

Міністерство культури та інформаційної політики України.

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського

Театральний факультет

Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

**ОЛЕКСІЙ РУБІНСЬКИЙ ЯК ПРЕДСТАВНИК ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ
ЛЯЛЬКАРІВ. ТВОРЧА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ**

Кваліфікаційна робота ОР Магістр

Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

Студент-виконавець:

Акжитова Таїсія

Актор театру ляльок

Науковий керівник:

доцентка

кафедри театрознавства

канд. мистецтвознавства

Щукіна Юлія Петрівна

Рецензент:

канд. мистецтвознавства

доцентка

кафедри режисури ХДАК

Світлана Шумакова

Допущено до захисту

Зав. Кафедри, професор,

Заслужений діяч мистецтв України

О. О. Інютчкін



«__» _____ 2023 р.

Харків, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОЛЕКСІЙ РУБІНСЬКИЙ ЯК ПРЕДСТАВНИК ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ЛЯЛЬКАРІВ.....	6
1.1. Ступінь дослідженості теми.....	6
1.2. Методологія дослідження.....	10
1.3. Вплив харківської школи лялькарів 1970-х років на професійне становлення О. Рубінського.....	12
РОЗДІЛ 2. УНІВЕРСАЛІЗМ АКТОРА-ЛЯЛЬКРЯ ОЛЕКСІЯ РУБІНСЬКОГО У ВИСТАВАХ ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ІМ. В. АФАНАСЬЄВА.....	16
2.1. О. Рубінський як майстер техніки водіння тростинної ляльки.....	16
2.2. О. Рубінський як актор у виставах з альтернативними анімаційними об'єктами.....	31
2.3. Діапазон живопланових ролей О. Рубінського.....	44
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИКА І ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ОЛЕКСІЯ РУБІНСЬКОГО У ХАРКІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ МИСТЕЦТВ ІМ. І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО.....	56
3.1 Відображення поглядів О. Рубінського на специфіку театру ляльок і майстерності лялькаря у його наукових працях.....	56
3.2. Практична методика викладання професора О. Рубінського.....	62
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	74
ДОДАТКИ.....	80
ДОДАТОК А. РОЛЕГРАФІЯ ОЛЕКСІЯ РУБІНСЬКОГО У ХДАТЛ ім. В. АФАНАСЬЄВА.....	80
ДОДАТОК Б. ФОТОМАТЕРІАЛИ.....	82

ВСТУП

Народний артист України, професор, академік Вищої школи Олексій Рубінський (1952-2021) – постать відома і у відносно вузькому колі театральних діячів та шанувальників його творчості на теренах України, і у більш ширшому – спілці світових лялькарів.

Безумовно, Олексія Рубінського, яким ми його знаємо, сформували кращі вчителі, чий вклад у формування видатної особистості важко переоцінити. Але варто зазначити, що О. Рубінський навчався у корифеїв-практиків харківського театру. На спільних з ними репетиціях він формулював свої теоретичні уявлення стосовно філософії ляльки (власну філософію ляльки, що грає). Майстри-вчителі, як ремісничі – майстерно володіють ремеслом – «рукомеслом». О. Рубінський, у свою чергу, досконало оволодівши цим ремеслом, додає до нього мистецтво. Він був актором-художником, митцем.

Не кожен актор, не зважаючи на досвід, може відчувати життя своєї ляльки. Це не погано, це просто якась особлива чутливість, особливе сприйняття навколишнього світу через якісь альтернативні почуття. Наче шосте відчуття. Важко сказати що саме сприяє його розвитку і чи можна ототожнити таку чутливість деяких лялькарів з абсолютним слухом у музикантів. Видатного піаніста називають «маестро», бо він своєю віртуозною грою дає життя мелодії, залишеній на нотному стані. Так само, метр – той, хто оживлює персонажа, захованого у дерев'яній фігурці.

У дослідженні постаті такого лялькового метра і полягає основне завдання цієї роботи. Здається неможливим пізнання усіх таємниць майстерності Олексія Рубінського, не до кінця осяжними для нашого розуміння лишаються його філософські роздуми. Можливо лише мигцем торкнутися історії життя та творчості харківського лицедія, продовжувача та охоронця традицій лялькарства Сходу України.

Актуальність роботи визначається необхідністю вивчення творчої і педагогічної діяльності О. Рубінського як послідовника традицій першої в

Україні школи лялькарів – харківської школи. За більш, ніж сорокарічний досвід акторської діяльності, О. Рубінський був свідком декількох історичних етапів Харківського театру ляльок, які змінювались з приходом нового режисера. Тому є можливість простежити еволюцію театру, розглянути усі особливості харківських школи, спираючись на акторський і педагогічний досвід згаданої тут персоналії.

Мета дослідження: розглянути акторську і педагогічну діяльність Олексія Рубінського як представника харківської школи лялькарів.

Завдання дослідження:

- визначити ступінь дослідженості теми;
- охарактеризувати методологію дослідження;
- дослідити вплив харківської школи лялькарів 1970-х років на професійне становлення О. Рубінського;
- охарактеризувати О. Рубінського як майстра техніки водіння тростинною лялькою;
- виявити особливості роботи актора у виставах з альтернативними анімаційними об'єктами;
- означити діапазон живопланових ролей О. Рубінського;
- простежити погляди О. Рубінського на специфіку театру ляльок і майстерності лялькаря у його наукових працях;
- розглянути практичну методика викладання професора О. Рубінського.

Об'єкт дослідження: творча і педагогічна діяльність О. Рубінського в контексті харківської театральної школи лялькарів.

Предмет дослідження: особливості акторської діяльності Олексія Рубінського у театрі; методика викладання майстерності актора театру анімації в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Наукова новизна: На сьогодні існує багато критичних джерел інформації щодо творчості та наукової діяльності О. Рубінського (хоча лише невелика частина з них є україномовними). Але є необхідність певної структуризації

матеріалу та аналітики щодо місця О. Рубінського в театральному та педагогічному процесі.

Практичне значення: дане наукове дослідження може бути використане для вивчення історії театру ляльок України, зокрема Харківського театру ляльок, та для ознайомлення з впливом Рубінського на розвиток театрального мистецтва Харкова.

Методологія роботи включає такі методи дослідження: аналіз, порівняння, синтез, біографічний, описовий і комплексний методи.

Апробації роботи відбулися в рамках 1 регіональної і 2 міжнародних конференцій: 1.) XI науково-практична конференція, присвячена пам'яті театрознавця, педагога, публіциста Євгенія Русаброва. Український театр в умовах війни. Тема роботи: «Народний артист України Олексій Рубінський - король Лір у виставі О. Дмитрієвої: слід непережитої війни»; 2.) Всеукраїнська студентська онлайн науково-практична конференція «Історія українського театру ляльок: нові аспекти, нові виміри, нові дослідники». Тема роботи: «Роль Відлюдника («Чортів млин» ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва) у виконанні О. Рубінського як вершина харківської школи лялькарів доби натуралістичного театру»; 3.) VII Міжнародна науково-практична студентська конференція «Актуальні питання історії, теорії та практики театру в дослідженнях студентів і молодих учених». Тема роботи: «Сценічні образи народного артиста України О. Рубінського у технологічно безаналогових виставах О. Трусова (ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва)».

Загальний обсяг роботи – 93 сторінки, з них основного тексту – 79 сторінок. Список використаних джерел охоплює 60 позицій.

Структура роботи включає в себе: вступ, три розділи, вісім підрозділів, висновки, список літератури і додатки.

РОЗДІЛ 1. ОЛЕКСІЙ РУБІНСЬКИЙ ЯК ПРЕДСТАВНИК ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ЛЯЛЬКАРІВ

1.1. Ступінь дослідженості теми

На сьогодні не написане комплексне дослідження біографії та творчо-педагогічної діяльності О. Рубінського. Серед довідниково-аналітичної інформації про нього в академічних виданнях – енциклопедична стаття театрознавиці, кандидатки мистецтвознавства Я. Партоли [31] та характеристика значення митця в історії театральної освіти Харкова і харківської школи лялькарів – у статтях авторства театрознавців заслуженого працівника культури України, доцента Г. Ботунової [5] та Є. Русаброва [45], [46].

Навчально-методичний посібник Ю. Щукіної «Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX – на початку XXI століття» [60] висвітлює процеси режисури, сценографії та акторського мистецтва Харківського театру ляльок періоду, коли в ньому працював О. Рубінський. А також містить стислий нарис, присвячений самому видатному лялькареві.

«Мала енциклопедія режисера театру анімації» [20] О. Інютючкіна містить систематизовану інформацію про харківську школу лялькарів – кафедру театру ляльок (нині – майстерності актора і режисури театру анімації) та про Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. Афанасьєва (ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва), у загальному контексті театального мистецтва України.

Наукові праці самого О. Рубінського допомагають встановити його погляди на театр ляльок, на харківську школу лялькаря: «До історії формування Харківської школи лялькарів» [39], «Основи методу виховання харківської школи лялькаря» [43], «Традиції харківської театральної школи» [44]. Ці праці дозволяють відтворити роздуми народного артиста України на

тему достеменного сенсу театру анімації, суті цього виду мистецтва, особливостей підготовки актора-лялькаря. В інтерв'ю митця достовірно відтворено шлях самого майстра – шлях до усвідомлення своєї професії, через пошуки, експерименти, саморозвиток та комунікацію з режисерами і сценографами

Також в інтерв'ю О. Рубінський багато свідчив про долю театру імені В. А. Афанасьєва та проблеми мистецтва театру ляльок в цілому, що може допомогти у формуванні загальної картини усіх періодів існування Харківського театру ляльок. О. Рубінський аналізує внесок до харківської школи лялькарів видатних акторів (Г. Стефанова, Л. Гнатченко, П. Янчукова) режисерів (В. Афанасьєва, Л. Хаїта, Є. Гімельфарба), сценографів (О. Щеглова, В. Кравця), особисте знайомство та праця з якими безперечно вплинули на професійне становлення видатного лялькаря. Особливе місце у науково-публіцистичному доробку О. Рубінського приділяється спогадам-роздумам присвяченим В. А. Афанасьєву – людині, яка відіграла величезну роль у долі цілого театру і у особистій долі Олексія Рубінського. Вплив В. Афанасьєва став важливим фактором, який варто ураховувати у подальшому дослідженні творчості О. Рубінського як представника першої школи лялькарів України.

На прикладах, здавалося б далеких від театрального мистецтва, О. Рубінський порівнює театральне мистецтво з наукою та релігійним обрядом, з чого стає зрозумілим його особисте ставлення до своєї професії. Одна з найдотепніших характеристик його відношення – віра у новий етап у мистецтві, який є новим шансом для підйому театру ляльок. Така віра простежується у всій подальшій діяльності майстра.

Стає можливим окремо виділити театрознавчу та літераторську майстерність О. Рубінського, про що свідчить логічна послідовність викладення думок та вміння опрацьовувати наукові джерела і навіть відкривати та впроваджувати їх до театрознавчого обігу.

Творчість Олексія Рубінського у наукових та фахових журналах, публікаціях аналізували такі театрознавці як С. Васильєв (ролі: Пан Ау у виставі «Жахливий пан Ау», Федя у виставі «Святий і Грішний») [7], І. Долганова (Фірс з вистави «Вишневий сад») [17], Ю. Щукіна (Відлюдник з вистави «Чортів млин», Наполеон у виставі «Скотарня», Воланд у виставі «Майстер і Маргарита», Городничий з вистави «Ревізор», Король Лір з вистави «Король Лір») [21], [22], [23].

Ці статті частково знайомлять нас з найвидатнішими акторськими роботами Олексія Рубінського у виставах Харківського театру ляльок. Великий акцент автори приділяють так званій «одержимості» актора у роботі, підкреслюють його пристрасть до засобів гротеску та сатири. З них ми дізнаємося, що О. Рубінський вважається «лялькарем № 1 України» і розуміємо чому.

Етапи творчої біографії О. Рубінського також дозволяють прослідкувати матеріали з місцевої періодики таких авторів: С. Галаур [8], Н. Дмитренко [15], І. Долганова [16], [17], Ю. Фалькова [53], В. Чигрин [58], О. Чугуй [59].

Весь цей матеріал даже можливість якомога точніше уявити видатного актора на сцені, що є цінним матеріалом для наукового дослідження його творчого шляху. Кожен образ підданий детальному аналізу, значний акцент надається найменшим деталям, а сам О. Рубінський названий «королем монолога», через домінування у тексті його героїв не стільки слів, як підтексту.

При написанні роботи також в нагоді стали відеоматеріали: «Постфактум. Персона» (тележурналістка О. Григор'єва) [12], «Культурна столиця» (О. Кречківська) [24], «Медіа група Об'єktiv. Харківський академічний театр ляльок святкує 80-річчя.» [26], Репортаж Інформбюро «Скотарня» [35], Фільм з циклу театральної хроніки до 75-річчя ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва [56], Фільм Київської студії документальних фільмів «Ці загадкові ляльки» [57].

Телерепортажі Постфактума, Медіа групи Об'єктив, Інформбюро надають інформацію щодо вистав, концертних програм за участі Олексія Рубінського.

Інтерв'ю «Культурної столиці» демонструє бесіду репортера з видатним лялькарем.

Фільм з циклу театральної хроніки демонструє нам кадри з гастрольних поїздок трупі ХДАТЛ, у складі якої перебував О. Рубінський. Фільм «Ці загадкові ляльки», відзнятий Київською студією документальних фільмів у 1977 році, дозволяє нам побачити Харківський театр ляльок таким, яким він був 45 років тому. На той час виповнилось вже два роки, як Олексій Рубінський грав на його сцені. Завдяки телефільму є можливість побачити зовсім молодого актора, який розмовляє з досвідченим лялькарем першого складу вистави «Чортів млин» Георгієм Стефановим. У діалозі двох виконавців ролі Пустельника прослідковуються погляди двох епох. Таких різних, але об'єднаних однією традицією харківської школи.

«Льоша», як його називає Г. Стефанов, у декількох реченнях відкриває свою теорію ляльки-партнера, співвідчуття актора і ляльки. Що стає корисним у дослідженні і розумінні сутності містицизму у ляльці, життя її духа на сцені та дуже важливої теми, у контексті дослідження творчості Олексія Рубінського як актора-відкривача. Для самого О. Рубінського фільм був важливим як пам'ять про театр тих років, про майстрів-наставників: Г. Стефанова, В. Афанасьєва, О. Щеглова.

Окремий блок джерел дослідження утворюють інтерв'ю авторки цього дослідження з акторами, партнерами О. Рубінського по академічній сцені (А. Андрющенком [1], Г. Гуріненком [14], І. Мірошніченком [28], С. Фесенко [54], [55]), режисерами (О. Інютчкіним [18], [19], О. Трусовим [51], [52], Є. Гімельфарбом [10]), випускниками курсів, на яких викладав О. Рубінський (Д. Прасоловим [32], О. Архангородським [2], М. Таруновою [49], С. Смеречуком [47], С. Гукасян [13], А. Теляшенком [50], Д. Мелеховою [27], Д. Лисогор [25], К. Бондаренко [3]).

1.2. Методологія дослідження

Під час написання кваліфікаційної роботи було використано комбінацію певних методів дослідження. Зокрема біографічний метод, який став в нагоді при написанні творчої біографії Олексія Рубінського. Застосування його дає можливість простежити життєвий та творчий шлях видатного ляльکارя: починаючи від студентських років, враховуючи свідчення про викладачів-наставників – представників харківської школи лялькарів, продовжуючи ранніми акторськими роботами на службі у державному театрі ХДАТЛ ім. Афанасьєва, паралельно торкаючись сольної діяльності та організації незалежного творчого об'єднання, що безумовно мало вплив на формування акторської особистості, та завершуючи ролями та педагогічною практикою періоду зрілості актора.. Використання біографічного методу дозволило визначити тенденції зіграних ролей в контексті залежних від вікової категорії актора амплуа, прослідкувати появу певних негативних чинників, що мали вплив на подальше служіння Олексія Рубінського у театрі.

Для класифікації акторських робіт за методом їх втілення, за системою анімаційного об'єкту, враховуючи специфіку мистецтва театру «оживлення-одухотворення», було застосовано типологічний метод.

Для детального відтворення сценічних робіт О. Рубінського, задля окреслення окремих деталей, притаманних його акторській специфіці використовувався описовий метод. Крім того, для докладного окреслення теоретичних напрацювань Олексія Рубінського, визначання його творчої техніки застосовувався описовий метод.

Метод реконструкції вистав і ролей був застосований для класифікації акторських робіт О. Рубінського за методом їх втілення, враховуючи специфіку мистецтва театру «оживлення-одухотворення».

Емпіричний метод був застосований для спостереження за творчим шляхом Олексія Рубінського у ХДАТЛ ім. Афанасьєва та аналізу акторських

робіт від перших до останніх. Задля аналізу окремих ролей у відповідних виставах також використовувався емпіричний метод дослідження.

Для порівняння творчих робіт О. Рубінського у виставах ХДАТЛ ім. Афанасьєва, з метою виявлення спільних ознак, притаманного актору особливого стилю був застосований компаративний метод.

Інтерпретаційний метод використовувався у науковому дослідженні для формулювання інтерпретацій ролей Олексія Рубінського, у тандемі з різними режисерами, у окремих виставах. Для витлумачення своєрідного акторсько-режисерського вирішення відповідних сценічних робіт.

Задля розуміння історичних періодів, на час яких припадало служіння О. Рубінського в ХДАТЛ ім. Афанасьєва, було використано історико-типологічний метод дослідження.

Історико-динамічний метод став у нагоді під час дослідження актуальних у кожному історичному проміжку часу питань та їхньої тотожності темам вистав ХДАТЛ ім. Афанасьєва за участі О. Рубінського.

Задля більш детального роз'яснення окремих понять, що стосуються професійної термінології театру ляльок, було використано теоретичний метод.

Загалом у роботі були використані такі методи дослідження: біографічний, типологічний, описовий, емпіричний, компаративний, інтерпретаційний, історико-типологічний, історико-динамічний Метод реконструкції вистав і ролей. На жаль, на сьогодні існує проблема недостатності та розрізненості джерел інформації, що ускладнює роботу з ними.

1.3. Вплив харківської школи лялькарів 1970-х років на професійне становлення О. Рубінського

Видатного харківського лялькаря Олексія Рубінського, як представника харківської школи лялькарів, формували визначні вчителі – корифеї Харківського театру ляльок: народний артист УРСР Віктор Афанасьєв, заслужені артисти УРСР Петро Янчуков, Любов Гнатченко, Георгій Стефанов. За свідченням більшості колег, О. Рубінський завжди наполегливо відстоював ідентичність та унікальність харківської школи лялькарів. За словами Світлани Фесенко, вихованки кафедри театру ляльок ЛДІТМіК і партнерки Олексія Рубінського по сцені, доцентки кафедри майстерності актора та режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв, вона не раз вступала з О. Рубінським в суперечку, з приводу винятковості підходу харків'ян до мистецтва оживлення ляльки [54]. Він завжди залишався непохитним у своїх переконаннях.

Для початку, слід розібратися, як саме формувалась та школа, яка тепер характеризує напрям естетики Харківського театру ляльок. Як зазначала Галина Ботунова, заслужений працівник культури України: «Театральна освіта у Харкові має глибоке і міцне коріння. Більше того, ми маємо підстави стверджувати, що витoki її в Україні пов'язані саме з нашим містом» [5].

Тому, враховуючи тогочасну популярність Харківського театру ляльок ім. Н. Крупської (згодом – Театру ім. В.А. Афанасьєва), очолюваного Віктором Афанасьєвим, факт зародження школи цього профілю у Харкові є достатньо логічним. «Закономірно, що відкриття цього напрямку підготовки спеціалістів відбулося саме у Харкові», – продовжує Г. Ботунова, «оскільки тут існували міцні театральні традиції мистецтва лялькарів» [5].

«Величезне значення для подальшого розвитку вітчизняного театру мало створення у Харкові в 1931 році Всеукраїнського Показового театру ляльок під орудою видатного актора та режисера Івана Миколайовича Шаховця» [46] – писав театрознавець Євгеній Русабров про

основоположника лялькарської школи Харкова, який разом з Павлом Горбенком – художником Межигірського керамічного технікуму, започаткували та розвивали харківську школу лялькарів на перших етапах. Під їх керівництвом була «згенерована» ціла плеяда харківських акторів театру оживлюваних форм – майбутніх наставників О. Рубінського-студента і дебютанта на професійній сцені.

В інституті майстром та й взагалі ініціатор початку служіння О. Рубінського у театрі був Віктор Афанасьєв – надзвичайно важлива постать у контексті харківського лялькарства.

«З приходом у Харківський театр ляльок у 1952 р. В. А. Афанасьєва розпочався новий бурхливий етап у його розвитку. В. А. Афанасьєв відродив традицію вистав для дорослих. У театрі виникла своя творча програма, формувалася школа акторської майстерності», – підкреслював значущість свого майстра у театрі О. Рубінський [39], бо саме очолюваний метром театр став основним фундаментом для розвитку спеціалізованої акторської школи.

Олексій Рубінський як справжній хранитель традицій школи лялькарів рідного міста виокремлював головну ознаку харківської школи – проживання (переживання) образу через ляльку, яка «містить певні особливості, що означають, у першу чергу, пильне вивчення натури.... Натуралізм – це первісний етап наближення до ляльки. Він має бути основою як провідник реалістичного методу» [39]. Таке твердження пояснює пріоритетність вивчення системи управління тростинною лялькою у ХНУМ ім. Котляревського (безпосереднього), в арсеналі вистав ХДАТЛ та особисто О. Рубінського, якого Є. Русабров назвав «головним «тростинних справ майстром», ентузіастом і віртуозом цієї анімаційної техніки» [46].

Така увага приділяється саме тростинній ляльці через властиву їй людиноподібну пластику, опанування якої і має на увазі «пильне вивчення натури». Варто відзначити, що перед освоєнням тростинної ляльки, майбутні лялькарі з харківського університету мистецтв оволодівають методикою

роботи з такими анімаційними системами, як рука-кулька та петрушкова лялька – така послідовність зумовлена логікою удосконалення та ускладнення подібних систем.

Одностайність харківської школи лялькарів, у порівнянні з іншими ляльковими школами, які так само не відмовляються від верхових ляльок, полягає, на думку О. Рубінського, в «методі, що обрали собі харків'яни, який ґрунтується на наближенні ляльки до людини. У результаті вийшов ефект оживлення неживої матерії. Усі сценічні творіння, що належать до творчості корифеїв театру, справляли переконливе враження правдивості зображуваної на сцені біологічно живої істоти, живої демонстрації на сцені «життя людського духу». Ляльки знаходили органіку живих істот, у них не було типового «лялькового» начала, що робило набагато сильнішим враження, ніж «звичайний» ляльковий театр. І, звичайно, у цьому сенсі естетика театру В. А. Афанасьєва докорінно відрізнялася від естетики інших театрів» [38]. Такий підхід до «оживлення», притаманний харківським акторам-лялькарям, стає в альтернативу існуючому погляду їх колег, який полягає у «наближенні людини до ляльки. З одного боку, це метод «шаржування», коли акцент робився на виявленні комічного начала в людській природі, а з іншого – «романтизація» людини. Цей метод був підказаний природними особливостями тростинної ляльки, плавністю та масштабністю її жесту, здатністю передавати піднесені почуття. Естетична платформа виражалася в оцінці соціальної значимості іносказання, що має «два полюси в мистецтві: сатиру і романтичну героїку»» [39].

Також харківським лялькарям притаманна відмова від так званого прийому «відсторонення лялькаря від ляльки». Сам Рубінський неодноразово наполягав на містичній сутності «оживлюваного» інструменту, казав про «продовження актора в ляльці, своєрідне злиття на основі своєрідного «діалогу» з нею. Незважаючи на те, що лялька сама по собі – немовби безсловесний предмет, водночас, вона є «живим» партнером актора, оскільки має власне тіло (конструкцію, визначену художником)» [39]. Така позиція

знаходить продовження у всій творчій діяльності Олексія Рубінського, який завжди вважав ляльку своїм сценічним партнером, до якого і ставився відповідно, іноді «даючи волю», про що сам неодноразово казав, наприклад у фільмі Київської студії документальних фільмів «Ці загадкові ляльки» [57].

РОЗДІЛ 2. УНІВЕРСАЛІЗМ АКТОРА-ЛЯЛЬКРЯ ОЛЕКСІЯ РУБІНСЬКОГО У ВИСТАВАХ ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ІМ. В. АФАНАСЬЄВА

2.1. О. Рубінський як майстер техніки водіння тростинної ляльки

Існує твердження, що менш ніж 30 років тому тростинна лялька була задіяна майже у 80% вистав кожного державного театру СРСР. В наш час у театрах ляльок України подібна система ляльок продовжує використовуватися. Зазвичай вона задіяна у багатьох спектаклях дорослого та дитячого репертуару, проте, дивлячись на тенденції розвитку лялькових вистав останніх років, спостерігається поступове відсунення тростинної системи з провідних позицій. Тим не менш, статус «однієї з найскладніших лялькових систем» дана лялька не втрачає. Безумовно, в творчому арсеналі видатного лялькаря України Олексія Рубінського помітною є низка створених у техніці тростинної ляльки ролей.

Саме тростинними виставами сформувалась харківська школа лялькарів. В такій системі О. Рубінський зіграв свою першу роль на сцені ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва (на той час ще ім. Н. Крупської) і продовжував грати понад двадцять років. Цю знакову виставу характеризують наведені нижче цитати:

«Лірико-драматична казка для дорослих за мотивами твору чеського письменника Яна Дрди «Гра з дияволом», яка стала основою п'єси Ісідора Штока, «не сходить із підмостків вже понад 60 років! Для лялькової вистави такий вік – унікальний рекорд.», «Саме з постановки «Чортового млина» Ісідора Штока, відкрилася в нашому театрі традиція існування вечірнього репертуару...» – такий опис має вистава Віктора Афанасьєва «Чортів млин» Харківського державного академічного театру ляльок (1955 р.) на офіційному сайті театру [29].

В минулому керівниця літературної частини, театрознавиця І. Долганова так розповіла про історію постановки «Чортового млина»: «У ті роки кожна нова п'єса була на вагу золота. «Чортів млин» з'явився у Образцова. Звичайно, він ділитися ні з ким не збирався. Тому Афанасьєв відправив до Москви кілька людей на спектакль до Образцова. Вони стенографували текст п'єси під час вистави. Так Харківський театр одержав цю п'єсу...» [16].

Першовідкривач вечірнього репертуару, який відноситься до натуралістичного періоду театру ляльок, усі роки свого сценічного «життя» робив неймовірне – існував. Минали роки, змінювались актори, змінювалась естетика театру, змінювались нові головні режисери, які здійснювали свої вечірні постановки, а ця вистава продовжувала збирати повні глядацькі зали, в той час як у інших театрах натуралізм вмирав. Що посприяло такому неймовірному довголіттю?

Актор третього покоління історичної вистави, Генадій Гуріненко висловлюється про спектакль таким чином: «Це називається магія... Даний спектакль мені більше нагадує не архаїку, як вважають деякі, а реліквію... і навіть те, що його грають досить рідко, але стабільно, говорить про якусь таємницю, яка переслідує цей експонат... Дивно ще те, що ця вистава збереглася саме в тому лапідарному вигляді, в якому її запустили понад шістдесят років, тому, жодного разу не підганяючи під потреби поточного часу та нових плебейських жаргонів... Він («Чортів млин»), як місцева Біблія, вимагає не лише дотримання особливої стилістики та форми, а й канонічної поваги до себе. Здавалося б, ми ніби сміємося з самої релігії, слідуючи авторському задуму, але при цьому беремо участь у справжньому релігійному дійстві, до якого були причетні майже всі відомі майстри нашого театру...» [14].

А Ігор Мірошніченко, ще один представник третього покоління «Чортового млина», так розповідає про виставу: «Вже років двадцять не перестаю дивуватися цьому феномену – відколи став грати у виставі. З 1955-

го року у нашому театрі йде «Чортів млин». Повні зали... Глядачі аплодують стоячи. Ніколи не повірю злісним критикам, що традиційний театр ляльок помер. Критики помруть, а Театр Ляльок житиме. Це навіть не обговорюється...» [28].

Таку характеристику має вистава, яка вже багато десятиліть впевнено займає позиції першості у репертуарі театру та викликає відчуття дещо недосяжного феномену. Усе резонно, хоча складається враження, що секрет успіху криється у сценічному довголітньому досвіді. Проте, неможливо закрити очі на стійкість постановки перед «самостійним життям», коли етап репетицій завершений і вистава починає працювати на глядача і, як наслідок, видозмінюватись. Існує припущення, що безсмертям «Чортів млин» наділяє жанр комедії, що одразу потребує уточнення, адже далеко не всі персонажі відповідають стилю беззаперечно. Лише один персонаж – Пустельник, є острівцем сатири, у той час як всі інші герої існують у характерній комедії. Через свою гострохарактерність чернець-самітник є важливим для сюжету персонажем.

«У «Чортовому млині» є щось від Вічності» [40] – говорив Олексій Рубінський – спадкоємець ролі Пустельника. Хоча слово «спадкоємець» виглядає тут не надто доречним. Адже О. Рубінський не просто перейняв роль ченця-відлюдника від свого вчителя, корифея театру – Георгія Стефанова. Він створив повноцінний сценічний образ. Безумовно обидва Пустельники різнилися, як справжні несхожі одна на одну особистості. Про це обидва майстра згадують у дружній дискусії-роздумі, яку Київська студія документальних фільмів відзняла у 1977 році, зробивши частиною свого фільму «Ці загадкові ляльки»: «... І не дивлячись на те, що твоя фізіономія зроблена за однією і тією ж формою, вони все ж таки не рідні, вони двоюрідні брати» – каже Георгій Стефанов про лялькових Самітників різних поколінь. На перший погляд, мова тут іде про відмінність облич, але, як відомо, зовнішнє залежить від внутрішнього. Кожному актору довелося створити особливий характер, свій, неповторний, на основі власних життєвих

досвідів. Різні характери, різні особистості одного персонажу. Якість перевіряється лише часом, тільки досконало вибудовані образи «виживають» на сцені.

Перша професійна лялька, тоді ще акторові-початківцю, далася не відразу. А безцінний подарунок долі, у вигляді повчань від видатного майстра сцени, виявився не таким вже й дармовим, як згадував Олексій Рубінський: «На четвертому курсі я вже знав, що після закінчення інституту Віктор Андрійович має намір взяти мене до свого театру, і я гратиму Самітника в його славетній иставі. Гордині моїй не було межі! І було від чого, оскільки ця роль була коронною роллю Георгія Євгеновича. В жодній іншій ролі він не здобув того успіху, котрий випав на долю Самітника, який приніс йому дійсно величезну славу. Мені, ще студенту, відразу ж отримати таку «золоту» роль з рук видатного майстра, було, повірте, мало сказати як привабливо. Однак мою гординю Георгій Євгенович дуже скоро збив після перших же репетицій. По-перше, я переконався, що інститут, звичайно, справа хороша, але головна робота починається в театрі. І, по-друге, робота ця ще важча, ніж навчання в інституті» [40].

Знову ж таки зі спогадів, ми дізнаємось, що Г. Стефанов не просто вводив молодого актора у роль. Він навчав мистецтву не формального «ляльководіння», а оживленню неживої матерії. Психологічне проживання ролі, органічне життя ляльки на сцені, навіть у мовчазних паузах, філігранна техніка, внутрішня зібраність та налаштованість – це те, що Олексій Рубінський набув завдяки своєму наставнику.

У постановці задіяні тростинні ляльки, виконані художницею Є. Гуменюк, які «живуть» на тлі трипланової декорації видатного українського художника О. Щеглова. Починаючи з 1955 року – року прем'єри вистави, механізована система ляльки не зазнала змін, хіба що для О. Рубінського було виконано дублікат ляльки-попередниці. Проте технічні можливості залишились такими ж. Наприклад, сцена, у якій ченець відчайдушно танцює з дівчиною-маренням та одразу наступний фрагмент, де впавши без сил,

Відлюдник повзе по землі до свого молитовного місця, відкриває для нас виразну можливість ляльки рухати ногами настільки переконливо, як жива людина. У цих сценах Олексію Рубінському з керуванням персонажем допомагають партери за ширмою (К. Павлова, І Золотарьова) , у прагненні досягти максимально людиноподібної поведінки ляльки.

У той самий час, сцени, які побудовані на мінімальній кількості рухів, поз, в яких технічні можливості ляльки не проявлені у повній мірі, характерність персонажу не втрачають. Бо голосова виразність образу, створеного О. Рубінським, закарбована на незмінному високому регістрі, дозволяє сповна передати палітру виразних реакцій на події, свідком яких стає Відлюдник.

«Автор цих рядків крок за кроком, насилу освоював оволодіння лялькою, відкривав у Самітнику психофізичну сутність. При цьому виявилася ще одна не менш містична властивість ляльки – вона партнерствує з актором. Це відчуття стало однією з передумов важливого теоретичного висновку про те, що актор-лялькар, який відчуває природу матеріалу ляльки як робочого інструменту (відчуття форми), через свої відчуття передає ще й психологічну сутність персонажа. Цей висновок у природі натуральної школи Показового театру ляльок.» – ніби відкриває перед нами завісу своїх професійних секретів Олексій Рубінський. «Репетиції зі Стефановим відкривали ляльку не просто як дерево, – зі своєю анатомією, з присмаком прихованих у мертвій матерії психофізичних властивостей, які актор-лялькар зобов'язаний відчути і передати через ляльку.» – ця думка О.Рубінського вказує на особливий вид відчування, притаманний кращим лялькарям, який, без сумніву, сприяє реалістичному оживленню-одухотворенню лялькового героя.

У ролі Пустельника не було нічого надзвичайного, феноменального. Усе просто, по-справжньому, як у житті. І саме це змушує дивитись не відриваючи погляд. Феномен, як і у всієї харківської лялькової школи, у людиноподібності ляльки. Протягом мінімуму часу за допомогою одного

видиху актор може розповісти глядачам глибоко психологічну історію людського життя, чи точніше сказати «життя людського духу».

Напочатку, з перших хвилин парадного-представлення персонажів, Пустельник-Рубінський виділяється із загальної маси героїв майбутньої вистави. Хоча б тим, що не має вокальної партії, але за півторахвилинне перебування на сцені викликає жваву реакцію глядацької зали. От він з'явився і одразу, порушуючи правило «четвертої стіни» та відсторонення лялькового світу від людського, «по-живому» відреагував на повну глядацьку залу. Усі його дії сприймаються «як поведінка самостійної живої істоти». «Амен» – характерна інтонація, яка одразу закарбувалась у пам'яті свідків сценічного дійства, як і сам персонаж ченець. Одна фраза, коротке потай визирання з-за куліси і ми вже здогадуємось про відлюдництво і ханжество представленого на глядацький огляд персонажу. Відчувається глибока психологічна, психофізична робота видатного актора.

Згадувана вище Інга Долганова наполягала на тому, що данна роль – улюблена і коронна роль Олексія Рубінського. Театрознавиця дає невелику, але сповна пояснюючу скуппульозну роботу над роллю, характеристику: «У цій ролі для актора величезна територія для пошуку та імпровізації.» [16].

Пустельник О. Рубінського, як було сказано раніше, дуже сильно виділяється зі загального ансамблю виконавців. Спадає на думку, що через свою психологічність і те, що притаманне усім ролям корифея лялькової сцени, неоднозначність. З перших сцен вистави одразу зрозуміло, хто тут протагоністи, а хто антагоністи. Щодо Пустельника залишаються сумніви. Бо він щиро вступає у сутичку з Люціусом, не піддається спокусам і всім серцем відданий своїм переконанням. Навіть те, з якими інтонаціями він читає «Житія», каже про непохитність його віри. Тому дуже суперечливо звучить його ображений монолог у відповідь на прохання про допомогу: «Тридцять років я харчувався кониками, а вони їли м'ясо! Я вгамовував спрагу водою, а вони пили вино! Я спав на камінні, а вони ніжилися в ліжках! А тепер ви хочете, щоб вони теж потрапили до раю? Дудки! Тільки на мене чекають

блага небесні». І тут варто згадати, що ниточки себелюбства і егоїзма завжди стирчали з вибіленої рясини Пустельника. У своїй п'єсі Ісідор Шток наполягає на жорстокому висміюванні усіх вад Самітника ще з перших сцен, що має скласти бажаний характер персонажу. Але робота Олексія Рубінського показує зворотнє. Після багаторазового перегляду вистави нещирі інтонації стають помітними, але тільки тоді розумієш, що у перші рази «повівся» на лицемірну маску Пустельника, так тонко виконану О. Рубінським. Тому щире здивування і розчарування у праведнику відчувається у фіналі. Слід віддати належне тому, що цей перехід відбувся поступово. В характері ченця майстром закладена схильність до ханжества, це проявлено навіть у дещо зверхньо-відстороненій манері звертання. Проте Пустельник опирається спокусам, намагається зберегти свою святість. Та скоро стає зрозумілим, що усі ці показові страждання та утримання через бажання бути прийнятим у царство небесне, а не через богобоязкість. Хоча у фіналі не виникає думка на кшталт: «Так йому і треба!». Ми ніби всю виставу спостерігали за гріхопадінням людської душі, якій Олексій Рубінський дає надію на спасіння, знову ж таки, вибудувавши образ таким чином, що видно усі тонкощі справжньої людини з усіма гріхами і чеснотами. Не знаючи сюжет, не можливо вгадати заздалегідь, як складеться доля Самітника, бо ж навіть у сцені найбільшої спокуси він зупиняється і замислюється. Лялька дійсно занурюється у роздуми. І тут справа не в одній тільки філігранній техніці.

Майстру навіть вдається виправдати різку настороженість Пустельника до візитерів, бо ж до того той пережив низку видінь-спокус і вже сам не розуміє, де дійсність, а де мара. Але обставини сюжету змушують Самітника-Рубінського кожного разу приходити до одного і того ж фіналу. Хоча, залишається впевненість, що якби була б можливість ще більшої імпровізації і відкритого фіналу, то О. Рубінський врятував би свого героя. Можливо навіть, привівши такого егоїстичного персонажа до каяття, що здасться неможливим, але не для того, хто досконало володіє знаннями про природу живої душі. Не для того, хто здатен зрозуміти душевні переживання,

пропустити через себе та перенести на ляльку яку вважає не просто інструментом у руках майстра сцени, а партнером. Нестерпна туга за ченцем, який був, здавалося, на волосині від спасіння, маса роздумів над можливою альтернативною долею та безперечне захоплення роботою майстра сцени – це те, що залишається після перегляду «Чортового млина».

Вистава Олега Трусова «Скотарня» (за Джорджем Орвеллом) була поставлена у 1993 році. У той історичний період, який став випробуванням для культури в цілому та зокрема для театру, через різку вседозволеність після довготривалої «залізо-завісної» заборони. З'явилося дуже багато різноманітних альтернативних способів «відпочити» для споживача: голівудські бойовики та фентезі, телебачення з розважальними програмами, шоу-концерти – усе, що раніше було заборонено, у ті роки увірвалось у повсякденність строкатим вихором.

Театру необхідно було пристосовуватись, знаходити нові форми, методи щоб конкурувати з новітніми суперниками за увагу глядача, який втомився від одноманітності, системності та «ГОСТу» дозвілля радянського формату.

Новим підходом для трупі харківського театру ляльок (театр саме тоді позбувся навязаного йому в 1939 році імені Н. Крупської) стали вистави-капусники «Абстрактно-квадратного театру імені Казимира Малевича», який створили молоді актори В. Гіндін, І. Мірошніченко, О. Рубінський та режисер О. Трусов. Така творча співпраця стрімко вилилась у створення повноцінних вистав, у яких варто відмітити яскраві характери, створені Олексієм Рубінським, зокрема з використанням тростинних ляльок.

За словами режисера О. Трусова: «Замислювалась вистава, яка підхопить естафету «Чортового млина», щоб зберегти якість, але і зробити сучасне видовище» [51].

За багатьма факторами можна сміливо сказати, що сучасне, конкурентоспроможне видовище зробити вдалося. Доказом чого може слугувати перше, що спадає на думку, після відкриття завіси – шоу. Тріо

відверто одягнених акторок на чолі з, мабуть що, конференсьє, з перших хвилин нагадує кабаре. Тому глядач остаточно запевняється – зараз буде програма з піснями, танцями, обов’язково весела, яскрава та феєрична.

Проте, невдовзі помітними стають декорації Ірини Борисової: драбини еквілібристів, розташовані трапецією та спрямовані до центру та вгору, наче до куполу цирку. Усе дійство буквально знаходиться під цирковим шатром, актор у живому плані вже впізнається як дресирувальник, акторки – його асистентки, а «загон» із тваринами посередині сцени уже не викликає дисонансу. Він сприймається співзвучним з цирковою ареною, знову ж таки стверджуючи жанр дійства – циркове шоу.

Начебто не велика різниця: кабаре, або цирк. Якщо тільки не замислюватись над стереотипними завданнями: у кабаре – розважити, у цирку – насмішити. Найчастіше шляхом висміювання певних людських вад, іронією над серйозними, страшними ситуаціями. За допомогою гумору висвітлюються теми, на які складно говорити напряму у буденності.

Конкретно за таким принципом і вибудовується вистава. «Тваринні епізоди» на ляльковій ширмі-скотарні чергуються з піснями-танцями у живому плані, де актори іронізують над попередньою сценою. Такий принцип нагадує брехтівські зонги та дозволяє подивитись на дію ще більш відсторонено, як би споглядати за тими, хто сам споглядає.

Основний сюжет відбувається у ляльковому світі, на колись підвладному фермеру, а тепер вже звільненому повсталим скотом господарчому дворі. В перших сценах вистави символічний поділ ширми на два рівні не помітний. «Усі тварини рівні» та знаходяться у однакових умовах. Проте з моменту обрання (чи правильніше сказати самопроголошення) свиней керівниками, мізансцени все частіше вибудовуються за схемою партійних з’їздів: свині – вожді – на верхньому рівні, тварини – робітники – на нижньому. Варто зазначити, що момент «народної революції» проходить на верхньому ярусі за участі всіх тварин, у той час як організатори (свині) перечікують внизу, себто в тилу. Згадуючи

рік постановки, не важко уявити який ефект подібні сцени справляли та й досі, на жаль, справляють на глядача.

Додатковий комічний ефект створюють самотні тростинні мімуючі ляльки художниці Ірини Борисової. Ця техніка була застосована вперше в історії цього театру. Морди лялькових тварин виглядають карикатурними зображеннями характерних людських облич. Особливо іронічно виглядає ефект «перетворення» свиней у великих начальників.

До того невеликі, штоківі, схожі одна на одну ляльки, з одними тільки роззявленими пащеками, ніби починали рости. Вони поверталися до глядача спиною і у цей час майстерно підмінювалися величезними, виразними, неоднаковими ляльками свиней, які вже могли мімірувати.

І це виправдано, по-перше, тим, що зайнявши керівну посаду, свин Наполеон (Олексій Рубінський) з братією обзавелися традиційними атрибутами начальників – здоровезними животами та мордами. Це підтверджує Світлана Фесенко, режисер-репетитор «Скотарні»: «Вони (свині) стали керівниками скотарні. Стали великими начальниками і у них одразу почала рости морда і пузо. Це як прикмета начальника: вони всі великі і пикаті. І у цих ляльок з'являлось здоровенне свиняче рило» [55].

По-друге, мімуючі ляльки, як зазначав сам режисер О. Трусов: «чудово проводять багатослівні діалоги» [51]. А більшість сюжету «Скотарні» відкривається нам саме з розмов карикатурних мешканців ферми.

Виходить, що словесна дія тут переважає фізичну, що може здаватися недоречним у театрі оживлюваних форм, але і це виправдано темою тваринного повстання. Гасло, пропаганда, переконання та насадження нової системи – основні методи революції. Не ділами, а словами орудують ідейні вожді. У виконанні Олексія Рубінського сатиричний, монолог Наполеона жодного року сценічного існування вистави не був проганий публікою. Рубінський кожного разу знаходив нові засоби виразності, щоб у свині публіка пізнала актуального політичного діяча.

Взагалі, образ свина Наполеона, створений О. Рубінським, вийшов культовим, з ним майстер сцени неодноразово виступав на міських та внутрішньотеатральних, університетських театральних капустяниках з щоразу новими шаржовими монологами. Сам Рубінський так ідентифікує свого персонажа: «Наполеон – узагальнений образ усіх чиновників, як би втілення тієї ментальності, в якій ми перебуваємо. Вистава дуже актуальна і виявилася дуже живучою. 23 роки (на час інтерв'ю) живе ця вистава, тобто актуальна» [35].

А режисер ексцентричної притчі О. Трусов підтверджує важливість створеного лялькового образу у творчій біографії Рубінського: «На мій погляд, роль Наполеона в біографії Рубінського як артиста в ширмовій виставі – це гідне продовження Самітника (вистава «Чортів млин»). Образ Свина, створений Рубінським, безсмертний. Створено нескінченний типаж, який існує вже двадцять років серед наших політиків. Але найголовніше – у «Скотарні» зберігся той образ театру ляльок, який мені дорогий, де живі ляльки» [51].

Обидві цитати засвідчують та пояснюють злободенність постановки. Безперечно, фраза «живі ляльки» звучить органічно як згадана в одному контексті з Рубінським. Беручи до прикладу хоча б сцену зустрічі Наполеона з Сноуболлом (Геннадій Гуриненко), під час роздумів другого щодо процвітання ферми. Майстерно використавши можливості своєрідної тростинної ляльки, О. Рубінський провокує оживлення в глядацькій залі. Не красномовний та розумово обмежений Наполеон не в змозі конкурувати з кмітливим Сноуболлом. Тому виправдані виразні мовчазні оцінки – від незнання свина що сказати. У мінімальних порухах вухом, рилом глядачі впізнають людські емоції, хоч і продемонстровані тваринною мімікою. У виконанні ролі Рубінським ми бачимо, як лялька хвилюючись добирає слова, не просто мовчазно стоїть, а дійсно ворухить мізками у роздумах щоб такого відповісти. По тваринній морді ляльки подекуди проскакують енергетичні імпульси, як на напруженому живому обличчі.

У підсумку роботи над образом Рубінському вдалося створити персонажа не тварину, яка копіює людську манеру, а людину з звірячими рисами. Такий собі карикатурний портрет авторитарного володаря.

Майже позбавлений цензури образ діє на сцені. Наполеон-Рубінський одночасно лякає і заворожує, викликає відразу і захоплення. Дивишся і щіро віриш у те, що лялька на ширмі жива, особливо коли Рубінський звертає погляд ляльки до залу. Відчуття ніби жива істота дивиться напряду у твої вічі. У сцені, де свин їсть яблуко, чітко видно, як він старанно пережовує відкусаний шматок. Звичайно, ефект оживлення досягається завдяки цікавій мімуючій ляльці, але Наполеон Рубінського має щось окрім звичайної філігранної техніки. Не тільки рух, а й спокій наділяє ляльку життям.

«Ми проти всіх революцій, повстань. Ми за еволюцію» [35] – казала Людмила Мельникова, колега Олексія Рубінського, задіяна у виставі. Здається, що хоч і не героям-тваринам, зате акторам, творцям вистави «Скотарня» вдалося провести цю саму еволюцію. Театральну еволюцію кінця 90-х років.

Творчий шлях Олексія Рубінського, у контексті системи тростинних ляльок, продовжує робота у виставі Євгена Гімельфарба «Ревізор» за Миколою Гоголем. Прем'єра якої відбулась у 2005 році. На той час він був уже дев'ятою виставою для дорослих у репертуарі харківського театру ляльок.

За час підготовки до прем'єри змінився режисер. Замість запрошеного, за постановку взявся Є. Гімельфарб, про що в одному з інтерв'ю розповідає Олександр Стогній, на той час завідувач літературно-драматургійною частиною: «Тоді ми вирішили запросити для роботи над виставою заслуженого діяча мистецтв України Євгена Гімельфарба. Такий вибір був не випадковим. Кілька років Євген Юзефович очолював Харківський театр ляльок та чудово знає можливості трупи. Свого часу він ставив і «Шинель» Гоголя, тому сам письменник йому близький та зрозумілий. Звичайно, працювати з чужим матеріалом дуже важко, але Гімельфарб зумів «ускочити

до потягу на ходу», як любить повторювати сам режисер. І тепер харківський глядач може поглянути на результат дворічної копіткої роботи понад сотні професіоналів» [48].

Стиль постановки можна характеризувати як гротесковий реалізм, через наближених до реалістичності, але з наявними карикатурними рисами ляльок (сценографія – Наталія Денисова, ляльки – Віктор Нікітін). Вистава здобула неоднозначну оцінку в пресі через застарілу естетику реалістичності. Неодноразово критиками було наголошено на даремній спробі заглиблення у застарілий стиль, який порівнюють з радянським натуралістичним театром ляльок.

Достатньо усталена думка про значні творчі втрати для театру ляльок, у випадках, коли за взірця береться реалістична естетика драматичної сцени, покращується за допомогою характерних ляльок та ефектних акторських робіт. Що підтверджує спогад А.Теляшенка, одного з учнів Рубінського, з приводу роботи майстра у дискусійній виставі: «Його метод, як я розумію, це спостереження, як і в драматичному театрі, і перенесення на ляльку, щоб була та сама ілюзія. Усі ми знаємо, що за радянського періоду театр ляльок зіпсувався. Лялька ж має з'являтися там, де не може людина. А ширмові натуралістичні вистави можуть зіграти і живі актори. В момент коли лялька на ширмі, а грається натуралізм, це стає «ляльковим театром». Але коли виходить Рубінський з лялькою і ти як лялькар бачиш оці всі маленькі нюанси, коли він навіть недоліки ляльки використовує їй на користь. Наприклад у «Ревізорі», я бачив цих ляльок – вони круті, але дуже незручні, у ляльки Городничого викручувався зап'ясток і така фішка виявилась, що персонаж завжди розводить руками і це додає характерність образу» [50].

Стосовно ролі Городничого у виконанні Олексія Рубінського, можна сміливо погодитись, що технічне володіння художньо виразною тростинною лялькою робить образ живим. У кожному нахилі голови, у незнаємому порусі руки, у мовчазній паузі читаються сенси.

У першій сцені Антон Антонович виглядає ще рішучо, владно. Це виражається по його зовнішньому вигляді. Рівна впевнена постава, широкі жести. Після новини про підозрюваного у ревізії, у емоції додається нервовість, але над ширмою, як і раніше – образ сильної авторитарної людини. Ті ж виразні порухи рук. Але з кожною секундою маятник хвилювання розкачується і Городничий переповнюється відтінками метушливості. Олексій Рубінський, розвиваючи нерв у пластиці ляльки, продовжує віддавати накази підлеглим впевненим голосом суворого командира. Та ж раптом голос стає вищим, Городничий хапається за голову – хвилювання досягло свого апогею. Таким чином, О. Рубінський здійснив повну трансформацію внутрішнього стану свого персонажу.

Наступна поява Городничого, у сцені візиту до готелю, виборює право називатися шедевральною. Чого варте одне тільки випрямлення по стійці «струнко» перед Хлестаковим (В'ячеслав Гіндін) та догоджуючі уклони з додаванням гостинного жеста «запрошення». Здається, що лялька при цьому змінює вираз обличчя. Дія проходить у повній тиші, бо зал завмирає, дивуючись водночас простоті і тонкості акторського задуму. Трішки забовтуючи, добираючи слова, заходить і так, і сяк, повторюючи жести люб'язності – Городничий-Рубінський проживає лялькою важку, не характерну для образу Антона Антоновича манеру спілкування. Загалом, уся сцена побудована на безсловесних оцінках – лялька слухає, киває головою, дивиться в очі партнеру. Лялька думає, аналізує і це зрозуміло, хоча виглядає повністю бездієвою, але дія продовжується, дія внутрішня, глибоко психологічна. Що надає персонажам досконало людських характерів. І вінцем сцени стає остання мізансцена спиною до глядача. Втілена пластично, вона дозволяє остаточно розкрити емоції, відчуття героїв п'єси у момент їх існування.

Останні зміни настагають Городничого, коли він падає на коліна перед псевдо-ревізором. Олексій Рубінський, мабуть розуміючи, що при здоровому глузді навіть такий батько, як Антон Антонович не буде настільки знецінювати

свою родину, додає Городничому натяк на нервовий зрив, через постійне намагання догодити.

Усі принижливі потурання доводять Городничого до стану безмежної вдячності за таку честь. Навіть ще не розібравшись з ситуацією, він дає згоду на все і додає найголовніше: «А я ні в чому не винен!», що довершує характеристику образу Городничого. Розуміємо, що радіє він не за доньку, а за можливе підвищення статусу. Тому на хвилі цієї радості персонаж О. Рубінського не одразу помічає, як усі надії розсипаються, наче пісчані замки. Олексій Рубінський, знову ж таки, ретельно проробивши образ, відіграє неймовірне емоційне піднесення не одразу, а поступово, даючи глядачам відчуття, як Городничий перестає боятися за свою посаду, як він починає марити майбутніми благами.

І в момент найбільшої радості з'являється звістка, яка наче холодною водою спадає на голову, звістка, яку Антон Антонович заперечує до останнього. І ось, так само поступово, як і радість, приходить усвідомлення, розчарування, злість, образа, сором – це все те, що проживає, відіграє у фіналі образу Городничого О. Рубінський. Лялька Городничого в руках актора мовчазно охоплює голову руками, закриває обличчя, розсіяно блукає по сцені.

На останній монолог Городничий виходить у одній сорочці, під церковний спів, наче блаженний, без шинелі, погонів, таким яким він є. Нарешті знов не скриває емоцій, як і було у першій сцені. Але тепер це вже не суворий начальник, а обдурений, нещасний чоловік. За звичкою жаліє втрачену кращу тройку, знаходячись у маренні. А потім пригадує, що є й інші приводи для жалю. З одного боку, це сцена каяття, усвідомлення власної дурості і розуміння її ціни, а з іншого – гостре неприйняття. До крику, до виривання волосся. Знову злість, образа, сором, відчуття гострої несправедливості. І наче фінал байки: «Чого смієтесь? З себе смієтесь.» Усе до цього було даремним, схопило серце – приїхав справжній ревізор – щось обірвалось, фінал.

2.2. О. Рубінський як актор у виставах з альтернативними анімаційними об'єктами

Першою у творчій біографії Олексія Рубінського виставою-виходом за межі естетики тростинної ляльки була вистава 1983 року режисерів Олександра Інюточкина та Олександра Рідного «Святий і Грішний» за п'єсою Михайла Варфоломєєва. Вистава розіграна за допомогою новаційного на той час прийому «оживлення» предметного тіла – та з відповідними естетиці мюзиклу дротовими мікрофонами (для кращого звучання голосу з-за величезних пап'є-машових масок-обличчя карикатурних персонажів). А місцем дії слугував «будівельний майданчик» як метафора на будівництво нової людини, на духовну відбудову. Як писав кандидат історичних наук О. Чугуй: «Заслугує особливої уваги робота художника (В. Маяцький). Вона виходить за межі звичайного оформлення. Маски і костюми, вдало індивідуалізовані і максимально узагальнені, якнайповніше відбивають внутрішню суть характеру того чи іншого персонажу...Показово, що в кожній масці наявні деталі, які визначають не тільки внутрішню суть образу, а й ставлення його до інших персонажів» [59].

Олексій Рубінський виконував у постановці роль Феді, який невдовзі виявляється Мефістофелем та спокушає головного героя Кузьму Тудишкіна (Борис Іванов) обрати грішний, але забезпечений шлях. З рецензії відомого театрознавця С. Васильєва розуміємо, що персонаж О. Рубінського був певним «підсилювачем» емоційності у виставі, таким собі каталізатором конфлікту: «Кульмінація спектаклю – сцена в апартаментах Тудишкіна, коли його демон Федя-Мефістофель кидає на підлогу перстень з діамантом і згряя домочадців і сусідів, лаючись, кусаючись, відштовхуючи одне одного, починає цей перстень шукати. Режисери гіпертрофують усі темні, непривабливі якості людини – жадобу, лицемірство, підлабузництво, глупство» [7]. Вийшов гострохарактерний персонаж у новій, що варто відмітити, для харківського театру манері сценічного існування – поєднання

психологічної та зображальної манери гри, бо маска вимагає від актора саме пластичного вирішення, тому що, як і лялька має застигли емоції, але відкриває величезний простір для пластичного вирішення дії. Що відкриває в О. Рубінському ще одну грань у роботі з нетиповими анімаційними об'єктами. «Усі виконавці, хоч і скуті маскою, грають одержимо, завзято, з захватом» [7]. Один з режисерів вистави, О. Інютчкін пояснює принцип розкриття характерів героїв за допомогою маски таким чином: «Тут є деякі протиріччя: маска і психологія. Не поставало питання про психологію образу, тому що образ повинен був бути дуже типовим та пізнаваним. Маска була плюсом до цієї психологічності. Позначення було домінуючою задачею. Потрібно було позначити типаж та укрупнити його» [18].

Не зважаючи на бурхливий прийом глядача, комісія художньої наради розкритикувала виставу, ймовірно якраз через новаційність масок та надто злободенну з огляду на «застійний» період проблематику, яка розкривала більшість пороків тогочасного суспільства. Доречним буде відмітити, що роль Феді-Мефістофеля стала певним «ескізом» Олексія Рубінського до майбутньої ролі Воланда (з вистави «Майстер і Маргарита»).

У виставі О. Трусова «Тінь» (за Є.Шварцем), 1991 року, також вражає новаційність, сміливість постановки, зважаючи на рік її випуску. Український театр, як і вся країна, тільки здобув незалежність, а уже настільки переріс стандарти колишньої моносистемності театру ляльок. Режисер-постановник, Олег Трусов, так характеризував особливості своєї вистави: «У двадцять шість років я поставив у Харківському театрі ляльок виставу «Тінь» за п'єсою Шварца. Я сказав у виставі все, про що думав у той період – про життя, про кохання, про роботу. Цією виставою театр сказав головне: треба йти від «совка», а якщо ми від нього не підемо, не жити нам і нашим дітям. Я не хаю історію, я жив за Радянського Союзу, але йти від нього треба» [52].

Вистава з'явилась у переламний період пошуку нового театру, чим і зумовлена її несхожість на класичні постановки лялькарів минулих років.

Сценічне оформлення вирішене лише у двох контрастних кольорах – білий та чорний – світло і темрява чи, вірогідніше, тінь (художник – Ірина Борисова). Весь ансамбль героїв цього спектаклю передан у якості персонажей-ляльок, які, мов герої чарівних казок, оживлювані власними тінями-душами – лялькарі у чорних плащах, а єдиним живим персонажем серед них є живий чоловік – Вчений (Ігор Мірошніченко) зі своєю живою Тінню (В'ячеслав Гіндін), яка ніколи не вела його як ляльку. Метафоричність такого прийому не викликає питань. Наприклад, початок другої дії, коли Лікар (Володимир Горбунов), не прикриваючись лялькою, відходить від творення лялькового образу, говорить шварцівський текст від себе (живого актора-лялькаря), коли розповідає секрет подолання Тіні – це було закладено режисером. У фіналі, здогадки щодо символічності «живих» і «оживлених» підкріплюються відмовою Анунціати (Людмила Мельникова) від своєї «ляльковості».

Увесь час живі люди ховають свої обличчя, емоції, думки за паркетними ляльками (ця система ляльок була застосована вперше в історії харківського театру) з білими очима. Однакові чорні тіні нишпорять серед декорацій. Весь ансамбль працює як єдиний живий організм, рухається, дихає в унісон. У такій єдності важко впізнати актора за його персонажем. Одразу звертається увага на ще одну систему ляльок у арсеналі майстра О. Рубінського.

Аналогічно, Міністр фінансів, у виконанні Олексія Рубінського, не схожий на самого лялькаря, що викликає щире здивування на фінальному поклоні, коли актори скидають каптури конвенційного одягу і виринають з темряви.

Міністр фінансів – скупий підлабузник – частина чорно-білої «системи». У ляльки такі ж сліпі відносно реальності очі без зіниць. Майстер перетворює образ на гротескову «маску», органічно існуючу на тлі темної сцени. Незмінна посмішка, бо «Посміхайтесь – за нами стежать!», на обличчі ляльки не задає характер, а лише доповнює майстерне оживлення. З першої сцени приваблює жвависть, емоційність Міністра, обумовлена можливими

фінансовими витратами та припиненням видачі «жалованія». Комічність вдало підбраних пародійних інтонацій, підкреслена «г» у розповіді про головного бухгалтера, викликає низку асоціацій з розмовною манерою деяких, усім відомих, адміністративних діячів. У першій сцені О. Рубінський заявляє панівну рису персонажу – потирає горло, кажучи про конкурентів. Чи то «Жаба душить» – жадібність, чи то страх позбутися голови – боягузливість. Кожного разу після розмови про витрати жест повторюється. В Олексія Рубінського образ Міністра варіюється, попри те, що роль є другорядною. Майстерність О. Рубінського дала йому змогу відтворити різні відтінки зла, не зважаючи на те, що вистава символічно чорно-біла, що укладає персонажів у рамки типажів або однозначно «добрих», або однозначно «злих». В розвитку характеру Міністра фінансів спостерігається трансформація від підлабузництва до жорстокості, помітним є в'їдливий, прискіпливий акторський розбір ролі.

Неможливо не згадати сцену, де двоє міністрів, які розуміють один одного з напівслова, грають в шахи. ТанDEM Олексія Рубінського та Володимира Бардукова – це гарант експресивного, нерідко імпровізаційного епізоду. Що підтверджує рецензія кандидата мистецтвознавства Юлії Щукіної: «Гострохарактерними, голомозими, зі зневажливими гримасами на обличчях та деформованими пропорціями тіла були ляльки-міністри, сцену гри якими у шахи (такий от подвійний прийом гри ляльок великими шаховими фігурами) в імпровізаційному стилі проводили два характерні актори трупи середнього покоління Володимир Бардуков та Олексій Рубінський» [60].

В плані техніки ляльководіння. показовою є сцена з Юлією-Джулією (Валентина Ричагова). Складність керування лялькою (і, як наслідок, вимушена допомога з боку сценічних партнерів) майстерно виправдана владністю Міністра фінансів, який віддає накази підлеглим, щоб ті виконували за нього усі рухи, бо «негоже пану». Така система допомог справляє комічне враження. Проте ансамбль працює злагоджено, без

метушливості, як єдиний механізм. Тож О. Рубінський виявив досконале відчуття партнерства, що є просто необхідним у керуванні такою ляльковою системою.

В ролі Міністра О. Рубінський розкриває широкий емоційний діапазон, вміння швидко перемкнутися з одного почуття на інше – від легких балачок до грубого, хамовитого крику. Оживлювані руки ляльки наповненні сенсом: людські дотики, плавне «диригування» в тональність промов-умовлянь. Погляд ляльки не в очі Юлії, а виразно в зону декольте, не є випадковістю, бо там – діаманти, які Міністр фінансів придбав за власні кошти (діаманти, перли, рубіни на місці).

І ось такий високопоставлений чиновник дуже легко вірить улесливим словам, змінює свій гнів на зверхню милість та, мов нічого і не сталося, знов обожнює співачку. У його картині світу відносини можуть бути оформленими у наказі, а Юлію можна купити «кілцем незліченної цінності» (вона, звичайно, проти цього не надто заперечує) та іншими коштовними дарунками, що знову ж таки грає на користь закріплення за Міністром ярлику жадібного до грошей службовця.

У виставі «Тінь» Олега Трусова ансамбль виконавців розкрив проблеми протистояння шляхетності та підлості, принциповості та підлабужництва, щирості та лицемірства. У співпраці з режисером Олексієм Рубінському вдалося тонко, психологічно передати ляльці ці вади. У другорядній ролі міністра вдалося створити абсолютного сатирично-негативний образ.

У виставі Євгена Гімelfарба «Декамерон» (за Джованні Боккаччо) Олексій Рубінський став частиною «венеціанського карнавалу». У 1995 році це був прорив, через рівноцінний поділ ролей у виставі між ляльками та живими акторами у масках (художники: Ірина Борисова та Наталля Денисова). Піднесені сцени моральної чистоти розігрувались верховими тростинними ляльками над ширмою-балконом венеціанського палацу, за розкритою завісою. А «низькі», фарсові картини проходили перед самою

завісою, на авансцені у живому плані. В арсеналі О. Рубінського було декілька фарсових сцен у ексцентричній манері.

«Клоунада» розігрувалась з метою демонстрації або навіть гіперпідкреслення людських гріхів за допомогою предметних натяків-символів. За словами С. Фесенко, партнерки О. Рубінського у «Декамероні», у акторів було декілька спільних сцен, в яких Олексій Рубінський виходив не просто «бавитися», як це може здаватися, через комедійність жанру. Він завжди прискіпливо ставився до кожної дрібнички. «І це виховувало мене, бо я ж повинна була, як актриса, відповідати рівню майстерності партнера по сцені» [54] – свідчить С. Фесенко. До того ж, саме система анімаційного об'єкту вимагала від Олексія Рубінського такої організованості. Тому що маска італійської комедії дель Арте потребує певної органіки існування на сцені. Це не лялька, через яку проживається роль. Маска – те, що потребує стати частиною самого актора. І перед О. Рубінським поставала задача, трохи ускладнена, ніж колись була у виставі «Святий і Грішний». Через більшу наближеність до живих людей, живих інтонацій, реакцій, більш органічної подачі тексту. Тому що задача, очевидно, поставала не в тому, щоб продемонструвати образ, а у розігруванні старовинного комедійного типажу-маски так, щоб було і смішно, і гірко від паралелі з сьогоденням. За підтвердженням багатьох спогадів, рецензій можна зі сміливістю припускати, що поставлена ціль була досягнута. А вистава виявилась дійсно потрібною трупі театру на той час задля «звільнення» від стереотипу «лялькового театру для дітей». «Чому ми почали з «Декамерону»? – з нахненням розповідав про свою постановку режисер Є. Гімельфарб. – Дитячий репертуар був в одному ключі – забутий, реалістичний театр. Я мав «підняти» акторів, щоб вони повірили, що можуть не тільки це. Я повинен був дати їм таку драматургію, яка б взяла за живе. Щоб актори не тільки розкривалися, а щоб дихали, і глядач мав прийти і перейнятися всім цим. Я мусив це враховувати. У кожному лялькарі сидить гротескний початок, і актори пішли на це. Як вони розкувалися! Як всі уживалися в одному просторі – і "живий" актор і лялька,

– і кожному типу ляльок було своє місце. Я повинен був не втратити глядача та піднімати художню планку театру» [10] – з нахненням розповідає про свою постановку режисер Є. Гімельфарб.

Вистава мала декілька редакцій, але не сходила зі сцени театру понад десять років. На жаль протягом наступного десятиліття не з'явилося постановки з більш новаційними, альтернативними анімаційними об'єктами у творчій біографії Олексія Рубінського. Лише через 15 років у театрі ляльок відбулась безаналогова постановка за твором світової класики з народним артистом України у провідній ролі.

Шекспірівська трагедія «Король Лір» є однією з найвідоміших. У той самий час не так багато режисерів та й акторів наважуються взятися за цей, без перебільшення, непростий матеріал. Кількість проблем, освітлених у п'єсі, можна довго перелічувати. Безперечно, кожен режисер обирає ту, про яку хоче говорити, робить акцент всього спектакля на ній.

У виставі Оксани Дмитрієвої «Король Лір» Харківського державного академічного театру ляльок (2010 р.) усе проникнуто темою війни. І не однієї, а одразу декількох війн: зовнішніх – буквальних, явних; і внутрішніх – сумніви, рефлексії, боротьба у середині самого Ліра. Тобто є підстави серйозно вважати, що Олексій Рубінський, зігравши Ліра, чия держава опиняється в умовах війни, прожив справжню війну, став її свідком. А в глибині таланту, акторських можливостей пропустити трагедію через себе, залишивши десь на глибині душі перманентний слід, не може бути сумнівів. Пережив. Справді пережив, не заставши буквально.

Варто зазначити, що це була перша і довгоочікувана робота Олексія Рубінського у тандемі з Оксаною Дмитрієвою. Існує інформація, що взагалі уся робота над виставою почалась і зосередилась навколо дерев'яної скульптури. В.Решетняк – директор театру ім. В. А. Афанасьєва згадує: «... проговорювали варіант виходу на Шекспіра. Після поїздки Дмитрієвої та Денисової на постановку до Хмельницького, вони попросили придбати «скульптурну» роботу – коня, бо є рішення вистави.

Я запитав:

– Під що?

Оксана сказала:

– "Буря" Шекспіра.

Не касова назва. Став я читати цю п'єсу і зрозумів – «Буря» не звучить.

І запропонував «Короля Ліра», бо там оптимальний Рубінський. Проговорили з Оксаною, вона взяла читати, за тиждень прийшла і сказала – там є така фраза: «сідлай коней». Є зачіпка, так можна грати спектакль» [38].

Почати треба з важливого уточнення, що вистава, хоч і має надзвичайне візуальне, предметне (як у ляльках, так і в реквізиті) наповнення та вражаюче для уяви сценічне оформлення, тримається на акторських роботах. Неможливо виділити когось, хто «недограв», чи негативно виділився зі спільної картини. Живі актори переграють ляльок, але це не викликає питань. Лялька тут не намагається перебрати провідну дію на себе. Вона використовується мінімально, часто замінюється роботою з предметами: чи то палиця, чи ніж, чи гарматне ядро. Акторська майстерність у живому плані переважає над «мистецтвом оживлення-одухотворення».

У той час неможливо назвати спектакль драматичним. Він ляльковий, але лялька тут – не діючий персонаж, а символ, образ. Лялька старіючого Ліра на візочку не оживлюється у звичному розумінні. Нею то «грається» шут, то дбайливо везе Кент (Олександр Коваль), вже не як неживу фігуру, а наче справжню літню неходячу людину. У контексті сценографічних рішень, доречно буде згадати слова С. Галаура, стосовно роботи художника – Н. Денисової: «Відчуття реалістичності у спектаклі досягається завдяки творчому підходу художника-постановника Наталії Денисової, яка не лише добре попрацювала над середньовічними костюмами-балахонами акторів і спецефектами, а й задіяла в постановку величезного дерев'яного коня (авторська робота М. Ніколаєва), який яскраво відтворює епоху, виступаючи то сильним і величним скакуном, то високим і міцним середньовічним муrom» [8].

Тобто перед нами постає картина з масштабним дерев'яним конем, оглядовими вежами, рухливими ширмами з дошок. Простір живий, він діє, трансформується. При цьому не викликає відчуття величі. Як було сказано раніше, на сцені – могутня колись, а зараз на етапі свого занепаду, доба.

І от з усієї діючої на сцені маси, на напів зруйнованому тлі, виділяється постать Ліра. Коли вперше з'являється верхи на гігантському коні, то, якщо прибрати увесь блиск ситуації, нагадує хлопчика на дерев'яній іграшці, якому всі підігрують, підштовхують коника, щоб той «скакав». З цього й випливає природа короля – дитина, яка живе у світі своїх ілюзій, грає в життя. Олексій Рубінський вибудував роль таким чином, що Лір лише в конкретний момент розуміє дійсність – той самий момент руйнування переконань, упереджень, зняття рожевих окулярів. Далі йдуть усі стадії прийняття неминучого: заперечення, гнів – проклинає доньку, торг – їде до іншої, депресія, і у фіналі прийняття – упокорений сон, з якого його будить Корделія (Анастасія Грунська).

Окремо хочеться виділити образ самого королівства – міцний, новий, у порівнянні з простором навколо, дерев'яний кінь, яким напочатку велично керує Лір-Рубінський. Важливі рішення (одруження дочок) король приймає в тилу своєї держави – в районі хвоста коня, не припиняючи сидіти верхи – при владі. Точно читається образ розділення цільного коня на дві, неспросожні існувати одна без одної, половини. Велич держави Ліра – у її неподільності. Достатньо актуальний, на нашу думку, для сьогодення образ.

Повераючись до теми війни, вона вже почалась у найпершій сцені. Олексій Рубінський каже текст рішучо, «рубить з плеча». Рішення про зречення доньки – емоційне, необдумане. Знов таки, наче у ображеної дитини. Але є сумніви. Усередині та сама війна. Сідаючи на коня, після страшного вироку, Лір-Рубінський зупиняється на хвилину, в напівоберта – сумніви. Війна між любов'ю до доньки та власною гордістю. Лір не вміє прощати. Але О. Рубінський дає своєму персонажу натяк на милосердя. В його Лірі існує той маленький вогник людяності, бо він живий. Не

шаблонний король-тиран, або явний антагоніст. У фіналі нам повністю відкривається та часточка душі короля, яку і помічала завжди Корделія. Тоді людяність стає його домінуючою рисою. І не можна сказати, що вона виникла на порожньому місці. Олексій Рубінський заклав це в природу свого персонажу ще напочатку. Так, мінімально, у вигляді незначного поруху голови. «Геть з очей моїх!» Пауза. Не сідає верхи. Стоїть спиною до всіх. Нахилив голову. На фоні звучить метроном, як на хвилині мовчання в пам'ять за померлими. «Зрада» доньки ранить короля. О. Рубінський показує це – ще одне підтвердження глибини образу, ще одне підкреслення.

Важливий фактор дії у виставі – громадянська війна – війна між доньками Ліра. Трагедія, через яку гинуть усі поспіль: і учасники інтриг, і невинні. Помирає шут (Віталій Бурлєєв), опинившись між двох вогнів. Той самий символ, коли при розбірках двох сторін страждають мирні люди.

Війна – це час, коли навіть такий світлий і беззахисний персонаж як Корделія бере зброю, військо, подає гарматні кулі. І це виглядає смішно, абсурдно, бо так воно й є. У спробі захистити батька молодша сестра починає ще одну війну. Вже між державами. Як переживає ці події Лір-Рубінський?

Важко описати словами той спектр емоцій, переживань, які виникають при кожному виході на сцену Олексія Рубінського. У статті «Одержимий театром» Ю. Щукіна називає О. Рубінського «королем монолога», через домінування у тексті його героїв не стільки слів, як підтексту. Того підтексту, який пронизує кожен образ створений видатним актором. У кожній репліці, у кожному порусі читаються додаткові сенси. Надовго запам'ятовується характерний, підібраний О. Рубінським до образу, сміх Ліра. Це, мабуть єдине, що звучить однаково на всіх етапах трансформації короля.

Від могутнього володаря, короля-тирана, який не приховує, а навпаки демонструє усю свою могутність у позі з руками у боки, з плащем наопашки. До Ліра, який спочатку загортається у залишки своєї величі – тінь Ліра, а пізніше і у вбраного в лахміття, відкинутого рідними дочками дідка. Здавалося б, куди ще нижче? І тут з'являється палиця. Час безумства Ліра,

коли стояти може тільки за підтримки палиці, а не власним зусиллям. Коли порухи ногами – кроки, робить не сам, а вірні підлеглі ворують візки. Чи то підлеглі тепер? Чи краще сказати співчутливі друзі? Почуття жалю - саме те почуття, яке викликає колишній Лір. Саме те почуття, яке завжди відчувала до нього єдина вірна донька. Є вислів «Любити – значить жаліти» і в цій сцені, ніби обертаючись на початок вистави, ми згадуємо ледь помітне почуття жалю короля до вигнаної доньки. Дивимось, що відбувається тепер, як змінився Лір, як змінилось його світосприйняття. Бачимо зміну у досконало вибудованому образі.

Останні сцени Ліра, годину його безумства Олексій Рубінський грає на розрив. Здається, що таланту актору вже нема куди рости, але раптом виявляється, що є, і він росте, розширює на весь емоційний діапазон, проживає усі душевні муки короля. Сказати, що робота О. Рубінського у «Лірі» важка – нічого не сказати. І емоційно, і фізично це знаходиться за межами людських можливостей. З кожною новою сценою образ набирає все більше і більше змісту, відкриваються нові сенси. У цей час психологічне навантаження на глядача зашкалює.

«У Рубінського все було настільки етюдно. У нього була сцена з божевільням Ліра. Це був етюдний підхід до ролі – він просто почав перетворюватись на мавпу. Вставав на кулаки і повторював фізику якогось орангутанга і це було дуже в контексті, це було дуже круто», – згадує роботу О. Рубінського головний художник зі світла ХДАТЛ ім. Афанасьєва у виставі Д. Прасолов [32].

Олексій Рубінський зміг передати усю глибину образу Ліра. Слід війни незнищений. Він залишається десь у підсвідомості назавжди. Мабуть так і сталося, у О. Рубінського був свій власний «фронт». Не бачивши реальної війни, не заставши її за своє життя, він застав її на сцені, пережив і кожного спектаклю переживав знов і знов. Проживав до кінця майстерно, переконливо.

Зі спогадів Д. Прасолова ми також отримуємо інформацію, яка підтверджує унікальний професіоналізм О. Рубінського і ті складнощі, попри які він пройшов на шляху до пронизливої ролі: «У це важко повірити і навіть якщо в це повірити, все одно, коли ти це бачиш наживо – це щось дивовижне, – продовжив свою думку Д. Прасолов. У 2010 році почались репетиції «Ліра», у 2011 відбулася прем'єра. І уже ближче до літа в О. Рубінського, скоріш за все, вже почались проблеми – він почав втрачати слух. Наскільки я пам'ятаю, у червні почали готувати йому дубль. Тоді покликали актора Театру ім. Т. Г. Шевченка Ю. Євсюкова. Сам Олексій Юрієвич брав участь у вводиті. «Лір» був шалено складною виставою. І музично-ритмічно, і психологічно – він був дуже потужний. І в О. Рубінського було далеко не останнє навантаження у всій цій потужності: потрібно було стукати, коли йшло військо, відбивати ритмічний малюнок ногами, потрапляти у такт, музично вступити текстом у потрібний момент, тому що там було відлуння, і необхідно було правильно кричати у це відлуння – навантаження було нереальне, а він втрачав слух. Тоді лікувався, вже погано чув, але чув. І він грав, у чергу з Ю. Євсюковим. За деякий час Євсюков взагалі перестав грати, і Рубінський грав кожену виставу» [32].

Дійсно невимовне захоплення викликає саме уявлення про те, щоб працювати у настільки музично тонкому матеріалі, не маючи стовідсоткової підтримки від власного слуху, без впевненості у своїй дієздатності на сцені.

«Пізніше у нього з'явився слуховий апарат, – продовжує Прасолов, – який часто фонував у мікрофони на сцені. Просто в якийсь момент вистави лунав писк, коли мікрофон заводився від колонок – це було від слухового апарату. Потім він його зняв і щось частково чув, а весь цей час актори поступово репетирували з ним і вигадували якісь жести. Тобто десь з-за лаштунків хтось йому махає – це означало, що потрібно казати текст, або по спині постукали – значить потрібно йти. По мірі того як він втрачав слух, з'являлись якісь додаткові невидимі для глядача жести, репліки» [32].

Зрозумілим стає, наскільки спільною для ансамблю роботою стала на тому етапі вистава «Король Лір». Буквально весь склад виконавців працював технічно на створення дійства і на підтримку недужого колеги. Варто віддати належне і самому актору О. Рубінському за виборене вміння орієнтуватися в нових «безшумних» реаліях. Зуміти поєднати емоційне проживання ролі з усіма технічними «милицями», тримати усе це разом акторською увагою, існувати тут і зараз – усі ці чинники, які вкотре демонструють нам О. Рубінського як виняткового актора та вольову особистість.

Та найбільше вражені були глядачі, які до останнього не знали і наврядчи б колись здогадались, про те, що, виходячи на фінальний поклон, головний герой вистави не чує їх щирих оплесків. Головний художник зі світла театру розповів і про останній етап гри О. Рубінського у цій виставі проходив, коли він більше не чув жодного звука: «Останню виставу (хочеться сказати, що крайню і його скоро відновлять) Олексій Юрійович зіграв 27 лютого 2016 року. Її, як і багато попередніх вистав, він грав вже у повній глухоті, він не чув нічого. Рубінський на той момент вже вмів читати по губах, йому малювали букви у повітрі, коли хотіли поспілкуватися десь у гримерці, він їх бачив і зчитував, але Ліра грав. Це звучить дивовижно, повірити важко. І бачити його в антракті після першої дії, яку він відпрацював на повній глухоті – неймовірно. З глядачів ніхто навіть уявити собі не міг, що цей актор глухий, бо він відбивав ногами ритмічний малюнок війська так, ніби чує, він вступав, працював у мікрофон, ніби чує, він навчився контролювати свій голос, який не чув. Як? Це феномен, загадка, неймовірне щось. Я не певен що колись ще подібне побачу» [32].

2.3. Діапазон живопланових ролей О. Рубінського

Професія лялькаря вважається подвійною, бо йдеться про актора, який може існувати на сцені однаково вдало як в живому, так і в ляльковому плані. «Першоосновою в набутті професії актора-лялькаря є система навчання драматичного мистецтва. Не кожен драматичний актор здатен стати лялькарем, але кожен лялькар зобов'язаний досконало володіти професією драматичного актора» [39] – писав сам народний артист України Олексій Рубінський. Проте, не всі лялькарі відповідають цьому визначенню. Існують ті, хто відчуває себе краще лише за темрявою ширми, а є ті, хто за волею долі жодної вистави не взяв ляльку до рук. Олексію Рубінському в цьому плані пощастило мати неабиякий хист до лицедійства. Він був лялькарем і за освітою, і за покликанням, але так само вдало міг би працювати і в драматичному театрі. Наприклад, ще під час навчання в інституті він був запрошений в режисерську роботу В. Аносовим (який вчився на кафедрі драматичного театру) в режисерську роботу «Чайка» (за А. Чеховим), де в живому плані зіграв Костю Треплева. Впродовж життя О. Рубінський знімався в кіно на рівні з акторами драми і часто грав головні ролі.

Першою суто живоплановою роллю в ХДАТЛ ім. Афанасьєва став для О. Рубінського Воланд в постановці Євгена Гімelfарба «Майстер і Маргарита» за Михайлом Булгаковим. Репетиції тривали кілька років і завершилися премєрою у 1996 році. Репетиційний процес був нелегким у багатьох відношеннях. Хоча, як відомо, режисер вважає цей спектакль одним зі своїх кращих, можливо саме через «багатостраждальність» постановки.

«Це була дуже складна робота. Я її робив три сезони, три! Вже не витримував ніхто. Мене вже викликали до Управління культури і казали: «Ну Євген Юзефович, таке буває, не вдалося. Закінчуйте вже, ставте що-небудь інше». А я не міг» [26] – згадує карколомний період роботи над втіленням булгаковського роману Є. Гімelfарб. Можливо і вдалим виявилось рішення не покинути старання, бо вирішення вистави вийшло цікавим, зважаючи на

історичний період, в якому тогочасні лялькарі України ще не поспішали масово збагачувати постановки багатосистемністю ляльок та інших анімаційних об'єктів.

Умовно засоби виразності у виставі можна поділити на три категорії: 1.) дрібні персонажі (службовці) та епізоди з ними вирішені різноманітними простенькими, штоковими ляльками, з ручками, що бовтаються, а міщани, ласі до розваг у вар'єте – естрадними ляльками тантамаресками; 2.) свита Воланда, якого і зіграв Олесій Рубінський, Майстер, Маргарита (себто більш піднесені персонажі) – актори у живому плані, таке рішення справляє той самий ефект іграшковості, мізерності людей-ляльок в руках нечистої сили, яка буквально знаходиться над ними; 3.) сцени зустрічі Ієшуа (Генадій Гуріненко) з Понтієм Пілатом (Олексій Рубінський) відбуваються у окремому «екранчику» у верхній частині дзеркала сцени, який відділено від решти сценічного простору марлевою завісою, що посилює ефект епічності сцен, розіграних за допомогою ляльок маріонеток – найбільш «філософської» з усіх систем ляльок.

Одразу кидається у вічі діапазон персонажів, зіграних Олексієм Рубінським у виставі «Майстер і Маргарита»: це і живоплановий, лише на початку сцени на Патріарших оманливо представлений тростинною лялькою, володар темряви Воланд, і суто в ляльковому плані досконало створений О. Рубінським статичний, стражденний володар Понтій Пілат. Дві зовсім різні ролі лягли на плечі одного майстра сцени у одній виставі. Хоча, з точки зору тем цих персонажів, знаходяться спільні риси образів могутніх володарів. Поєднані в роботі одного актора, обидва герої доповнюють єдиний образ: Воланд – безперечно впевнений у своїй могутності, Понтій Пілат – відчуваючий тягар тої самої могутності, абсолютної влади. Таким чином формується «живий» образ. Складається враження, що Понтій Пілат у виконанні Рубінського виступає у якості внутрішнього стану, а Воланд – зовнішнього, що в сумі являє владну, всемогутню зовні людину. І тільки їй

одній відомі усі тягості тієї відповідальності, яку приносить з собою велика сила.

У театральній спільноті по всьому світі переважає переконання з приводу містицизму твору М. Булгакова. Цей роман часто зустрічається у «ТОП 3 заборонених до постановки творів», надзвичайно поширені містичні історії, які спіткали залучених до цієї літератури митців. Можливо й складнощі харківського театру ляльок виникали не просто так.

До прикладу взяти хочаб okazіональну систематичність з художниками. Їх було під час постановки троє – стільки ж, скільки років було витрачено на «переможну боротьбу» з непіддатливим матеріалом. «Історія з «Майстром» розпочалася так – розповідає режисер Є. Гімельфарб. – Я почав роботу з художницею Іриною Борисовою, яка поїхала до Америки, і я залишився сам на початковому етапі. Я перетягнув із Донецька художника Юрія Теслю, який, як я зрозумів, мене «не чує». Але дякую йому за те, що він зробив прекрасних ляльок для «єршалаїмських» сцен і дзеркальний простір, технологічно вирахував і дав усі параметри. Потім ми з ним розлучилися і закінчував я вже спектакль із Наталею Денисовою» [10].

Проте треба віддати належне режисеру у спробі «занурення» в нетиповому матеріалі у відношенні до лялькової сцени, що неодмінно ускладнювало процес адаптації під специфічне мистецтво оживлюваних предметів. Адже потрібно було досягти максимально відповідної до сцени театру імені В. А. Афанасьєва форми. «Для мене було принципово важливо, щоб вистава була в один вечір, а не в два, як це робили у драмтеатрах. Я повинен був дати глядачеві цілісне уявлення. Отже, я мав багато від чого відмовитися. Як тяжко було від чогось відмовлятися! Як треба було відібрати і вичленувати одну лише лінію, щоб на ній побудувати всю виставу» [10] – відкриває завісу внутрішньої театральної «кухні» режисер Є. Гімельфарб.

Повертаючись до теми містики, згадаймо, що Воланда О. Рубінський грав 13 років – містичне число, як і кількість акторів, задіяних у виставі. Не дивно, що й сам виконавець ролі Воланда пов'язує свою хворобу з виставою.

Актору, який звик вірити у містику «ляльок, що грають», Олексію Рубінському завжди здавалось, що «глухота – плата за втілення Духу Зла на сцені» [40]. За словами Світлани Фесенко, колеги О. Рубінського по сцені, в житті видатного лялькаря завжди було місце для чогось ірраціонального, знову ж таки, містичне ставлення до ляльок: «Він вважав, що під час роботи над Воландом і було перейдено якусь межу, що спричинило хворобу» [55].

«Це, мабуть, через Воланда. Мабуть, або я кудись зазирнув, або це було рано, передчасно, – розмірковував О. Рубінський. Можливо, це було якось «нахабно» з мого боку, необдумано і неузгоджено (посміхається). Я мало спілкувався із Богом. Він мені вперше дав попередження, вдруге... А я – як пацан... «Ну, якщо ти не чуєш, значить, я в тебе заберу слух», – сказав Він. Не чув. Він давав знаки, а я їх не розпізнавав... А зараз, відмотуючи все назад, я думаю – може, це було знаком, може, це... А я пропустив» [40] – розмірковував О. Рубінський. А склалося все таким чином, що він і сам вірив, і інших змушував вірити у «життя» Князя Темряви на сцені, настільки переконливою була акторська робота.

Безумовно враження «нереальності» досягалось не без допомоги оригінальної сценографії. Та й початок вистави мав ознаки достатньо потаємної атмосфери. Тишу напівосвітленої сцени, сповненої гіперболістично-розкішними, заплутаними декораціями-сходами пронизує котяче «Мяу!» Бегемота (Олександр Коваль), яке знаменує початок першої сцени. За рахунок дзеркал досягалось відчуття багатовимірності (ніколи не вгадаєш, звідки може виринути мешканець «квартири 50»).

З'являючись Воландом у довгому чорному плащі, спираючись на тростину, одним мовчазним поглядом Олексій Рубінський змушував зал вщухнути та напружитись. Передивляючись старі фотографії вистави, помітно, як мінявся в очах О. Рубінський, перебуваючи у образі Володаря Темряви. Важко сказати, чи прослідковується вплив вдало нанесеного гриму, чи «працює» знайдена актором «маска персонажу», вдало підібраний вираз обличчя, чи, все ж таки, образ змінювався в процесі гри у виставі «від

внутрішнього (переживання) до зовнішнього (зображення)». Бували моменти, коли межа між грою і реальністю стиралась, і народний артист України ніби повністю опановував світове зло, підпорядковував його собі.

За спогадами партнерів по виставі, за лаштунками О. Рубінський існував у звичному житті, жартував, але, виходячи на монолог Воланда, перемикався моментально. А після повноти драматичної віддачі на сцені не проходило і хвилини, як Олексій Рубінський вже розігрував якийсь комічний етюд за лаштунками. «Навіть якщо ніхто на нього не дивився, він грав сам для себе тихенько. Це не був маразм. Це він так грався, сам собі придумував образи, в них жив. Кайфував від цього. Якщо на це хтось реагував, він вмикався і розвивав. А якщо ні, то продовжував походжати за лаштунками і сам собі щось бубоніти» [1] – згадує один із партнерів по сцені, А. Андрющенко. Дійсно, О. Рубінський був людиною-театром, завжди щось грав, вигадував. Іноді для публіки та не з метою догодити. Скоріше відчуючи якусь особисту, внутрішню потребу у постійній грі, постійній зміні ролей, постійному проживанню нових і нових образів. Не поверхнево зображаючи когось, що важливо уточнити, а безперервно творчо вигадуючи, фантазуючи, повноцінно опрацьовуючи вигадане, вивільняючи фантазію назовні та майстерно втілюючи.

«Йому підвласне виконання ролей не тільки віртуозно з лялькою, з будь-якою лялькою, з будь-якою системою ляльок. Але й вийти в живому плані і бути максимально наповненим. Це справді великий актор, людина, яка володіє величезною майстерністю перетворення, що зустрічається дуже рідко» [12] – підсумовує творчу діяльність Олексія Рубінського професор КНУТКіТ імені Івана Карпенка-Карого, заслужений артист України, Леонід Попов.

Вистава Оксани Дмитрієвої «Вишневий сад» (за А. Чеховим) була поставлена у 2016 році і стала першою для О. Рубінського роботою «у суцільній тиші», починаючи від розбору матеріалу. Адже за три роки до того, у 2013 році, слух видатного лялькаря був повністю втрачений.

Вистава «Вишневий сад» належить до експериментів О. Дмитрієвої з живоплановими постановками у театрі ляльок. Основне навантаження іде на акторів у живому плані. А лялькові фігури їх персонажів зрідка з'являються серед вишневих дерев як частина сну-інсталяції (художник – Наталія Денисова) на початку третього акту – балу. Ляльок, що рухаються механічно, як на музичній скриньці, змінюють живі актори, повторюючи при цьому механічну пластику.

Також ляльки у цій виставі – це спогади про далеке і близьке минуле. У Ані (Олександра Медведєва) про те, як в Парижі на повітряній кулі літала (у цій сцені над ширмою пропливають лялькові кульки). Шарлотта (Альона Озерова) згадує циркове дитинство – над ширмою виникають ляльки на мотоциклах. У ролі Фірса, якого грав Олексій Рубінський ляльками було позначено спогад про те, як його одружити збирались, як він вже старшим камердинером був, коли волю дали. Цю історію власноруч демонстрував Фірс-Рубінський за організованою ним з укривала ширмою, за допомогою штокових ляльок-фігурок. Навіть згадка Лопухіна (Олександр Маркін) про «п'єсу, яку вчора в театрі дивився», має відтінок дитячого спогаду про те, як поміщика бив батько – петрушковими ляльками, у балаганно-площадній манері ілюструється для глядача цей епізод.

Спогади кожного мешканця маєтку змішались у одному сні-маренні. Окремі репліки летять у напівтемний, напівдимний простір, утворюючи на сцені загадкову, потаємну атмосферу. В цьому просторі ніхто нічого нового не «створює», тільки згадує колишнє.

Сцену від глядацького залу відмежовує незвичайна завіса – наче шторка на бабусиній кухні. Щось таке домашнє, не оксамитове театральне полотно, а родом із дитинства. Або як простирадло з тієї самої дитячої. Наче ковдра, під якою Раневська (Тетяна Тумасянц) ще дитиною ховалася від усіляких нещасть. В яку і тепер поміщиця закутується, дізнавшись про продаж саду. Фірс-Рубінський возить за собою дерев'яного коника, як символ

дитинства (минулого). Годує його, пестить. Можливо тому і приречений маєток, бо живе минулим, не рухається у прийдешнє, плекає спогади.

Маєток – ляльковий будиночок посередині сцени, вперше відкривається лише на п'ятнадцятій хвилині вистави, рукою Фірса – єдиного охоронця звичаїв. До того вся дія відбувалась навколо. Усі мешканці будинку кудись бігали, метушилися, зустрічали господарів. Життя заграло, проте не в самому будинку, а буквально навколо нього. Можна сказати, що маєток і є причиною загального поживлення, він зібрав усіх навколо себе. Але, знову ж таки, відчиняти його ніхто не поспішає.

Прадавній Фірс ототожнюється зі довговічним помістям. Лакей відчиняє стіни лялькового будинку як щось сакральне, яке зберігав до приїзду барині. Змахує пил зі стріхи, зачиняє нашвидкоруч стіни-дверцята і стає перед домом, у спробі заховати за собою від дачників з лопахінського проєкту найдорожче. І тільки коли «небезпека» минула, маєток знову широко розпахує двері.

В цілому робота Олексія Рубінського у «Вишневому саді» виконана у живому плані, не враховуючи декількох сцен, де задіяні ляльки, але не як окремий персонаж, а як один з методів сценічної дії, як символ. Персонаж Фірс існує «сам по собі» на задньому плані, в паралель з основною дією на сцені, зрідка кидаючи репліки прадавнього лакея. До якого, на жаль, на відміну від самого виконавця, частково доносяться фрази оточуючих.

У першій сцені, в затемненому епізоді «фотографування», коли всі персонажі починають рухатися в рапіді, не віриться що актор не чує. Зрозуміло, що дія партнерів по сцені підлаштовується в залежності від того, куди нахилиться О. Рубінський. Але нахилиється він буквально у такт музики. Кожна нова музична фраза – нахил корпусом. Кожен рух виражено, розраховано таким чином, що глядач у залі упевнений, що актор працює синхронно з музикою, бо чує її.

Звичайно, як і для багатьох інших вистав, ансамблем акторів була випрацьована система знаків, сигналів для допомоги народному артисту

України. Але як О. Рубінський привчився відповідати на репліки, не чуючи емоційного посилу, залишається загадкою. За спогадами Антона Андрющенка, одного з партнерів Олексія Рубінського по сцені, ще до втрати слуху, О. Рубінський працював наче жива фонограма: «Він вмів працювати кожную виставу на одному рівні. Він завжди був на рівні, або вище. Але ніколи не нижче. Рубінський існував в соціумі. На нього соціум впливав, але він умів працювати відсторонено. Так, ніби програма. Кожну виставу Рубінський відпрацьовував на одному рівні, на який нічого не могло вплинути. Був стабільний. Якщо це було зроблено так, то саме так він це і працював. Ніколи краще, але ніколи гірше» [1].

Таке вміння зосередитись на сценічному житті, відкинувши повсякденне, наближує О. Рубінського до образу ідеального актора за теорією Гордона Крега. Актора, якого не захльостують почуття, який завжди ввімкнений, завжди з гарячим серцем та холодною головою, «холодного та чуттєвого, відстороненого та проникливого, та, нарешті, живого і неживого» [6]. Останнє натужно в'яжеться з постаттю Олексія Рубінського, адже проживання образу старого камердинера у «Вишневому саді» ніяк не схоже на технічну роботу, бо, як би там не було, а актору у живому плані важче «виїхати» на одній тільки техніці, або «зображенні почуттів».

Проте спосіб роботи О. Рубінського над виставою, за свідченнями вищезгаданого А. Андрющенка, чимось схожий на налаштування механічного піаніно: «Рубінський під час репетицій валяє дурня, бавиться, приносить, придумує, імпровізує – він шукає «ноти». Вони можуть бути на репетиції поганими – він спробує інші. Це проби, помилки. Потім він вибудовує для себе ту «мелодію», доводить її до ідеалу і веде, і вона живе, тому що «мелодія» вивірена. Він зафіксував і завжди робив так само. З одного боку це геніально, а з іншого важко партнерам поряд, тому що це не дуже цікаво. Тому що тобі (актору) набридає грати одне і те ж, і це проблема наша – ми не вміємо завжди одну і ту ж емоцію видавати, а він вмів» [1].

Ймовірно, що такі, властиві О. Рубінському, «акторська пам'ять» та «невідхильність від заданого курсу ролі» і допомагали йому тривалий час грати найскладніші вистави. Але зовсім інша справа, коли мова йде про виставу, на репетиціях якої з партнерськими репліками О. Рубінський стикався лише на папері тексту п'єси. Можливо тут народному артисту в нагоді стала слухова пам'ять на голоси своїх давнішніх сценічних партнерів.

Звичайно, інколи виникає враження, що О. Рубінський грає поза рештою акторського ансамблю, але з іншого погляду, таким і є Фірс у запропонованій п'єсі. Старий лакей і має йти такою собі контрдією, як людина з минулого життя. Всі гості маєтку грають в життя, театралізують його. Фірс – проживає, живе, існує тут і насправді. Особливо це дається взнаки напочатку другого акту. Коли після відкриття завіси персонажі існують як механізовані ляльки, на гру яких дивиться живий лакей – це тому, що він господар театру, хранитель. А вони ляльки.

Фірс – слуга. З приходом нового часу він уже не потрібен. А прислужування – все його існування. Це єдине, що він знає і вміє напевно, єдине, чим він живе. Кожен спогад Фірса так чи інакше пов'язаний з роботою на пана, а справжнє нещастя – воля. Тому кожна репліка лакея зроблена О. Рубінським сентиментально-ліричною, по дитячому наївною.

Сам образ Фірса, створений Рубінським, достатньо зворушливий. Бо той будинок, той сад, який для решти персонажів п'єси лише сторінка з буття, для старого камердинера – все життя. У схожому становищі знаходиться хіба що тільки Гаєв (В'ячеслав Гіндін), який все життя опікується Фірсом. «Розгубленим, безпорадним, ба навіть нікчемним» назвала персонажа Гаєва театрознавиця Інга Долганова [17]. Достатнє точне визначення образу, створеного В. Гіндіним. Вони вдвох (Гаєв та Фірс) наче маленькі діти, чії взаємини продемонстровані чутливими акторськими роботами таким чином, що стає зрозумілим, що окреме існування персонажів одного без другого є неможливим. Підтвердженням слугують епізоди, в яких

Леонід Андрійович, який зібрався піти геть, інфантильно бере за руку Фірса і веде за собою. Наче дитина, яка від образи забирає всі свої іграшки з собою.

Не важко здогадатись, що такий прийом був придуманий у якості допомоги О. Рубінському в орієнтуванні сценою. Проте такий факт не зменшує влучності символізму мізансцени. Коли помітно, як поміщик веде Фірса за собою, помітною стає тріпотіння Гаєва у ставленні до вірного камердинера. Хоча у фіналі це не заважає Леоніду Андрійовичу, разом з рештою, забути про Фірса, так само як і всі забувають про маєток, який колись так любили. Тепер розмови, думки про найближчі плани, майбутні цілі, довгоочікувані зустрічі. Хвилювання вже про зовсім нове. В останні хвилини, виходячи з дому, Раневська не помічає Фірса, який прямо перед нею проносить піднос з чашкою, бо старий здається маренням багатолюдного колись будинку.

Театрознавиця Інга Долганова у своїй рецензії також відмічала фірсову неприкаяність: «Традиційно один з ключових образів – Фірс – у виконанні Олексія Рубінського, дух оселі, любимий усіма і нікому не потрібний водночас. Усі його нечисленні репліки скидаються на вчасно не розчуті Кассандрині пророцтва... Варя всюди присутня, але ніким не оцінена й не помічена. Подібно як і Фірс, на якого у фінальній сцені всі нашттовхуються й продовжують механічно перепитувати одне одного, чи відправили старого до лікарні» [17]. Усі приїжджі, а тим паче працівники, маєтку усвідомлюють важливість Фірса. Хоча ставляться до нього скоріше з поблажливістю, ніж з повагою до похилого віку. Він живе, так, як спогад, як частина будинку, але прощатись з ним виявилось так само легко, як і з любим серцю маєтком з вишневими деревами.

На звістку про продаж маєтку Фірс не реагує як інші. Він зберігає спокій, бо не має альтернатив, не має мрій на подальше. Від його рішення ніколи нічого не залежало, не може залежати і зараз, а тому він, як завжди віддано, буде продовжувати своє служіння. Якщо для Раневської маєток був чимось на кшталт тимчасового відтермінування неодмінного повернення до

Парижу, а продаж саду тільки прискорив процес, то доля Фірса не підвласна йому – «куди накажете, туди і піду». Наказу не було – лакей залишився на місці.

Фінальний монолог О. Рубінський грає серед тіней-марень колишніх мешканців маєтку, у темному, покинутому домі. Ще свіжим спогадам Любов Андріївни лакей подає каву, сказавши при цьому в порожнечу: «Їсти подано», в останнє. Дивлячись на тінь Гаєва, обурюється, що не догледів і відпустив того без шуби. Наостанок двері лялькового маєтку Фірс вже не закриває, бо сам лялькою залишається всередині. Робітники зачиняють дверцята, забивають дошками стару будівлю і всі вишневі дерева поблизу. А Фірс-Рубінський зачиняє завісу, наче шторку на вікні, як і належить у кінці дня.

Отже, Фірс у виконанні Олексія Рубінського виглядає вмонтованим Оксаною Дмитрієвою як коштовність в цю виставу. У мізансценах, змістах вистави його персонаж прочитується як образ охоронця лялькового будинку-театру. О. Рубінському не треба було це грати, він їм був. Його дослідження про театр ляльок є доказом вірності рідному театру. Олексій Рубінський – це той самий відданий своєму дому-храмові Фірс.

Вистава Оксани Дмитрієвої «Діти райка» (2019 року) за Жаком Превером стала останньою сценічною роботою у творчій біографії Олексія Рубінського. У постановці про служителів Мельпомени народний артист України у живому плані зіграв роль старого Арлекіна у тандемі зі старими П'єро (Володимир Бардуков) та Коломбіною (Ольга Мохленко). Це «вічне» тріо виступало віддзеркаленням минулого, їх сцени проходили в паралель сценам основного сюжету спектаклю, де головні герої також являють собою любовний трикутник: Гаранс (Владислава Аракелян), Батист (Віталій Бурлесєв) та Фредерік (Олексій Петриченко) – ті ж Коломбіна, П'єро та Арлекін. Тобто в структурі вистави лінія з персонажем О. рубінського була покликана надати основній сюжетній лінії глибину, спроектувати на вічність

образи, сценічні типажі, наголосити на тому, що людська історія повторюється, а усе мистецьке – вічне.

На сцені постають дворівневі декорації з завісою та шматочком смугастого «купола» десь вгорі, з декількома рівнями завіс, які натякають на театральні підмости, а якщо точніше – перед глядачами ті самі місця у райку – на гальорці (художниця – Наталля Денисова). На цьому фоні персонаж О. Рубінського зі сценічними партнерами діє пантомімічно. Такий спосіб існування, цих персонажів витримано протягом усієї вистави, місце дії якої – Париж середини XX століття. У повному мовчанні, за допомогою однієї тільки мови тіла, жестів розігрувало свої сценки театральне тріо, яке доживає свій вік, як і починало колись, граючи. Конфліктний Арлекін у виконанні Олексія Рубінського кожного епізоду прагнув сутичок, але після незначних перипетій троє лицедіїв традиційно нерозривно продовжують свій сценічний шлях. Така акторська робота вкотре демонструє нам Олексія Рубінського як глибоко психологічного актора на вершині своєї майстерності, коли відкривається здатність корифея сцени без допомоги слів продемонструвати, донести глядачу більше, ніж можна почути. Мова йде про образи, відчуття яких знаходиться десь над межею звичайного сприйняття.

РОЗДІЛ 3. МЕТОДИКА І ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ОЛЕКСІЯ РУБІНСЬКОГО У ХАРКІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ МИСТЕЦТВ ІМ. І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

3.1 Відображення поглядів О. Рубінського на специфіку театру ляльок і майстерності лялькаря у його наукових працях

У 1975 році Олексій Рубінський закінчив навчання у Харківському інституті мистецтв на кафедрі майстерності актора та режисури театру ляльок (курс І. П. Кагановської). А з 1983 року сам почав викладати на цій кафедрі майстерність актора театру ляльок, випустив курс, на якому була Світлана Довлетова – нині старший викладач кафедри. Завідувачем кафедри на той час був Віктор Афанасьєв.

Олексій Рубінський блискучо працював над концертними номерами з лялькою зі студентами, але робота у якості викладача була недовгою – О. Рубінський звільнився. У 2000 році на прохання нового завідувача кафедрою Леоніда Попова повернувся назавжди. Оскільки мав вже почесне звання, то одразу став доцентом кафедри, пізніше здобув звання професора. Коли О. Рубінський тільки починав викладати, він писав статті, виступав на наукових конференціях, захопився вивченням історії свого театру, через це пізніше здобув звання доцента, професора. А у 2008 році став художнім керівником акторсько-режисерського курсу, якому зміг прищепити любов та вміння керування лялькою.

Окрім безумовних акторських і педагогічних здібностей, сучасники актора виділяють його неабияку схильність до наукової праці, любов до безперервного дослідження. Даний факт змушує відмічати таке необхідне кожному артистові тяжіння до постійного відкриття, незгасаючий інтерес до пізнання таємниць життя. Усе це – рушійна сила, як для студента першокурсника, так і для народного артиста.

Доцентка кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужений працівник культури України Галина Ботунова, а у минулому однокурсниця Олексія Рубінського, згадує його як допитливого студента, який багато часу проводив в бібліотеці театрального факультету, де щось повсякчасно вивчав та записував [4]. Коли, через багато років, О. Рубінський видасть свій перший нарис з докладним викладом історії Харківського театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, більшість питань, стосовно такої нетипової для студента-нетеатрознавця поведінки, відпадуть.

Неможливо обмежити ерудованість О. Рубінського лише театральною історією. Не часто згаданий як художник, що даремно, адже графічні роботи заслуговують окремого дослідження, Олексій Рубінський міг би позмагатися з будь-яким мистецтвознавцем у питаннях окремо живопису та культури загалом. З перших рядків його праць помітна зацікавленість автора у питаннях філософії, релігієзнавства образотворчого мистецтва. Цікаво, що саме філософію і релігієзнавство Олексій Рубінський ставить до витоків мистецтва лялькарів. Взагалі, здається що весь свій життєвий досвід харківський лялькар спрямовує на аргументацію еволюції мистецтва «оживлення-одухотворення». Наприклад, серед улюблених живописців митця – художники-містики, як він сам казав, доби Середньовіччя та Відродження: І. Босх, П. Брейгель, А. Дюрер, М. Ешер, яких О. Рубінський вважав причетними до своєї професії: «...У їхній творчості я побачив багато спільного з мистецтвом театру ляльок і був здивований, що досі мало хто з професіоналів-лялькарів бачить у їхній творчості спільні мотиви, а спроби узагальнення їх художнього досвіду, якщо такі взагалі існують, майже не потрапляють на очі. Я вважаю, що звернення до першоджерела значною мірою може допомогти нам переосмислити значення театру ляльок як виду мистецтва та знайти нові фарби та пристосування для його подальшої успішної еволюції» [40].

В цілому наукові праці О. Рубінського дозволяють дослідити весь досвід харківської школи лялькарів, адже написані безпосереднім учасником та носієм театральної традиції. Погляд з середини змушує ближче сприймати усі тонкощі акторського життя і більш зрозумілим стає поняття «містичної сутності ляльки». Як вже було відзначено раніше, містицизм та філософія пронизує більшість наукових висновків О. Рубінського стосовно природи ляльки. «Лялька може бути партнером» – такого висновку дійшов майбутній корифей лялькової сцени, ще у перші роки роботи у харківському театрі. Для нашого звичного розуміння партнером по сцені, аби виникала взаємодія, може бути лише жива істота. Саме такою ознакою ляльку наділяє ляльковод. Без чого вона є просто неживою матерією. «Він нічого не може. Він – дерев'яшка. А ось коли його торкнеться актор...» – заперечував молодому акторові його наставник Георгій Стефанов у «Розмові двох Відлюдників», один з найстаріших лялькарів країни, на якого, як на кістяк, у свій час спирався весь театр. «Я завжди намагаюсь іти від Відлюдника – чого він від мене хоче» – лунає остання репліка ще молодого лялькаря О. Рубінського [57].

Пізніше, двадцять років потому, вже майстер сцени О. Рубінський сформулює свої припущення у наукових працях. Обґрунтовуючи свою теорію особливостями харківської школи лялькарів, основною ознакою якої вважається метод проживання, переживання через ляльку образ. А для ефекту «оживлення неживої матерії» застосовується наближення пластики ляльки до людської, що вимагає від лялькаря досконалих знань в області людської натури, людської пластики.

Таким чином, «аніматор» – оживлювач, має будувати пластичний малюнок ролі, спираючись на закони «життя людського духу», звичайно врахувавши при цьому особливості зовнішності «аніманту» – себто того, кого оживлюють. Можливо це і мав на увазі Олексій Рубінський, коли казав, що «я маю йти від ляльки, від образу, закладеного в ній художником. Вона (лялька) має свій власний характер, від якого я й маю відштовхуватись» [57].

Сам лялькар, мов би підтверджує свої слова, коли згадує у статті про те, що «Від якісного знання психофізики власного тіла залежить розуміння законів психофізики «тіла» ляльки» [39]. Від розуміння того, «як існує» оживлюваний предмет, актор «перемикає» свої думки на мислення дією за принципами «роботи» конкретної ляльки. Тобто індивідуальний підхід до кожної ляльки закладено в основі мистецтва театру анімації, бо, як було сказано вище, характер дії залежить від характеру персонажу, у контексті ляльки – від її зовнішності.

А враховуючи те, що, за словами О. Рубінського, «у Харківській школі головним цільовим принципом є продовження актора в ляльці, своєрідне злиття на основі своєрідного «діалогу» з нею» [39], все догматичнішою вбачається теза Олексія Рубінського про «ляльку-партнера» як повноцінного актора вистави, не настільки залежного від живого актора-лялькаря, як це прийнято вважати, бо діалог можливий тільки за умови двох рівноцінних співрозмовників, той самий «діалог», який мав на увазі О. Рубінський, коли казав, що лялька диктує йому як грати сьогодні. Очевидно, видатний лялькар мав на увазі вміння актора пристосуватись до сьогоденного «стану» ляльки. «Незважаючи на те, що лялька сама по собі – немовби безсловесний предмет, водночас, вона є «живим» партнером актора, оскільки має власне тіло (конструкцію, визначену художником)» [39], з яким представник харківської школи лялькарів зазвичай працює у щільному контакті. Погляд на «оживлюваний» предмет йде не зі сторони, а як би з середини самого предмету: як би думав він, як би був живим? Акторство не закінчується на технічному вмінні зобразити життя, воно продовжується та розвивається проживанням через задане художниками тіло ляльки.

Тому, основним критерієм добору майбутніх акторів-лялькарів Олексій Рубінський вважав здатність до перевтілення. Навчання він розпочинав з майстерності актора у «живому» плані, бо тільки зрозумівши фізичні особливості свого власного тіла, актор-лялькар зможе зрозуміти, як привести у дію ляльку. «Як у вас ляльки заграють, якщо ви самі зіграти не можете?» –

протягом багатьох років так звучала заповідь для майбутніх лялькарів на перших парах з майстерності актора у «живому» плані в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського.

Хоча і принцип роботи з лялькою як з партнером, запропонований О. Рубінським, передбачає «дослухання» до ляльки, але в той самий час скоріш за все створення культу ляльки виключає. Про природу взаємовідносин аніматора з анімантом точно висловився театрознавець Є. Русабров: «Театральні аніматори, які називали себе лялькарями, надто довго фетишизували частину свого інструментарію, – ляльки, маски, силуети, – який дістався їм від давніх сакральних дійств, надто довго вважали, що суть їх мистецтва у підпорядкуванні майстра інструменту. Однак така вже природа театрального мистецтва, що головним у просторі сцени завжди був і залишиться актор. Не підкорятися, але вільно володіти – ось принцип, що визначає сучасне розуміння суті мистецтва актора-аніматора. Тому видову специфіку театру анімації визначає не форма і конструкція ляльки або будь-якого іншого об'єкта, що представляє, а тип сценічних відносин між актором-аніматором і його предметним інструментарієм» [46]. Таким чином приходимо до висновку, що все ж таки, в першу чергу, у ляльковій виставі «ситуацію тримає» актор, який визначає пластику для своєї ляльки, розкриває її характер, однак фундаментуються всі акторські вигадки на зовнішності ляльки, в залежності від її форми, яка диктує ту чи іншу рису характеру лялькового персонажу.

З цього випливає ще один погляд О. Рубінського на майстерність актора-лялькаря, спроможного «оживити» ляльку будь-якої системи, розгледівши в тій характерні, в залежності від специфіки системи, риси. Йдеться про своєрідні методи виховання актора Харківської школи: «З огляду на різноманіття форм і естетичних напрямів, властивих сучасному театрові, Харківська школа базується на класичних формах театру, тому основою виховання навичок роботи з лялькою є ляльки академічної системи, традиційні для репертуарного театру в Україні і, в першу чергу, Харківського

театру ляльок» [39]. Такий підхід пояснює багатoproфільність харківських лялькарів, зокрема і самого Олексія Рубінського, який завжди наголошував на важливості першочергового освоєння актором-лялькарем таких систем як рука з рулькою та тростинна лялька.

Решта систем не втрачає своє важливості, але, на думку майстра О. Рубінського, може бути з легкістю опанована після подужання лялькових систем, що були згадані раніше (рука-кулька, тростинна). Такий підхід виправдано своєрідною особливістю пластики тростинної ляльки – вона людиноподібна, тому на її прикладі якнайкраще досліджується людська пластика, принципи якої невдовзі можуть бути перенесеними на будь-який інший оживлюваний предмет, будь-якої іншої форми. Рука з кулькою має у своїй основі узагальнюючий жест, що дозволяє лялькарю простежити усі можливості безсловесної дії – привчитись мислити не тільки емоційно, або словесно, а ще й дійово, ««думати рукою», концентрувати всі почуття в руці» [46].

Важливими навичками для актора О. Рубінський визнавав такі практичні предмети як жонглювання, сценічний рух, ритміка, танець, сценічна мова, вокал, які викладаються у Харківському університеті мистецтв на кафедрі майстерності актора театру анімації. Хоча названі дисципліни харківський лялькар вважав скоріш допоміжними. Водночас з тим, за принципом його роботи на сцені, прослідковується важливість майстерного проживання ролі пластично, в залежності від форми, проте завжди емоційно. Бо все ж таки театр – мистецтво переживань, а театр оживлюваних предметів вимагає ще й проживань через «оживлюваний» об'єкт. Відчувається, що за такими критеріями і оцінювався Олексієм Рубінським рівень майстерності актора-лялькаря.

3.2. Практична методика викладання професора О. Рубінського

Як вже було згадано раніше, у 2008 році Олексій Рубінський став художнім керівником акторсько-режисерського курсу, на якому, на жаль, у нього не виходили курсові вистави. Як згадував театрознавець Є. Русабров, який в той період очолював кафедру майстерності актора і режисури театру анімації: «Майже три роки худрук і його підопічні репетирували, робили та переробляли постановку «Тута та Людвіг» за мотивами казки Я. Екхольма, шукали причину невдач у слабкості драматургії, недосконалості декорацій, ляльок та їх механіки, неготовності акторів-початківців до вирішення складних сценічних завдань психологічного театру і т.п., але до скільки-небудь прийняттого результату роботи так і не прийшли» [46]. Очевидно, що О. Рубінський був більше практиком ляльководіння, ніж художнім керівником, організатором. Але займати викладацьку посаду – безперечно було його покликанням.

Зі спогадів студентів, з якими О. Рубінський працював вже не як майстер курсу, а як викладач з техніки ляльководіння, ми отримаємо не тільки унікальні свідчення про практичну методику викладання професора Олексія Рубінського. Кожен з майбутніх акторів з неймовірною теплотою згадує свого майстра. Наприклад, на Сергія Смеречука, студента-режисера з курсу Оксани Дмитрієвої, перша зустріч з Олексієм Рубінським справила незабутнє враження: «Перша зустріч запам'ятається все життя: початок навчального семестру, осінь, теплий день. В аудиторію заходить художній керівник курсу (О. Дмитрієва), а разом з нею заходить літній чоловік, у синій сорочці, джинсовій жилетці та з білим, сивим волоссям. То був О. Рубінський. Обговорюючи плани на навчальний семестр, Олексій Юрійович сказав: «У цьому півріччі ми робитимемо наступне» – після цього він оголює передпліччя, роблячи акцент на голій руці, після чого його рука... пішла. Це було вражаюче! Рука ніби ожила, пройшла кілька кроків, зробила кілька поворотів голови (кисті). Усі, хто перебував в аудиторії, були вражені такою

майстерністю. Ніколи раніше ми не були так захоплені, дивлячись за звичайною рукою. Відразу ж ми вирішили повторити те, що побачили, але в жодного з нас не вийшло! Олексій Юрійович усміхнувся і озвучив час та день нашої наступної зустрічі» [47].

А випускниця курсу Світлани Фесенко, Дар'я Лисогор розповідає про те, як провідний майстер сцени навчив її «відчувати» ляльку: «Олексій Юрійович... Дуже рідко називали його так, завжди говорили «Рубінський» або «Олексій Рубінський».

Рубінський надихав. Принаймні мене він надихав завжди і давав відчуття того, що ти особливий. Рубінський вчив відчувати. Це він поєднав мозок, серце і руку в єдиний потік енергії, направляючи цю енергію в ляльку, яка починала дихати.

Коли наш курс вперше мав познайомитися з Олексієм Юрійовичем, ми хвилювалися, як пристосуватися до того, що Рубінський абсолютно не чує (адже слух він втратив вже задовго до того, як почав викладати на нашому курсі). Та пристосовуватися нам не довелося, бо це він (якщо можна так сказати) пристосувався до студентів і до викладання» [25]. Знову згадується важка хвороба, яка не відступала від О. Рубінського до кінця життя. Хвороба, яка могла б повністю позбавити його можливості спілкування зі студентами, адже, як було згадано Д. Лисогор, до втрати слуху знайомі з майстром вони не були, що могло значно ускладнити моменти комунікації, але, як виявилось, на для О. Рубінського. «Пам'ятаю, коли репетирували мій етюд на іспит, я за ширмою могла робити зауваження і казати щось типу: «краще зроби лялькою так, перестав, поверни туди і т.д.», і раптом неочікувано відсувалася тканина ширми, виглядав Рубінський й починав казати ті ж самі зауваження, тільки більш професійно, аргументовано і, я б додала, чуйно (він же, як я вже писала вище, вчив нас відчувати ляльку, дихати лялькою). Олексій Юрійович казав ці зауваження так, ніби чув нас, поки сидів перед ширмою і дивився. В мене в той момент очі на лоба вилазили від здивування. Як він то робив?

Бувало таке, що Рубінський ніби читав твої думки і буквально з двох-трьох слів, написаних на папірці, та пари жестів, повністю розумів, яка в тебе ідея, що саме хочеш висловити та як це все показати.

Для мене Олексій Юрійович – викладач, який дарував натхнення, і навіть те, що іноді здавалося нецікавим, поряд з ним набувало значення. Він навчив любові до лялькового мистецтва і відчувати, відчувати, відчувати...» [25] – закінчує свій емоційний спогад про майстра Дар'я Лисогор. Легенди студентів про те, що насправді майстер їх чудово чує – звична справа, бо мав Олексій Рубінський якусь неймовірну здатність органічно вести розмову. Чи була то акторська майстерність – зіграти невимушену бесіду, чи акторська пам'ять на те, як технічно проходить розмова, чи може дійсно щось відкривалось для провідного майстра лялькової сцени?

«Перше що приходить на думку, коли згадую Олексія Юрійовича, – ділиться враженням випускниця курсу С. Фесенко Марія Тарунова, – це як він покликав нас до нього на виставу до театру. Але не до глядацької зали, а за ширму. І не на репетицію, а саме на виставу. Коли ти сидиш у залі ти бачиш тільки магію лялькового театру, а тут ми побачили усе з середини. Усі працюють як один організм, я боялась навіть дихати, що б не відволікати нікого. І просто насолоджувалась моментом. І це було неймовірно, Олексій Юрійович грає свою роль і через секунду коли ляльки заходить за ширму, він дивиться на нас та посміхається. Цю посмішку я і досі пам'ятаю!» [49].

Кожен в університеті знав, хто такий Олексій Рубінський. Не обов'язово було мати статус його знайомого, щоб професор О. Рубінський радісно відповів на вітання, зустрівшись в коридорі. Навіть студенти, які не мали частих зустрічей з О. Рубінським, з повагою ставляться до рідкісних випадків поспілкуватися з ним: «На жаль у мене не на стільки багато досвіду роботи із О. Рубінським, на відміну від моїх однокурсників, – розповіла студентка-режисерка Дана Меліхова, – Але я точно запам'ятала його чемність та увагу до студентів. Він завжди вітався зо всіма окремо. Як вчив наші руки «жити» над ширмою. Він відпрацьовував кожну дрібницю, завдяки чому

руки навчилися марширувати, стрибати, танцювати лезгінку. В загальні коли думаю про О. Рубінського, одразу згадуючи його оціночний жест «шикарно». Його доволі складно описати, але він його робив так, що просто іншого значення підставити було неможливо» [27].

Багато хто з учнів згадує Олексія Рубінського як викладача який вмів зацікавити, захопити, що є дійсно непростою, рідкісною здатністю. Лише одиниці з викладачів володіють нею, проте саме вона виділяє унікальних вчителів.

Як пригадує Катерина Бондаренко, студентка курсу О. Дмитрієвої: «Рубінський – це про любов, любов до справи. Завжди. Ніколи не було враження того, що йому це не цікаво. Він знає все, але має цю зацікавленість, тому все і оживало в його руках. Техніка була тим явищем, що ніби народилася разом з ним, але це з роками праці, тренінгів, цієї рутини, яка повинна бути в будь-якій професії, стала частиною нього. Але окрім техніки, це безперечно його знання психології ляльки, пропустити через себе, спіймати механізм природи людини і не просто відтворити в ляльці, а наповнити її (пустити кров по венах ляльки)» [3].

З неймовірною вдячністю розповідає про вчителя Артем Теляшенко: «Ну, по-перше, я про нього почув коли ще не вступив до університету. Це вже була така легенда театрального Харкова, що є такий актор, дуже крутий, але який не має слуху. Пам'ятаю першу зустріч: вечір в університеті, Оксана Федорівна супроводжує якогось дідуса. Він тримався дуже скромно, і очі мав дуже добрі, а посмішку лагідну. І я розумію, що переді мною стоїть майстер. Не дивлячись на всі звання, що він професор, народний артист України, він дуже простою людиною виявився. На першому занятті він зацікавив нас, особливо тих, хто хотів знати і вміти більше. Він почав нам розповідати якісь смішні історії, тобто налаштував, відкрився нам трошки, тобто дав зрозуміти, що він більш як художник, аніж викладач, що він – майстер. Просто показав свою руку, як вона може ходити і ми всі: «Вау! Реально вона ходить?». Я

завжди у нього допитувався, мені був цікавий його погляд на цей світ, на театр ляльок. І часто ми з ним збігалися у поглядах» [50].

Звичайно, як і в будь-якому процесі навчання не обійшлося без «крові». Але вимоги О. Рубінського до студентів, за їх же словами, не були сухими настановами. Олексій Рубінський нікого не змушував, лише закликав захопитися професією, але коли руки доходили до техніки, жодному не вдавалося зімітувати її присутність: «Коли ми робили перший показ, він нас дуже сильно муштрував і це дійсно цінно, бо як він тобі «заб'є руку», то вже ти не зможеш перевчитися на гірше, це вже треба дуже постаратися. І я вдячний за це. – продовжує А. Теляшенко, – Мені було цікаво працювати з майстром. Ми робили етюди, вигадували. Він допомагав розвивати фантазію. Він пропонував, але завжди питав: «Для чого це?», «Чи дійсно необхідно зробити тут саме так?». І якщо потрібно, то ми відігравали як треба, не формально. Він ще привчив до деталей, коли ти до дрібничок розбираєш: чому лялька так повернула голову, або чому вона туди пішла?» [50]. Така прискіпливість до деталей вже міцно ув'язалась з образом Олексія Рубінського, як виявилось, не тільки у відношенні до себе як актора, науковця. Подібні вимоги він ставив і до своїх учнів.

«Повернуся трохи до техніки, та скажу що вона філіграна, як робота ювеліра, – описує майстер-класи О. Рубінського К. Бондаренко. – Пам'ятаю, коли спершу ми вивчали рух, як ходить лялька (а на самому початку – рука, бо це база), О. Рубінський навчав нас руху по «крапках». Це значить ліктем робити зупинки, «крапки», завдяки яким зазначається пунктир пересування ляльки. І це була справжня лялькарська рутинна, але вона необхідна на все життя, бо це механіка руху, чим більше повторюєш, тим більше запам'ятовує тіло. І Олексій Юрійович міг безліч разів повторювати ніби одне й те саме, але і він ніколи не здавався, і ми старалися, бо були всі зацікавлені. Часом було вже важко, бо репетиції кілька годин поспіль, а ми все «точка-точка». Але саме згадувана зацікавленість Рубінського штовхала нас вперед. І ставлення Олексія Юрійовича загалом було не про те, що «треба»... Він

ніколи не давав зрозуміти: «ну, не виходить, а може і не вийде». Але Рубінський завжди знаходив 100 різних варіантів пояснення, щоб кожен з нас зміг і головне – зрозумів. Не знаю як, але він не нервував і не дратувався, і за це окрема йому подяка. Дуже приємно, насправді, згадувати заняття з ним, бо це заняття з Рубінським, а Рубінський – це любов. Гадаю, завдяки йому досі маю цю зацікавленість і теплоту до ляльок» [3].

Стосовно методики, у всіх спогадах, безумовно, простежується досвід харківської школи лялькарів, а особливо та сама теорія О. Рубінського про ляльку як живого партнера. Яскраво описав свогоди про уроки з майстром С. Смеречук: «Перший семестр, згідно з навчальною програмою, ми присвятили «руці як предметному тілу». Ми вивчали можливості руки як персонажа, а врешті-решт і як партнера. Нас вчили, що лялька може бути не просто заручником якогось одного образу, вона може бути партнером і може відповідати на твої думки, бажання. Тільки для цього потрібно в ідеалі володіти нею і спробувати перенести себе в неї, щоб краще зрозуміти ляльку, сцену, образ.

Все починалося з «пошуку опори» – ґрунту під ногами для ляльки. Адже вона не може літати вздовж ширми! Адже вона теж жива, має свою форму існування, свої «правила гри», свою фізику, свій світ. Для того, щоб пройти цей шлях, потрібно мати ґрунт під ногами, міцно стояти на ногах. Цьому нас навчили насамперед. Олексій Юрійович підходив до нас, коли ми ліктем «шукали точку опори» і долонею, небагато, підбивав наш лікоть вгору, щоб ми змогли відчутти цю невидиму поверхню.

Після були «проходки»: як лялька ходить, сідає, падає. Елементарні, базові дії. Все здається досить просто, коли ти це читаєш, але на практиці все було набагато складніше та цікавіше! Ти повинен був зрозуміти, як вона переставляє ноги, звернути увагу на нахил її тіла, вектор руху і т.д. Олексій Юрійович радив нам спостерігати за живими людьми, зчитувати їх рухи, щоб потім перекласти побачене на ляльку (але спочатку потрібно ідеально вивчити характер руху). Точне вивчення характеру руху, пошук потрібного

жесту чи добре зробленої дії, Олексій Юрійович називав «точковим аналізом руху/дії».

Коли ми «навчалися ходити», Олексій Юрійович брав руку кожного і показував, як ми маємо «ходити». Коли він показував нам «перші кроки», він підходив до кожного, тримав за руку і точними рухами нахилу твоєї руки, показував, що мав на увазі, принагідно пояснюючи словами. Запитував нас: «Чи відчуваємо ми опору? «Чи відчуваємо ті самі ноги ляльки? Чи відчуваємо ті самі «крапки»?». Так і пішло, що ми ходили «по точках» – по прекрасно збудованому малюнку.

У другому семестрі, за навчальною програмою, ми мали тему: «рука-кулька». У цей час, Олексій Юрійович розповів нам про «психологію» (психологію існування ляльки, характер її дії, зміну настрою, прийняття рішення тощо). Він розповідав, показував, як зміна настрою після якоїсь з подій кардинально змінює спосіб існування ляльки в тій чи іншій історії. Він не боявся пауз. Він ніби проживав у них окреме життя. Вони були виправдані, живими та дуже зворушливими!

Ми багато розпитували його про його життя, шляхи, театральну школу, «харківський феномен», ляльок, історію театру та про його наукові праці, звичайно ж! Ми були одними з перших, хто побачив його «графічний альбом» та останню працю. Він про неї дуже багато говорив, і поки дописував, розповідав нам.

Своїми заняттями, зустрічами, історіями, етюдами, турботою він дав нам зрозуміти, що таке «школа» [47].

В пам'яті своїх учнів Олексій Рубінський назавжди залишився захоплюючим вчителем, незрівняним майстром, надзвичайно доброю людиною тонкого відчуття «життя» ляльки, спроможного наділити життям будь-який предмет. Наслідувачем і охоронцем традицій тієї школи харківських лялькарів, з якою радісно знайомив своїх відданих студентів.

ВИСНОВКИ

Зробивши дослідження, ми з'ясували, що джерельна база з теми історії Харківського театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва та, зокрема, творчості його провідного майстра, артиста, який віддав цій сцені понад 45 років, є недостатньою. Основну проблему складає брак наукових джерел та рецензій, творчих портретів державною мовою. Отже, в нашому розпорядженні є одиниці статей енциклопедично-довідникового характеру; розрізнені рецензії у фахових журналах (всеукраїнських і регіональних) та стаття у збірці Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, які висвітлюють окремі роботи О. Рубінського; з метою розширення ресурсної бази дослідження було взято інтерв'ю у практиків театру, колег, учнів О.Рубінського, а також залучено тексти інтерв'ю з архіву Харківського театру ім. В.А. Афанасьєва.

В роботі були використані наступні методи дослідження: біографічний (для виявлення обставин біографії, які вплинули на творчість О.Рубінського), історико-типологічний (для виявлення особливостей роботи О. Рубінського в кожному періоді), типологічний (для класифікації зіграних ним образів), описовий (для розкриття його ролей), емпіричний (який дозволяє виявити досвід ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва і акторський досвід О. Рубінського на цій сцені), компаративний (для порівняння його ролей різних періодів), інтерпретаційний (для обґрунтування змістової та мистецьки-формальної складових кожної зробленої актором з різними режисерами ролі), і метод реконструкції вистав і ролей.

Було детально досліджено основні творчі принципи харківської школи лялькарів, згідно з її оцінками театрознавцями та теорією самого О.Рубінського як безпосереднього представника та хранителя її традицій, та досвіду його наставників-корифеїв. Сформувалась спільна картина зародження методики лялькарів-харків'ян, з урахуванням усіх передумов.

Зокрема історичних факторів, які сприяли, або навпаки, могли б завадити «зародженню» «харківського феномену».

У роботі уперше послідовно прослідковано творчий шлях народного артиста України Олексія Рубінського на сцені Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва. У дослідженні наголошено на спадкоємності виконавських та педагогічних традицій харківської школи лялькарів (у першу чергу, В. Афанасьєва, Г. Стефанова) у діяльності О.Рубінського. Митець виявив універсалізм володіння анімаційними техніками: однаково переконливо грав як ролі у «живому плані» («Вишневий сад», 2018), так і з лялькою тростинної («Чортів млин», 1977), вивідної паркетної («Тінь», 1991) систем, з модифікованою мімуючою тростинною лялькою («Скотарня», 1993), а також з маскою («Декамерон», 1994).

Як оригінальний мислитель О. Рубінський вже у ранніх своїх роботах кінця 1970-х – середини 1990-х років був актором крупної сценічної теми, майстром переважно сатиричних гротескових барв. Кожен вихід ляльки на сцену він вмів відшліфувати до блиску концертного номеру. Саме ці риси запитували у талановитому акторові з гострим аналітичним розумом та бездоганним відчуттям стилю такі режисери, як В. Афанасьєв, Є.Гімельфарб, О. Трусов.

У ролі Відлюдника («Чортів млин») Олексій Рубінський демонструє філігранну академічну техніку володіння тростинною лялькою, що сформувало доцільний сатиричний образ лялькового фарисея. Технічно складна, бо незручна, у роботі лялька Городничого («Ревізор») була підпорядкована видатним лялькарем цілком. А у роботі над образом Наполеона («Скотарня») О. Рубінський підтверджує рівень своєї майстерності у володінні ускладненою варіацією тростинної ляльки, що мімує.

Окрім володіння «базовою» для лялькаря системою ляльок – тростинною, у творчій біографії Олексія Рубінського є приклади робіт у художньо та технологічно новаторських на свій час виставах: образи-маски у

«Декамероні» та «Святому і Грішному» засвідчують вміння О. Рубінського «оживлювати» власне тіло, доповнювати ним маску-образ, що, варто зазначити, на свій час, робило всіх долучених до подібних вистав акторів першовідкривачами новітніх анімаційних прийомів. Окремо відзначається безаналогова у творчій біографії О. Рубінського та в цілому театру ім. В. Афанасьєва, вистава «Тінь» зі створеним у ній, з використанням вивідної паркетної ляльки, образом скупого Міністра фінансів.

Всі ці ролі закріпили за Олексієм Рубінським характеристику багатопрофільного ляльکارя-«аніматора» та ляльکارя «творця» оригінальних комічних образів.

Проте у таких пізніх сценічних роботах 2010-х років, здійснених у тандемі з режисеркою О. Дмитрієвою, як Лір, Фірс, Арлекін він розкрився як актор особливої сили реалістично-психологічної виконавської манери, здатний, при цьому, дуже технічно фіксувати малюнок ролі, тривати у зазначеному режисерською партитурою ритмі (навіть після особистої трагедії О. Рубінського – втрати ним слуху).

Попередні дослідники визначали таку характерну рису творчості актора як його вміння розкривати за текстом ролі підтекст, умасштаблювати образ. О. Рубінський – митець-творець, чиї акторські сценічні інтерпретації образів класичної літератури були завжди наділені значною мірою оригінальності.

Методист та теоретик лялькового мистецтва – така характеристика узагальнює ще одну з граней постаті Олексія Рубінського, не тільки як актора практика, а й як науковця-теоретика з особистим поглядом на специфіку театру ляльок і майстерність актора-ляльکارя. Поєднання у одній постаті теоретика і практика плідно вплинуло на педагогічні та наукові дослідження народного артиста України: сформулювавши теорію, О. Рубінський міг перевірити її практично на сцені, і навпаки, відкривши щось під час репетиції, перенести знахідку у письмовий простір.

Під час дослідження було розглянуто теоретичні напрацювання О. Рубінського та, на їх основі, виведено «формулу» його особистого підходу до роботи з «оживлення-одухотворення». Окреслено акторський метод, який Олексій Рубінський, ймовірно, застосовував у своїй творчій та педагогічній практиці.

Роботу з курсом Олексій Рубінський починав зі знайомства з можливостями власної руки, дослідженню її особливої пластики. Впродовж учбового семестру етапи навчання ляльководінню були наступні: студенти вивчали закони сценічного перевтілення у «живому плані», для розуміння пластики власного (людського) тіла, для подальшого перенесення законів «життя людського духу» на «оживлювану» ляльку. Після чого, у більш вузькому контексті театру анімації першочергово засвоювались такі «аніманти» як власна рука, яку невдовзі змінювала система рука-кулька – методи, які привчають майбутніх лялькарів відчувати ляльку продовженням власної руки, бо «знайомство» з процесом «оживлення» почалось саме з неї. Наступним етапом для студента, за методикою О. Рубінського, ставала тростинна лялька, яка, завдяки наближенню своєї пластики до людської, дозволяла прослідкувати фізику людського, себто живого, існування. Роботу з кожною системою ляльок О. Рубінський починав з дослідження «як ходить» саме ця лялька? Чому їй притаманна саме така пластика, зважаючи на будову лялькового «тіла».

Однією з ознак методу Олексія Рубінського можна вважати особливу увагу до зовнішності ляльки, знаходження її характерності через особливість побудови системи. «Оживлювати» ляльку, спираючись на задані художником форми «аніманту». Припустимо, за таким принципом О. Рубінський працював з «ляльками-партнерами» – термін самого актора, який трактується саме теорією залежності створюваного лялькарем образу, від зовнішності безпосереднього сценічного напарника – ляльки – звідки і виникає певна залежність та партнерство.

Як викладач Олексій Рубінський, особливу увагу звертав на ерудованість майбутніх лялькарів та безперервний інтерес до пізнання нового, підтримував ідею суцільного пошуку у професії. Ретельність Олексія Рубінського у індивідуальному підході до кожного студента, прискіпливість до деталей, перфекціонізм у роботі, методичність відточування техніки викликали у студентів одночасно здивування і повагу, відчуття «корисної» втоми після ретельних і довгих репетицій. Разом з тим його демократичність народного артиста України колишні студенти пам'ятають і дотепер. Багато хто з учнів згадує Олексія Рубінського як людину, яка змогла не тільки закохати у лялькове мистецтво, а й відкрити завісу таємниць світу «оживлення-духотворення».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрищенко А. Інтерв'ю від 01.05./інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2023. 3 с. Архів автора.
2. Архангородський О. Інтерв'ю від 13.01./інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2023. 2 с. Архів автора.
3. Бондаренко К. Інтерв'ю від 15.03. /інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2023. 2 с. Архів автора.
4. Ботунова Г.Я. Інтерв'ю від 21.02./інтерв'ю брала Т. Акжитова. Львів, 2022. 5 с. Архів автора.
5. Ботунова Г.Я. Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до Національного університету. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100 річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т. / Т.2. : Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи. 428 с. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі». С. 3-126.
6. Бучма О. Теорія «надмаріонетки» Гордона Крега як виражальний засіб театру ляльок. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 235-238.
7. Васильєв С. За ширмою та перед нею. Проблеми українського театру ляльок середини 1980-х – початку 1990-х років // МІСТ. Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія. Зб. наук. праць. ІПСМ НАМ України. Вип. 15. Київ : Фенікс. 2019. С. 34–74. [Електронний ресурс]
URL: <http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-15.pdf?fbclid=IwAR2bXHvYsWuzRJTJAoJVTaV5fPY2r7uLfBE3LxpzyfTEj22kBXlwNhIFFTs>
8. Галаур С. Емоції від Короля Ліра. Урядовий кур'єр, 2010. 10 квіт.
9. Гапич О. Назустріч часу: [Харк. театр ляльок] // Театрально-концертний Харків. 1990. № 1. С. 2 – 4.

- 10.Гімельфарб Є. Інтерв'ю від 26.05./ інтерв'ю брав Т. Рубінський.
Харків, 2010. 11 с. Архів ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва.
- 11.Гімельфарб Є. Ляльки потрібні не тільки дітям: [про Харк. театр ляльок : бесіда з голов.реж. театру Є. Гімельфарбом] ; запис. Л. Логвиненко // Слобід. край. 2000. 18 січ.
- 12.Григор'єва О. Постфактум. Персона. [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9-SqxmUGObg>
- 13.Гукасян С. О. Інтерв'ю від 20.02. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2022. 2 с. Архів автора.
- 14.Гуріненко Г. Інтерв'ю від 05.02. / інтерв'ю брав О. Рубінський. Харків, 2018. 2 с. Архів ХДАТЛ ім. В.А.Афанасьєва.
- 15.Дмитренко. Н. У театрі ляльок: [святкування ювілейного вечора, присвяченого 30-річчю постановки і двотисячному спектаклю «Чортів млин»] / Н. Дмитренко // Веч. Харків. 1985. 28 лют.
- 16.Долганова І. Інтерв'ю від 03.06. / Харків, 2020. 8 с. Розшифровка аудіо інтерв'ю Муніципальному суспільному хабу.
- 17.Долганова І. Серпанкові сні вишневого саду// Український театр. 2016. № 2. С. 18-19.
- 18.Інютючкін О. О. Інтерв'ю від 13.10. / інтерв'ю брав О. Рубінський.
Харків, 2017. 1 с. Архів ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва.
- 19.Інютючкін О. О. Інтерв'ю від 06.12. / інтерв'ю брала Т. Акжитова.
Вроцлав, 2022. 8 с. Архів автора.
- 20.Інютючкін О.О. Мала енциклопедія режисера театру анімації:
Навчальний посібник. Харків: Колегіум, 2012. 167 с.
- 21.Коваленко Ю. Нова доба театру/ рецензія на виставу «Король Лір»
ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва // Український театр, 2011. № 6. С. 4-5.
- 22.Коваленко Ю. Одержимий театром // Арттерія, 2015. № 2-3. С. 48-53.
- 23.Коваленко Ю. Таємниче задзеркалля театру ляльок/ огляд репертуару
Харківського академічного театру ляльок з нагоди 70-річчя його

- заснування // Просценіум. Театрознавчий журнал. № 1 (26) 2010. С. 144-145.
- 24.Кречківська О. Життя заради життя. Культурна столиця. [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oLDv7JQLt9Q>
- 25.Лисогор Д. Інтерв'ю від 16.03. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Пеневежис, 2023. 1 с. Архів автора.
- 26.Медіа група Об'єктив. Харківський академічний театр ляльок святкує 80-річчя. [Електронне джерело]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tHwIMlW8wKQ>
- 27.Мелехова Д. Інтерв'ю від 05.02. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2023. 1 с. Архів автора.
- 28.Мірошніченко І. Інтерв'ю від 05.02. / інтерв'ю брав О. Рубінський. Харків, 2018. 2 с. Архів ХДАТЛ ім. В.А.Афанасьєва.
- 29.Офіційний сайт ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва. [Електронний ресурс]
URL: <https://puppet.kharkov.ua/spektakli/MELNICA.html>
- 30.Панченко Р. Інтерв'ю від 06.04. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2023. 2 с. Архів автора.
- 31.Партола Я. Рубінський Олексій. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 2. : Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи. 428 с.
- 32.Прасолов Д. Інтерв'ю від 26.11. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2022. 1 с. Архів автора.
- 33.Програма «Театр». Випуск №1. Відкриття сезону в Харківському театрі ляльок. [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Li29thZEc5E>

- 34.Програма «Театр». Випуск № 21. «Харківський театр ляльок».
[Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dtimW-8YGuY&t=12s>
- 35.Репортаж Інформбюро «Скотарня». [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yJyHRsRIRLA>
- 36.Репортаж О. Григор'євої. [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rliec7wTyIo>
- 37.Репортаж телеканалу «Симон». В театрі ляльок прем'єра вистави для дорослих. [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xFqaO8ASvIc>
- 38.Решетняк В. Інтерв'ю від 05.02. / інтерв'ю брав О. Рубінський. Харків, 2011. 11 с. Архів ХДАТЛ ім. В.А.Афанасьєва.
- 39.Рубінський О. До історії формування Харківської школи лялькарів // Культура України. 2010. Вип. 29. С. 222-230.
- 40.Рубінський О. Інтерв'ю від 13.10. / інтерв'ю брала Ю. Щукіна. Харків, 2012. 8 с. Архів Ю. Щукіної.
- 41.Рубінський О. Методичні принципи виховання актора харківської школи лялькарів // Культура України : [зб. наук. пр.] / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 30. С. 136-147.
- 42.Рубінський О. Лекція Сучасний театр ляльок. Який він? [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv-MjZqbPkY>
- 43.Рубінський О., Довлетова С. Основи методу виховання харківської школи лялькарів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : [зб. наук. пр.] / Харків. нац. унів. мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків. Вип. 28. 2010. С. 296-319.
- 44.Рубінський О. Традиції харківської театральної школи // Культура України : [зб. наук. пр.] / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2008. Вип. 23. С. 177-178.

- 45.Русабров Є. Типологія театру ляльок // Евгений Теодорович Русабров: Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников. Сб. / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. Харьков : Коллегиум, 2013. 560 с. : іл. С. 47-54.
- 46.Русабров Є. Час наших надій // Зоряний час університету мистецтв: Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І.П.Котляревського / Ред. упоряд. Г.І. Ганзбург. Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2012. 400 с. : іл. С. 277-303.
- 47.Смеречук С. Інтерв'ю від 05.01. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2023. 2 с. Архів автора.
- 48.Стогній О. Інтерв'ю від 13.10. / інтерв'ю брала Ю. Ярмоленко. Харків, 2005. 3 с. Архів Ю. Ярмоленко.
- 49.Тарунова М. Д. Інтерв'ю від 15.03. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Гамбург, 2023. 1 с. Архів автора.
- 50.Теляшенко А. Інтерв'ю від 04.03. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Одеса, 2023. 2 с. Архів автора.
- 51.Трусов О. Інтерв'ю від 25.02. / інтерв'ю брав О. Рубінський. Харків, 2011. 4 с. Архів ХДАТЛ ім. В.А.Афанасьєва.
- 52.Трусов О. Інтерв'ю від 03.06. / інтерв'ю брав О. Рубінський. Харків, 2017. 3 с. Архів ХДАТЛ ім. В.А.Афанасьєва.
- 53.Фалькова. Ю. Театр ляльок на межі століть: [до підсумків сезону, про плани на наступний сезон] // Слобід. край. 1999. 20 лип.
- 54.Фесенко С. Інтерв'ю від 14.10. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Полтава, 2022. 8 с. Архів автора.
- 55.Фесенко С. Інтерв'ю від 20.04. / інтерв'ю брала Т. Акжитова. Харків, 2023. 8 с. Архів автора.
- 56.Фільм з циклу театральної хроніки до 75-річчя ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва. Архів театру. [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QoLhTTtI9Zc>

- 57.Фільм Київської студії документальних фільмів «Ці загадкові ляльки», 1977. [Електронний ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DjEN4n22nnQ>
- 58.Чигрин. В. Чи заговорить Воланд українською мовою?: [до початку нового сезону в Харк. театрі ляльок] // Панорама. 2002. 27 верес.
- 59.Чугуй, О., Боянович, В. Маски викривають // Соціалістична Харківщина. 1983. 6 груд.
- 60.Щукіна Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття : навч.-метод. посібник; Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків : Колегіум, 2022. 280 с.

ДОДАТОК А. РОЛЕГРАФІЯ ОЛЕКСІЯ РУБІНСЬКОГО У ХДАТЛ ім. В.
АФАНАСЬЄВА

1. Дружок – «Ведмежатко Рімтімті»;
2. Риба-пила – «Голубие щеня»;
3. Довговухий,
Борсук – «Зайки, вперед!»;
4. Ганімед,
Аполлон,
Ведучий – «Чарівна Галатея»;
5. Мисливець,
Їжак,
Філін – «Чарівна калоша»;
6. Левенятко,
Жираф,
Павич,
Лінивцець – «Таємничий гіпопотам»;
7. Жучка Сіра,
Плюшевий тигр – «Невідомий з хвостом»;
8. Ведмідь,
Заєць – «Хочу бути великим»;
9. Пустельник,
Омнімор,
Карборунд,
Губерт – «Чортів млин»;
10. Старший брат,
Вершник,
Генерал – «Воєнна таємниця»;
11. Заєць – «Годинник з зозулею»;
12. Пастор Бакенбард,
Служник сцени,
Теледиктор,
Газетяр,
Констебль,
Кореспондент тележурналу «Лай» – «Шерлок Холмс проти агента 007,
або де собака заритий»;
13. Ботафого – «Ботафого»;
14. Хазяїн вертепу,
Цар Ірод,
Воїн Ірода,
Ангел,
Смерть,
Чорт,
Пономар,
Піп,

- Дячок,
Запоріжець,
Дід,
Циган,
Лях,
Коза – «Український вертеп»;
- 15.Льоша,
Лікар,
Торгівець,
Черничка,
Капрал,
Собака – «Комедія про Петрушку»;
- 16.Змій Горинич – «Оленка та солдат»;
- 17.Оповідач – «Червона шапочка»;
- 18.Ангел А – «Божественна комедія»;
- 19.Факір,
Башмачник,
Касім – «Алі-Баба та розбійники»;
- 20.Борсучок,
Михайло Потапович – «Справжній товариш»;
- 21.Ведмідь – «Лісовий годинник»;
- 22.Нур-Еддін,
Курбан,
Алдан,
Хабіб – «Горщик, що говорить»;
- 23.Дон Луїс,
Примара,
Марігсон – «Скарб Сильвестра»;
- 24.Антікрокоцап – «Нінігра та Алігру»;
- 25.Пілюлькін,
Квітик – «Пригоди Незнайка»;
- 26.Ніф-Ніф – «Троє поросят»;
- 27.Федя – «Святий та Грішний»;
- 28.Пан Ау,
Ворон,
Відображення – «Жахливий пан Ау»;
- 29.Вогонь війни – «Пурпурний кінь»;
- 30.Богі – «Казка про Дрьомушку»;
- 31.Цар-пожарище,
Бабка Гар – «Небезпечна казка»;
- 32.Бретшнейдер,
Штабс-капітан Остен,
Інтендант Малер – «Іосіф Швейк проти Франца Іосифа»;
- 33.Дуремар,
Кіт Базіліо – «Золотий ключик»;

34. Дрозд,
Вовк,
Ведмідь – «Російські казки»;
35. Міністр фінансів – «Тінь»;
36. Ондатр,
Хемуль – «Мумі-Троль та комета»;
37. Наполеон – «Скотарня»;
38. Четвер,
Субота,
Виконавець королівських бажань – «Білосніжка та сім гномів»;
39. Закоханий,
Чепорелло,
Лихвар,
Танкред,
Мітрідан,
Каландріно – «О, жінка!» («Декамерон»);
40. Відьма,
Коник,
Кваска,
Кріт,
Жук – «Дюймовочка»;
41. Кіт Василь – «Кицькин дім»;
42. Меломан,
Неандерталець,
Блудний Син,
Холерик,
Флегматик,
Мандрівник,
Хамелеон,
Варан,
Страус – «Мініатюри»;
43. Пес – «Морозко»;
44. Воланд,
Понтій Пілат,
Рюхін – «Майстер та Маргарита»;
45. Корній Чуковський,
Павук,
Тараканище – «В гостях у дідуся Корнія»;
46. Кісельвроде,
Солдат – «Лівша»;
47. Король – «Попелюшка»;
48. Верблюди,
Пітон – «Казки джунглів»;
49. Фрекен Бок – «Малюк та Карлсон»;
50. Альфред Дулітл – «Моя прекрасна леді»;

- 51.Городничий – «Ревізор»;
- 52.Пічем – «Опера жебраків»;
- 53.Король Лір – «Король Лір»;
- 54.Фірс – «Вишневий сад»;
- 55.Старий Арлекін – «Діти райка».

ДОДАТОК Б. ФОТОМАТЕРІАЛИ.



О. Рубінський з Г. Стефановим. (Кадр з фільму «Ці загадкові ляльки». Діалог двох Відлюдників)

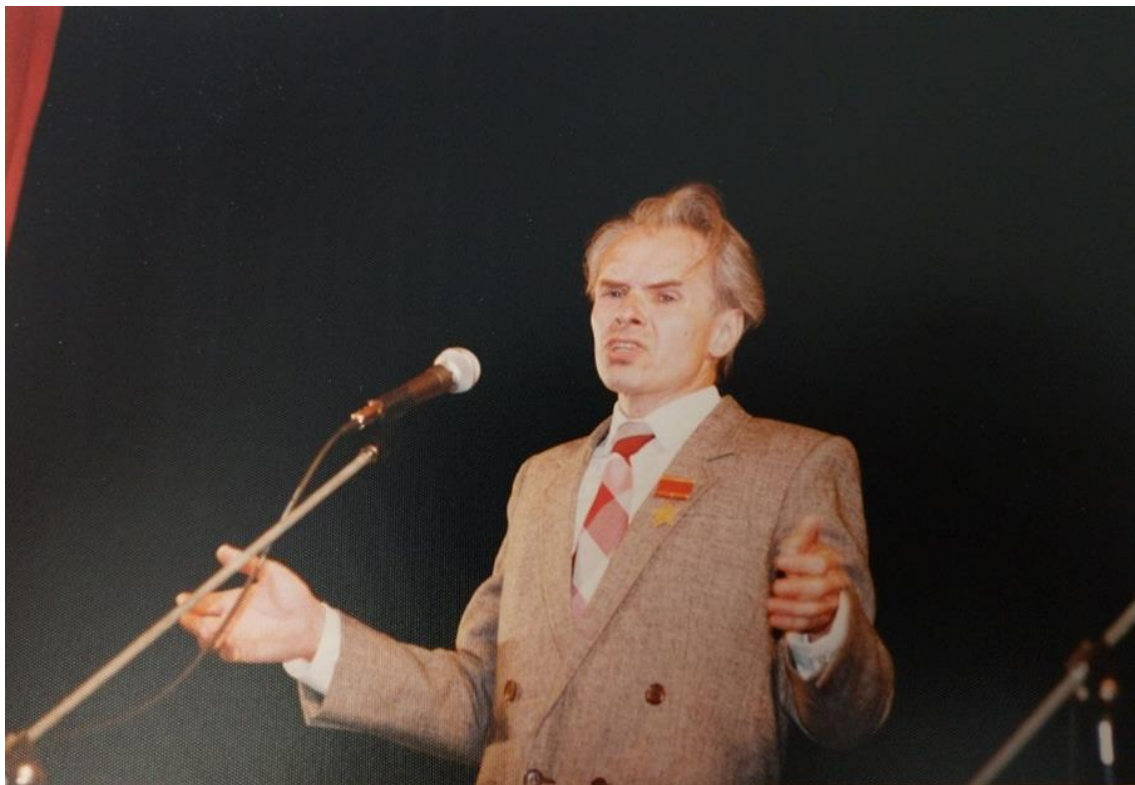


О. Рубінський з П. Янчуковим (Під час вистави «Чортів млин»)

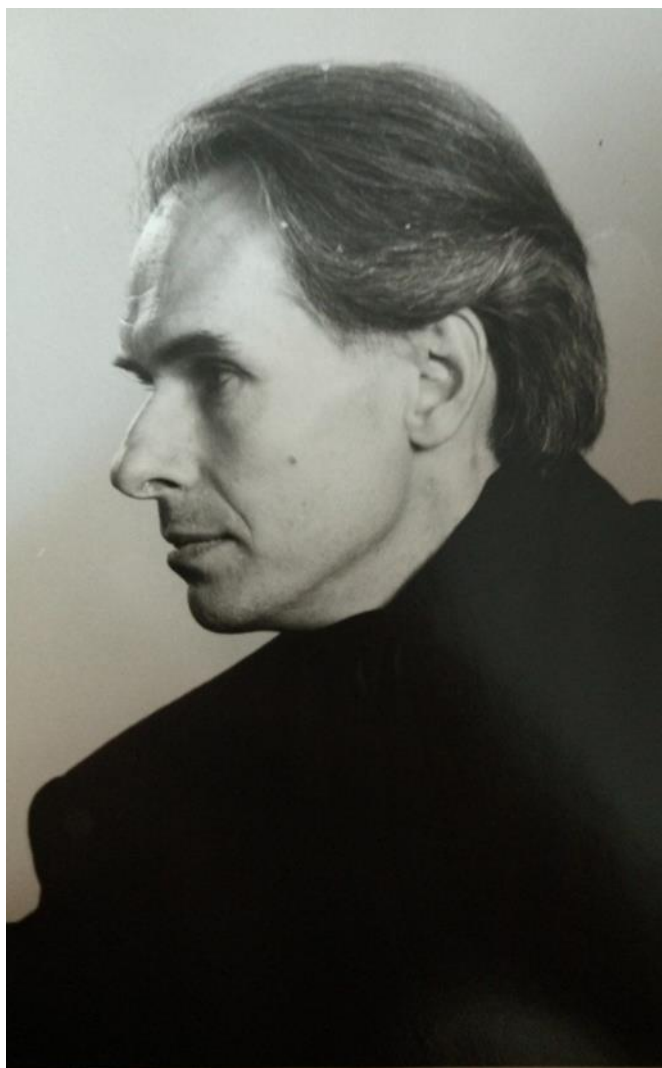


О. Рубінський у складі колективу театру та під час репетиції.

Кінець 1970-х рр.



О. Рубінський на театральному капустнику. 1990-і рр.





О. Рубінський за лаштунками вистави «Жахливий пан Ау»



О. Рубінський з лялькою Городничого (вистава «Ревізор»)



Перший склад вистави «Мініатюри» (В.Нікітін, О. Рубінський, В. Бардуков).
1990-і рр.



Другий склад «Мініатюр» (Г. Гуріненко, В. Гіндін, О. Рубінський,
В.Бардуков)



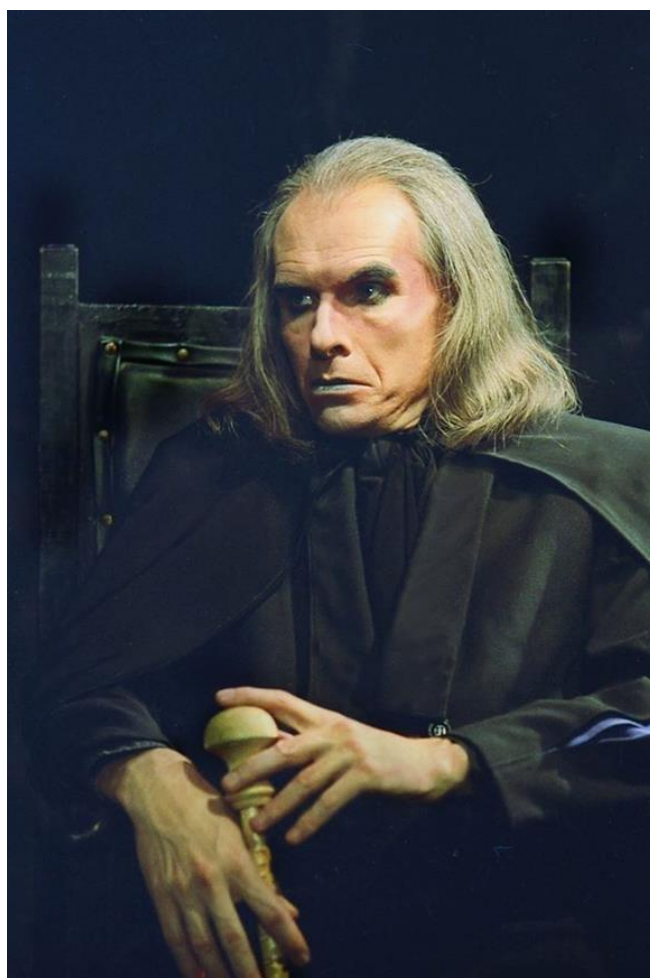
В. Ричагова та О. Рубінський (вистава «Тінь»). 1991.



Ліворуч Наполеон - О. Рубінський (вистава «Скотарня»). 1993.



О. Рубінський з лялькою з вистави «Мініатюри»



О. Рубінський у ролі Воланда (вистава «Майстер та Маргарита»). 1996.



О. Рубінський у виставі «Король Лір». 2010.



О. Рубінський у виставі «Король Лір». 2010.



О. Рубінський у ролі Фірса (вистава «Вишневий сад»). 2016.



О. Рубінський у ролі Старого Арлекіна (вистава «Діти райка»). 2018.