса» М. Метерлінка, «Балаганчик» О. Блока, «Життя людини» Л. Андрєєва), організував гастрольні поїздки колишніх акторів «Товариства нової драми» по західних і південних губерніях. Серед міст, що трапилися на шляху режисера, знаходимо й Харків. Отже, спробуємо відтворити, принаймні частково, картину першого перебування Вс. Мейерхольда на Слобожанщині, спираючись на матеріали харківських газет та мемуарну літературу, що висвітлювали гастролі в квітні 1908 року.

Гострий конфлікт Вс. Мейерхольда та однієї з найбільш відомих актрис початку ХХ ст. В. Комісаржевською призвів до того, що режисер залишив створений нею театр, в якому працював трохи більше сезону. Для свого подальшого руху у творчості ці безумовно яскраві особистості обрали абсолютно різні шляхи. В. Комісаржевська відчула потребу відмовитися від радикальних театральних експериментів і вирушила на гастролі зі своїм старим, перевіреним «домейерхольдівським» репертуаром, який колись приніс їй найбільшу славу і визнання серед глядачів. А Вс. Мейерхольд, навпаки, вирішує нести в маси «нове мистецтво», «закріпити взяті в бою творчі позиції» [6, с. 220]. Театральний режисер та актор О. Мгебров пізніше так писатиме про ці гастролі, очевидцем яких став у Києві: «Мейерхольд із захватом розповідав про успіх, який, головним чином, полягав у тому, що в театрі кожного дня розігравалися найграндіозніші скандали, причому одна частина публіки скажено аплодувала, інша ж – так само скажено шикала, свистала і навіть ламала стільці... Саме це і приводило Мейерхольда у захват. Він, наче в клітку з левами, кидався в бій за модерністське мистецтво – і перемагав» [9, с. 55].

А слідом за режисером і трупа відчувала свою приналежність до цього нового, не рутинного театру. В мемуарах актриси В. Веригіної, також учасниці цих гастролей, знаходимо спогади про цю поїздку, що «була чудовою у всіх відношеннях. Окрім ролей, які грали, всі мали нову цікаву роботу. Робота з блискучим режисером, компанія близько знайомих людей, веселий піднесений настрій, дотепність, пригоди, яких не боїться молодість, радість спілкування з доброзичливо налаштованою публікою – все це залишило чудові спогади» [4, с. 144–145]. А спостерігаючи безпосередньо реакцію публіки на вистави, один з учасників трупи В. Подгорний писав: «...ставлення публіки до вистав було двояким. Та публіка, яка заповнювала яруси та галерею, надзвичайно захоплено нас приймала за цей новий репертуар і за нові форми, які стверджував Мейєрхольд на театрі, а партер зустрічав нас шиканням і навіть свистками. Ми були дуже горді цим. Ми вважали, що ми піонери нового театрального мистецтва, і Мейєрхольд був для нас гаслом» [16, с. 33]. Саме такою, рішуче налаштованою, зустрів Харків трупу «Товариства нової драми» на чолі із Вс. Мейєрхольдом.

Попередньої інформації про ці гастролі в харківських газетах знайти не вдалося. Можливо, Харків з'явився в плані поїздки вже після визначення основного гастрольного маршруту «Товариства», а може, воно просто не мало коштів на широку рекламу своїх вистав. Так чи інакше, інформація про приїзд трупи дається в харківській пресі вже безпосередньо в день спектаклю. Більш того, репертуар не вказаний, міститься лише невелике повідомлення про приїзд «Товариства нової драми» під керівництвом Вс. Мейєрхольда та зазначено, що до складу трупи входять прем'єри Санкт-Петербурзького драматичного театру В. Ф. Комісаржевської, а також другий режисер Рудольф Унгерн [1]. До складу трупи входили: А. Аркадьєв, Н. Будкевич, В. Веригіна, Н. Волохова, К. Гібшман, А. Голубєв, К. Давидовський, А. Зонов, Е. Мунт, Б. Неволін, В. Подгорний, Р. Унгерн, А. Юшкевич (Ада Корвін), декоратори М. Михайлов (він же був розпорядником) та К. Костін [6, с. 222–223]. Цікавим фактом стає і те, що саме в цій гастрольній поїздці дебютує у виставах Вс. Мейєрхольда дружина О. Блока Любов Блок.

Оскільки анонсів вистав трупи Вс. Мейерхольда не знаходимо, лише з рецензій можемо з'ясувати дати та репертуар гастролей. Особливу цікавість представляють для нас дві розгорнуті статті та замітки харківських рецензентів, в яких висловлюються їх ставлення до режисури Вс. Мейерхольда. Рецензії розміщуються в розділі «Театр і музика» газети «Южный край». Варто відзначити, що матеріал в газеті, порівняно з попередніми роками, в цей час вже подається постійно, загалом без затримок, проте анонсів вистав трупи Вс. Мейерхольда не знаходимо.

Отже, Вс. Мейерхольд перебував у Харкові з 18 до 21 квітня і за цей час показав зі своєю трупкою п'ять вистав: «Перемога Смерті» Ф. Сологуба (18.04.1908 р.), «Біля царської брами» К. Гамсуна (19.04.1908 р.), «Балаганчик» О. Блока та «Електра» Г. Гофманшталя (20.04.1908 р.) та «Будівник Сольнес» Г. Ібсена (21.04.1908 р.). Знайдений репертуар дає нам можливість зрозуміти більш повну картину того, що побачили харківські глядачі та критики, орієнтуючись на рецензії російської преси. Ймовірно, оригінальні декорації та костюми не могли бути представленими під час гастролей, але мати уявлення, орієнтуючись на стаціонарні вистави, ми можемо.

Перша замітка, яку знаходимо в газеті «Южный край», не підписана. Однак, судячи з того, що автор обіцяв продовження, а в наступній рецензії стоять ініціали Ф. М., можемо констатувати, що вона належить Федору Мельникову, відомому критику, який впродовж 30 років (до початку 1920-х) плідно працював в театральній журналістиці. Власне, рецензент, коментуючи 19 квітня, на другий день після приїзду трупи Вс. Мейерхольда, першу її виставу «Перемога Смерті», обмежувався загальними зауваженням про початок гастролей. Він зазначав, що деяка частина публіки аплодувала акторам і викликала режисера, чия постановка, ймовірно, сподобалася. Та навіть закликаючи прихильників «нового» мистецтва відвідати наступні спектаклі, Ф. Мельников, швидше за все, ще не випрацював власної позиції в оцінці настільки неординарного явища. Тому рецензент обіцяв детально проаналізувати вистави Вс. Мейерхольда у подальших номерах газети [19].

Більш ґрунтовну рецензію зустрічаємо в тій самій газеті за 20 квітня. Втім, більша її частина присвячена скоріше роздумам автора про сутність «нового» мистецтва та, зокрема, стилізації вистав, аніж самим постановкам Вс. Мейерхольда. Так рецензент зазначає, що «нова драма», «товариство якої <...> під управлінням п. Мейерхольда, за своїми принципами не має нічого спільного з прийомами ні натуралістичними, ні символічними, ні театру настроїв. У світі сценічного мистецтва вона має зовсім особливе становище» [12]. Автор каже, що саме стилізація є відмінною рисою «нової драми» і як приклад наводить постановку Вс. Мейерхольда «Перемога Смерті».

«Перемогу Смерті» дослідники (починаючи з Н. Волкова, першого біографа Вс. Мейерхольда) вважали переламною для режисера, адже вона на практиці підтвердила відхід майстра від «умовного декоративного театру»: «Мейерхольд переходив на нові позиції, що невдовзі визначились як програма театрального традиціоналізму» [10]. Прихильники традиційного театру вважали, що в цьому спектаклі режисер «схаменувся», а символи (в особі Г. Чулкова) – що він перестав ухилятися від свого призначення. Розберемося докладніше у відгуках критиків.

Успіх цієї вистави визнавали навіть опоненти Вс. Мейерхольда. Так, петербурзький журналіст, перекладач і театральний критик В. Ашкіназі, відомий під псевдонімом «Влад. Азов», зазначав: «Театр Комісаржевської здобув нарешті перемогу. Це була справжня перемога, і констатувати її не завадять навіть ті пани, які перетворили в музичні інструменти навіть ключі від своїх скринь» [2, с. 325]. Після вистави критик визнавав: «Як опера починається з увертюри, так рецензія, яка поважає себе, про театр пані Комісаржевської починається з покладання хули на п. Мейерхольда. Це стало ознакою хорошего тону та захопленої любові до мистецтва – вішати собак на Мейерхольда. Мейерхольд не може бути правим в очах петербурзького рецензента, як не може єретик мати рацію перед римською курією. Я дозволю собі, однак, цього разу відступити від правил хорошего тону і позбавити п. Мейерхольда порції докорів, які його наслідують. <...> Мейерхольд переміг – і да буде йому незатьмарений триумф» [2, с. 325–326].

Звертаючись до зовнішнього вигляду вистави, бачимо, що це була велика арочна конструкція, за якою починалися сходи на всю ширину сцени, які вели до масивних дверей посередині (малюнок О. Любимова «Ескіз декорацій до «Перемоги Смерті», див. додаток). Дія відбувалася здебільшого на сходах і, частково, на авансцені [3, с. 168]. Що стосується акторського виконання, то сам режисер казав, що саме в «Перемозі Смерті», «фігуру актора, висунуту на просценіум, було поставлено в один план зі скульптурою» [11, с. 252].

Так, за спостереженнями мистецтвознавця О. Галонської у виставах Вс. Мейерхольда, зокрема, у «Перемозі над Смертю», «оглядач побачив невідомі раніше декорації, новизна яких виражалася в умовності побудови; нову пластику акторської гри, перебивки ритму й інтонації: виконавець безпосередньо передавав слова тексту, не надавав їм художнього забарвлення, ніби відточуючи кожне слово» [7, с. 27].

Здебільшого, всі критики поставилися до постановки схвально, особливо відзначаючи добре розроблені головні сцени [3, с. 168]. З акторських робіт виділяли актрису Н. Волохову. Варто зазначити і те, що більшість рецензій в цей час тяжіють не до критичного, а до описового характеру, значною мірою аналізуючи сюжет п'єси, а не дію вистави.

Повертаючись до харківських гастролей, бачимо, що однією з характерних особливостей вистави рецензент Ф. Мельников вважає схильність режисера до передачі сутності речей, яка, ніби, має «встановлювати між сценою і публікою певну інтимність», оскільки глядач повинен сам осягати задум автора та актора, відновлюючи усе недовомлене своєю уявою. А це, з точки зору рецензента, навряд чи доступно розумінню та смаку середньостатистичної людини. Також критик дотримувався думки, що робити висновки на основі однієї лише постановки неможливо, тому він з нетерпінням чекатиме на знаменитий «Балаганчик» О. Блока, у якому «стилізація» проявляється в усій повноті [12].

В кінці рецензії автор побіжно торкається ще однієї постановки Вс. Мейерхольда «Біля царської брами» К. Гамсуна, якою, вочевидь, був цілком задоволений. Адже експеримен-

тальна стихія в ній панувала тільки в декораціях, сама ж гра велася в реалістичному тоні і, як було зазначено, «мала великий художній успіх». Щодо акторів, то рецензент особливо відмічає лише п. Богучарову, яка «в ролі Олени Калино була позитивно прекрасна», а про всіх інших каже, що усі виконавці грали бездоганно. Вочевидь, глядачам також прийшлася до смаку вистава, адже публіка «після кожного акту нагороджувала артистів шумними та одноставними оплесками» [12].

Ще одну велику рецензію, підписану ініціалами Н. А. (точне ім'я автора не вдалося встановити), зустрічаємо в газеті «Южный край» за 22 квітня. Автор одразу починає з повідомлення, що гастролі трупи Мейерхольда сколихнули все театральне середовище та викликали масу суперечок і розмов – як про театр взагалі, так і про складові елементи театру, зокрема: про драматичні твори, акторів і, нарешті, про постановку в сенсі значення та ролі режисера. Все це зумовлено появою нового умовного театру, який починає рішуче боротися за своє існування. До того ж рецензент зазначає, що глядачам належить «судити» Вс. Мейерхольда як одного з провідних представників нової мистецької течії. Втім, уточнює, що «вирок» над режисером не може вважатися вирокom всій течії взагалі, оскільки Вс. Мейерхольд є лише одним з провідників її, до того ж, про-



Мал. О. Любимова «Ескіз декорацій до вистави «Перемога Смерті»

відником найнепримиреннішим, найрадикальнішим. Автор доволі критично ставиться до режисера. Разом з тим зазначає: якщо основні його погляди можна розділити, то «тактика» не заслуговує схвалення, тому що «своїми крайнощами він губить основну ідею про необхідність вдосконалення і театру, як і всього іншого». Рецензент розмірковує про значення театру класичного і зазначає, що таке нові віяння, як умовний театр, відповідає вимогам, які висуваються до театру, в тій самій мірі, що й «старий». Очевидно, автор рецензії не є супротивником «нового» театру. Втім, він закидає Вс. Мейєрхольду звинувачення, що той «світла, простору і краси нової дороги дає нам менше, ніж хто-небудь інший, захоплюється крайнощами і доводить їх порою до абсурду». На захист своєї думки наводить виставу «Електра», про яку відгукується доволі критично [15].

Порівнює рецензент і постановку «Електри» Вс. Мейєрхольда з постановкою цієї ж п'єси режисером петербурзького «нового» театру Олександром Саніним, зазначаючи, як високо стоїть остання поряд з мейєрхольдівською: «Високохудожня Санінська постановка, стильні декорації – все це давало таку суму вражень, яких взагалі не може бути від Мейєрхольдівських полотен і від його спрощеності до крайності» [15]. Очевидно, що для харківського критика значно більш близькими видавалися культурні і творчі принципи МХТ, нехай частково й переосмислені О. Саніним, аніж новації Вс. Мейєрхольда, визнані рецензентом ледь не примітивними. Втім, історія доводить обмеженість подібних тверджень, оскільки сьогодні творчий доробок Вс. Мейєрхольда ретельно вивчається дослідниками, а його театральні експерименти визнані надзвичайно важливими для розвитку театру початку ХХ ст. Саме мейєрхольдівські принципи в організації театральної діяльності були поставлені згодом на чолі всього руху «нового» театру.

Аналізуючи виставу далі, оглядач газети «Южный край» називає помилкою режисера і танок Електри в фінальній сцені. Однак окремо виділяє чудове виконання головної ролі актрисою Наталією Волоховою, чия гра, на думку рецензента, буквально врятувала виставу [15]. Також автор статті побіжно торкається вистави «Балаганчик» О. Блока, вщент розкритикувавши

самого «бездарного» автора та режисера, який замислив брати до постановки «подібні, даруйте, літературні твори» [15]. Тож, бачимо, що не тільки новації Мейєрхольда, але й твір О. Блока, який не відповідав традиційним літературним канонам, не був сприйнятий автором рецензії.

В газеті «Утро» також знаходимо коротенькі відомості про «Електру», де відзначається, що центральна сцена Клітемнестри (Л. Блок) та Електри (Н. Волохова) «справила велике враження наявністю того, що називається містичний трепет, поступовим наростанням жаху, як передчуттям грізної катастрофи» [14]. Що ж стосується «Балаганчика», то у автора рецензії він викликав «одне непорозуміння і почуття досади» [14].

Останню коротеньку замітку зустрічаємо на шпальтах газети «Южный край» 23 квітня. Тут, що для нас особливо цінно, ми знаходимо хоч і короткий, але справжній критичний аналіз того, що відбувалось на сцені. Йдеться про п'єсу Г. Ібсена «Будівник Сольнес». Згадуючи про неї, брат В.Ф. Комісаржевської Ф.Ф. Комісаржевський говорив: «Такі п'єси, як “Будівник Сольнес” <...> втискалися в абсолютно невідповідну для них обстановку, і не було знайдено для них ні стилю, ні ритму, ні тону. Комісаржевська сама знайшла свою Нору, свою Гільду, Бравич сам знайшов свого Ранка, Мандерса, а інші грали Ібсена як Чирикова чи Найдьонова» [18, с. 74].

За свідченням харківського критика Ф. Мельникова, п'єса була розіграна в реалістичних тонах з основною концентрацією на діалогах, що, на думку автора рецензії, найбільш доречно. Сказано декілька слів і про акторів. Так, «п. Аркадьєв в ролі Сольнеса дав ясну, виразну фігуру, повну природності і внутрішньої визначеності»; Валентина Верігіна в ролі Гільди створила «привабливий, поетичний образ, пройнятий натхненням, вірою, силою та свіжістю <...>, була втіленням ідеалів юності Сольнеса, і символічне значення її було ясно до очевидності» [13].

Про Н. Волохову (фру Сольнес), А. Корвін (Кайя Фослі), А. Зонова (Кнут Боровік) та К. Давидовського (син Боровіка), сказано лише те, що вони непогано провели свої ролі. Публіки, як виходить з рецензії, на виставі було небагато, але вона із захватом сприйняла нову постановку [13].

Підбиваючи підсумки, рецензент зазначає, що якби Вс. Мейєрхольд не вводив до репертуару «Балаганчик» та «Перемогу Смерті», а сам не мав славу Герострата, то гастролі мали б великий успіх, особливо зважаючи на прекрасний акторський склад трупи [13].

Цікавим фактом гастрольної поїздки став принцип оформлення вистав Вс. Мейєрхольдом. Учасниця гастрольної поїздки актриса В. Веригіна згадувала: «У нас не було своїх декорацій, доводилось прилаштовувати те, що знаходилося в тому чи іншому театрі. Мейєрхольд виявляв при цьому незвичайну винахідливість. Глядач ніколи не бачив знайомих декорацій. Все перегорталося, пересувалося, змінювалось до невпізнання» [6, с. 229]. Про це ж сказано у спогадах В. Подгорного: «Мейєрхольд відправлявся зранку в театр: декорацій своїх не було, тому він перегортав декорації, які були навиворіт і таким чином влаштовував сцену» [6, с. 229]. З відгуків газет можна зрозуміти, що Вс. Мейєрхольд послідовно використовував цей принцип під час всіх гастролей [6, с. 229].

Взагалі можемо сказати, що вистави в руслі «нової драми» були сприйняті критикою обережно, рецензенти схилились скоріше до критики – втім, не дуже суворой. Не всі глядачі з готовністю сприймали режисуру Вс. Мейєрхольда, і зали не завжди були повні. Але для експериментальних вистав це було не рідкістю. Зрештою, гастролі 1908 р. сильно сколихнули театральне середовище міста, а в режисера, як нерідко буває, знайшлися і прихильники, і супротивники. А проаналізувавши рецензії російських критиків на деякі з запропонованих вистав, доходимо висновку, що думки критиків здебільшого в цей час співпадають. До того ж в російській пресі поки що також зберігається тенденція до більш критичного сприйняття вистав Вс. Мейєрхольда.

Література:

1. [Анонс] // Южный край. – 1908. – 18 апр.
2. [Ашкинази В. А.] «Победа смерти». Трагедия Ф. Сологуба / Влад. Азов // О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревской. – Санкт-Петербург, [1911]. – 356 с.
3. Бенуа А. Дневник художника / Александр Бенуа //

Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. – Москва, 2000. – С. 167–169.

4. Веригина В. П. Воспоминания / В. П. Веригина. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1974. – 248 с.

5. Визуальный словарь : Дюковы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://cult.vslavar.org.ru/2137.html>. – Название с экрана.

6. Галанина Ю. Л. Д. Блок в гастрольной поездке труппы В.Э.Мейерхольда (1908) / Ю. Галанина // Вопросы театра. – 2008. – № 3–4. – С. 220–239.

7. Галонська О. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ століття / Галонська Оксана Ігорівна. – Харків : ХДАК, 2010. – 200 с.

8. Марджанишвили К. А. Воспоминания / К. А. Марджанишвили // Константин Александрович Марджанишвили : Воспоминания, статьи и доклады. Статьи о Марджанишвили : в 2 т. – Тбилиси, 1958. – Т. 1. – С. 8–68.

9. Мгебров А. А. Жизнь в театре : в 2 т. Т. 2 / А. А. Мгебров. – Москва ; Ленинград : Academia, 1932. – 512 с.

10. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918 / сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 527 с.

11. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. Ч. 1. (1891 – 1917) / В. Э. Мейерхольд ; коммент. А. В. Февральского. – Москва : Искусство, 1968. – 350 с.

12. [Мельников Ф.] Театр и музыка : Малый театр / Ф. М. // Южный край. – 1908. – 20 апр.

13. [Мельников Ф.] Театр и музыка : Малый театр / Ф. М. // Южный край. – 1908. – 23 апр.

14. Н-н. Малый театр / Н-н. // Утро. – 1908. – 22 апр.

15. Н. А. Театр и музыка : Малый театр / Н. А. // Южный край. – 1908. – 22 апр.

16. Подгорный В. А. Творческий путь / В. А. Подгорный // Творчество в театре. – Харьков, 1937. – С. 9–54.

17. Полякова Ю. Харківський сезон Костянтина Марджанова (1906–1907) / Ю. Полякова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2009. – № 871 : Сер.: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки. – Вип. 12. – С. 83–93.

18. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. – Москва : Наука, 1969. – 527 с.

19. Театр и музыка // Южный край. – 1908. – 19 апр.

Юлиана Полякова,
главный библиограф Центральной научной библиотеки
ХНУ им. В. Н. Каразина

**Феномен «театрального человека»:
харьковский период жизни и деятельности
С. И. Турбина**

*«Вы не театральный человек, – с оскорбительной улыбкой
отозвался Бомбардов, но за что оскорблял, не объяснил».*
М. Булгаков, «Театральный роман».

Театральную среду Харькова, как и любого другого, формировали актеры, критики и публика. Публика была разнообразной по социальному составу, но в ней ярко выделялся сегмент так называемых «театральных людей», которых отличали особые отношения с миром кулис.

Понятие «театральный человек» известно всем, но строго научного определения его пока не существует. Беглый опрос показал, что некоторые считают, что «театральный человек» – это тот, кто работает в театре и предан ему всей душой. Другие полагают, что «театральным человеком» можно назвать того, кто часто смотрит спектакли и для кого театр – значительная и существенная часть жизни (то есть – театрал). Как мне кажется, «театральный человек» не только предан театру и связан с ним профессионально, но прежде всего, отличается тем, что для него все, что происходит на сцене, гораздо важнее происходящего в реальности. События собственной жизни воспринимаются им, как отрывки из спектаклей, а реакция на эти события, как правило, театрально преувеличена. Это делает его с одной стороны уязвимым, а с другой – безжалостным по отношению ко всему, что не есть театр.

Таким образом, быть «театральным человеком» – значит вести особое существование, центр тяжести которого неумолимо смещен от событий реальности к происходящему на сцене, а собственная жизнь порой превращается в театральное представление.

Именно таким человеком был статистик, очеркист, драматург и критик Сергей Иванович Турбин, несколько лет влиявший на театральные вкусы просвещенной части публики Харькова. Сегодня очерки Турбина интересны прежде всего этнографам, а его короткие непритязательные драматические опусы давно канули в лету. Но сам он был настолько яркой и колоритной фигурой, что стал прототипом персонажей нескольких литературных произведений, авторы которых запечатали, если можно так сказать, разные ипостаси его личности.

Сергей Иванович Турбин родился 24 февраля (8 марта) 1821 года в дворянской семье в городе Ливны Орловской губернии. Заметим, что неизбежные ассоциации с героями пьесы М. А. Булгакова имеют под собой основание: бабка писателя по матери, Анфиса Ивановна Покровская, до замужества – Турбина, тоже была родом из Орловской губернии. Сергей Турбин учился в Курской гимназии, затем в Московском университете (поскольку в списках студентов его имя обнаружить не удалось, видимо, был вольнослушателем) и в Николаевской военной академии. В промежутке между университетом и академией он успел послужить в армии на территории Польши, жениться и расстаться с женой, родившей ему сына.

После окончания в 1854 г. Николаевской академии Генерального штаба Турбин служил сначала в артиллерии, затем в Генеральном штабе [3, с. 81].

Оказавшись в Петербурге, будущий писатель сблизился с литераторами, в частности с А. Н. Островским. Именно благодаря этой дружбе до нас дошли некоторые письма Турбина, сохранившиеся в бумагах великого драматурга.

Турбин и сам пробовал силы в драматургии, написав несколько пьес, посвященных жизни военных. Эти небольшие произведения актеры охотно включали во второе отделение своих бенефисных спектаклей. Многие из них даже посвящены известным актрисам: пьеса «Картинка с натуры» (1864) – Анне Ивановне Шуберт, «Хозяйка и постоялец» (1865) – Юлии Николаевне Линской, «Свекровь и теща» (1864) – Ольге Васильевне Нечаевой. И. Ф. Петровская упоминает о творчестве Турбина в книге «Театр и зритель провинциальной России»: «Популярны

были «картинки с натуры» С. И. Турбина. Кадровый офицер, Турбин по условиям службы жил в разных городах провинции, от Польши до Сибири. Его пьесы – зарисовки быта армейской среды... Ставившиеся пьесы («Картинка с натуры», «Бойкая барыня», «Свекровь и теща») не претендуют на глубину. Но в них проявились и наблюдательность, и литературный талант автора, они реалистичны и занимательны, фигуры действующих лиц (денщика и наивно-бойкой дамочки, молодой офицерской жены) колоритны, хотя и стандартны» [10, с. 49]. При всем этом пьесы Турбина шли на столичной и провинциальной сцене довольно долго, вплоть до начала XX века.

По обязанностям службы (он занимался сбором статистических сведений) и по велению сердца Турбин исколесил всю Россию. Путевые впечатления изложил в цикле бытовых очерков, которые появились в 1857 г. сначала на страницах журнала «Современник», под общим заглавием «Записки бывалого. Из воспоминаний старого артиллериста». В 1863–1865 гг. в «Санкт-Петербургских ведомостях» публиковались его путевые очерки, посвященные Сибири: «От Осы до Тюмени и Омска», «От Омска до Томска» [4].

В 1872 г. сибирские очерки Турбина вышли отдельной книгой под названием «Страна изгнания и исчезнувшие люди» и удостоились положительного отзыва Н. С. Лескова. Лесков, лично знавший Турбина, в 1870 г. изобразил его под именем майора Форова в своем напумевшем романе «На ножах». Об этом пишет сын Лескова, А. Лесков, в книге «Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям»: «Он и в самом деле был человеком чистой души и расы, неизменным в своих, по тому времени очень крайних, взглядах и убеждениях: Форов уходит в отставку, оскорбив «на словах» командира полка, оказавшего неуважение его жене. Сергей Иванович, по словам Лескова, дал командиру полка пощечину за неприглашение на полковой бал его жены, на которой он, как неколебимый атеист и нигилист, еще не был церковно женат. Грозило расстреляние. После многих ходатайств оно было заменено разжалованием в рядовые. Карьера была непоправимо искалечена. Это был <...> в своем роде и «антик»

и «праведник». Солдаты, расставаясь с Форовым, бегут за ним и в виде высшей, какая есть, хвалы и благодарности кричат ему: «Да разве вы похожи на благородных?» [6, с. 218–219]. Об этом эпизоде, происшедшем именно в Харькове, вспоминают и другие современники Турбина (актер Леонид Самсонов, критик Иван Дмитриев). Правда, Лесков несколько изменил и приукрасил события: на самом деле Турбин дал пощечину офицеру Шретеру, неуважительно отозвавшемуся о его гражданской жене. Дело замяли, никаких репрессий не последовало.

Но Лескову для создания образа «нравственного нигилиста», отрицающего условности, но при этом доброго и честного человека, противопоставленного автором нигилистам «безнравственным», был нужен именно такой эпизод, подкрепляющий высказывания героя делом. Неустрашимость и прямота, приправленная откровенной эксцентричностью, делают Форова одной из самых запоминающихся фигур романа.

В Харькове капитан Генерального штаба Турбин служил в 1859–1860 гг. [1, с. 166]. Скорее всего, деятельность Турбина была связана с созданием выпуска, посвященного Харьковской губернии для многотомного издания «Материалы для географии и статистики, собранные офицерами Генерального штаба» (1859–1868 гг., 39 томов). Харьковский том по неизвестным причинам так и не вышел, но Турбин в 1859–1860 гг. публиковал «Статистическое описание Харьковской губернии» и «Историческое введение» к нему в неофициальной части «Харьковских губернских ведомостей». Позднее «Историческое введение» вышло и в виде отдельного оттиска [13].

Помимо официальной служебной деятельности, Турбин был, по мнению И. Ф. Петровской, центром харьковского театрального кружка, задававшего тон театральной критике [10, с. 100].

Заметим, что в начале 60-х годов XIX века отзывы о событиях театральной жизни нашего города на страницах единственной газеты зачастую напоминали потасовки. Деятельность театральной Дирекции, отдавшей дело на откуп антрепренеру и директору театра И. А. Щербине, вызывала справедливые нарекания зрителей. В это время произошло несколько «историй»

(самой громкой из них была история актера-любителя Леонида Самсонова, перешедшего на профессиональную сцену и попавшего в кабалу к Щербине). Эти события выплескивались на страницы газеты «Харьков» (так называлось приложение к «Харьковским губернским ведомостям») и были обставлены, как театральные представления.

Так, например, о полемике Турбина, писавшего под псевдонимом Петр Бахтыгозино, с актером Н. К. Милославским (выступившим под именем Петра Иванова) [2], подробно рассказывает Леонид Самсонов в своей книге «Пережитое» [12, с. 14–15], а позднее – Н. Черняев в очерке, посвященном Милославскому. Турбин в статье под названием «Наши розы» разоблачал закулисные интриги Милославского, его отношение к другим актерам труппы, издевательски описывал его шарлатанские бенефисы с кричащими, беззастенчивыми афишами» [15].

Об этом же Турбин писал в 1861 г. в одном из писем к Островскому: «Харьковский театр, благодаря дикобразию Щербины, приходит в расстройку. Берги, Рыбаковы и Соловьев уехали; Кириллова сошла со сцены, а к довершению всех прелестей пожаловал к нам сам господин Милославский. Теперь пойдут «Клары д'Обервиль», «Серафимы Лафайль», «Он помешал», «Она помешала», «Оно помешало» и проч., и проч., и проч... Короче, будет очень весело» [7, с. 571]. Турбин сообщает Островскому и о происках Милославского против молодой актрисы Александры Быстровой: «Мистер Щербина, маркиз Милославский и барон Выходцев заели бедную девушку совсем: ролей не дают и со свойственным им благородством и великодушием выкидывают самые поразительные мерзости» [7, с. 575–576].

То, что Турбин действительно играл заметную роль в жизни харьковского театра, подтверждает, в частности, его письмо к драматургу от 28 октября 1860 г., в котором он пишет о распределении ролей в пьесе Островского «Старый друг»: «Если «Старый друг» пойдет при теперешнем составе труппы, то я думаю, у нас Васютина играть Нечаеву, Густомесова – Бергу, Оленьку – Кирилловой, мать ее – Рыбаковой, мать Васютина –

Лавровой. Отца – Соловьеву, который в ролях комических стариков очень недурен. Сваху – М-ме Берг, Ореста положим Выходцеву. При такой обстановке пьеса пойдет отлично, конечно, для Харькова. Если эта раздача, по Вашему мнению, возможна, утвердите ее Вашим согласием, о чем напишите Щербине» [7, с. 569].

Турбин постоянно упоминается и в письмах актеров харьковской труппы к А. Н. Островскому. Так, уже упомянутая молодая актриса Александра Быстрова (Розанова), которая при поддержке помощью Островского в 1861 г. перешла из воронежского театра на харьковскую сцену, в письме к драматургу упоминает: «А меня, кажется, Турбин полюбил, чем я очень довольна» [11, с. 288]. Но и пресловутый Г. А. Выходцев считался с мнением Турбина. Отчитываясь в 1860 г. о постановке «Бедной невесты», он писал Островскому: «Данное ваше позволение украсить мою бенефисную афишу вашим именем доставило мне лучший сбор в нынешнем театральном сезоне, битком набит был театр, публика была очень, очень довольна, даже сам Сергей Иванович почти не ругался» [11, с. 297].

Турбина побаивались, поскольку его отзывы об игре актеров были точными и порою едкими. Так в письме от 5 мая 1861 г. к актрисе А. И. Шуберт, возобновившей для своего бенефиса «Бедную невесту» Островского, Турбин отмечал: «... Относительно вашего намерения играть в пьесах А. Н. Островского, я скажу вот что: сыграете вы, разумеется, очень просто и чрезвычайно натурально, т. е. отлично-хорошо, по-моему; а вы сами знаете, что люди с таким мнением у нас (да и едва ли где-нибудь) не составляют публики, которая, пожалуй, в состоянии принять правду за холодность, а естественность – за невниманье. Для большинства у нас необходимы яростные вопли, дикие завывания, неистовые крики, истерические смехи, величественные позы, вытаращенные глаза, распущенные волосы и прочие безобразия, которых, кроме театра, не увидишь нигде, даже в сумасшедшем доме. Оно, может быть, в искусстве так и следует, я не могу судить об этом. Но только мне кажется, какое – кажется: я убежден, что вы ни одной из этих штук выкинуть не сумеете» [9, с. 603].

Турбин как человек, близкий к театральным кругам и его деятельность, показан в уже упомянутой книге актера и писателя Л. Н. Самсонова. Характеризуя театральную среду того времени, Самсонов писал: «Громче всех раздавался голос С. И. Турбина. Его все слушали с удовольствием. Оригинальность выражений всегда собирала вокруг него кружок. Он меня очень любил. В своем стареньком сюртуке, с армейскою манерою, ораторствовал он, не вынося возражений. «Мой первый номер – Шуберт, кричал он: второй – Микульская... А провинциальный фельетонист – Что? квартальный; столичный тонких журналов – частный пристав; толстых – полицмейстер; все же полицейские фельетонные власти подчиняются обер-полицейстеру Аскаченскому!» [12, с. 14].

Вскоре после отъезда из Харькова Турбин стал одним из персонажей опубликованного в 1863 г. в «Современнике» рассказа И. Дмитриева «Провинциальная газета, ее редактор и сотрудники», где был изображен под фамилией Дубрина [5, с. 341–344]. Действие рассказа происходит в Харькове, а сам Турбин предстает личностью спорной, но колоритной: «Сергей Иванович был личностью занимательною; это все знали, а потому все любили видеть его в своем кружке. Память у него была громадная, он много видел, слышал, читал, знал так много, что все называли его ходячею энциклопедиею. Впрочем, осмыслить виденное и прочитанное он не умел, да и не считал даже нужным» [5, с. 342–343]. По мнению Дмитриева, эстетические взгляды Турбина были достаточно односторонними. Автор показывает, как Турбин определяет задачи искусства: «Давайте нам действительность да такую действительность, которая мне попадает на каждом шагу, которую и вы, и я можем проверить...» [5, с. 342–343]. Как уточняет И. Ф. Петровская, писатель «отвергал изображение нравственной борьбы, анализ душевных движений, называя писателей, стремящихся к психологизму, людьми, которые «с жиру бесятся» [10, с. 49]. По мнению Турбина, переданному Дмитриевым, передавать следовало только реальность, воспринимая ее, разумеется, в критическом ключе: «Голоден мужик – вот это движение! Ну и опишите нам это движение, покажите,

пожалуй, как бы сделать так, чтобы не было этих движений, вот это задача!» [5, с. 342–343].

И Лесков, и Дмитриев, и Самсонов с большей или меньшей документальностью показывают нам Турбина человеком ярким, порывистым, способным на неожиданные поступки.

Тем неожиданнее кажется мнение некоторых литературоведов, что именно он послужил прототипом Мелузова в пьесе Островского «Таланты и поклонники». Во всяком случае, об этом пишет М. Е. Соковнин в статье, предваряющей в «Литературном наследстве» публикацию писем к Островскому актеров и театральных деятелей: «Письма актеров дают нам и материал для изучения творческого процесса Островского. В них мы встречаемся и с возможным прототипом Мелузова – Турбиным (письма Быстровой и Денисова) и с фамилиями, использованными Островским в текстах пьес...» [11, с. 277].

На первый взгляд, правильный и далекий от понимания театра разночинец Мелузов, мало похож на живущего на широкую ногу отчаянного бретера Турбина. Их сближает только выраженное желание поучать, воспитывать, формировать тех, кто в этом нуждается. Но неслучайно среди исследователей творчества Островского нет четкого представления о том, к какому, собственно, времени относится тип Мелузова. К началу 80-х годов XIX века, ко времени написания пьесы, такие молодые люди с пледом через плечо уже выглядели некоторым анахронизмом. Поэтому можно предположить, что Островский показал нам Турбина начала пятидесятых годов, недавнего студента, идеалиста, не нашедшего еще применения своим знаниям и силам. Если смотреть на Турбина как Мелузова, получившего неожиданный удар, изменивший всю его жизнь, можно представить, как и почему интеллеktуал и идеалист стал прятаться за броней скептицизма и бравады.

Мы не знаем подробностей жизни и военной карьеры Турбина. Но из сохранившихся писем к Островскому видно, что всюду, куда бы не забрасывала его судьба, он искал и находил театр и актеров, всячески помогал им.

К сожалению, драма этой жизни, которую можно было бы назвать, следуя булгаковским ассоциациям, «Дни Турбина»,

имела печальную развязку. Наш герой в старости оказался в Измайловской военной богадельне под Москвой. Об этом мы узнаем из письма М. Садовского к Островскому от 30 января 1884 г.: «С. И. Турбин, находящийся в Измайловской богадельне, очень болен, это вероятно уже финал, потому что и ноги опухли, и спит сидя. Последние, тяжкие минуты несчастного старика отравляются полнейшею нищетою, он не имеет от богаделенного начальства даже тарелки простого бульона и должен питаться тем, чем насыщаются остальные, здоровые призреваемые. Все это я узнал от его жены; она же сообщила мне, что он писал к В. И. Родиславскому о том, чтобы Общ. Рус. др. пис. оказало ему какую-нибудь помощь, но ответа еще не получил. Если можно что-нибудь для него сделать, то не откажите в Вашем содействии» [8, с. 106]. Пособие было выделено, но эти деньги пошли уже на похороны писателя [8, с. 109].

В некрологе, опубликованном в «Историческом вестнике» написали: «Это была одна из прямых, честных и всеми любимых личностей. Полнейший бессеребренник, не помышлявший о завтрашнем дне, он перебивался кое-как, пока болезнь не подломила эту крепкую, выносливую натуру. Работать более он не мог, средств к жизни не было никаких – и пришлось дожидать век в богадельне... » [14, с. 696].

Подводя итог, скажем, что незаметный литератор С. И. Турбин был не только героем собственных пьес, но и персонажем чужих произведений. Он сумел организовать свое существование так, что оно казалось увлекательным обрамлением спектакля. Как и подобает поистине «театральному человеку».

Литература:

1. Андреева Л. К. Турбин Сергей Иванович / Л. К. Андреева // Писатели Орловского края. – Орел, 1981. – С. 166–168.
2. Бахтыгозино П. Наши розы / П. Бахтыгозино // Харьковские губернские ведомости. – 1861. – 13 февр.
3. Глиноецкий Н. П. Исторический очерк Николаевской Академии Генерального штаба / сост. Генерального Штаба Генерал-Майор Н. П. Глиноецкий. – СПб. : Тип. штаба войск гвардии и Петербургского военного округа, 1882. – [2], VIII, 385, 205, 101, 14 л.

4. Грахова С.И. «Писать для народа опытный мастер»: С. И. Турбин [Электронный ресурс] / С. И. Грахова. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/44_NIEK_2015/Philologia/8_203438.doc.htm. – Заглавие с экрана.

5. Дмитриев И. Провинциальная газета, ее редактор и сотрудники : (Из записок литератора-обывателя) / И. Дмитриев // Современник. – 1863. – № 1–2. – С. 319–350.

6. Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова : По его личным, семейным и несемейным записям и памятям / Андрей Лесков. – Тула : Приокское книж. изд-во, 1981. – 647 с.

7. Неизданные письма Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, А. Ф. Писемского и др. : Из архива А. Н. Островского : По материалам Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина / пригот. к печати М. Д. Прыгунов, Ю. А. Бахрушин, Н. Л. Бродский. – Москва ; Ленинград : Academia, 1932. – 743 с.

8. Островский А. Н. Дневники и письма. Театр Островского / А. Н. Островский. – Москва ; Ленинград : Academia, 1937. – 430 с.

9. Островский в неизданной переписке современников // А. Н. Островский : Новые материалы и исследования : в 2 кн. – Москва, 1974. – Кн. 1. – С. 596–635. – (Литературное наследство ; т. 88).

10. Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России : Вторая половина XIX века / И. Ф. Петровская. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1979. – 247 с.

11. Письма к Островскому актеров и театральных деятелей / вступ. ст. М. Е. Соковнина // А. Н. Островский : Новые материалы и исследования : в 2 кн. – Москва, 1974. – Кн. 1. – С. 275–410. – (Литературное наследство ; т. 88).

12. Самсонов Л. Пережитое : Мечты и рассказы русского актера, 1860–1878 / Л. Самсонов. – Санкт-Петербург : А. С. Суворин, 1880. – 481 с.

13. [Турбин С.] Историческое введение к Статистическому описанию Харьковской губернии. Статистическое описание Харьковской губернии / [С. Турбин. – Харьков, 1862]. – 8, 48, 124 с. – Без тит. листа и обложки.

14. С. И. Турбин : некролог // Исторический вестник. – 1884. – Т. 15, № 3. – С. 696–697.

15. Черняев Н. И. Н. К. Милославский / Н. Ч. // Южный край. – 1895. – 6, 9, 17, 22 февр.

Єгор Ткаченко, театрознавець,
завідуючий літературною частиною
Полтавського обласного академічного театру ляльок

Тенденція вечірнього репертуару як характерна ознака директорства І. О. Чернікової у Полтавському академічному обласному театрі ляльок (2002–2016 рр.)

З 2002 року розпочався новий етап життя для Полтавського театру ляльок – під керівництвом ініціативного та творчого директора Ірини Олександрівни Чернікової. Завдяки її гарним організаторським здібностям, приміщення театру було капітально відремонтовано та реконструйовано. Відтепер у театрі наявними стали дві глядацькі зали, що дає можливість одночасно показувати дві вистави. Оновлений також був автопарк театру, відбулося переобладнання світлової та звукової апаратури, що значно покращило якість вистав. Найулюбленішим місцем відпочинку малечі у театрі є живий куточок, в якому значно побільшало мешканців. Та головним є те, що І. Чернікова продовжує знайомити мистецький світ з роботою талановитого колективу Полтавського обласного театру ляльок.

На початку 2003 року на посаду головного режисера театру було призначено випускника Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Олександра Іноземцева, який пропрацював у театрі три роки і здійснив постановку дев'яти вистав. Серед них: «Жирафа та Носоріг» Х. Гюнтера, «Пригоди Буратіно, або Золотий ключик» (за О. Толстим), «Лисиця та Ведмідь» М. Супоніна, «Різдвяна ніч» М. Старицького (за М. Гоголем), «Лікар Айболить» А. Оселедчика (за К. Чуковським), «Запеклі вороги» У. Лейеса.

Цікавою і неоднозначною стала вистава для дорослих «Різдвяна ніч», яку колектив презентував в 2004 році на закритті 66-го театрального сезону і в якій режисер, крім фарб дотепного українського гумору та народних традицій, розкрив тему героїки українського козацтва. ТанDEM О. Іноземцева та головного художника театру В. Безулі створив яскраву, коло-

ритну виставу, яка за своїм сюжетом не тільки переказувала події оповідання «Ніч перед Різдвом» М. Гоголя, а ще відображала ті історичні часи України, коли народ знаходився під гнітом цариці Катерини II. У виставі було задіяно сім акторів, які поєднували роботу з ляльками у вертепній, штоковій системі із грою в живому плані. Вистава «Різдвяна ніч» частково відбувалася серед декорації, яка правила замість ширми (тут актори створювали свої лялькові образи) і, частково, на авансцені, де актори продовжували лінію сюжету, граючи своїх персонажів у живому плані. Вистава була насиченою гарними пластичними номерами: «Дует Солохи та Дяка», «Солоха та щедрівники», «Дует Оксани та Вакули», «Танець Чорта» та інші, над постановкою яких працював заслужений артист України В. Перепьолкін. Пластичні номери супроводжувалися вокальними партіями, що їх мав, майже, кожен персонаж вистави і які виконувалися під супровід мелодійної, стилізованої під народну українську, музики, композитором та аранжувальником якої став В. Якубович. Мінімалістичною була сценографія вистави, яка складалася з трьох вертикально розташованих драбин, що були поєднані між собою хрестовиною знизу і мали колеса, що давало можливість зручно і швидко змінювати картину вистави. Драбини були прикрашені маленькими сільськими хатками. На рівні середнього людського зросту натягувалися українські рушники – це був рівень висоти ляльок. Вище цього рівня – лише дзвони. Таким чином вся декорація символізувала Україну: маленькі хатки – селища, дзвони вгорі – духовність та побожність, а колеса, які актори повертали то в один, то в інший бік, відображали маніпуляції з українцями тогочасного уряду імператриці Катерини II, за правління якої було знищено Запорізьку Січ, а саму державу Україну хотіли «розгойдати» і «розірвати». Одним з найжахливіших та моторошних епізодів вистави стала сцена у палаці імператриці, коли Вакула, на відміну від козаків, що просили у її Величності, не матеріальне, а духовне – волі для війська запорізького, отримав черевички, козаки ж отримали – смерть. Сцена відбувалася таким чином: вгорі з'являлася велика бутафорська маска – обличчя Катерини II – що з презирством та ненавистю дивилася на всіх навколо, від

маски до долу спускалися червоно-синя тканина, що виглядала наче сукня імператриці. З одного боку сцени з'являлася лялька Вакули, з іншого – двоє козаків. Під час сцени з черевичками, що були поєднані між собою товстим ланцюгом, ходив від краю до краю сцени Чорт. Цей персонаж ніби був причетний своїми брудними справами до керівництва самої імператриці. Голос героїні Катерини II було записано і оброблено звуковим ефектом реверберації, так що, коли глядачі слухали її владні промови, в них виникало почуття, що з ними дійсно говорить імператриця, яка містичним чином повернулася з потойбіччя. Після того, як Вакула все ж таки отримав черевички (Чорт зав'язав їх на шиї Вакули, обвивши його ланцюгом), і тим самим відібрав можливість у козаків отримати їх довгоочікувану волю та свободу, із уст Катерини II звучала фраза: «Аудиенция окончена. Окончена. Окончена!» Тут лунав нелюдський, сатанинський сміх, після чого за червоно-синьою драпіровкою в тіншовому прийомі відбувалося смертовбивство війська запорізького: лунали вигуки, гуркіт від ударів шаблі об шаблю, іржання коней, тріск пожеж.

У 2007 році на виконання розпорядження Президента України про призначення грантів молодим діячам в галузі театрального мистецтва, була здійснена постановка вистави «Лісова пісня» О. Іноземцев за мотивами п'єси Л. Українки. У виставі режисер О. Іноземцев обрав принцип «чорного кабінету». Сценічний простір поділено на два вікна-екрани, в одному з них відображається світ людей, в іншому світ фантастичних істот. Посередині знаходиться умовне вікно-двері аркоподібної форми, ніби портал, через який персонажі вистави можуть мандрувати між двома світами. Цей портал прикритий білою драпіровкою. У фіналі вистави на цей «екран» проєціюються тіні рук акторів, що ніби бавляться сонячним променем. Ця тонка поетична сцена символізує кохання Мавки та Лукаша. Під кінець цього епізоду світловий промінь зникав угорі, а акторські руки з'єднувалися між собою як знак вічного кохання героїв, що не має меж і не знає різниці між почуттями людей та фантастичних істот.

На початку вистави режисер вводить актрису в живому плані, яка грає саму Лесю Українку і декламує один з її віршів,

в якому йдеться про журбу автора безсмертного твору. Її тіло має важку виснажливу хворобу, але її душа неспинно рветься до творчості. О. Іноземцев дискусійно опрацював матеріал драмифеєрії, що складається з трьох дій, і звів її до однієї, залишивши в своїй інсценізації найвідоміші фрагменти драми, проте й не ламаючи сюжетну лінію та привабливість віршованої форми.

Над створенням ляльок до вистави працювала художник І. Кульчицька. Кожна її лялька має свій шарм. Тільки лялька Мавка має трьох дублерів, що за своєю кольоровою гамою відображають різні душевні переживання головного персонажа. Отже, на початку вистави, до знайомства з Лукашем, це – просто дівчина, що вдягнена в одяг з листя дерев та гілок кущів; в середині дії, після знайомства героїні з Лукашем, глядач бачить Мавку, яка окрилена почуттям кохання, і її лісове вбрання набуває яскравості, квітучості; а от після зради коханого її одяг – це сіре лахміття. Яскравою та заворожуючою видалася лялька Перелесника, одяг якої створено за допомогою інкрустації пластиковими частками у спектрі відтінків червоного та помаранчевого кольорів. Коли лялька рухається, виникає відчуття, що вона горить справжнім полум'ям.

Усі персонажі вистави, незважаючи на ділення сценічного простору на два вікна-екрани, ніби зависають у повітрі і не мають землі під ногами, можливо, таким чином режисер дає зрозуміти, що немає ділення на різні світи, на людей та фантастичних істот, що найголовнішим для всього існуючого є почуття справжнього кохання.

У 2006 році театр залишився без головного режисера. В якості кроку до зміцнення професійного керівництва театру директор прийняла рішення про призначення головним художником В. М. Козуба. Митець працює в трупі від 1982 року і по сьогодні, здійснивши художнє оформлення сорока п'яти вистав, серед них: «Казка про маленького Каплика» Н. Гернет, «Попелюшка» Т. Габбе, «Холодне серце» Ю. Корінця, «Принцеса-стрибунка» Л. Дворського, «Коза-Дереза» за лібрето Дніпрової Чайки, «Лисиця та Ведмідь» М. Супоніна, «Курочка Ряба» Р. Качанової, «Чумацький Шлях» С. Брижана, «Срібне копитце» О. Туруті-Прасолової (за мотивами казки П. Бажова),

«Мишенятко Мицик» Ю. Чеповецького, «МИ-ШІ-КО та МИ-ШІ-САН» К. Стояновича та ін.

Так само високий професіоналізм та неповторну образність спектаклів полтавських лялькарів несе в ці роки заслужений художник України В. І. Безуля. За понад тридцятирічну діяльність в цьому колективі він створив художнє оформлення до сімдесяти двох вистав, серед них найкращими є: «Гусеня» Н. Гернет, «Кицькин дім» С. Маршак, «Снігова Королева» Н. Ланге, «Ніч на Івана Купала» Я. Стельмах (за М. Гоголем), «Ще раз про Червону Шапочку» С. Когана та С. Єфремова, «Енеїда» Я. Стельмаха (за І. Котляревським), «Дитина джунглів» Є. Огороднього (за Р. Кіплінгом), «Різдвяна ніч» М. Старицького (за М. Гоголем), «Пан Коцький» С. Брижання та П. Гірника, «Коло-бок» С. Брижання, «Семеро козенят та Вовк» С. Брижання та ін.

Розуміючи, що навіть за наявності досвідчених і талановитих сценографів та майстрів ляльок та професійної трупи, театр не зможе рухатися далі без фахової режисури, І. Чернікова знайшла вихід із тимчасового скрутного становища театру та почала запрошувати до співпраці провідних режисерів-лялькарів України та ближнього зарубіжжя. Завдяки цьому на сцені театру з'явилися нові, яскраві та не схожі одна на одну своїм художнім рішенням та режисерським баченням вистави. Для здійснення постановок вистав «Тигреня Петрик» Д. Нуянзіна (за Г. Янушевською та Я. Вільковським) та «Русалонька» Д. Нуянзіна (за Г. Х. Андерсеном) в 2006 та 2007 рр. запрошувався на полтавську сцену головний режисер Брестського театру ляльок Дмитро Нуянзін. Вистава «Тигреня Петрик» стала однією з найулюбленіших вистав полтавської (і не тільки) малечі.

Не менш цікавою та оригінальною вийшла постановка вистави «Крила для Дюймовочки» А. Усачова (за Г. Х. Андерсеном), яку здійснила режисер заслужена артистка АР Крим Оксана Дмітрієва разом з художником, заслуженим діячем мистецтв АР Крим Світланою Софроною. Постановочна група вистави розкрила споконвічну тему кохання, яка так хвилює усіх людей. Кожна вікова категорія глядачів сприймає виставу по-своєму, діти з захопленням спостерігають за дійством, а їх

батьки співчують головній героїні і навіть інколи переживають естетичне потрясіння та зворушуються. У виставі задіяні лише три актори, кожен з них виконує декілька різнохарактерних ролей. Актори працюють в живому плані та оживляють маленьких симпатичних ляльок. Вистава вирішена в блакитному та білому кольорах, зовнішній вигляд акторів нагадує клоунів-мімів, а ще у виставі присутні елементи тіньового театру.

Після продовження співпраці театру з режисерами Д. Нуянзінім та О. Дмитрієвою, на межі десятиріч спектаклі в Полтаві ставили також: Р. Неупокоев, заслужений діяч мистецтв України С. Брижань, М. Урицький. Перші режисерські постановки здійснили провідні актори театру: С. Циба та О. Моць, заслужена артистка України А. Остапенко, А. Вітрюк, та молодий перспективний актор, який крім акторської освіти має ще й вищу освіту режисера-лялькаря – М. Шустов.

З 2008 по 2012 рр. Активно поповнювався репертуар театру для дітей: «Сюрприз» О. Костинського, «Курочка Ряба» Р. Качанової, концерт «Ми і ляльки» С. Циби, О. Моця, «Пан Коцький» С. Брижаня, П. Гірника, «Попелюшка» С. Куралех, «Коло-бок» С. Брижаня, «Новорічна пригода в країні чудес» А. Остапенко, «Срібне копитце» О. Туруті-Прасолової (за П. Бажовим), «Мишенятно Мицик» Ю. Чеповецького, «Семеро козенят та Вовк» С. Брижаня.

В 2008 році до вечірнього репертуару театру додалася ще одна колосальна для Полтавського театру ляльок постановка. До 70-річчя Полтавського театру ляльок було створено експериментальну для репертуару театру виставу за трагедією давньогрецького драматурга Софокла «Антигона». Працювати над складним матеріалом керівництвом театру було запрошено відомий тандем головних спеціалістів Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва: режисера заслужену артистку АР Крим О. Дмитрієву та художника Н. Денисову. Цей творчий тандем влучно передав основні ідеї та проблеми, яких торкнувся давньогрецький драматург, як в режисерському рішенні вистави, так і в її художньому оформленні.

Вистава сповнена символами. Спостерігаючи за пісочними годинниками, які актори весь час перегортають, глядачі

розуміють, що доки живуть люди і роблять різні помилки, час спливає і вже ніколи не повернеться назад, якщо не зробити правильний вибір. Довгі еластичні жгути – мов нитки долі, що їх розтягують або переплітають між собою богині Мойри, які керують долями людей. Наче невидимими голками з нитками вишивають вони подальшу долю героїв вистави. Колесо долі постійно обертається і рано чи пізно покарає тих, хто нехтував життям людей і створював приватний суд над ними. У виставі є деякі посилення на традиційний античний театр. Перш за все це хор, який сповіщає про обставини та події, які відбулися чи будуть відбуватися в найближчому майбутньому головних героїв вистави. Крім того, різноманіття анімаційних форм вистави доповнюють маски, які можна трактувати наче маски традиційного давньогрецького театру, і наче маски завдяки яким актори перетворюються на богинь Мойр.

Сценографія вистави доволі проста та водночас багатофункціональна. З фоном чорного одягу сцени та чорних костюмів акторів контрастують білі гумові жгути, які натягнуті, наче нотний стан від одного порталу до іншого. Посередині знаходиться біле барило, наповнене піском, в якому відбувається братовбивчий двобій. Коли в нього вмонтовують мініатюрний макет царського палацу, це ж барило слугує п'єдесталом для промов царя Креонта (визначна і унікальна роль в біографії актора Сергія Циби). На цьому ж майданчику учасники хору засипають піском Антигону та Гемона, які покінчили життя самогубством. Наявними в сценографічному просторі є і два білі екрани, що слугують в деяких сценах як задник, а в сцені вирішального монологу Антигони використовуються для показу театру тіней.

Режисер дуже вдало провела роботу з акторами стосовно одухотворення графічних і пласких вивідних ляльок. Під час перегляду вистави виникає враження, що ляльки справді живуть своїм життям, говорять, рухаються, здається, що не актор водить ляльку, а лялька веде актора, споріднюється з ним і спонукає його до дії, а також вводить глядачів і акторів у свій власний світ, світ античності та споконвічних людських пороків.

У 2009 році відбулася знакова подія для колективу театру. За багаторічну і плідну працю в галузі розвитку лялькового мистецтва України наказом Міністерства культури і туризму України творчому колективу Полтавського обласного театру ляльок надано статус академічного.

2010 рік порадував колектив театру тим, що двоє творчих працівників театру були висунуті на здобуття обласних премій в галузі літератури та мистецтва. Художник-постановник театру, заслужений художник України Василь Безуля був удостоєний премії імені Панаса Мирного у номінації «Мистецтво» за творчий доробок, а провідний майстер сцени, артистка Алла Вітрюк стала лауреатом обласної премії імені І. П. Котляревського у номінації «театральна діяльність». Також у цьому році відбулися обмінні гастролі з Кримським академічним театром ляльок. Кримчанам полтавські лялькарі показали вистави «Лисиця та Ведмідь» М. Супоніна та «Золоте Курча» В. Орлова. Саме в ці дні, коли колектив був на гастролях, відзначалося 80-річчя з дня народження відомого драматурга В. Орлова, який написав для театрів ляльок десятки чудових репертуарних п'єс. Виставу за однією з них і привіз на гастролі Полтавський академічний обласний театр ляльок.

Акторська трупа театру впродовж багатьох років залишалася майже незмінною і складалася з досвідчених майстрів лялькарів: Н. Вербенко, В. Щокіної, М. Щокіна, заслуженої артистки України А. Остапенко, М. Буторіної, О. Ткаченко, А. Вітрюк, М. Вітрюк, В. Лисюк, С. Циби, Ю. Врублевської. В середині 2006 року трупа театру поповнилася такими молодими та здібними акторами, як М. Шустов, Ю. Шустова, К. Алієва-Голуб, які закінчили Дніпропетровське державне театральне училище. Також прийшли до складу полтавського театру О. Ісаєнко, яка отримала освіту в Гадячському училищі культури ім. І. П. Котляревського та Л. Хмеленко, випускник театального відділення Полтавського музичного училища ім. М. Лисенка – обом одразу почали доручати серйозні ролі у виставах і перші спроби були досить вдалимими. В 2010-і рр. до трупи також прийшли працювати молоді випускники київської та харківської

кафедр, що підготовляють професійних акторів-лялькарів: С. Мамон, М. Бібла, Ю. Шевченко.

У жовтні 2012 року відбувся творчий звіт Полтавського академічного обласного театру ляльок у м. Києві з нагоди 75-річчя утворення Полтавської області. Театр познайомив київських глядачів з декількома найкращими виставами діючого репертуару, а саме: «Ніч на Івана Купала» Я. Стельмаха (за М. Гоголем), «Антигона» (за Софоклом), «Пан Коцький» С. Брижана та П. Гірника, «Срібне копитце» О. Туруті-Прасолової (за П. Бажовим).

В 2013 році, до 75-річчя від дня заснування Полтавського академічного обласного театру ляльок на базі театру було проведено міжнародний фестиваль театрів ляльок «Зоряний шлях». Саме до цієї події колектив театру знову вирішив запросити на постановку харків'янок О. Дмитрієву та Н. Денисову. Разом вони створили унікальну виставу для дорослих «Портрет з літаючим годинником. Марк Шагал «Моє життя» – ілюстрації» О. Дмитрієвої (за мотивами автобіографічної книги М. Шагала «Моє життя»), прем'єру якої полтавський театр ляльок зіграв саме на театральному проєкті «Зоряний шлях». В своїй реконструкції вистави харківський театрознавець Юлія Коваленко зробила наголос на таких її рисах: «Вистава не проста для сприйняття. Адже її сюжет розвивається не лінійно, а за законами поетичного театру. В основу художнього рішення покладено принцип «оживлення» картин Шагала. З локальних колористичних «напливів» плоских ляльок або з колажу відомої картини, яку на очах у глядачів «збирають» актори, народжується відчуття сновиддя, уривків пам'яті, немов гойдаєшся на маятнику часу. <...> У чорному кабінеті сцени одразу намагнічують погляд білі фрамуги дверей, що ведуть... у порожнечу. У філософській виставі О. Дмитрієвої митець живе на перехресті вітрів історії. <...> Так само і Оксані Дмитрієвій вдалося втілити у плоских контурах народного «примітива» полтавського театру легенду про геніального самоучку Марка Шагала. Її вистава дала змогу театру по-новому подивитися на самого себе, стала ревізією тутешніх усереднених виконавських штампів» [1].

Таким чином, у період керівництва полтавським театром ляльок І. Чернікової до співпраці з театром залучалися випускники першої в країні спеціалізованої кафедри майстерності актора та режисури театру анімації (Харків), ленінградської та київської кафедр театру ляльок – відомі майстри театру ляльок України та зарубіжжя; репертуар дійсно поповнився якісними постановками для дорослих глядачів; а спектр виразних засобів сучасного театру анімації був представлений симбіозом традицій українського вертепу з масками, театром тіней, вивідними ляльками та грою у живому плані.

Література:

1. Коваленко Ю. Верхи на маятнику часу / Юлія Коваленко // Голос України. – 2013. – 15 черв.

Олександра Шутова, театрознавець,
головний адміністратор
Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса

Перші прем'єри п'єси «Karpassy górale» Юзефа Коженьовського в Галичині (1844 – 1864)

Юзеф Коженьовський – відомий польський письменник, драматург та новеліст, що народився на теренах України, у м. Броди (нині районний центр у Львівській області) 19 березня 1797 року. Юзеф Коженьовський вважається провідним творцем романтичної драми та майстром оповідання, деякі його твори носять ознаки так званого «чорного романтизму». Його творчість можна сміливо ставити поруч з творчістю Олександра Фредра та Адама Міцкевича. Проте він, як зазначив Єжи Стемповський: «Від XX ст. майже забутий, і читаний сьогодні лише у вузькому колі дослідників». Ще менш вивченою є тема «Коженьовський і Україна».

Знання українців та України (тут він навчався у Бродівській школі, Чернівецькому та Кременькому ліцеї, згодом від 1823 до 1844 р. викладав у Кременці, Києві та Харкові) вилилось у Ю. Коженьовського у творчість. Однією з найвизначніших драм Юзефа Коженьовського вважається «KarpassyGórale», відома нам під назвою «Верховинці», написана в серпні 1840 року. Як показує польський історик Броніслав Чарнік у своїй праці «Юзеф Коженьовський і львівський театр (1822–1844)» [7, s. 11], співпраця Юзефа Коженьовського з Польським театром у Львові розпочалась в 1831 році, коли на сцені театру 4 лютого відбулась прем'єра твору Ю. Коженьовського «Dymitr i Marya, czyli Wróżba i Zemsta» («Димітр і Марія, або Ворожнеча і Помста»). Зауважимо, що ця п'єса – перша сценічна переробка відомого твору Антонія Мальчевського «Марія», що дав початок так званій «українській школі» в польській літературі. Після цієї вистави відкрились двері Львівського театру для наступних творів Ю. Коженьовського, адже до 1844 р. включно одна за одною показані були його п'єси, які він надсилав до театру, проживаючи в Києві та Харкові. Це: «Прекрасна жінка», що йшла

під назвою «Згубна краса», «П'ятий акт», «Померлі і живі», «Старий чоловік», «Жи́ди», «Верховинці» («Karpassy Górale»), «Вікно на першій поверсі» та ін. Зазвичай всі п'єси Юзефа Коженьовського, надіслані до театру, одразу й ставили, та доля «Карпатських верховинців» виявилась суворішою.

Як вона виникла? Юзеф Коженьовський на Гуцульщині побував двічі – у 1830 і 1840 рр. Він спостерігав за життям, звичаями та обрядами, поведінкою, побутом і працею, одягом та фольклором гуцулів. Звернув увагу і на те, що не лише щастя, а й біди і горе зазнають гуцули «від панщини, утисків австрійської бюрократії, зловживання влади: мандатора і його “стрільців”» [6, с. 4]. На Гуцульщині він і почув бувальщину про життєву долю Антося Ревізорчука – історичну особу, скривджену й приречену на загибель, шляхетну в своєму характері і вчинках що трапилася в Жаб'єму – тепер Верховина Косівського району Івано-Франківської області.

Із листування Юзефа Коженьовського з Антонієм Бензою – провідним актором польського львівського театру, який, окрім дружніх відносин, мав з Ю. Коженьовським і родинні зв'язки (рідна сестра Ю. Коженьовського була одружена з А. Бензою) дізнаємось, що 1 листопада 1840 року Ю. Коженьовський писав йому: «Давно, дуже давно ви нічого не отримували від мене... Тепер надсилаю Вам, моїй Батьківщині, згадку з інших країв. Якщо ще не отримали, то скоро отримаєте драму в 3 діях під назвою “Karpassy Górale, albo Rekrut”» [7, s. 52]. Опісля додає: «Сподіваюсь, що з вашою допомогою, грою живою, простою (драма) справить добре враження» [7, s. 52]. Звідси можемо припустити, що саме на Антонія Бензу розрахована була головна роль Антося Ревізорчука. В наступному листі Коженьовський повідомляє: «Я старався уникати всього, що могло б не сподобатись цензорам. Якби, щось таке знайшлося, то даю вам дозвіл редагувати, допоки делікатна рука цензора не напише, що немає ніяких шороховатостей. Проте, якщо змінюватимуть до тих пір, коли верховинець стане кривим шляпаком, то залиште в спокою мій твір та не чіпайте його» [7, s. 53].

Та все ж трапилось те, чого Юзеф Коженьовський так старався уникнути – цензура взялась за його драму. Тож майже

через рік, 20 жовтня 1841 року в листі до А. Бензи Ю. Коженювський висловлює свій жаль: «Шкода мені Верховинця, це моя улюблена дитина, окрім сцени божевілья Пракседи, котру перепису, щоб вона не нагадувала Офелію» [7, s. 54]. Чи переписав автор цю сцену чи ні – сказати не можливо, оскільки рукопис твору не зберігся, а надіслані до Львівського театру варіанти драми стільки разів піддавались цензуруванню, що невідомо, скільки залишилась тексту саме авторського.

Та все ж сміло можемо аналізувати драму «Верховинці» («Karpassu Górale»), оскільки вона неодноразово виходила друком. Як уже згадувалось, в основу драми лягла пісня про Антося Ревізорчука. Тут одразу згадується відома нам драма Івана Франка «Украдене щастя», написана на основі «Пісні про шандаря». Отже, молодий гуцул Антось Ревізорчук в результаті махінації свого ворога Прокопа – мандаторського донощика, протиправно взятий в рекрути. Однак, Антось дезертирує та вбиває Прокопа, і стає на чолі банди розбійників. Його спіймано та присуджено смертну кару через повішення. Мати Антося, довідавшись про присуд, помирає з розпачу, а кохана дівчина Праскеда божеволіє та помирає від рук свого дядька Максима, що зжालився над нею. Антось вважає помсту моральним обов'язком, та все ж з готовністю йде на смерть.

Драма «Верховинці» вважається чи не найкращим твором Юзефа Коженювського, який існує на перетині класицизму та романтизму. Вперше друком вийшла п'єса 3 травня 1843 року польською мовою. У 1845 році автор здійснив переклад російською мовою (здійснений у 1847 році переклад німецькою так і не був надрукований).

Прем'єра «Karpassu Górale» («Верховинці») відбулась в 1844 році на сцені польського театру у Львові під однойменною назвою. Дослідивши пресу, зокрема «Gazetu Lwowsku», знаходимо анонс: «В наступну п'ятницю, дня 21 (червня) вперше буде показана на бенефіс пані Камінської, драма Коженювського в 3 діях «Карпатські верховинці». Музику до двох пісень (з хором) написав пан Новаковський» [9]. У № 74 від 25 червня 1844 р. знаходимо на сторінках «Gazetu Lwowsku» вже рецензію на прем'єрну постанову, рецензент котрої, підписавшись

криптонімом К. S. (Кароль Шайноха), сповіщає нам: «Минулої п'ятниці, на бенефісі пані Камінської було представлено нову драму Коженьовського «Karpassy Górale». Давно не пригадуємо такого напливу глядачів. Лише «Жи́ди» цього ж автора змогли викликати таке зацікавлення» [10]. Цього дня на сцені театру вистава пройшла у спотвореному цензурою варіанті. Реакцію Ю. Коженьовського з цього приводу знаходимо у листі до А. Бензи: «Афішу “Верховинців” я отримав, – пише Коженьовський. – Але чому там знову стільки змін? Чи мандатора заборонила цензура? Чи стрілець гірший від гайдука? Чи так заважав Ревізорчук, що його названо Доб'ясом? Який це Кузьма, товариш Антося?» [7, s. 58]. Тож можемо зрозуміти, наскільки фронтально була процензурована та змінена п'еса, принаймні, імена дійових осіб.

З рецензії дізнаємось про акторську гру на сцені: «Молодий гураль Анто́сь (п. Смоховський), оточений з однієї сторони любов'ю та прихильністю товаришів, матері Марти (п. Камінська) та коханої Пракседи (п. Ашпергерова) стає з іншої сторони предметом заздрості зі сторони службовця Прокопа (п. Реймерс)...» [10]. Оцінюючи виставу в цілому, Кароль Шайноха вважав, що вона була занадто проста та мелодраматична, проте не звинувачує в цьому автора, а швидше недосконалу гру акторів: «... словом, певна акторська недосвідченість, робить з драми лише драматизовану повість» [10]. «Вистава «KarpassyGórale» нагадала нам часи Есхіла, коли трагедію співали та танцювали. Почули ми у виставі співів, аж забагато, особливо на початку; почули навіть доволі мелодраматичну музику в кінці першої дії; побачили також і балет; більшість цього була не дуже потрібна» [10]. Частково і сам автор погоджувався з рецензентом. В листі, датованим 30 червня 1844 року до А. Бензи драматург пише: «... протестую і не дозволяю ніякі вибрики балетові там, де потрібна гра проста і хлопська, але глибока і сильна» [7, s. 58]. З цих слів можемо зрозуміти, що в театрі спробували відчитати цей глибоко народний твір у жанрі полегшеному, із вставними музично-хореографічними номерами.

Щодо акторської гри рецензент зазначив не надто досконалу гру у своїй ролях Реймерса (Прокіп), Яна Новаковського

(Максим), Анелі Ашпергерової (Пракседа), більш переконливою виявилась А. Камінська в ролі Марти, але «опорою і душею цілої вистави був пан Смоховський (Антось)» [10]. Як бачимо, головна роль дісталась не Антонію Бензі, як планував автор драми Ю. Коженювський, а іншому провідному акторові львівської сцени – Віталісу Смоховському. Причини цього нам поки що невідомі.

На жаль, ніде не згадується режисер вистави, проте можемо припустити, що це був Ян Камінський, оскільки вистава йшла у бенефіс його дружини, актриси театру – Аполонії Камінської. Художником, вочевидь, був Ф. Польман, який працював у театрі в ці роки.

Наступна прем'єра «Верховинців» відбулась уже на сцені українській, в 1849 році. На жаль, не маємо відомостей про цю постановку, окрім самого тексту. Переклад та адаптацію драми «Верховинці» для українського театру в Перемишлі здійснив Микола Устиянович. Музику написав Михайло Вербицький. Драма в даній обробці отримала назву «Верховинці Беськідів». На сьогодні збережено рукопис цього перекладу. Знаходиться він у рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника НАН України. Фонд № 77 (Архів Степана Петрушевича). Також збережені ноти всіх пісень, використаних у даній постанові, написані Михайлом Вербицьким. Текст надрукований уперше в книзі «Готель «Під Провидінням...» (Перемишль, 2004) [1]. Відрізняє цей український текст від оригіналу відсутність поділу дій на таку велику кількість сцен, як в оригінальному тексті. Можливо автор «Верховинців Беськідів» більш обдуманно віднісся до адаптації драми на сцені, оскільки велика кількість сцен зумовлює часту зміну декорацій. Та й зрозуміло, що в Перемишльському театрі кількість декорацій була невелика. Не зважаючи на певні скорочення у п'єсі, структура її залишилась незмінною. Враховуючи, що цей переклад – перша адаптація тексту для українського театру, не дивно, що Микола Устиянович писав її місцевим говором. Деяко змінені були імена деяких персонажів: наприклад, Антін Ревізорчук, Парася (в оригіналі Пракседа). Фельдфебель, який в Ю. Коженювського розмовляє трохи німецькою, трохи

польською, у Миколи Устияновича теж говорить 2 мовами – німецькою та українською. Як зазначив автор, дія відбувається в Беськідах, між селом Жаб'є, але Устиянович ще дописав Ільче (очевидно назва селища) і Угорським кордоном над Черемошем. Можна сказати, що М. Устиянович адаптував польську драму до вимог тогочасної напівпрофесійної сцени. Але якою була власне вистава – сказати сьогодні не можемо.

Третя прем'єра «Верховинців» Юзефа Коженьовського відбулась на сцені «Руського народного театру» товариства «Руська Бесіда». Директор театру Омелян Бачинський від дня відкриття театру 29 березня до 21 липня 1864 р. здійснив 22 постанови, серед яких і «Верховинці» Ю. Коженьовського. Окрему увагу цій прем'єрі приділив Ростислав Пилипчук – дослідник та автор ґрунтовної праці про «Руський народний театр» в Галичині 60-их XIX ст.

Опрацювавши львівську пресу за 1864–1865 рр., а саме газету «Слово» та «Gazetu Lwowsku», услід за Р. Пилипчуком [6] можемо простежити сценічну долю постанови «Верховинців». Першу згадку про цю виставу в газеті «Слово» знаходимо в числі 27 від 1 (13) квітня 1864 р. – це анонс майбутньої вистави. У числі 38 від 13 (25) травня зазначалось: «Дня 17 дана буде на руській сцені Львівській драма в 3 діях під назвою “Верховинці”, переведена з польської Кс. Климковичем. Діючі особи: Антось Ревізорчук – О. Бачинський; Марта, його мати – г-жа Анна К.; Параня, його суджена – Бачинська: Максим Тихончук – Иляріон С.; Прокоп стрілець – Антон Б; Мандатор в селі Жаб'ю – Міхаїл Ю.; Фельдфебель – Григорій К.» [2]. На основі публікації бачимо, що дійові особи збігаються із варіантом Миколи Устияновича. Звідси дізнаємось про виконавців ролей, та автора перекладу драми з польської – Ксенофонта Климковича.

Вже в новому номері газеті «Слово» (ч. 40), що вийшла через 2 дні після прем'єрного показу вистави, читаємо велику за обсягом рецензію анонімного рецензента. Варто зазначити, що автор (як і населення міста) знайомий з постаттю і творчістю Юзефа Коженьовського, оскільки представляє його як «відомого драматурга і письменника п. Іосифа Коженьовського»

[3]. Згадує він і про історію драми «Верховинці»: «Драма, яку 16 років тому навмисне писав для репертуару польської сцени Львівської під назвою «Karpassu Górale» [3].

Зміни, яких зазнав текст у перекладі Ксенофонта Климковича, в основному стосувалися того, що він адаптував її на галицький манер. Що ж до самої постанови, то рецензент загалом схвально пише про неї та про гру акторів. Особливо добре відгукується про гру Омеляна Бачинського: «В головній ролі Антося грав вповні артистично, за що отримував неодноразові оплески. А в сцені з Максимом і Паранею відкрив для всіх глядачів найкращу сторону свого обдаровання до ролей героїчних» [3]. А гру Т. Бачинської, котра виконувала роль Парані, рецензент порівнює з грою пані Ашпергерової, першої виконавиці цієї ролі ще в 1844 р. на сцені польського театру, акцентуючи, що «пані Бачинська чесно витримує порівняння з цією найкращою польською актрисою» [3]. Проте не мовчить анонімний рецензент газети «Слово» і про хиби у виставі. Стверджує, що наразі драма за складна для театру, оскільки в ній аж 10 декораційних змін, що затягує дію. Через це вистава тривала: «від 8 до 11 години ночі» – зазначає рецензент. А через недостатню кількість акторів, більшість з яких ще зовсім молоді, і не так довго грають на сцені, одну з найважчих ролей – Марти (матері Антося) зіграла молода Анна Контецька, котра «...не змогла відтворити своїм голосом всього перестрашу і болю материнського серця, який так прекрасно написаний в драмі Ю. Коженьовського. Голос її часами звучав зовсім не природно» [3]. Не найкраще відізвався рецензент і про виконання пісень у виставі. На завершення автор статті побажав, аби добре обдумало керівництво театру зміну декорацій між актами, щоб не була вистава такою затяжною.

Наступний показ вистави «Верховинці» на сцені «Руського народного театру» відбувся 16 червня 1864 р. Довідуємось з газети «Слово» ч. 48, що цього разу актори зіграли краще, особливо Т. Бачинська, Т. Юрчакевич, І. Сероїчковський та О. Бачинський. Та залишилися ті ж проблеми зі зміною декорацій. Проте публіка була численнішою, аніж на першому показі [4].

Через кілька місяців, аж 15 (27) листопада 1864 р. втретє була показана вистава на українській сцені. Схвальну рецензію написав анонімний автор до газети «Слово» в ч. 92, від 18 (30) листопада 1864 р. Ця вистава перевершила всі очікування, поряд з нею два попередні покази здавалися лише репетицією. Найважливішим досягненням стало покращення сценічної машинерії, завдяки чому вистава стала цілісною і сцена за сценою йшли рівно, послідовно і без затримки. «З блискучим успіхом виконала своє завдання В. Лукасевич, котра зіграла роль Марти. Роль її була заснована на образах істинно Шекспірівських характерів – пише рецензент, – вивчивши докладно роль, перенявшись наскрізь її характером..., вона і була тою гуцулкою-матір'ю, котра з любовного відчаю за сином, клятвами б'є в кам'яні серця людські, воплем до неба возмущає природу, і в кінці з розпуки помирає насильною смертю» [5]. Заявила про себе і нова актриса театру А. Богдан (з польсько-української трупи К. Лобойка) в ролі Анни, яка навіть через таку невелику роль довела значення свого сценічного досвіду і здібність до виконання материнських ролей. Щодо гри інших акторів, то як завжди добре показали себе Т. Бачинська, І. Сероїчковський та О. Бачинський.

Лише на прикладі цих трьох вистав «Верховинців», уже з впевненістю можемо говорити про неабияке значення творчості Юзефа Коженьовського, хоча й не кожна з них мала значний успіх. Драма «Верховинці» не сходила зі сцени Руського народного театру товариства «Руська Бесіда» до кінця його існування. Саме вона вперше підняла тему гуцульського життя на цій сцені, хоча й була написана польським драматургом, тобто зараховувалась до перекладного репертуару. Так польський автор зміг подарувати українському театрові одну з вагомих репертуарних п'єс, що стала першим драматичним твором із життя українських гуцулів і відкрила цю тему для подальших літературних та драматичних творів як українських, так і польських авторів.

Література:

1. Готель «Під Провидінням» : репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / вступ та упоряд. В. Пилиповича ; [наук. ред. О. Павлишин, Ю. Ясіновський]. – Перемишль : Перемиський відділ ОУП, 2004. – 530 с. : іл.
2. Новинки // Слово. – 1864. – 13 (25). Травень (Ч. 38).
3. Новинки // Слово. – 1864. – 3 (16). Травень (Ч. 40).
4. Новинки // Слово. – 1864. – 16 (28). Червень (Ч. 48).
5. Новинки // Слово. – 1864. – 18 (30). Листопад (Ч. 92).
6. Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті рр. XIX ст.) / Ростислав Пилипчук // Просценіум. – 2010. – № 27–28. – С. 3–18 : фото.
7. Czarnik B. J. Korzeniowski i teatr Lwowski (1822–1844) / B. Czarnik. – Lwów : Księg. Gubrynowicza i Schmidta, 1896. – 64 s.
8. Korzeniowski J. Karpaccy Górale, dramat w 3-ch aktach / J. Korzeniowski. – [Warszawa : Biblioteka Polska](#), [1967]. – 68 s.
9. Nowiny // Gazeta Lwowska. – 1844. – 11 czerwca (№ 68).
10. Nowiny // Gazeta Lwowska. – 1844. – 25 czerwca (№ 74).
Podpis: R. S.

Додаток А. Тематика та учасники конференцій 2014 – 2018 рр..

17 січня 2014 р. – Науково-практична конференція
пам'яті театрознавця Є.Т. Русаброва (1955 – 2013).
«Роль критика у культурному часопросторі міста»

1. Театральна критика як небезпечна професія (на матеріалі доль Володимира Морського, Лева Лівшиця і Євгенія Русаброва)

Коваленко Юлія, ст. викл. каф. театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського

2. Робота Євгенія Русаброва на Харківському державному радіо в контексті його критичної діяльності

Лобанова Інга, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

3. Хенрік Юрковський та Євгеній Русабров: діалектика поглядів на сучасний театр ляльок

Прево Марія, завідувача учбовою лабораторією історії театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського

4. Кость Кравченко: штрихи до творчого портрету

Собіянський Віктор, викл. каф. театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

5. Діалог «актор-критик» в контексті театральної культури Харкова 2-ї пол.-ни XIX ст.

Полякова Юліана, гол. бібліограф Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна

6. Театральний Харків В. М. Айзенштадта

Партола Яна, канд. мистецтвознавства, доц. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

7. «Легкий жанр» в дзеркалі петербурзької критики. Критерії оцінки музичного спектаклю

Власова Ольга, провідний спеціаліст літературної частини Санкт-Петербурзького театру «Буфф»

8. Балетний критик Ніна Аловерт в російськомовній газеті «Русский базар» (м. Нью-Йорк)

Ликова Юлія, театрознавець (м. Сімферополь)

9. Крайнощі професійного сприйняття: театрознавці VS музикознавці («Євгеній Онегін» в Михайлівському театрі, реж. Андрій Жолдак)

Корнющенко Маргарита, магістр театрознавства, завіт Харківського театру для дітей та юнацтва

10. Театральний критик: анахронізм чи необхідна професійна ланка театрального процесу?

Аннічев Олександр, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

11. Вячеслав Іванов – теоретик неіснуючого театру

Маркарян Ольга, студ. IV к. театрознавчого факультету Санкт-Петербурзької державної академії театрального мистецтва («СПбГАТИ», РФ)

12. «Дама з камеліями» Всеволода Мейєрхольда у відгуках харківських та московських критиків

Пашкевич Агнія, студ. магістратури каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

13. Вплив критики на долю кінофільмів (на прикладі творчості Кіри Муратової)

Шафранська Лілія, студ. IV к. театрознавчого факультету Санкт-Петербурзької державної академії театрального мистецтва («СПбГАТИ», РФ)

14. Є.Т. Русабров як один з засновників фестивалю «Аніма» та його аналітик

Ципіна Аліна, студ. магістратури каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

15. Постановка Харківського академічного театру ляльок імені В. Афанасьєва «Прості історії Антона Чехова» (реж. Оксана Дмитрієва) в оцінці критиків Харкова

Гукасян-Коробейнікова Сніжана, магістр театрального мистецтва, викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І.П. Котляревського, актриса ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва

**16 січня 2015 р. – II науково-практична
конференція пам'яті театрознавця Є.Т. Русаброва
(1955 – 2013). «Театр в контексті соціуму»**

16. Театралізація суспільного життя як засіб впливу на свідомість людини

Кобзар Ірина, ст. викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І.П. Котляревського, актриса Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка

17. Перші прем'єри п'єси «Karpassy górale» Юзефа Коженювського в Галичині (1844 – 1864)

Шутова Олександра, студ. магістратури каф. театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Я. Франка

18. Мелодрама та її глядач (творчість Івана Тогобочного)
Полякова Юліана, гол. бібліограф ЦНБ ХНУ ім. В.Н. Каразіна

19. «Дама з камеліями» Всеволода Мейерхольда у відгуках харківських та московських критиків

Пашкевич Агнія, аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (м. Київ)

20. Стильові особливості сценографії Олексія Щеглова у ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка у доби «відлиги» та «застою»

Челомбітько Ірина, студ. магістратури каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

21. До сценічної історії прапрем'єри «Фауст і смерть» Олександра Левади у Львівському національному драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1961). Робота композитора Олександра Радченка та режисера Бориса Тягна над звуковим образом вистави

Новосад Христина, студ. магістратури каф. театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Я. Франка

22. АТМОДА (Латиський народний фронт 1988 р.) у рефлексіях діячів ризького театру та рок-музикантів

Коваленко Юлія, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

23. На хвилі часу: зародження руху недержавних театрів

у Харкові

Дроботова Дарія, студентка IV курсу каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

24. Вистава «Шут Балакіреєв, або Придворна комедія» Харківського академічного російському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна в дзеркалі харківської критики

Лобанова Інга, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

25. Скарбниця пам'яті: архівний фонд МСМТБ ім. К.С. Станіславського

Бахмет Тетяна, зав. бібліографічним відділом Харківської міської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К.С. Станіславського

26. Людина та соціум у драматичних творах М.О. Троянова

Жатько Олена, студентка IV курсу каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

27. Вербатім як форма розмови про події з історії України 2013-2014 рр.

Хворостенко Вікторія, мистецтвознавець компанії «Nova Sloboda» (м. Харків)

28. Огляд діяльності Першої сцени сучасної драматургії «Драма. UA»

Паляничка Олексій, студ. II курсу каф. театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Я. Франка

29. П'єса «Деталізація» Дмитра Тернового як передчуття Майдану 2013-2014 рр.

Усенко Анна, театрознавець (м. Харків)

30. Соціальні проекти харківського театру «ПТАХ»: інновації чи синтез європейського досвіду?

Цупіна Аліна, театрознавець, магістр театрального мистецтва (м. Харків)

31. Золота клітка Олександра Довженка (вистава Чернігівського обласного театру ляльок «Ріка життя» за сторінками біографії режисера)

Корнющенко Маргарита, магістр театрознавства, завіт Харківського театру для дітей та юнацтва

**26 лютого 2016 р. – III науково-практична
конференція пам'яті Є.Т. Русаброва
(до 60-річчя від дня народження театрознавця
і педагога). «Роль особистості у театральному процесі»**

Пленарне засідання. In memoriam

32. Євгеній Русабров як знакова постать театального життя України поч. ХХІ ст.

Коваленко Юлія, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

33. Театр анімації як засіб відтворення поетики подвоєння у творчості Чарльза Діккенса

Золоткова Олена, ст. лаборант каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

34. Народний театр у контексті професійної практичної діяльності сучасного актора театру анімації

Хомутецька Олена, викл. Харківської спеціалізованої музичної школи № 5.

35. Використання тантамаресок в художній системі вистави «Аліса в країні див» (учбовий театр ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2015 р.)

Яцук Ірина, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

36. Сергій Яблоновський – театральний критик газети «Южный край»

Полякова Юліана, гол. бібліограф ЦНБ ХНУ ім. В.Н. Каразіна

37. Роль М. П. Старицького у формуванні музично-драматичного театру в Україні. Ранній період

Кохан Людмила, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І.П. Котляревського

38. Мистецький тандем Януарія Бортника і Ганни Бабіївни

Галонська Оксана, канд. мистецтвознавства, доц. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського і кафедри

теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну та мистецтв

39. Концепція театру-комуни Пітера Шумана

Шевченко Юлія, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

40. Предмет як об'єкт мистецтва в авторському театрі Тадеуша Кантора

Югас Вікторія, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

41. Драматургія Жана Ануя на сцені ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка

Усик Марина, студ. магістратури каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

42. П'єси Володимира Винниченка як виклик акторам пострадянської театральної школи

Кобзар Ірина, ст. викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І.П. Котляревського, актриса ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка

43. Літературно-сценічні форми творчої діяльності актора Євгена Нищука

Кукуруза Надія, доц. каф. театального і хореографічного мистецтва Інституту мистецтв, доц. Прикарпатського національного університету ім. В.С. Стефаника

44. Діяльність Лариси Кадирової у функціонуванні Міжнародного театального фестивалю жіночих монодрам «Марія»

Сливка Оксана, аспірант ПНУ ім. В.С. Стефаника

45. Режисерська діяльність Ірини Губаренко

Дроботова Дарія, студ. магістратури каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

46. Всеволод Чебодаєв як творчий лідер каналу «Харків-2»

Філіпова Альона, студ. IV к. каф. журналістики ХНУ ім. В.Н. Каразіна

47. Студійність як режисерський метод роботи над створенням вистави (інтерпретація роману «Злочин і кара» в учбовому театрі ХНУМ ім. І. П. Котляревського)

Спащенко Ольга, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І.П. Котляревського

48. Роль хореографа в театральному процесі (на прикладі творчості Павла Івліюшкіна)

Хворостенко Вікторія, театрознавець, мистецтвознавець компанії «Nova Sloboda» (м. Харків)

24 – 25 лютого 2017 р. – ІУ науково-практична конференція пам'яті театрознавця Є.Т. Русаброва (1955 – 2013). «Театр як синтез науки та мистецтва»

Пленарне засідання. In memoriam

49. Основні педагогічні принципи Євгенія Русаброва
Коваленко Юлія, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

50. Професійно-психологічний вплив лекцій Є.Т. Русаброва (на матеріалі 2010-2011 навчального року)

Хворостенко Вікторія, театрознавець, мистецтвознавець компанії «Nova Sloboda» (м. Харків)

51. Анатомічний театр Даніеле Фінци Паскі

Каверзіна Тетяна, театральний журналіст (Москва, РФ)

52. Тенденції розвитку російського театру в Талліні (1920 – 1940-і рр..)

Усенко Ганна, студ. магістратури Інституту гуманітарних наук Таллінського університету

53. Втілення української класики на сцені ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка у 2-й пол. 1930-х рр..

Дорофєєва Ольга, аспірантка КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого, викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

54. Життя і творчість «театральної людини» С. І. Турбіна
Полякова Юліана, гол. бібліограф ЦНБ ХНУ ім. В.Н. Каразіна

55. Харківські гастролі Всеволода Мейерхольда у першому десятиріччі ХХ ст. як віддзеркалення мистецького середовища міста

Пашкевич Агнія, аспірантка ІПСМ НАМУ (м. Київ)

56. Драматургія Генрі Лайон Олді в аспекті постмодернізму

Каленіченко Ольга, док. філологічних наук, проф. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

57. Особливості режисури Андрія Приходька на прикладі постановки «Лісова пісня»

Смультська Ольга, студ. III к. каф. театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Я. Франка

Секція «Театральна педагогіка: вчора і сьогодні»

58. Принципи театральної педагогіки в роботі з підлітками

Шемануєв Євген, студ. I к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

59. Гібридні пастки навчально-виховного процесу в сучасному мистецькому вузі (на прикладі репертуарної політики театального відділення ХНУМ ім. І. Котляревського 2000-х – 2010-х років)

Кобзар Ірина, актриса ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка, ст. викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського

60. Міжнародні контакти як творче кредо: перші кроки Арт-платформи «Соль»

Дроботова Дарія, магістр театрознавства, викл. каф. режисури Харківської державної академії культури

61. Вистави Олександра Ковшуна для дітей: педагогіка мистецтва

Корнющенко Маргарита, магістр театрознавства, завіт Харківського обласного театру для дітей та юнацтва

62. Акторський тренінг у театральній педагогіці як один з головних способів розвитку психофізичного апарату студента

Спащенко Ольга, викл., асистент-стажист каф. майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського

63. Особливості акторського існування в екзистенційній драмі (на прикладі вистави учбового театру ХНУМ «За

зачиненими дверима» Жана-Поля Сартра)

Писарєв Владислав, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського

64. Етична і духовна проблематика вистав режисера Ярослава Федоришина у Львівському академічному духовному театрі «Воскресіння»

Губанова Анастасія, студ. магістратури ХДАК

Секція «Театр анімації як вид театрального мистецтва»

65. Вуличний театр «RoyaldeLuxe» і творчість Жана-Люка Курку

Настаченко Кароліна, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського

66. Тенденція вечірнього репертуару за директорства Ірини Чернікової у Полтавському академічному театрі ляльок (2002 – 2016 рр..)

Ткаченко Єгор, завліт Полтавського академічного театру ляльок, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

67. Втілення драматургії Миколи Гоголя засобами театру анімації у виставах ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

Ладутько Юлія, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

68. Польська драматургія на сцені ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

Брюханов Демид, студ. II к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

69. Маріонетка як предмет історико-теоретичного дослідження

Соломко Анастасія, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

70. Феномен традиційних форм слов'янських різдвяних видовищ у розвитку професійного театрального процесу

Югас Вікторія, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Секція «Зв'язки: Театр-Драматургія-Кіно-Суспільство»

71. Способи комунікації між театром і глядачем: перші роки існування Харківського державного театру російської драми

Лобанова Інга, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

72. Втілення діалогії І. Карпенка-Карого на сцені ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка

Либо Олена, завіт ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

73. Особливості втілення п'єси «Закон» Володимира Винниченка на сцені ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка

Каландарішвілі Діана, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського

74. Медіалізація театру на прикладі постановок за творами Сергія Жадана

Міхеев Ігор, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

75. Актуальність проблематики драматургії Мартіна МакДонаха (постановки Степана Пасічника та Олексія Райта)

Шамаріна Галина, студ. I к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

76. Фрейдистське трактування п'єси «Річард III» режисером Юрієм Бутусовим

Петренко Лілія, студ. IV к. каф. режисури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

77. Проблеми сучасної інтерпретації п'єси Славомира Мрожека «Стриптиз»

Мельникова Софія, студ. IV к. каф. режисури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

78. Підходи до втілення класики на сценах академічних драматичних театрів Харкова (2006 – 2016 рр.)

Ковальчук Юлія, студ. IV к. каф. режисури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

79. Жанрово-стильові особливості п'єси А.П. Чехова «Вишневий сад»

Єрикалова Юлія, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського

80. Вплив «епічного театру» Бертольда Брехта на кіно творчість Ларса фон Трієра

Грабіна Олена, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського

81. Сучасний театр як соціальний інститут в умовах трансформації суспільства

Гукасян-Коробейнікова Сніжана, викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського, актриса ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

82. Тенденції традиціоналізму та модернізму у діяльності провідних режисерів Латвії

Янкевич Софія, студ. V к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

83. «Осінь на Плутоні» Сашка Брама як соціо-мистецька практика: генеза, філософія та естетика, рецепція

Паляничка Олексій, студ. IV к. каф. театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Я. Франка

23 – 24 лютого 2018 р. – У науково-практична конференція пам'яті театрознавця Є.Т. Русаброва (1955 – 2013). «Театральне мистецтво та виклики часу»

Пленарне засідання. In memoriam.

84. Вектори наукової спадщини Євгенія Русаброва в контексті магістральних наукових тем театрознавства

Щукіна Юлія, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

85. Дві вистави «Аліса в країні див» за п'єсою Є. Русаброва

Лобанова Інга, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського, завліт ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

86. Вчитель, Педагог, Людина, Янгол-охоронець, Батько...

Лебедева Лілія, актриса Львівського театру «І люди, і ляльки»

87. Критик-початківець і усвідомлення театральної критики як фактору формування суспільної думки (на матеріалі програми семінарських занять з театральної критики Є. Т. Русаброва)

Хворостенко Ніка, театрознавець, методист Харківської міської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К.С. Станіславського

88. Театральний фестиваль «Добрий театр» (1992-2012 рр.) як унікальний мистецький проект режисера М. Ізосімова (м. Енергодар)

Підлужна Маргарита, студ. III к. каф. театрознавства та майстерності актора ЛНУ ім. І.Я. Франка

89. Театральна публіцистика сучасної України: жанрово-інтерпретаційна манера

Галацька Валентина, кандидат філологічних наук, доцент, докторант каф. журналістики Київського Національного університету імені Тараса Шевченка

90. «Живий труп» Л.М. Толстого: до історії перших постановок в Харкові

Полякова Юліана, гол. бібліограф ЦНБ ХНУ ім. В.Н. Каразіна

91. Поетика драми Якова Мамонтова «Над безоднею»

Кремінська Інна, кандидат філологічних наук, доцент каф. історії української літератури ХНУ ім. В.Н. Каразіна

92. Інтерпретація Лесем Курбасом п'єси Ф. Кроммелінка «Золоте черево»

Каленіченко Ольга, док. філологічних наук, проф. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

93. Харківські гастролі театру ім. Вс. Мейєрхольда 1929 року

Пашкевич Агнія, аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (м. Київ), викл.каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

94. Композитор Б. Янівський

Новосад Христина, аспірантка КНУТКиТ ім. І.К. Карпенка-Карого.

95. «Василь Васильович Капніст запрошує»: вітальня драматурга: новий проект ХСМТБ ім. К.С. Станіславського

Тетяна Бахмет, завідувача бібліографічним відділом ХСМТБ ім. К.С. Станіславського

Секція «Театр анімації як вид театрального мистецтва»

96. Віктор Афанасьєв як фундатор організаторської справи Харківського академічного театру ляльок

Лукасян-Коробейнікова Сніжана, викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І.П. Котляревського, актриса ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

97. Режисер Ірина Ципіна як представник харківської школи театру анімації

Ципіна Аліна, магістр театрознавства (м. Харків)

98. Особливості сценічного прочитання трагедії «Король Лір» у ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва (реж. О. Дмитрієва)

Іванова Марія, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури театру анімації

99. Візуальні символи у виставі «Чевенгур» ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва (реж. О. Дмитрієва, худ. Н. Денисова)

Ищенко Любов, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури театру анімації

100. Традиція українського вертепу в сучасному навчальному процесі

Югас Вікторія, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

101. Особливості режисерського методу М. Яремчука у роботі з маріонеткою

Анастасія Гайовник-Соломко, студ. магістратури каф.

майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. Котляревського

**Секція «ЗВ'ЯЗКИ: ДРАМАТУРГІЯ – ТЕАТР –
ЦИРК – КІНО – СУСПІЛЬСТВО»**

102. Сучасна українська драма як виклик ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка у період пострадянського реформування (деформування) державних театрів України

Кобзар Ірина, актриса Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка, ст. викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І.П. Котляревського

103. Молодий театр України – Стас Жирков і Павло Ар'є вистава «Слава героям» на сцені київського театру «Золоті ворота»

Смольська Ольга, студ. IV к. каф. театрознавства та майстерності актора ЛНУ ім. І. Я. Франка

104. «Том на фермі» М. Бушара на сучасній українській сцені: досвід зустрічі з Іншим

Солов'юк Вікторія, студ. VI к. каф. театрознавства та майстерності актора ЛНУ ім. І. Я. Франка

105. Анатолій Гугнін – поет і клоун

Гугнін Денис, студ. IV к. каф. театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І.Я. Франка

106. «Нова опера» режисера Влада Троїцького: тези до проекту

Корнющенко Маргарита, магістр театрознавства, завліт ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка

Додаток В. Перелік творчих зустрічей та переглянутих і обговорених вистав конференцій 2014 – 2018 рр..

2014 – перегляд вистави Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва «Прості історії Антона Чехова» та обговорення вистави з режисером-постановником Оксаною Дмитрієвою та акторами: Тетяною Тумасянц, Вікторією Міщенко, Наталлею Шапошниковою, Вячеславом Гіндіним, Генадієм Гуріненком, Олександром Ковалем. Серед інших в обговоренні брали участь: старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого Віктор Собіянський, актор Дніпровського театру «Вірино!» Максим Ряпулов, театрознавець і журналіст Юлія Ликова (м. Сімферополь), працівник літературної частини театру «Буфф» Ольга Власова (Санкт-Петербург, Росія), студентки кафедри театрознавства «Санкт-петербургской государственной академии театрального искусства» Ольга Маркарян та Лілія Шафранська.

2015 – творча зустріч із режисером, актором, головним режисером Харківського театру для дітей та юнацтва Олександром Ковшуним.

Перегляд вистави харківського недержавного «Театру P.S.» «Циганська муза» за Л. Костенко і обговорення вистави з режисером-постановником Степаном Пасічником і учасниками спектаклю: Максимом Везденьовим, Катериною Бакай, Ганною Дарморіз. В обговоренні брали участь представники кафедри театрознавства і акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка Уляна Рой, Олександра Шутова, Христина Новосад, зав. бібліографічним відділом Харківської міської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К. Станіславського Т. Бахмет.

2016 – творча зустріч із режисером-постановником вистави «Аліса в країні див» за п'єсою Є. Русаброва (на матеріалі книги Л. Керрола) Яною Титаренко в учбовому театрі ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Серед учасників зустрічі актори вистави: Марина Бут, Юлія Шевченко, Ірина Яцюк, Олександр

Богданович, Ярослав Подшивалов, а також гості конференції проректор з наукової роботи ХНУМ Ірина Драч, представник Управління культури Харківської обласної адміністрації Світлана Гданська, доцент ХНУМ Світлана Фесенко.

2017 – творча зустріч із директором харківського недержавного театру **«На Жуках»**, драматургом і продюсером **Дмитром Терновим**. Серед учасників – театральний журналіст Тетяна Каверзіна (Москва).

Перегляд і обговорення вистави **Харківського академічного державного драматичного театру ім. Т. Шевченка «Житейське море»** за п'єсою І. Карпенка-Карого (режисер Оксана Стеценко). В обговоренні серед інших взяли участь студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка Маргарита Підлужна, Ольга Смульська, Олексій Паляничка.

2018 – Творча зустріч на тему **«Критичний театр»** з актрисою і режисером **PostPlayТеатру Галиною Джикаєвою (Київ)**. Серед учасників зустрічі: кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка Валентина Галацька, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна Інна Кремінська, аспіранти Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України Агнія Пашкевич та кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого Ольга Дорофєєва і Христина Новосад, студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка: Вікторія Солов'юк, Ольга Смульська, Маргарита Підлужна і Денис Гугнін.

Додаток С. Перелік посмертних публікацій текстів Є.Т. Русаброва

1. Русабров Е. Время наших надежд : [про сучасний стан харківської школи лялькарів] / Е. Русабров // Зоряний час Університету мистецтв: нариси до 95-річчя утворення ХНУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. – Харків, 2012. – С. 277–303.

2. Русабров Є. «Різдвяний вертеп» у Молодому театрі / Євген Русабров // Різдвяна містерія : матеріали наук. симп. «Традиції Різдвяної драми в театрі ляльок». – Луцьк, 2013. – С. 270–287.

3. Русабров Е. Т. Герой нашего времени : [о Л. Лившице и традиции Чтений его памяти] / Е. Т. Русабров // История литературы. Критика. Драматургия. Театр : из докладов на Международных Чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица (2005–2012 гг.) : сб. науч. ст. / сост. и ред. Е. А. Андрущенко. – Киев, 2013. – С. 3–6.

4. Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю.Коваленко. – Харьков : Коллегиум, 2013. – 560 с.

5. Русабров Е. К определению театра анимации [Электронный ресурс] / Евгений Русабров // Театральная библиотека. – Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2013/07/05/русабров-е-т-к-определению-театра-аним> (дата обращения к ресурсу 9.05.2017). – Заглавие с экрана.

**Додаток D. Список довідникових, аналітичних
та популярних статей, в яких вшановується внесок
Є.Т. Русаброва в театральні педагогіку та мистецтво,
а також присвячені конференціям пам'яті
та премії ім. Є. Т. Русаброва**

1. Анничев А. Памяти Евгения Русаброва / А. Анничев // Время. – 2013. – 22 янв.

2. Коваленко Ю. Герой нашего времени : [памяти Е. Русаброва] / Ю. Коваленко // Харьковские известия. – 2013. – 22 янв.

3. Коваленко Ю. П. «Просто... я Вас люблю» [пам'яті Є. Русаброва] / Ю. Коваленко // Український театр. – 2013. – № 1. – С. 14–15.

4. Коваленко Ю. П. Екзистенційний герой нашого часу : [творча та наукова доля Є. Русаброва] / Ю. Коваленко // Просценіум : Театрознавчий журнал. – 2013. – № 1–3. – С. 182–188.

5. Прево М. 26 февраля. XVIII Международные Чтения молодых ученых памяти Л. Лившица. Мы всегда будем помнить...[про внесок Є. Русаброва у традицію Міжнародних читань пам'яті Л.Лівшиця] / М. Прево / [Электронный ресурс] // Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. – Режим доступа: <http://dum.kharkov.ua/events1302.htm#ev09> (дата обращения к ресурсу 10.05.2017). – Название с экрана.

6. Соколенко Н. 10 театрознавчих заповідей Євгенія Русаброва / Н.Соколенко // Культура і життя. – 2014. – 31 січ. – С. 10. – Рец. на кн.: Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. – Харьков : Коллегиум, 2013. – 560 с.

7. Соколенко Н. 10 театрознавчих заповідей Є.Русаброва // Український театр. – 2014. – № 1. – С. 46. – Рец. на кн.: Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы,

пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. – Харьков : Коллегиум, 2013. – 560 с.

8. Коваленко Ю. Возвращение мастера : [рассказ о конференции памяти Е. Русаброва и рецензия на издание «Евгений Теодорович Русабров...»] / Ю. Коваленко // Харьковские известия. – 2014. – 25 янв. – С. 11.

9. Хворостенко В. 17 января [2014]. Презентация книги и конференция, приуроченная памяти Е. Т. Русаброва [Электронный ресурс] / В. Хворостенко // Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. – Режим доступа: <http://dum.kharkov.ua/events1401.htm> (дата обращения к ресурсу 10.05.2017). – Название с экрана.

10. Русабров Евгений Теодорович [Электронный ресурс : биогр. справка] // Лев Лившиц : In memorium. – Режим доступа: <http://www.levlivshits.org/index.php/personaly/165-rusabrov.html> (дата обращения к ресурсу 9.05.2017). – Название с экрана.

11. Русабров Євгеній Теодорович [Электронный ресурс] // Вікіпедія : Вільна електронна енциклопедія. – Режим доступа: https://uk.wikipedia.org/wiki/Русабров_Євгеній_Теодорович. – Назва з екрану.

12. Коваленко Ю. Критик как главное действующее лицо : [о конкурсе устных рецензий и вручение премий им. Е. Русаброва в рамках XI фестиваля «Курбалесия»] / Ю. Коваленко // Харьковские известия. – 2014. – 4 ноябр. – С. 5.

13. Коваленко Ю. [Інформація про присудження премії імені Є.Русаброва в рамках XI фестивалю «Курбалесія»] / Ю. Коваленко // Культура і життя. – 2014. – 31 жовтня – 6 лист. – С. 7.

14. «Курбалесія – 2014» : Буклет. [Інформація про присудження премії імені Є. Русаброва в рамках XI фестивалю «Курбалесія»]. – Харків. – 2014. – 18 с.

15. Коваленко Ю. 15–17 января [2015]. Вторая всеукраинская научно-творческая конференция памяти Евгения Русаброва [Электронный ресурс] : Театр как зеркало

революції / Ю. Коваленко // Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. – Режим доступу: <http://dum.kharkov.ua/events1501.htm> (дата звернення к ресурсу 10.05.2017). – Название с екрана.

16. Бровічева В. [Інформація про II конференцію пам'яті Є. Русаброва] / В. Бровічева // АртЕрія. – 2015. – № 1. – С. 12.

17. Коваленко Ю. «Аліса в країні див» – нова вистава театру анімації ХНУМ. Аліса в країні анімаційних див [про видання «Евгеній Теодорович Русабров...», рецензія на постановку за п'єсою Є.Т. Русаброва]// Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. – Режим доступу: <http://dum.kharkov.ua/events1506.htm#ev11> (дата звернення к ресурсу 12.05.2017). – Название с екрана.

18. Коваленко Ю. Живой круг памяти [обзор III конференции памяти Е.Русаброва и рецензия на спектакль по пьесе Е. Русаброва «Алиса в стране чудес» в учебном театре ХНУИ им. И. П. Котляревского] / Ю. Коваленко // Харьковские известия. – 2016. – 4 мар.

19. Брюханов Д. 24–25 лютого [2017]. IV Всеукраїнська науково-практична конференція пам'яті Євгенія Теодоровича Русаброва [Електронний ресурс] : Наука, яка запалює серця / Д. Брюханов // Харківський національний університет мистецтв ім. І.Котляревського : офіційний сайт. – Режим доступу: <http://dum.kharkov.ua/events1702.htm#ev6> (дата звернення до ресурсу 10.05.2017). – Назва з екрану.

20. Брюханов Д. 25 лютого – 5 березня [2017]. Фестиваль «Курбалесія» [Електронний ресурс]. Дев'ять вистав на п'ять різних поглядів // Харківський національний університет мистецтв ім. І.Котляревського : офіційний сайт. – Режим доступу: <http://dum.kharkov.ua/events1703.htm#ev2> (дата звернення до ресурсу 9.05.2017). – Назва з екрану.

21. Олексій Паляничка: харківські театрознавчі «студії» [Електронний ресурс : про IV науково-практичну конференцію пам'яті Євгенія Русаброва та конкурс усних рецензій і премію ім. Є. Русаброва в рамках XII фестивалю «Курбалесія»] / О. Паляничка // Факультет культури і

мистецтв Львівського національного університету мистецтв ім. І. Я. Франка : офіційний сайт. – 2017. – 2 берез. – Режим доступу: <http://kultart.lnu.edu.ua/news/oleksij-palyanychka-harkivski-teatroznavchi-studiji> (дата звернення до ресурсу 11.05.2017). – Назва з екрану.

22. Щукина Ю. В режиссерском тренде – женская классика, а главный приз по театральной критике Харьков вручил Львову : [обзор IV научно-практической конференции памяти Евгения Русаброва, итоги конкурса устных рецензи и награждение премией им. Е. Русаброва в рамках XII фестиваля «Курбалесия»] / Ю. Щукина // Харьковские известия. – 2017. – 7 мар.

23. Михеев И. «Звериные истории» в «Вишневом саду» без «Хозяина» [обзор XII фестиваля «Курбалесия» и итоги конкурса устных рецензий, награждение премией им. Е. Русаброва] / И. Михеев // Время. – 2017. – 10 мар.

24. Русабров Євгеній Теодорович // Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917 – 2017 : До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : у 2 т. / ХНУМ імені І. П. Котляревського ; редактор-упорядник Л. В. Русакова. – Харків, 2017. – Т. 2 : Театральне мистецтво. – С. 228 – 230.

25. Хворостенко Ніка. Театр – Бог твій, і нехай не буде у тебе інших богів перед лицем його. : [про педагогічну діяльність Є. Русаброва] / [Електронний ресурс] / В. Хворостенко // Відділ мистецтв та художньої літератури. Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. Станіславського. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/notes/відділ-мистецтв-та-художньої-літератури/театр-бог-твій-і-нехай-не-буде-у-тебе-інших-богів-перед-лицем-його/269985613533046/> (дата звернення к ресурсу 24.01.2018). – Названня с екрана.

26. Хворостенко Ніка. Той, що надихає на професію та дарує творчі крила. : [про педагогічний та науковий аспекти діяльності Є. Русаброва та про заходи вшанування його пам'яті] // Станіславка – NEWS. Газета Харьковской спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К.С. Станіславського. 2018. – № 1. (7). – С. 2-3.

Додаток Е. Фотододатки І – ІІ. Є. Т. Русабров у домашньому та професійному колах

І. З родинного архіву Євгенія Русаброва



З сестрою Олею та мамою Ірмою Золотовіцькою в парку ім. М. Горького. 1960-і рр..



Євгеній Русабров в армії.



З мамою та сестрою. 1980-і.



Із сином Толіком. Початок 1990-х.



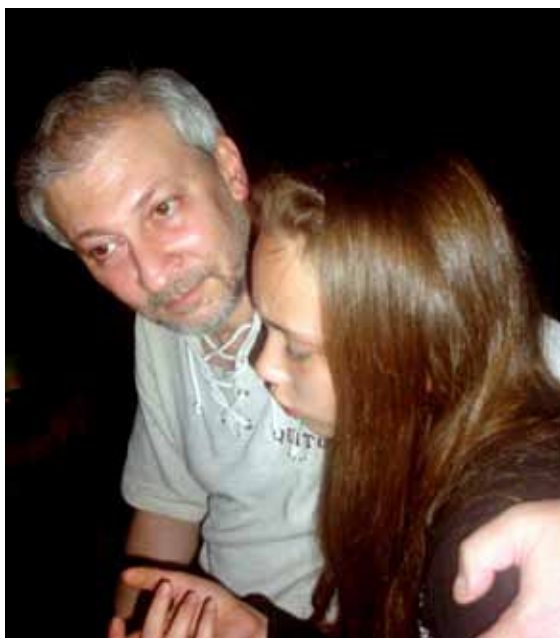
З мамою, дітьми Настею та Толіком та подругою родини актрисою Київського театру ляльок Ольгою Лозовською.



З матір'ю, сестрою та племінницею Данілою. Віпочинок в Угорщині. Жовтень 2008.



Євгеній Русабров. Жовтень 2008.



З дочкою Лізою.



Євгеній та Анастасія Русаброви.

II. Євгеній Русабров в колі колег



Фото Євгенія Русаброва зі студентської картки. К. 1970-х рр..



Є. Русабров із членами кафедри театру ляльок Раїсою Ковальновою, Леонідом Марковим та Світлоною Довлетовою. Поч. 1990-х.



Євгеній Русабров (крайній праворуч) – викладач своєї першої в університеті кафедри театру ляльок. 1980-і.



Євгеній Русабров в одному зі своїх найулюбленіших місць Харкова – на книжній Балці. 1990-і.



Євгеній Русабров як доповідач на ювілейних Читаннях молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця. 1999.



Студенти Юлія Коваленко, Тетяна Горбатенко, Олена Прусенко, Людмила Лисенко. Євгеній Русабров та завлабораторією історії театру Галина Атрошкіна після захисту дипломів 5-курсників. 2001.



Є. Русабров зі своїми студентами-доповідачами Світлою Довженко, Кирилом Лукашом, Іриною Локтевою та Олександром Бригадою після завершення дня Читань пам'яті Л. Лівшиця. Лютий 2004.



Євгеній Русабров у колі кафедри театрознавства: Ніна Сафронова, Галина Ботунова, Ніна Логвинова, Олександр Аннічев, Юлія Коваленко, Наталія Бондарева. 2007.



Є. Русабров проводить таїнство посвяти
у театрознавці першокурсників. З Ольгою Дорофєєвою.



З Світланою Баженовою, Діаною Ходячих та Ніною Логвиноюю.



Юлія Коваленко та Євгеній Русабров ведуть міжнародну студентську конференцію на театральному факультеті.



Є. Русабров на обговоренні вистави «ЧМО» «Театру 19» серед студентів-театрознавців Харкова та Санкт-Петербургу різних років.



З Ігорем Ладенком та Сергієм Савлуком після обговорення вистави «ЧМО» у харківському Будинку актора.



З провідним актором харківської лялькарської школи заслуженим артистом України Вячеславом Гіндінім.



Після зустрічі з випусником, народним артистом Латвії та РФ Адольфом Шапіро. Яків Лівшиць, Євгеній Русабров, Тетяна Лівшиць-Азаз, Адольф Шапіро, Галина Ботунова, Юлія Коваленко, Олена Андрущенко, Яна Партола. Театральний факультет ХНУМ. 2010.



Є. Русабров серед колег з театального і музичного факультету ХНУМ, Харківської державної академії культури та гостей міста на акції вшанування пам'яті Марка Кропивницького (з нагоди 140-річчя від дня народження). Харківський Молодіжний парк. Квітень 2010.



Зав. харківської та київської кафедр лялькарів Євгеній Русабров та Леонід Попов із віце-президентом центру УНІМА в Україні Сергієм Єфремовим після презентації студентами своїх шкіл. Театральний факультет ХНУМ. 2010.



Останній виступ завкафедрою Євгенія Русаброва перед «новобранцями» театального факультету у великій залі університету 1 вересня 2010.



На останній посвяті в театрознавці. Інґа Лобанова, Юлія Коваленко, Євгеній Русабров, Олександра Бригада, Тамріко Ланчава, Ірина Артюхова, Анастасія Тернова, Анастасія Клочко. Осінь 2010.



Ю. Коваленко та Є. Русабров на посвяті студентів 1 курсу у театрознавці. Осінь 2010.



Після останніх в житті Читань пам'яті Л. Лівшиця у педагогічному університеті з Тетяною Лівшиць-Азас, Тетяною Оконецькою та своїми студентками Світлою Усаніною, Анастасією Бутінковою і Кариною Литвиненко. Лютий 2011.

Додаток F. Фотододатки III – V. Хроніка миттєвостей конференцій та інших заходів пам'яті Є. Т. Русаброва

III. Вшанування пам'яті Євгенія Русаброва



Пам'ятник на могилі Є. Русаброва у Бат-Ямі (Ізраїль)



Заслужений діяч мистецтв України Степан Пасічник відкриває Вечір пам'яті Є. Русаброва на театральному факультеті ХНУМ. Велика зала. 4 березня 2013.



Голова осередку Національної спілки театральних діячів України в Харківській області заслужений працівник культури України Сергій Бичко на вечорі пам'яті Є. Русаброва.



Презентоване на театральному факультеті ХНУМ видання «Евгений Теодорович Русабров. Творческое наследие и воспоминания современников». Січень 2014.



Після першої конференції пам'яті Є. Русаброва. Інґа Лобанова, Юлія Ликова, Юліана Полякова, Олександр Аннічев, Галина Джикаєва, Яна Партола, Юлія Коваленко, Міла Чернецька, Віктор Собіянський, Максим Ряпулов. Січень 2014.

Афіша II конференції
пам'яті Є. Русаброва.



Декан театрального факультету Галина Ботунова
відкриває II конференцію пам'яті Є. Русаброва.



Учасники ІІ конференції пам'яті Є. Русаброва: Маргарита Корнющенко-мол., Олена Жатько, Інґа Лобанова, Ніка Хворостенко, Ірина Челомб'їтько, Христина Новосад, Юлія Коваленко, Уляна Рой (сидить), Яна Титаренко, Олександра Шутова, Тетяна Бахмет, Маргарита Корнющенко, Аліна Ципіна. Січень 2015.



Афіша ІІІ конференції пам'яті Є. Русаброва.



Інформаційний стенд до 60-річчя від дня народження Є. Русаброва. Лютий 2016.

Афіша IV конференції
пам'яті Є. Русаброва.



Декан театрального факультету Яна Партола вітає
учасників першого дня IV конференції пам'яті Є. Русаброва.



Юлія Щукіна відкриває другий день роботи IV конференції пам'яті Є. Русаброва.



Учасниця II та IV конференцій пам'яті Є. Русаброва Анна Усенко
(Інститут гуманітарних наук Таллінського університету).



Постійна учасниця конференції актриса Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Ірина Кобзар.



Учасник IV конференції пам'яті Є. Русаброва завіт Полтавського обласного державного театру ляльок Єгор Ткаченко.



Студентка магістратури кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Вікторія Югас продовжує досліджувати улюблену наукову тему Євгенія Русаброва...



... і випускниця кафедри майстерності актора і режисури театру анімації, учениця Євгенія Русаброва Олена Хомуцька – теж!

IV Премія ім. Є. Русаброва



Перші в історії здобувачі премії ім. Є. Русаброва в галузі театральної критики: харків'яни Софія Янкевич, Дарія Дроботова, Ігор Міхеев та киянки Олена Мигашко і Ірина Бойко. Фестиваль «Курбалесія». 2014 р.



Диплом лауреата першої в історії премії ім. Є. Русаброва. 2014.



Журі конкурсу усних рецензій Юрій Хомайко та Олександр Аннічев, харківські театрознавці Ольга Дорофеева та Олена Либо і конкурсант від харківської кафедри театрознавства Ігор Міхеев. Фестиваль «Курбалесія». 2017 р.



Конкурсантка від львівської кафедри театрознавства та акторської майстерності, учасниця IV конференції пам'яті Є. Русаброва Ольга Смульська.



Конкурсант зі Львову, учасник IV конференції пам'яті Є. Русаброва Олексій Паляничка та лауреат 1 премії конкурсу усних рецензій на «Курбалесії – 2017» харків'янка Галина Шамаріна.



Володарка премії ім. Є. Русаброва Маргарита Підлужна (Львів). «Курбалесія». 2017.

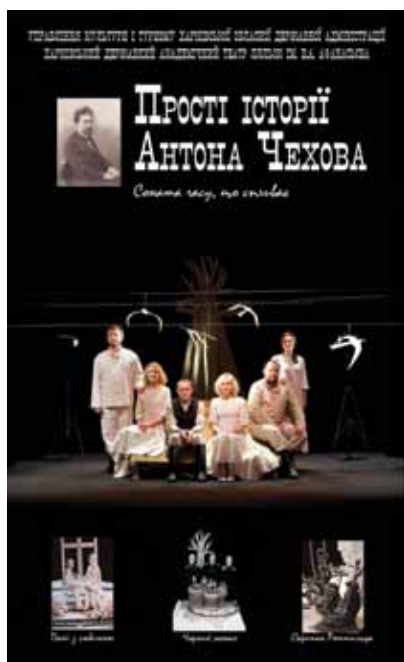


Диплом лауреата премії
ім. Є. Русаброва. 2017.

V Творчі зустрічі та вистави конференції



Сцена з вистави «Прості історії Антона Чехова». Дама – Вікторія Міщенко, Гуров – Вячеслав Гіндін, Анна Сергіївна – Тетяна Тумасянц, Дама – Наталія Шапошникова.



Афіша до вистави з програми першої конференції пам'яті Є. Русаброва. 2014.



Обговорення вистави «Прості історії Антона Чехова» (реж. Оксана Дмитрієва) у Харківському академічному театрі ляльок ім. В. Афанасьєва. Максим Ряпулов, Віктор Собіянський, Сніжана Гукасян-Коробейникова, Вячеслав Гіндін, Тетяна Тумасянц, Геннадій Гуріненко, Наталія Шапошникова, Оксана Дмитрієва, Вікторія Міщенко, Олександр Коваль. Перша конференція пам'яті Є. Русаброва. 2014.



Започатковують рубрику конференції «Творча зустріч» головний режисер Харківського обласного театру для дітей та юнацтва Олександр Ковшун та модератор зустрічі Юлія Коваленко. II конференція пам'яті Є. Русаброва. 2015.



Серед присутніх на творчій зустрічі: Тетяна Уривська, Дарія Дроботова, Анна Усенко, Ніка Хворостенко, Уляна Рой, Інга Лобанова, Юлія Коваленко, Олександр Ковшун та ін..



Афіша до вистави з програми
II конференції пам'яті
Є. Русаброва. 2015.



Фінальний акорд вистави «Циганська муза» Харківського Театру «P.S.» (реж. Світлана Пасічник) на показі учасникам конференції. Степан Пасічник, Максим Везденьов, Ганна Дарморіз, Катерина Бакай.



С. Пасічник і М. Везденьов під час обговорення вистави учасниками конференції.



С. Пасічник, Г. Дарморіз, К. Бакай на обговоренні вистави «Циганська муза».



Афіша до вистави за п'єсою Є. Русаброва «Аліса в країні Див» з програми III конференції пам'яті Є. Русаброва. 2016.



Фото з вистави «Аліса в країні Див» (реж. Яна Титаренко) студентів IV курсу кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. Котляревського (майстер доцент Світлана Фесенко). Аліса – Марина Бут.



Аліса – М. Бут.



Аліса – М. Бут.





Аліса – Марина Бут, Білий Кролик – Олена Баженова,
Ярослав Подшивалов, Олександр Богданович.





Березневий Заяць – О. Богданович, Капелюшник – Я. Подшивалов.



Аліса – М. Бут, Валети: Я. Подшивалов, О. Богданович.



Валет 1 – Ярослав Подшивалов,
Королева – Юлія Шевченко, Валет 2 – Станіслав Альохін.



Творча зустріч із директором Харківського «Театру на Жуках», драматургом Дмитром Терновим. Інґа Лобанова, Маргарита Підлужна, Дарія Дроботова, Ольга Смульська, Юлія Щукіна, Тетяна Каверзіна, Галина Шамаріна, Дмитро Терновий, Олексій Паляничка, Ольга Дорофєєва, Ніка Хворостенко, Юлія Єрмакова, Діана Каландарішвілі, Вікторія Юґас. IV конференція пам'яті Є. Русаброва. 2017.



Афіша до вистави з програми
IV конференції пам'яті Є. Русаброва. 2017.



Галина Джикаєва – актриса і
режисер PostPlayТеатру (м. Київ),
героїня творчої зустрічі V конфе-
ренції пам'яті Є. Русаброва



Фото з вистави «Житейське море» (реж. Оксана Стеценко)
Харківського державного академічного драматичного театру
ім. Т. Шевченка. Ваніна – Владислава Святаш, Іван – Євген Моргун.



Сцена з вистави за свідченнями учасників подій анексії Криму «Справа 26 лютого» (реж. Г. Джикаєва)



Г. Джикаєва у виставі А. Романова «Ополценці»



Сцена з вистави «Тут вам не демократія» (реж. Г. Джикаєва)



Сцена з вистави «Медея»

Зміст

Яна Партола Вітальне слово до учасників V науково-практичної конференції пам'яті Є. Русаброва	3
Юлія Щукіна Передмова	3
Статті, присвячені театрознавцеві та педагогу Є.Т. Русаброву	
Юлія Щукіна Театральная критика как опасная профессия .	4
Аліна Ципіна Євгеній Теодорович Русабров як один з засновників міжнародного фестивалю «Аніма» та його аналітик	13
Лілія Лебедєва Вчитель, Педагог, Людина, Янгол-охоронець, Батько...	20
Ніка Хворостенко Професійно-психологічний вплив лекцій Є. Русаброва (на матеріалі 2010-2011 навчального року)	24
Юлія Щукіна Основні педагогічні принципи Євгенія Русаброва	30
Статті, присвячені історії театру та театральній педагогіці	
Тетяна Бахмет Скарбниця пам'яті: архівний фонд МСМТБ ім. К.С. Станіславського	38
Галацька Валентина Театральна публіцистика сучасної України: жанрово-інтерпретаційна манера	43
Ольга Дорофєєва Втілення української класики на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка у другій половині 1930-х рр.	46
Дроботова Дарія Розвиток «Молодежного театра-студии на улице Карла Маркса» (1988–2002) в контексті театрального процесу Харкова кінця XX століття	52
Тат'яна Каверзіна Анатомический театр Даниэле Финци Паски	65
Ольга Калениченко Драматургия Г. Л. Олди в аспекте постмодернізму	73
Ірина Кобзар Учитель як носій духовного коду українського народу (до 110 річниці з дня народження Р. О. Черкашина)	84
Маргарита Корнющенко Вистави Олександра Ковшуна для дітей: педагогіка мистецтва	99
Надія Кукуруза Літературно-сценічні форми діяльності актора Євгена Нищука	104

Ігор Міхеев Історія театру-студії «Арабески» в контексті театрального процесу сучасної України	111
Христина Новосад До сценічної історії прапрем'єри «Фауст і смерть» О. Левади у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (1960)	117
Олексій Паляничка «Осінь на Плутоні» Сашка Брама як соціомистецька практика: генеза, філософія та естетика, рецепція	126
Агнія Пашкевич Харківські гастролі Вс. Мейерхольда у першому десятиріччі XX ст. як віддзеркалення мистецького середовища міста	131
Юліана Полякова Феномен «театрального человека»: харьківський період життя і діяльності С. І. Турбина	143
Єгор Ткаченко Тенденція вечірнього репертуару як характерна ознака директорства І. О. Чернікової у Полтавському академічному обласному театрі ляльок (2002–2016 рр.)	153
Олександра Шутова Перші прем'єри п'єси «Карпассу górale» Юзефа Коженювського в Галичині (1844 – 1864)	163
Додаток А. Тематика та учасники конференцій 2014 – 2018 рр.	172
Додаток В. Перелік творчих зустрічей та переглянутих і обговорених вистав конференцій 2014 – 2018 рр.	186
Додаток С. Перелік посмертних публікацій текстів Є.Т. Русаброва.	188
Додаток Д. Список довідникових, аналітичних та популярних статей, в яких вшановується внесок Є. Т. Русаброва в театральні педагогіку та мистецтво, а також присвячені конференціям пам'яті та премії ім. Є. Т. Русаброва	189
Додаток Е. Фотододатки I – II. Є. Т. Русабров у домашньому та професійному колах	193
Додаток Ф. Фотододатки III – V. Хроніка миттєвостей конференцій та інших заходів пам'яті Є. Т. Русаброва	206