

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Мультикультурні виклики у сфері європейської інтеграції спонукають до досліджень, вивчення, взаємообміну першоджерел самобутніх етнографічних фольклорних зразків, як феномену творчої культурної спадщини.

Впродовж всього практичного шляху відслідковується певний алгоритм передачі інформації засобами творчого вираження, хореографічної образності та толерантності, вишуканості, демонстрації досконалості виконавської майстерності, спроможності передати зміст, що закладений в основу навчання.

Аналізуючи предмет дослідження коворкінг та міжетнічну толерантність, слід зазначити структурний підхід до цих явищ, які повинні бути системними, цілісними такими, що становлять певний плацдарм для європейської освіти та розвивають міжкультурні зв'язки навчальних закладів, які є фундаментом освіти, державності та спрямовані на збереження, примноження національних надбань.

Список джерел та літератури

1. Етнічна толерантність. Міграційні процеси в сучасному світі: світовий, регіональний та національний виміри: Енциклопедія за ред. Ю.І. Римаренка. – К. : Довіра, 1998. 912 с

Людмила Ванюга

РЕПЕРТУАР ТЕАТРУ, ЯК ВИЯВ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ КОЛЕКТИВУ

Важливим професійно-творчим показником театральної культури є визначеність творчої позиції театру в його репертуарній лінії, цілісності художньої програми.

Репертуар – це паспорт і творче обличчя театру. «Театральний репертуар є одним із найбільш значних і вагомих соціально-художніх та соціально-культурних показників стану театру й ефективності його діяльності, бо саме в ньому концентрується розуміння ним своєї ролі в суспільстві. Репертуар це характеристика змістовної сторони діяльності театру, його, власне, соціально-художній образ, форма його буття для суспільства» [1, с. 167].

Прослідковується чітка залежність громадянської позиції колективу театру від його репертуарної політики.

Період з 2014 року багато змінив в українському театральному процесі, хоча не так як би хотілося. Репертуарна політика театрів доволі широка, що дає змогу дати більш широке уявлення як про класичну, так й про сучасну драматургію. Так за словами М. Захаревича, «Репертуарна лінія, яка нині витворюється в театрі – це насамперед серйозна література, знакові автори, режисери-інтелектуали (орієнтовані на європейський театр), актуальна драматургія, українська класика» [2]. За останні роки значно посилюється попит й на нову українську драматургію. Театри звернулися до драматургічних текстів Наталі Ворожбит, Павла Ар'є, Тетяни Киценко, Неди Нежданой та інших. Починають активно працювати не бюджетні (незалежні театри), які наповнили український театр розмаїття тем, стилів і форм виступів.

24 лютого дуже яскраво виявило у кого є громадянська позиція. Прикладом може бути Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь), частина якого приймаючи проросійську позицію виїхала на сторону ворога, а інша частина, прагнучи залишитися українським театром переїхали в Ужгород. І вже 16 липня 2022 року відбувся прем'єрний показ вистави «Крик нації...», присвяченого Василю Стусу (режисерка-постановниця, заслужена артистка України Людмила Колосович).

Театри *принципово після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну прибрали з репертуару постановки, які дотичні до країни-агресора. Бо коли російська зброя вбиває українців, які захищають свою землю, і знищує все навкруги, мистецтво, за лінією бойових дій, не може підтримувати російську культуру.* В репертуарі кожного театру, на сьогоднішній день, є постановки національно-патріотичного змісту, які відображають боротьбу українського народу з московською ордою.

Дуже актуальною є постановка народного артиста України Олега Мосійчука «Голгофа» з нагоди 130-ї річниці від дня народження Йосифа Сліпого на сцені Тернопільського академічного обласного

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка (прем'єра відбулась 18 вересня 2022р.). Містерія непокори, за визначенням автора, про силу духу та безмежну віру, яка завжди була в українців.

Значно повільніше, аніж би хотілося, змінюється спадково-радянська репертуарна політика театрів.

Колективи театрів активно долучилися до волонтерської діяльності, збором коштів на ЗСУ. Приміщення театрів з перших днів стали волонтерськими центрами, де плели сітки, збирали продукти та медикаменти, прилистком для біженців. Чоловіки-актори сьогодні захищають нашу землю у складі ЗСУ та ТРО. Актори та актриси (Ада Роговцева, Ірма Вітовська, Ахтем Сентаблаєв, Ріма Зюбіна та інші) висловлюють свою громадянську позицію не тільки через акторські роботи у театрі і кіно, а й через соцмережі та медаі, чим викликають величезну повагу серед своїх шанувальників.

Список джерел та літератури

1. Безгін І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого. Київ : КФ НВК «Наука», 2002. 336 с.
2. Вергеліс О. Михайло Захаревич: «Театр Франка завжди протестує проти приниження» // Дзеркало тижня. 10.06.2018. URL: <http://surl.li/ekkggr>

УДК 792.97.027(477.54)

Ольга Дорофєєва

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РЕЖИСУРІ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК В КІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Анотація: В статті розглянуто розвиток підходів в режисурі в Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. на прикладах вистав для дорослої аудиторії. Виявлено основні тенденції, притаманні кожному з режисерів цього періоду, які попри своєрідність стилістик та тематичних напрямів, мають і спільні риси. Авторкою визначено як незмінну ознаку творчого розвитку театру цієї доби пошук різних прийомів взаємодії між актором і лялькою на сцені. Цей аспект є важливим для розуміння специфіки харківської лялькарської школи та природи сценічних трансформацій сучасного театру анімації.

Ключові слова: Харківський театр ляльок; режисура театру ляльок; Олег Русов; Євгеній Гімельфарб; Оксана Дмитрієва; сценічна взаємодія актора і ляльки, дорослий репертуар театру ляльок, харківська лялькарська школа.

Постановка проблеми. Визначений для дослідження період є важливим етапом з точки зору формування нових сценічних прийомів в практиці більшості українських театрів. Для аналізу еволюції Харківського театру ляльок 1990-х – 2010-х років важливим є дослідження змін у сфері репертуару та взаємодії актора і ляльки. Показовими для виявлення найзначніших тенденцій в цьому процесі є характеристика режисерських підходів, що втілювалися у виставах зазначеного періоду.

Аналіз досліджень. В українському театрознавстві бракує наукових робіт, присвячених аналізу розвитку театру ляльок. Тому основною базою дослідження є рецензії театрознавців та критиків В. Айзенштадта, С. Васильєва, О. Вергеліса, Г. Веселовської, М. Корнющенко, А. Липківської, Я. Партоли на окремі вистави Харківського театру ляльок. Важливим джерелом для аналізу розвитку основних тенденцій режисури та акторської майстерності визначеного періоду є книга О. Рубінського, одного з найвидатніших акторів колективу. Також було залучене комплексне дослідження українського театрального процесу останніх трьох десятиліть «Український театр: шлях до себе».

Мета статті – виявити основні тенденції в режисурі Харківського театру ляльок доби Незалежної України в період важливих естетичних змін.

Виклад основного матеріалу. Початок 1990-х років в історії Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, одного з найстаріших і найвідоміших лялькових колективів України, позначився змінами естетики та тематики вистав. Звісно, цей період став часом відкриттів та проривів для всього театрального процесу країни, що було обумовлено глобальними змінами в політичному та соціальному житті після проголошення Незалежності України. Серед

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

тогочасних змін в українському театральному мистецтві дослідники визначають як найважливіше, що «Насамперед, принципово розширився репертуарний і жанровий діапазон театру» [6, С. 6].

Для Харківського театру ляльок найбільш репрезентативними з точки зору характеру мистецьких трансформацій та особливостей режисерських пошуків є вистави для дорослого глядача. Традиційно українські державні театри ляльок більше орієнтовані на дитячу аудиторію, а вистави для дорослих є скоріше виключенням для більшості колективів. Однак, саме Харківський театр ляльок з 1960-х рр. активно розвиває напрям «вечірнього репертуару», і досі залишається лідером серед українських театрів ляльок за кількістю вистав для дорослих.

Знаковими для театру як з точки зору відкриття нових тем, так і з точки зору нових принципів взаємодії живого актора і ляльки можна вважати роботи режисера Олега Русова початку 1990-х рр. Вистава «Тінь» за п'єсою Є. Шварца, жанр якої постановник визначив як страшна казка, була створена 1991 р. «Тінь» отримала значний успіх у глядача, громадянський пафос твору, ідея безкомпромісності боротьби сприймалися суголосними суспільним настроєм часу. Теми фальші й двоїстості, закладена в тексті філософської казки, знайшли дуже неординарне втілення засобами театру ляльок.

О. Рубінський, який виконував у виставі роль Міністра фінансів, аналізуючи особливості вистави зазначає: «Цілісність сценографії та режисури вистави підкреслювалася чорно-білим рішенням простору і ляльок ... Сатирична інтонація п'єси точно передана в конструкціях ляльок художницею І. Борисовою» [5, С. 332]. До вистави були створені незвичні для тогочасної української сцени планшетні ляльки, за розмірами практично відповідні акторам, які ними керують. Знаходимо такий коментар щодо особливостей використання ляльок в одного з критиків: «Одягнені в чорні плащі з капюшонами виконавці водять їх сценою не ховаючись від глядача, але залишаючись при цьому в тіні» [8]. Визначальною рисою вистави, надалі важливою ознакою виконавської традиції Харківського театру ляльок, стало органічне поєднання живого та лялькового планів, що збагачувало сприйняття твору новими філософськими аспектами. «Вистава будується на примхливому сплетінні прийомів лялькового та «живого» театрів, відстороненні та злитті ляльки та виконавця, обличчя та маски» [1].

У 1993 р. О. Русов продовжує розвивати соціальну тему, створюючи виставу «Колгосп тварин» за відомою антиутопією Дж. Орвелла, якій дає жанрову характеристику ексцентрична притча. Своєрідне поєднання живого і лялькового планів дозволило втілити сатиричні образи твору у виразних сценічних метафорах. Основним прийомом стало розділення світу тварин – традиційна ширмова лялька з натуралістичною деталізацією та світу людей – музичні номери в живому плані. Не зважаючи на зміни в соціальному й політичному житті країни вистава залишається в репертуарі театру протягом майже тридцяти років.

У 1991-2004 рр. головний режисер театру – Євгеній Гімельфарб, у виставах якого гармонійно синтезувалися його своєрідна художня мова та специфіка харківської лялькарської школи. У 1994 р. було створено виставу «Декамерон» - фарс в стилі венеціанського карнавалу, де знайшли розвиток прийоми поєднання живого та лялькового планів. «Лірико-драматичні новели виконують ляльки, викликаючи в глядацькій залі чуйну тишу, а «солоні» сценки, що змінюють одна одну, як у калейдоскопі, за всіма законами середньовічного фарсу розігрують актори «наживо». Здоровій еротичі Дж. Боккаччо режисер Євген Гіммельфарб знаходить дуже точні сценічні метафори, які народжують масу сміху та веселих асоціацій. Причому смак і почуття міри ніде не зраджують творцям вистави» [5, С. 341]. Використання такого принципу сценічного існування певною мірою змінювало функції ляльок і людей. Ляльки втілювали високі людські цінності – любов, відданість, благородство, а люди, навпаки, ставали носіями порочних, дрібних пристрастей.

В 1996 р. Є. Гімельфарб здійснює постанову вистави «Майстер та Маргарита» за М. Булгаковим. Романна багатопланова структура твору знайшла оригінальне втілення завдяки використанню ляльок різних типів та різним прийомам обігрування місць дії. Досить вдалими видалися переходи від лялькових до живих сцен: головні герої твору мали втілення у живому плані (актори працювали з глибоким психологічним проживанням сценічного життя персонажів), герої біблійної частини твору втілювалися засобами ляльок маріонеток, сцени у спілці письменників вирішувалися з використанням тростинної ляльки.

Освоєнням нових пластів співіснування ляльки та живого актора позначилася робота Є. Гімельфарба над виставою «Моя чарівна леді» за мотивами творів Б. Шоу та Ф. Лоу. Музична комедія сприяла продовженню лінії виховання актора синтетичного театру, де досить дотепно і винахідливо використані прийоми роботи з ляльками різних систем.

Можливості театру ляльок у втіленні художнього образу і в ляльковому, і в живому плані набули особливого звучання при інтерпретації відомого сюжету. За концепцією режисера Еліза, яка стоїть на

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

початку вистави на площі та продає фіалки, втілена як петрушечно-площадна рукавична лялька. В такому вигляді вона потрапляє до аристократа Хігінса, та він починає її навчати. Пізніше змінюється технічна структура ляльки, поступово вона стає маріонеткою, потім красивою, більш пропорційною лялькою, та в кінці – людиною. Якщо дівчина, яка проходить шлях розвитку від квіткарки до леді втілюється через метафору розвитку від ляльки до людини, то Хігінс, навпаки, з наче культурної та освіченої людини перетворюється на ляльку [5, С. 354]. Вистава справляла враження поліфонічного твору, де поєднуються естетика лялькового, драматичного та музичного театрів, створюючи цілісний і органічний світ.

Творчість Є. Гімelfарба, впровадження ним контрастних підходів та різних стилістик відіграли значну роль для виховання в Харківському театрі ляльок синтетичного актора та сприяли формуванню багатогранного репертуару, що призвело в 1990-х рр. до значного посилення авторитету театру серед глядачів та мистецької спільноти.

З 2007 р. в Харківському театрі ляльок працює О. Дмитрієва, зараз – головна режисерка театру та беззаперечна лідерка серед українських режисерів-лялькарів. Перші, створені нею в цьому колективі вистави «Чарівне кільце» О. Цуканова, 2007 р. та «Дюймовочка» Г. К. Андерсена, 2008 р. мали таку образну структуру, що засвідчувала прояв оригінального режисерського підходу та унікального для української сцени типу взаємодії актора і ляльки.

Розробляючи у виставах середовище існування своїх героїв О. Дмитрієва створює яскравий полуфантастичний світ, що пов'язаний не стільки з оточуючою нас реальністю, скільки з дитячою міфологічною свідомістю. Режисерку можна назвати деміургом власного світу, вона будує його практично з нуля, не орієнтуючись на форми життя. У виставах О. Дмитрієвої ляльки ніколи не намагаються наслідувати живій людині, вони самодостатні у тому просторі, де розгортається дія.

Невіддільною частиною цього світу є сценографія Н. Денисової, яка створює єдиний, гармонійний художній простір. Важливість співпраці режисерки та сценографки неодноразово підкреслювали театрознавці, зокрема на думку С. Васильєва усе «ігрове, просторове середовище вони розробляють разом, в міцному тандемі» [7, С. 185].

Окрім рівноправного існування актора і ляльки, особливість режисерського методу О. Дмитрієвої у використанні одночасно декількох естетичних систем. Показово це проявилось у виставі «Майська ніч, або Місячне чаклунство», що створена 2009 р. за мотивами твору М. Гоголя, де в одній стилістиці об'єднано безліч прийомів. Виразна пластичність акторів підтримується ритмами фольклорної музики, а плоскі ляльки взаємодіють з тростинними героями містичного гоголівського світу, поряд з атрибутикою українського села несподівано з'являється чорно-червоний дракон з китайської міфології. Для розробки характеру персонажів О. Дмитрієва часто використовує декілька ляльок, що демонструють різні стани, в яких перебуває герой.

Попри різноманітність природи використовуваних сценічних прийомів, визначною рисою вистав О. Дмитрієвої є стилістична цілісність, що сприяє формуванню виключної атмосферності. Дуже виразно це проявилось у виставі «Король Лір» В. Шекспіра, що поставлена у 2010 р. Сценічна інтерпретація трагедії відрізняється суворістю та політичною гостротою. Гранично напружену атмосферу жахливого середньовіччя створює емоційна акторська гра, символічне використання огидних лялькових персонажів, прийомів тіньового театру та незвична дерев'яна сценографія.

Для вистав О. Дмитрієвої характерно, що головними дієвими персонажами на сцені є актори, а лялька стає свого роду символом подій, що трапляються в житті героїв, таким чином доповнюючи основну лінію дії додатковими змістами. За твердженням театрального критика О. Вергеліса, вона «як серйозний режисер нічого (нікого) не імітує, а створює оригінальні художні світи, в яких люди й ляльки, тексти й підтексти, знаки й почуття якимось зростаються в пошуках театральної гармонії. Актор і лялька можуть виступати в неї як рівнозначні партнери або як різні обличчя одного героя» [2].

У виставах О. Дмитрієвої існують як менше два рівноправних пласти дії, що обумовлює поліфонічність та об'ємність розвитку конфлікту. Таким чином персонаж-лялька не є ототожненням або малою копією персонажа-актора. Поєднання живого плану з лялькою є не лише технічним прийомом, а важливим естетично-філософським принципом існування театру О. Дмитрієвої.

В структурі цих вистав лялька наче підкреслює умовність світу вистави, підігрує акторам, які часто створюють дуже тонкий психологічний малюнок ролі. Не завжди ця особливість виправдовується критиками й мистецтвознавцями. Неоднозначністю сприйняття позначилася вистава «Гамлет» В. Шекспіра, створена 2018 р. На думку театрознавиці Г. Веселовської використання ляльок у виставі не завжди виправдане через надто незначну їх роль у розвитку сценічної дії: «лялькам та предметам довірена ілюстративна функція. Надзвичайно різноманітні, витончені та майстерно