

Харківський національний університет мистецтв  
ім. І.П. Котляревського

Кафедра театрознавства

**Матеріали науково-практичних  
конференцій пам'яті театрознавця  
Євгенія Русаброва**

**Збірка друга (2018–2023).  
До десятиріччя проведення конференції**

Харків  
Колегіум  
2023

УДК 792.97.071.2(477.54):005.745  
М 34

*Рекомендовано Вченою Радою Харківського  
національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського від 30.11.23 (протокол № 5).*

***Редакційна колегія:***

**Панасюк Валерій**, доктор мистецтвознавства, професор, науковий співробітник Вільнюського університету (Литовська республіка);

**Каленіченко Ольга**, доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства Харківського національного університету імені І. П. Котляревського (Україна);

**Васильєв Сергій**, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри театрознавства Національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, завідувач відділу культурних стратегій, ініціатив та технологій Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України (Україна);

**Лаврентій Роман**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського Національного університету (Україна);

**Щукіна Юлія**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства Харківського національного університету імені І. П. Котляревського (Україна).

***Рецензенти:***

**Драч Ірина**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

**Ванюга Людмила**, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України

**М 34** Матеріали науково-практичних конференцій пам'яти театрознавця Євгенія Русаброва. Збірка друга (2018–2023). До десятиріччя проведення конференції / уклад. Ю. Щукіна ; ред. У. Крук. Харків : Колегіум, 2023. 362 с., іл.

ISBN 978-617-7687-26-8

Збірка містить матеріали науково-практичних конференцій пам'яти театрознавця Євгенія Русаброва, що відбувалися у 2018–2023 рр., а також перелік творчих заходів цих конференцій та бібліографію публікацій, присвячених пам'яті Є. Русаброва. Праці, вміщені у збірці, будуть цікаві театрознавцям та усім, хто займається історією українського театру, театральними критикою та педагогікою.

УДК 792.97.071.2(477.54):005.745

**Концепція, упорядкування і передмова** — Юлія Щукіна, кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувачки кафедрою театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

**Редакторка-коректорка** — Уляна Крук, редакторка Відділу друкарської підготовки Видавництва ЛНУ імені Івана Франка

**Дизайн обкладинки, афіш конференцій та обробка фото** — Ніка Хворостенко, методист Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки

**Фото:** з особистих архівів Н. Брюкової, Т. Бурлеєвої, О. Кравчука, М. Прево, Н. Хворостенко, Н. Хижної, Ю. Щукіної, архівів кафедри театрознавства і кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського, музею Харківського академічного українського драматичного театру імені Т.Г. Шевченка, архіву Одеського національного театру опери і балету, Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки, прес-служби фестивалю «Січеславна», а також фотографів Д. Брюханова, В. Дашутіної, І. Деркач, Ю. Ліхацького.

ISBN 978-617-7687-26-8

© ХНУМ, 2023.

## ЗМІСТ

Ю. Щукіна. Передмова .....	7
----------------------------	---

### *IN MEMORIAM:*

1. <i>Золотовіцька Ольга</i> . В його голові було кілька томів енциклопедії .....	10
2. <i>Цимбал Наталія</i> . Завдяки Русаброву зрозуміла суть курбасівського «розумного арлекіна» .....	12
3. <i>Борис Ігор</i> . Камертон театральної думки. Спогади про Євгенія Русаброва .....	15
4. <i>Лапунов Ніко</i> . Русабров сформував мене .....	17
5. <i>Швець Юлій</i> . Євгеній Теодорович Русабров: «конфліктність як вершина» .....	19
6. <i>Дзех Валерій</i> . Ця людина стала для нас захистом і мудрістю на весь час навчання .....	21
7. <i>Щукіна Юлія</i> . Теодор Мойсейович Русабров: актор, співак, скрипаль (харківський період творчості) .....	23

### *СТАТТІ НА ЗАГАЛЬНІ ТЕАТРАЛЬНІ ТЕМИ:*

8. <i>Каленіченко Ольга</i> . Відображення поглядів Дзеамі Мотокійо на театр Но у романі Олді «Ноперапон» .....	40
9. <i>Бахмет Тетяна</i> . Театрально-критична спадщина В. М. Айзенштадта в архівному фонді Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки .....	51
10. <i>Полякова Юліана</i> . «Тев'є-молочник» Шолом-Алейхема на сцені Харківського театру імені Т. Г. Шевченка .....	56
11. <i>Аверіна (Максименко) Ірина</i> . Театральна педагогіка і робота з аудиторією глядачів: заняття для всієї родини .....	68
12. <i>Бригада Олександра</i> . Акторська унікальність соліста ХНАТОБу ім. М. В. Лисенка Андрія Козарезова .....	73
13. <i>Штерн Ірина</i> . Наталі Дессе: жива, вразлива, але незламна .....	80

### *ТЕАТР ПІД ЧАС ІСТОРИЧНИХ ВЕРЕМІЙ:*

14. <i>Сапожникова Галина</i> . Проблематика драматичного етюд О. Олеса «Буржуї» .....	88
15. <u>Гарбузюк Майя</u> . Феномен Міруса: актор як колоніальний блазень? .....	92

16. *Прево Марія*. Театр Пітера Шумана: хепенінг як протистояння війн .....102

**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ  
ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ:**

17. *Кривоніс Анна*. Харківські театри у перший рік повномасштабної російсько-української війни .....108

18. *Дорофєєва Ольга*. Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва в умовах війни: теми, формати, плани .....120

19. *Сазонов Ілля*. Невербальні персонажі у виставі «Маклена Граса» (ХАУДТ ім. Т.Г. Шевченка, 2022) як втілення позачасових проблем людини у соціумі. ....125

20. *Кобзар Ірина*. Режисер Олександр Ковшун. Колаборація українських театрів в часи російсько-української війни 2022 р.: здобутки і втрати .....131

21. *Глезіна Деніза*. Форми та сенси перших харківських вистав після початку повномасштабної війни в Україн .....140

22. *Лобанова Інга*. Напрямки діяльності Харківського Національного академічного театру опери та балету від початку російської агресії 2022 р. ....149

23. *Бондарчук Юлія*. Особливості впливу на глядача театру воєнного часу постдокументальної вистави «Вона-війна» Костянтина Васюкова .....158

24. *Одокієнко Олександра*. Творче об'єднання «Театр Тетра» під час великої війни .....164

25. *Дзех Валерій, Акжитова Таїсія*. Харківський Малий театр маріонеток у перший рік повномасштабної війни. ....168

26. *Ждан Дарія*. Режисерська діяльність народного артиста України Кирила Кашлікова (2007–2022 роки). ....173

27. *Ткач Маргарита*. In memoriam. Олег Вергеліс: фронт мистецький і особистий. ....182

28. *Нєйчева (Соловійова) Лілія*. Опера «Катерина» Олександра Родіна на сцені Одеської опери: виклики сучасності .....186

29. *Роса-Лаврентій Софія*. Розмова про війну з дітьми та підлітками через театр (на прикладі львівських театрів). ....197

30. *Перцев Нікіта*. Особливості режисури Житомирського театру ляльок у часі російсько-української війни. ....203

31. <i>Максименко Світлана</i> . На межі (про діяльність колективу Львівського обласного академічного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича в часі війни) . . . . .	215
32. <i>Хворостенко Ніка</i> . Вербатім як один з робочих інструментів театрального мистецтва для фіксації вражень від війни	219
33. <i>Садовський Роман</i> . Український театр у Берліні під час повномасштабної фази російсько-української війни . . . . .	224
34. <i>Пушаківська Ольга</i> . Театр Лесі на Avignon Off Festival: як це було . . . . .	233
35. <i>Богданович Аліна</i> . Феномен теми війни у режисурі Рози Саркісян . . . . .	236
36. <i>Кривець Лілія</i> . «Українська муза» за мотивами поеми Ліни Костенко «Циганська муза» в часи повномасштабного вторгнення (постановка «TEATR XL im. Artystów Zaangażowanych», 2023) . . . . .	242
37. <i>Дорофєєва Ольга</i> . Міжнародний проєкт «Отелло» в режисурі Оксани Дмитрієвої: тінь війни як трагедія особистості й крах кохання. . . . .	248
<i>Додаток А</i> . Тематика та учасники конференцій . . . . .	254
<i>Додаток В</i> . Перелік творчих зустрічей та переглянутих і обговорених вистав конференцій. . . . .	289
<i>Додаток С</i> . Перелік презентацій видань в рамках конференцій. . . . .	293
<i>Додаток D</i> . Перелік посмертних публікацій текстів Є.Т. Русаброва . . . . .	295
<i>Додаток E</i> . Список довідникових, аналітичних та популярних статей, в яких вшановується внесок Є. Т. Русаброва в театральні педагогіку та мистецтво, а також присвячені конференціям пам'яті та премії ім. Є. Т. Русаброва. . . . .	296

### **ФОТОДОДАТКИ**

Є. Русабров. Фото різних років . . . . .	303
Миттевості конференцій . . . . .	314
Презентації видань . . . . .	337
Обговорення вистав і творчі зустрічі конференцій та інших заходів пам'яті Є. Т. Русаброва. . . . .	344

## ПЕРЕДМОВА

Організованій кафедрою театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського у рік відходу свого провідного педагога Євгенія Русаброва з життя (1955–2013) науково-практичній конференції — 10 років.

У 2018-ому до 5-річчя наукових читань, було видано першу збірку, до якої увійшли тексти кращі доповідей конференції від викладачів, аспірантів, студентів, випускників ХНУМ імені І.П. Котляревського та науково-педагогічних працівників і випускників інших вищів і культурних установ (зокрема, КНУ ім. Т.Г. Шевченка, ЛНУ імені Івана Франка, ІПСМ при НАМ України, та ін.).

Основні структурні рубрики тієї першої збірки зберегла і друга, яка виходить у 2023 році.

Протягом останнього п'ятиріччя конференції кількісно та представницькі розширилася географія її доповідачів. Крім викладачів, студентів випускників ХНУМ імені І. Котляревського, у ній взяли участь представники Харківського національного університету ім. В. Каразіна, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харківської державної академії культури, Харківського національного університету будівництва та архітектури, Львівського національного університету імені Івана Франка, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової, Харківського державного автомобільно-дорожнього коледжу, Одеського художньо-театрального базового коледжу, Запорізької дитячої музичної школи, Черняхівського будинку культури; свої доповіді також виголосили представники Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка, Харківського академічного театру ляльок ім. В.А. Афанасьєва, Харківського академічного драматичного театру, Харківського театру для дітей та юнацтва, творчого об'єднання «Театр Тетра» і Малого театру маріонеток (м. Харків), Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки, Львівського академічного театру ляльок, Полтавського академічного теа-

тру ляльок, Запорізького академічного театру юного глядача, колеги з зарубіжних театрів: Vene teater (Російський театр Естонії, Таллінн), Teatr Narodowy і Teatr Lalek Guliwer (Варшава, Польща). У конференціях брали участь фахівці з всеукраїнського видання «Кіно-театр», Музею книги і друкарства України (м. Київ), Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки, а також театрознавці і філологи з Чернівців, Харкова, Одеси, Любека і Вупперталя (Німеччина).

Та обставина, що дев'ята і десята конференції пам'яті Є. Русаброва відбуваються в умовах повномасштабної війни росії в Україні, логічно наклала свій відбиток на тематику включених до нової збірки текстів. Велику частину з них складають наукові та критичні статті про театр України під час повномасштабної війни. При чому, розкривається ця проблема всебічно: тенденції розвитку українського театру впродовж війни з 2014 року; зміни умов роботи державних і приватних репертуарних театрів на прифронтових територіях після 24 лютого 2022 року; зміна мовних статусів російських театрів в Україні; аналіз прем'єр цих років; волонтерська діяльність митців; документальний театр і арттерапевтичні практики; діяльність театральних критиків під час війни; колаборації українських театрів в часи російсько-української війни; гастрольні маршрути українських театрів, які об'єктивно свідчать про війну і суспільство в Україні закордоном. Крім того, частина наукових досліджень розкривають різні аспекти розвитку українського та світового театрів у періоди лихоліть.

Вже традиційно до видання увійшли нові спогади та наукове дослідження, присвячені пам'яті Є. Русаброва та мистецьких представників його родини. В окремий тематичний блок збірки склалися тексти, присвячені загальним питанням розвитку театрального мистецтва в Україні та світі, а також кореляції прози та історії сценічного мистецтва.

У збірці вперше друкуються авторські статті учасників конференції 1918–2023 років, а також досі не оприлюднені фото Є. Русаброва з архівів його учнів, колег, Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки, прес-служби фестивалю «Січеславна». Інформаційної цінності виданню додають фото

робочих моментів конференцій 2018–2023 років; матеріали презентацій наукових та драматургічних видань і творчих зустрічей в рамках конференцій цих років. У виданні доповнено додатки з повним (до 2023 року) переліком тематики виступів учасників конференції та творчих зустрічей і обговорень вистав, які були вміщені у збірці 2018 року; а також розширено додаток публікацій, в яких висвітлено заходи конференції.

## IN MEMORIAM:

Ольга Золотовіцька  
(переклад Ю. Щукіної)

### В його голові було кілька томів енциклопедії...

Я можу говорити про Євгенія Теодоровича нескінченно, проте спробую бути стислою. Вже скоро вісім років, як його нема (2020 рік. — прим. ред.), і в моєму житті його роль була настільки великою, що його відхід поділив моє життя на «до» і «після». І впоратися з цим болем втрати мені допомагає те, що ви про брата не забуваєте і щороку проводите конференцію його пам'яті, оскільки, попри ці роки, біль не поменшав.

Всі, хто знав Євгенія Теодоровича, пам'ятають, що це була інтелігентна людина, високоосвічена, ерудована, порядна, принципова і трохи іронічна водночас. Він був надзвичайно уважний до мене, до наших батьків, був дуже ніжним до нашої мами.

Мені здавалося, що в голові Жені кілька томів енциклопедії, тому що брат знав усе. Здавалося, що не існує питання, на яке б у нього не було відповіді. Женя змалку читав книжки денно і нічно. Гроші його в принципі не цікавили. Його цікавило духовна пожива. Він міг голодувати і на останні, тоді ще радянські рублі, накупити собі книг. Всі, хто були з ним знайомі, пам'ятають, яка в нього була вражаюча бібліотека. Це все закупувалося на останні гроші. І не просто куплялося. Все це він читав, аналізував та обговорював.

Женя до кожної своєї лекції готувався як до першої. Він не припускав самоповторень, щоб наступна лекція була хоч трішки схожою на попередню. Незважаючи на те, що вони могли бути на одну і ту ж тему. Він часто ночами готувався. І кожна його лекція вирізнялася авторською неповторністю.

Хочу зазначити, що Євгеній Теодорович був абсолютно відданий своїй країні. Його любов до України була безумовною. Він був патріотом. Не мислив себе поза Україною. І в одній зі своїх поезій, а він писав ще з юності, у поетичному творі, який він написав уже в період лікування в Ізраїлі, є такі слова:

«Моя родина — харьковський двір  
і не будет другою нікогдa...»

Так сталося, що він захворів і змушений був їхати на лікування до Ізраїлю. Це рішення далось йому надзвичайно важко. Брат довго не погоджувався. Я його все вмовляла. А час спливав, і час було втрачено. Якось він мені казав: «Олю, а мені ніколи лікуватися. А мої студенти? Як мої студенти?» Він настільки любив свою роботу, своїх студентів, кожна клітинка його організму дихала театром... У підсумку він все ж погодився і переїхав до нас, мами, тата та сестри.

Перебування далеко від батьківщини, від роботи та дітей, було великим болем для брата. Щохвилини свого життя тут, у Бат-Ямі, він подумки був із вами — зі своїми студентами, зі своїми колегами. Ви не уявляєте, яким щастям світилися його очі, коли він мені розповідав, що отримує електронні листи від студентів та колег, коли йому, приміром, надіслали якусь роботу і питали його думки, коли йому «замовили» статтю про кафедру в ювілейному виданні університету. Він відчував свою необхідність і свою причетність, він відчував себе ніби знову в Харкові.

Йому ще дуже багато хотілося і було що висловити, написати, втілити. В голові Жені було безліч ідей. Він почав писати тут якусь книгу. Проте, на превеликий жаль, у комп'ютері її потім не знайшлося. Гадаю, він сам видалив цей текст. 17 січня 2013 року брата не стало.

Хочу сказати, що в непростих життєвих ситуація я часто густо думаю: а як би Женя себе поведив? А що б Женя сказав? І мені це допомагає приймати рішення, я знаю, що це і буде правильне рішення. Тому що його моральні установки були настільки високими, а сам він був до такої міри принциповий і ніколи від цього не відступав, що залишається тільки орієнтуватися на цю його принциповість.

Я ще раз дякую студентам, колегам по університету за пам'ять про мого любого, єдиного брата.

## Завдяки Русаброву зрозуміла суть курбасівського «розумного арлекіна»

Євгеній Теодорович Русабров — це людина, якій я надзвичайно вдячна, як і деяким своїм іншим викладачам в Інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського: Моїсею Розіну, Леоніду Маркову, Юрію Шейкові. Наш акторський курс вступив до вишу ще при СРСР, а випускався вже в Незалежній Україні. Тоді різко змінювалися навчальні дисципліни, відбувався лихоманковий перехід від старої формації освіти до більш новітньої. І вектор цього руху був мало ким усвідомлений. Нам дуже пощастило, що Євгеній Теодорович викладав у нас «Історію літератури Західної Європи і США», «Історію театру Західної Європи і США» та «Історію театру ляльок».

Русабров — це людина, яка особисто мені вперше дала уявлення про те, що якість перекладів у театрі є важливою. Він допоміг зрозуміти, що переклади бувають різними, і наскільки цінно, коли цей переклад класний. На лекціях він нам давав право вибору: «Ви можете почитати такий переклад, а можете інший. Ви почитайте обидва, але мені здається що краще оцей». Звісно, на початку 1990-х ми, на жаль, слухали лекції і читали зарубіжні тексти в перекладах російською. Проте Євгеній Теодорович дав уявлення про культуру перекладу в нашій професії. А оскільки я вже двадцять другий рік викладаю дисципліну «Сценічна мова» і практично працюю зі словом, з текстами, з перекладами, в тому числі інколи сама «грішу» тим, що щось перекладаю, то тепер вже розумію, наскільки важливо працювати з якісним перекладом. Сама я теж студентам кажу звертати увагу на якість перекладу, бо поганий переклад може зробити погану послугу. Враховуючи наш історичний бекграунд, студент, який, наприклад, був російськомовним до Університету, отримавши на занятті зі сценічної мови, кепський переклад, скаже: «Та ну, ваша українська мова — таке...». Так от на цю дуже важливу проблему звернув мою увагу ще в студентстві саме Євгеній Теодорович.

Він був надзвичайно розумною і мудрою людиною.

Теоретичні предмети дотепер, а тоді особливо ставилися на 1–2 пари. Тоді студенти-актори мали ненормований робочий час, і ми фактично дуже мало спали ночами або взагалі ночами не спали. Особливо на початкових курсах. І встати на першу пару до Русаброва було надзвичайно важко. А оскільки курси були невеликі (у нас, наприклад, курс був із 14 осіб), і, зрозуміло, що не всі приходили на першу пару, то його лекції в кращому випадку слухало 5 студентів. І це в маленькій аудиторії. Тож, ми сиділи фактично очі в очі з викладачем. Це була не стільки академічна лекція, скільки довірлива компетентна розповідь, розмова. І от ти приходиш до Євгенія Теодоровича на пару — а перед тим лягла спати о 4 ранку, встала рано, щоб опів на дев'яту бути в інституті — розумієш, що цього лектора ти неймовірно поважаєш як людину і дуже розумного викладача, але очі заплющуються самі собою. Ми Русаброва називали Кіт Баюн, бо він завжди спокійно і неголосно говорив, обдумуючи кожну репліку, аналізуючи матеріал під час лекції. Можете собі уявити, що це для студента, який ніч не спав, прийшов на першу пару і отак сидить просто перед викладачем, це було випробуванням. Тобто ти не лекцію слухаєш, а реально борешся зі сном. І це страшно неприємно, бо перед тобою людина адекватна, яка все бачить. Тому простіше було не прийти на пару, щоб не ображати викладача.

Хоча насправді Русабров дивовижно цікаво розповідав завжди. Правда! А ще я страшно любила складати в нього іспити, бо Євгеній Теодорович нам завжди казав, що питання в білеті — це відправна точка нашої розмови. Як розумна людина, він одразу бачив, хто читав тексти, а хто не готовий, чи викручуєшся ти, чи знаєш. Під час іспиту він делікатно і мудро наводив на слухну думку, фігурально кажучи, намагався вивести з того болота, в якому ти борсаєшся. Русабров завжди пропонував подумати. Навіть у процесі відповіді він ще намагався щось нам прояснити, спонукав відчутти нюанси матеріалу. Під час складання іспиту Євгеній Теодорович примушував нас думати й аналізувати, що дуже важливо для актора. Якщо студент мало що знав, він так делікатно

«рятував» його, кидаючи рятівне коло підказки потопельнику. Якщо була зовсім «біда», то він примирююче пропонував: «Давайте ми з вами зустрінемося наступного разу». Але ніколи не ображав і не принижував. Це насправді дивовижна якість викладачів нашого вишу, а Русаброва особливо. Адже в інших навчальних закладах до студентів не ставилися з таким пієтетом до особистості. Саме вміння поважати студента як особистість, я запозичила у Русаброва, ще коли була студенткою.

Десятиліттям пізніше на запрошення Леоніда Попова я прийшла викладати до інституту «Сценічну мову». У той час з Євгенієм Теодоровичем, який якраз очолив кафедру майстерності актора і режисури театру анімації, ми стали колегами. Коли Русаброва призначили завідувачем, я сприйняла це трохи з острахом і подивом, не уявляючи, як ця негучна, невладна людина буде керувати колективом амбітних митців. На цій посаді я не пам'ятаю його суворим, хоча вимогливим був. Пригадую його лише з іронічно-поблажливою посмішкою в разі, якщо хтось зі студентів, приміром, «косячив». Інтелігентність, тактовність, почуття гумору допомагали Русаброву вирішувати всі форс-мажори без різких емоцій. Маючи змогу порівнювати, констатую, що Євгенію Теодоровичу якимось вдавалося своєю інтелігентною м'якістю, прикладом свого авторитету «тримати» кафедру і сприяти її розвитку, що дуже важливо. У нього було дивовижне і дуже корисне кафедрі та університету поєднання людських та лідерських рис.

Пам'ятаю Русаброва на вступних іспитах, коли я була в екзаменаційній комісії, а він як куратор майбутнього магістерського курсу за положенням не мав права впливати на оцінки екзаменаторів. За роки, що я викладаю, не всі куратори курсів дотримувалися цієї норми, дехто намагався якимось посприяти бажаному йому рішенню комісії. Євгеній Теодорович так не робив. Він спостерігав перебіг іспиту як завідувач кафедри та дозволив собі лише репліку: «Я можу висловити свою точку зору, але я не впливаю на ваші рішення». Його тактовність, інтелігентність були проявом поваги до нас як фахівців і викликали безмежну повагу колег до нього.

Як театрознавець і театральний критик Русабров у 2000-х роках ходив на всі без винятку прем'єри Театру «Арабески». Наш недержавний театр тоді активно розвивався, але сприйняття вистав у професійному середовищі в Харкові було неоднозначним. «Арабески» багатьом здавалися радикальними провокаторами. У той час критичні відгуки Євгенія Теодоровича на вистави «Арабесок» були розумними та цікавими, він ніколи не дозволяв собі оцінної критики «подобається — не подобається», а аналізував виставу як цілісну систему. Я вдячна Русаброву за підтримку нашого молодого і «зухвалого» театру. Це була саме та безцінна фахова і моральна підтримка, якої ми потребували як молоді актори, котрі тільки починали відбуватися у професії. Для всіх нас, колективу «Арабесок», Євгеній Русабров був безсумнівним авторитетом.

*Ігор Борис*

### **Камертон театральної думки. Спогади про Євгенія Русаброва**

Ця науково-практична конференція мені здається дуже вчасною і доречною. Насамперед тому, що постать цього театрознавця мала безперечний вплив на театральний процес Харкова і немає сумніву, що ім'я Євгенія Русаброва, його знаковість у науковій і педагогічній діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського гідні того, щоб щорічно привертати увагу до цієї постаті.

Ми з Євгенієм Русабровим були особисто знайомі ще за часів мого очолювання міжрегіональної Спілки театральних діячів (куди входять Харківська, Сумська і Полтавська області). Так складались обставини, що впродовж п'яти років ми щільно спілкувалися з різних питань секцій Спілки. Особливо яскравою була робота секції театральної критики. Варто додати, що в цей час дуже активно працювала фанатично віддана театрові високої якості театрознавиця Валентина Сергіївна Петрова і водночас тоді дуже активно починали молоді театрознавці.

Сприяв опануванню театрознавчої професії молодими теоретиками саме Євгеній Теодорович Русабров.

Чому саме я називаю його камертоном? Євгеній Русабров, на мій погляд, поєднував у собі декілька важливих для існування в площині театрознавства іпостасей. Перш за все, через його спокійну мудрість, я б назвав його стиль філософським інтелектуальним театрознавством. Він ніколи не давав різких оцінок якомусь явищу мистецтва чи виставам, які бачив у Харкові або в інших містах чи країнах. Також він завжди намагався ніби зісередини оцінювати продукт творчості режисера. Приділяв увагу аналітиці акторської гри чи сценографічного та музичного оформлення. Мене приваблювало в ньому те, що Євгеній Русабров намагався зрозуміти концептуально постановну роботу над виставою і кінцевий результат у вигляді вистави. І навіть якщо він бачив певні професійні недоліки, він дуже делікатно та професійно коректно вказував на них, але без критиканства й егоцентризму. За ним я не помічав, щоб він прагнув довести власну значущість складними науково-мистецтвознавчими зворотами, на кшталт заяв деяких відомих його колег-критиків. Євгеній Русабров постійно був у стані вивчення нових театральних явищ, вмів відрізнити просто «моду» від справжнього творчого експерименту, новації чи нового мистецького погляду.

Інша іпостась, яку б я відмітив — Євгеній Русабров був дуже інтелігентною і делікатною людиною в житті. Я це пам'ятаю з власного досвіду, бо ми спілкувалися багато. Десь приблизно раз на тиждень наші шляхи обов'язково перетинались і ми знаходили час для спілкування. Це було і під час перегляду вистав, чи коли виникала потреба захистити чи то актора, чи то режисера, чи то театр у межах діяльності Спілки. Русабров не боявся доводити власну думку — навіть і до такого доходило — перед Управлінням культури, керівництвом області чи міста. Він активно доєднувався до процесу вирішення тої чи іншої проблеми, завжди був «на рівні» і ніколи не займав позицію «страуса», який ховався б від незручних питань, і разом з тим — ніколи не вип'ячувався, а був професійним толерантно інтелігентним науковцем-театрознавцем.

У сучасному процесі глобалізації і поверховості отримання знань митцями на всіх рівнях і в різних галузях мистецтва саме академічна глибина дослідження від Євгенія Русаброва мала б підсилювати театрознавчу базу сучасного українського театру. Він торкався багатьох тем, які, з різних причин, не встиг повніше дослідити в своїх рецензіях та наукових текстах. Можливо, існують ще неопубліковані матеріали його авторства. Сподіваюсь на те, що виховані у створеному і затвердженому власним життєвим досвідом естетичному середовищі ті учні Євгенія Русаброва, які залишились у професії, продовжать його справу, і театрознавча думка знову постане як ефективний інструмент покращення театрального процесу, а не як зараз — існуючи у форматі рекламних статей, творчих портретів до ювілеїв чи занадто узагальнених тез у форматах наукових заходів.

Ось таке враження в мене склалося про Євгенія Русаброва. Пам'ять про таку людину має існувати завжди. Він залишив свій великий науково-педагогічний та критичний спадок, і варто подбати про те, щоб фахівцям молодших поколінь передавався досвід цієї людини.

*Ніко Лапунов*

## **Русабров сформував мене**

Мабуть, тому, яким я сьогодні є в професії, я завдячую саме Євгенію Теодоровичу.

Якби на початку 2000-х він нас з Оксаною Дмитрієвою не підхопив у Сімферополі (її — як акторку і режисерку в театрі ляльок, а мене — як актора-лялькаря, який вже співпрацював з українським музично-драматичним театром), і не загітував вступати на кафедру в Харкові, яку сам невдовзі й очолив, я не знаю, у кого б особисто я розвинувся. На державні іспити Русабров приїздив до нас з Дмитрієвою до Сімферополя, жив у нас, коли ми захищали свої дипломні роботи. Юридично не будучи нашим куратором курсу, він просто по факту став нашим куратором. І ми йому безмежно вдячні. Не знаю, як Оксану,

бо вона завжди була трішки «космічна», і він — що вельми важливо — її дуже підтримував у цій самотності, а мене Русабров сформував однозначно. Він спонукав мене ставити собі питання — щодня, щохвилини. І, знову ж таки, завдяки особистому впливу Русаброва, мене своєчасно оминула хвороба «понтovitості».

Не лише Євгеній Теодорович, але і решта педагогів Харківського університету мистецтв, навчили мене інакше дивитися на явища театрального процесу. От, приміром, нещодавно на художній раді в Полтавському академічному театрі ляльок я мав дискусію з приводу вистави «Лісова пісня». Не розумію, навіщо так осучаснювати класику, щоб аж поетичне слово Лесі Українки з вистави за нею прибрати? Колись професорка Ніна Романівна Логвинова з приводу першої постановки А. Жолдака в Харкові — «Гамлет. Сні», сказала нам одну річ: «Написав би на афіші та в програмці, що це “сні Жолдака”. До чого тут Шекспір? Як викладач з режисури професор Ігор Борис навчав нас, перш за все, повазі режисера до автора. І Русабров на заняттях теж говорив з нами про те, що режисеру не треба «натягувати сову на глобус», а треба зрозуміти автора. А якщо тобі автор не суголосний, то не бери в постановку цей матеріал, а шукай інший.

Коли я ще жив і працював у Криму, так сталося, що у 2010 році мене збила автівка, то після лікарні, під час тривалої реабілітації у театрі я працювати ніяк не міг. Тоді мені запропонували викладати в Інституті культури і мистецтв у Сімферополі. Я дуже довго не хотів, боявся і вагався, а потім просто написав Євгенію Теодоровичу на електронну пошту і попросив поради.

Викладацьку діяльність я почав саме завдяки Русаброву. Він мене постійно консультував. Щонайменше два рази на місяць він сам писав, запитував, як у мене справи, чи допомогти мені з планами роботи. Так він допомагав мені майже до самого кінця, адже від літа 2011 року перебував вже в Ізраїлі на лікуванні. Я дуже шкодую, що все наше листування для мене перестало бути доступним, бо мою сторінку «ВК» зламали. А в тому листуванні були дуже цінні речі та матеріали для викладачів-початківців. Євгеній Теодорович допоміг мені

не сумніватися (а я був свідомий того, що мені ген-ген як далеко до того рівня лекторського професіоналізму, яким володів сам Русабров), а повірити у власні сили. Відчуваю глибоку вдячність йому, оскільки Євгеній Теодорович до останнього підтримував спілкування. Я під час своєї реабілітації після аварії навіть не підозрював, що його справи зі здоров'ям були до такої міри поганими... Ще яскравим спогадом про Русаброва залишається його іронічність. Я пам'ятаю його посмішки на кожній нашій парі, та ж інтонація пронизує і його листування зі мною.

Євгеній Теодорович залишив по собі дуже велику пам'ять на довгий час.

*Юлій Швець*

### **Євгеній Теодорович Русабров: «конфліктність як вершина»**

Саме так я хочу сформулювати досвід спілкування з цією людиною і фахівцем. Через цей слоган я намагався узагальнити досвід окремих наших зустрічей, дійти певних узагальнень у спогадах і думках про людину, яку ми добре знали і поважали, але яка вже не з нами.

Але як узагальнювати, коли ми співпрацювали з Євгеном Теодоровичем тільки тоді, коли я писав дипломну роботу на тему «Сценічна метафора й основні елементи драматичного спектаклю» під його керівництвом? Знав я його значно менше, ніж не знав.

Тож розлогу, лінійну оповідь про відомі факти я вирішив замінити на коротке, як може видатися на академічний смак, есе. У ньому я волію згадувати пана Русаброва не уявним, ідеальним театрознавцем, як найчастіше відбувається відносно людини, яка пішла від нас, а як реальний об'єкт порівняння з, прошу вибачення за тотальну нескромність, з тим, кого, здається, я найкраще знаю і розумію, — власне кажучи, собою. Але не нинішнім, а 16 років тому. Нагадаю, я писав дипломну роботу не як звичайний студент, а після двох академвідпусток,

майже після 28 років своєї відсутності в стінах цього театрального факультету, а отже, коли мій світогляд був майже сформований. Прекрасно розуміючи це, зі суто педагогічних міркувань Євгеній Теодорович навіть не намагався щось виправляти, він мав свої, але й поважав чужі думки, і це підкуповувало в ньому. Існувало ще декілька причин, через які наші взаємини з науковим керівником були змістовними. Зокрема, в зоні аналізу художніх тенденцій та поглядів Русаброва був театр ляльок, або, використовуючи його власну термінологію, «театр анімації». Він добре його знав і любив. Я ж, можливо, занадто мало цікавився цим видом театрального мистецтва й апелював суто до драматичного театру. Відповідно, тема дипломної роботи про сценічну метафору і її неоднозначність та основні метафоричні елементи у виставі була логічною і близькою до моїх «драматичних» уподобань.

Окрім цього, так склалося моє життя, що те, що ми називаємо театром переживання, видавалося мені вартим професійної уваги. Євгеній Теодорович завжди скептично ставився до цього типу вистав. Його вабив театр символічний, алегоричний, метафоричний, концентрований театр, у якому на перший план виходили і домінували різноманітні художні тропи. Ідеальним зразком такого театру був і є театр анімації. Те, що у своїй роботі я піддавав сумніву ефективність надмірної метафоризації драматичних вистав, звичайно, не дуже подобалося Євгенію Теодоровичу. Так само не любив він розмови про окремі, але матеріально зримі для мене випадки згубної трансформації живої оригінальної метафори в забронзовілий знак-символ. Він поважав усі сценічні тропи, у будь-якій концентрації, але терпляче зносив мою позицію. Існували ще розбіжності й іншого ґатунку, зокрема, завдяки «радянському естетичному вихованню» я цілком тоді перебував в парадигмі російської культури. Все. Об'єктом моїх художніх уподобань був західний театр, але дилему «український–російський» я завжди чомусь вирішував на користь останнього. Парадокс, але потрібно було чимало часу, аби в моїй голові розвіялась ілюзія художнього верховенства російської культури, а погляди на значення української радикально змінилися.

Євгеній Теодорович із самого початку орієнтував мене відмовитися від агресивних імперських амбіцій. Тож, наше наукове спілкування було доволі конфліктним, оскільки для ілюстрації своїх думок я брав літературу винятково з досліджень російського театру, щоправда переважно це були суспільно-політичні, антирадянські, критичні описи, література, створена дисидентами. Були розбіжності і прямого, політичного характеру, зокрема, Євгеній Теодорович був прихильником ліберальних цінностей, а я вбачав панацею у соціал-демократичних поглядах. Це, здавалося б, далеке від науки протистояння, інколи радикально впливає на частоту та стиль і його потрібно брати до уваги. Буду закінчувати цю думку, бо вона дуже об'ємна. Багато в чому конфліктності, в тому числі у спілкуванні педагогів та студентів гуманітарних спеціальностей, можна було б уникнути, просто визначивши свою належність до «республіканців» або «демократів», і поставити крапку!

Попри ті чи інші розбіжності робота була проговорена і написана, і вже, щоправда, не в моїй присутності, Євгеній Теодорович дав дипломній роботі оцінку «фундаментально». Були ще і короткі робочі зустрічі з різних приводів, але то інша історія.

*Валерій Дзех*

## **Ця людина стала для нас захистом і мудрістю на весь час навчання**

Я пам'ятаю нашу першу зустріч із Є. Т. Русабровим. Це було в день вступного іспиту. Він тоді нам говорив дуже важливі і цінні слова. Вони були пов'язані з професією, яку ми бажали вивчати.

«Режисер, це людина особливого розуму. Вам треба буде вміти аналізувати і чути тексти, які ви ставите. Якщо трапиться так, що Ви, панове, зможете стати на шлях вивчення цієї професії саме в стінах нашої кафедри — то маєте розуміти, що тільки розумна праця приведе Вас до результату».

Його промова була настільки зважена і спокійна, що з того моменту я точно усвідомив одне: ця людина стане для нас захистом і мудрістю на весь час навчання.

\* \* \*

Одного разу я отримав від Євгенія Теодоровича приклад справжнього захисника. У якості голови студкому театрального факультету я був присутній на засіданні Вченої ради, на якій вирішувалася доля вистави з дисципліни «Майстерність актора (живий план)», яку щойно підготували і вперше зіграли — «Каліка з острова Інішмаан» за Мартіном МакДоною на курсі Світлани Довлетової. Тоді було багато суперечок стосовно лексики цієї вистави. Я побачив справжню перепалку між деканом нашого факультету і Русабровим.

Тоді Євгеній Теодорович, із повною повагою до декана факультету, відстояв честь і думку режисера вистави Степана Пасічника. Він наголосив на слушності теми вистави та особливості самої п'єси, яка була реалізована режисером та акторами талановито.

Пам'ятаю, як ми вслухалися в кожне слово і аргумент Русаброва. Я вперше почув, як ця людина підвищує голос і з якою великою повагою висловлює свої заперечення опоненту.

\* \* \*

Євгеній Теодорович Русабров був першою людиною, яка повірила у мою самостійну роботу. Якимось ми на своєму курсі під керівництвом В. Горбунова робили перше в історії кафедри відеопривітання з Міжнародним днем лялькаря. Наша робота тоді будувалася на аудіолекціях самого Євгенія Теодоровича. Але наприкінці відео була моя самостійна робота — етюд із газетним чоловічком.

Тоді майстер висловив своє захоплення і попросив у нас повне відео. Коли він побачив його, то в коментарі під викладеним в соцмережі відео написав наступне: «Світ має знати автора!» Тим самим він привернув увагу до того, що гідна режисерська робота не мусить лишатися анонімною, чим дуже підтримав мою віру в себе.

\* \* \*

Взимку 2012 року (січень місяць) ми здавали виставу з «Майстерності актора (живий план)» у постановці Степана Пасічника «Дуже старий сеньйор із величезними крилами» за Г.-Г. Маркесом. У той вечір я був в епізодичній ролі Сновиди. Пам'ятаю, як складно мені давалася сцена зі сокирою. З'являючись на сцені, я шукав, що б мені полагодити серед декорацій і реквізиту (так треба було по ролі). Завдання було в якусь мить подивитися до зали і прямувати туди з сокирою. Для мене це була дуже складна сцена, бо йти на залу я ніяк не міг. Не вдавалося зберігати правду і проживати цей момент. Тоді я побачив Євгенія Теодоровича. Він був тоді вже після хіміотерапії, і я це зрозумів. Русабров сидів у першому ряді і дивився мені прямо в очі. Він випромінював підтримку та віру в те, що я зможу все зробити правильно — і я почав.

Крок за кроком наближався тоді до нього і він, продовжуючи дивитися мені в очі, щиро посміхався і хитав головою, неначе говорив: «Так, все буде добре. Веди цю роль. Ти молодець!»...

Так і трапилося. Я впорався і саме завдяки йому. Ми пройшли той шлях разом і це було дуже важливо для мене. Це була наша остання зустріч...

*Юлія Щукіна*

## **Теодор Мойсейович Русабров: актор, співак, скрипаль (харківський період творчості)**

Ця стаття може претендувати на вичерпність теми лише щодо початкового періоду творчості митця — в Україні. Мета цього тексту — уперше узагальнити та ввести до наукового обігу факти про батька Євгенія Теодоровича Русаброва. А був він переконливим молодим героєм (за амплуа) Харківського театру музичної комедії та, згодом, артистом міцних провінційних музичних театрів СРСР.

Майбутнього знаного театрознавця доля наділила працями — носіями дивовижної з огляду на реалії СРСР концен-

трованості екзотичних імен. Крім батька Теодора, слід згадати і матір Ірму, а також бабусю Євгенія Русаброва — Евеліну.

Очевидно, що Євгеній Теодорович народився у мезальянному шлюбі доньки двох професорів та уродженця Москалівки, чийм повсякденним контингентом спілкування були працівники заводу «Світло шахтаря». Не обминемо увагою і репутації Москалівки як «кримінального» району. Це ментальне протиріччя стало одним із визначальних у подальшому розлученні батьків чотирирічного Жені.

Теодор Мосейович Русабров народився у Харкові, у травні 1930 року (точної дати народження Аркуш з обліку кадрів Харківської державної консерваторії не передбачав [6]) у міщанській єврейській родині. Переповідаючи факт помилки паспортистки у прізвищі Русобров, Євгеній Русабров наголошував дітям Анатолію та Анастасії на унікальності набутого ними в такий спосіб прізвища [9, с. 2]. Однак, за сучасного розвитку Інтернету, зокрема, соцмереж, не важко пересвідчитися, що їхнє «унікальне» прізвище від кінця ХІХ століття та до сьогодні простежується і в інших єврейських родинах.

Разом із батьком Мойсеєм Марковичем, який пройшов шлях від робітника шорної фабрики (до більшовицького перевороту) до начальника шорного цеху на промисловому комбінаті (у 1940–1950-ті) та матір'ю-домогосподинею Рівеккою Мойсеївною, їхній син Теодор мешкав у половині тісного одноповерхового будинку, ймовірно спорудженого в останній третині ХІХ століття. Адже саме тоді було закладено вулицю під назвою Карташевська, яку ще за царських часів перейменували у Єдиноверчеську. Комуністи дали їй назву Красно-Донської. Можливо, тут, за адресою буд. 15, кв. 1 і пройшли перші десять років життя Теодора, і вже напевно тут його родина стала мешкати після 1944 року. Під час Другої світової війни (на щастя родини Русабрових, у серпні 1941 року встигли евакуюватися до м. Токмак Фрунзенської області Киргизької СРСР [10]) німці повернули їй назву Єдиноверчеська. Ця коротенька вуличка, що будує перпендикуляр до заголовної в цьому районі вулиці Москалівської (від 1936 по 2015 роки з перервою на Другу світову війну — вулиця Жовтневої революції), налічувала кілька

одноповерхових помешкань, і водночас була рясно засаджена плодовими деревами, що надавало їй особливого «південного» затишку. Централізоване водопостачання тут було налагоджене вже у 1950-ті роки, тому побутовим осереддям життя, крім ринку, була автентична споруда по Москалівській, 39 (згодом 43 і 45), яку в народі прозвали «басейней» — сюди, до колодязя і резервуару з водою, з усіх сусідніх дворів приходили з цебрами, і в черзі нерідко починалися бійки... Пізніше воду брали у водовозів. Можна припустити, що такий густонаселений пролетарсько-єврейський район з кримінальною жилкою виховав у Теодорі бійцівські якості, а також зорієнтував його на невгамовну боротьбу за власне місце під сонцем.

У 1947 році юнак закінчив 10-й клас Харківської школи № 95. Ще до війни, навчаючись у другому класі, Теодор паралельно почав брати уроки гри на скрипці у музичній школі при Харківській консерваторії. Під час вимушеної евакуації з Харкова заняття музикою він припинив, оскільки у Токмаку не було відповідного викладача.

У той час батьки Ірми Фрумїної належали до медичної еліти Харкова. Лев Лазарович Фрумїн був хірургом, пофесором, доктором наук, директором Харківського інституту Оториноларингології Харківського інституту удосконалення лікарів. Його дружина Евеліна Бромберг також була професором, доктором медичних наук і завідувала кафедрою гістології в Харківському стоматологічному інституті. Зі слів сестри Євгенія Русаброва, під час Другої світової війни Л. Фрумїн, який керував евакуаційним потягом із Харкова, вивіз родину до Барнаула [3, с. 2]. А в 1945 році вони повернулися до Харкова, де старший брат Ірми невдовзі здобув ступінь кандидата технічних наук і став завідувачем однієї з кафедр в Українському заочному Політехнічному інституті. Покоління дідів було першою генерацією наукової інтелігенції в родині матері Євгенія Русаброва. Зі слів самого Є. Русаброва, його прабабця утримувала шинок на Молдванці в Одесі.

Батьки театрознавця познайомилися під час навчання у Харківській консерваторії, де Ірма Фрумїна навчалася на музикознавицю. У липні 1953 року Теодор отримав диплом соліста

оркестру та викладача по класу скрипки в музичних училищах. Проте найімовірніше протягом 1953–1958 років він навчався у тій самій консерваторії на вокаліста, здобувши кваліфікацію камерного співака (тенор). Саме в цей період, а точніше, 17 жовтня 1955 року, в них з Ірмою народився син Євгеній.

Зі студентської справи Теодора Мойсейовича Русаброва [2; 17] отримуємо достатньо інформації про неритмічний, імпульсивний характер його навчання в консерваторії протягом 1948–1953 років. Під імпульсивним характером навчання мається на увазі коливання оцінок зі спецпредметів скрипки та фортепіано упродовж лише двох перших років навчання від «3» до «5» та знову до «3». Теодор непогано володів німецькою мовою (у його сина також була здібність до іноземних мов), демонстрував тверді знання та вміння з історії зарубіжної літератури та фізичної культури, проте, як і всі гуманітарії, не «дружив» з основами марксизму-ленінізму. Протягом навчання він неодноразово вибивався з графіку освітнього процесу, отримував догани, серед яких є навіть така екзотична, як «догана за несумлінне та безвідповідальне ставлення до власних обов'язків бібліотекаря симфонічного оркестру» (1949). Зі студентської ж справи дізнаємося, що в грудні 1951 року Т. Русаброву було оголошено строгу догану за пропуск занять [2], але вже наприкінці січня 1952 року — призначено підвищену стипендію за відмінні показники у навчанні. Улітку 1952 року «переведення на 5 к. відкладено до складення іспитів зі спец. камерного ансамблю, і квартет. класу» [2], проте у вересні таки переведено на випускний курс після ліквідації заборгованості.

З автобіографії Теодора нам відомо, що протягом 1950–1952 років він також мав додаткові навантаження: «староста оркестрового класу, член шефської комісії, виконував велику спортивну роботу впродовж 5-ти років, голова шефського спортивного товариства, стенкореспондент» [2]. Остання обставина привертає особливу увагу в контексті хисту і покликання його сина — кращого театрального критика Харкова початку ХХІ століття.

Очевидно, успішно довчитися в Консерваторії Теодору допоміг скоріше вроджений талант, ніж старанність. З харак-

теристики творчої обдарованості випускника оркестрового факультету Т. Русаброва, наданої заступницею директора з наукової та учбової роботи Харківської державної консерваторії Т. Я. Веске та завідувачем кафедри оркестрового факультету професором І. В. Добржинцем нам відомо, що він «володіє відмінними скрипковими даними. Його гра відрізняється доброю інтонацією, великим звуком та музичністю» [17].

Інформацію про Теодора Русаброва мені пощастило почати збирати у 2002 році, коли ще живою була його перша сценічна партнерка — яскрава «героїня» харківської музичної сцени Марія Свірська. Втім, структурувати окремі відгуки рецензентів на його виступи, усні та друковані спогади колег та рідних не те що в текст, а бодай у гіпотезу його творчого портрета довго не виглядало можливим. Матеріал дивував і продовжує дивувати кричущою суперечливістю. Частина критиків закидала молодому акторові метушливість і позерство, тоді як інші рецензенти писали про його сценічну щирість, яку треба зберегти на майбутнє, підкреслюючи цінність цієї риси. Читаєш — наче про різних акторів. Спогади друзів матері Євгенія Русаброва, Ірми Фрумної, можливо, й тенденційно, але фіксують образ людини неглибокої, улюбленця публіки та навіть «актор-акторича» [9, с. 1]. Натомість заслужена артистка України М. Свірська згадувала у виданих мемуарах про зовсім іншого Теодора — партнера, відданого пам'яті про зіграні разом вистави, молодого лідера у харківській трупі 1950-х років, вродливого, харизматичного, говіркого, який з усіма знаходив спільну мову і заслужив авторитет у колег та керівництва [11, с. 2]. Також примадонна згадувала про таку рису, як безпосередність реакції Теодора на сценічні формажори: «Пригадую, в нас був комічний випадок, знову таки у “Блакитній мазурці”. Йшла вистава — мій партнер Теодор Русабров. У нас сцена — діалог, дует, танок. І от під час діалогу я відчуваю, що моя крохмальна нижня спідниця розстігнулася і рухається в напрямку підлоги. А скоро танок — що ж робити? Я не розгубилась, в процесі діалогу підхопила спідниці, “пурхнула за лаштунки”, зняла нижню спідницю і вибігла на сцену, добряче “схуднувши”. Тоді так і не зрозумів нічого,

проте, коли побачив мене худющою, у сукні, що обвисла, почав реготати просто на сцені» [11, с. 61]. До слова, у харківському театрі звучне сценічне ім'я героя-соліста одразу «демократизували» — стали називати Тодіком. Здається, об'єктивно стверджувати можна лише про дві риси Т. Русаброва: його сценічну привабливість і працездатність. Про останню свідчать дві вищі освіти; у стислий час освоєні десять вокальних партій (і ролей), переважно — у класичному репертуарі; робота в театрі з критично завищеними експлуатаційними нормами вокалістів — щодня показували по дві вистави. Аж врешті, у виданій 2008 року книзі уродженого киянина Віктора Каліша про театр оперети майнула перша для мене базова оцінка творчості митця [5, с. 146]. Адже театрознавчому смаку та обґрунтованості суджень В. Каліша нема підстав не довіряти. Але повернемося до його думки про Т. Русаброва у свій час.

У різні десятиліття на сцені харківської музкомедії співали знані «герої» — Іван Булашенко, Кость Передерніков, Олександр (Лесь) Уманець, Георгій Горюшко, Володимир Підсадний, Григорій Бабич. Теодор Русабров працював у цьому театрі не більше трьох сезонів, проте, після від'їзду з Харкова його нестача відчувалася в трупі довго. Важливо, що у серцях партнерів він лишив світлий спогад.

Час, коли молодий випускник консерваторії Т. Русабров прийшов до колективу Харківського театру музичної комедії, був позначений черговою ротацією керівництва. Відійшов відомий культурою постановок оперет заслужений артист Латвійської РСР Борис Роцин. Про те, що саме наприкінці 1950-х театр знову опинився на роздоріжжі, свідчить той факт, що у праці Ю. Станішевського «Барви української оперети», завершених десятиліттям пізніше, обмаль свідчень про режисуру митців, з якими працював Т. Русабров — фактично відстежуються одна згадка про виставу Лєся Івашутича, пів речення критичного характеру на адресу Ісаака Радомиського та ігнорування режисури Самарія Однопозова. Однак достатньо міцним був диригентський склад театру того часу — Кліментій Бенц і Юрій Чернін [13]. Партії героїв Т. Русабров найчастіше поділяв з досвідченим Олексієм Бабаковим, який мав перевагу в силі

голосу і тому, зокрема, був єдиним у харківському театрі того часу виконавцем партії Містера Ікс.

За спогадами у 2000-ті роки старійшини театру заслуженої артистки України М. Свірської, Теодор прийшов до колективу насамкінець 1957, або на початку 1958 року. Те, що він доєднався до трупи не пізніше весни 1958, підтверджує і той факт, що на літніх гастролях Теодор вже був задіяний у репертуарі. Ймовірно перший відгук на виконання Т. Русабровим ролі був радше негативним. Ця рецензія В. Тищенко вийшла у Донецьку, де Харківський театр музкомедії успішно гастролював у серпні 1958 року. Театр грав вистави українською мовою, що не могло не створити додаткові труднощі для молодого соліста, адже в консерваторії він вивчав російську мову і літературу, а в додатку до диплому навпроти графи українська мова в нього стоїть пропуск. На Донеччині театр виступав переважно для шахтарів. Додому актори привезли сувеніри (шахтарські шоломи і вишиті рушники). Втім, дебютантові солісту-вокалісту Т. Русаброву надруковані слова фахівця щодо «холоднуватості і позерства» [16] стосовно нього у головній ролі Юліана з «Голубої мазурки», мабуть, принесли багато чорних годин. Цей образ став поки першим документально підтвердженим у сценічній кар'єрі Т. Русаброва. Він грав Юліана від прем'єри. Не дивно, що до недосвідченого актора виникли претензії, адже «Голуба мазурка» не краща оперета Ференца Легара (проте у програмці до вистави зазначено аж трьох диригентів — К. Бенц, Я. Виноградов, Ю. Чернін!), та й режисура С. Однопозова не допомогла вокалісту створити переконливий образ — сентиментальний мелодраматизм межував у постановці з буфонадою, а вже на ній знався другий режисер вистави, вихованець Я. Бортника у Театрі «Веселий пролетар» Микола Іванов. В оригінальному лібрето Б. Йенбаха і Л. Штайна Юліан — польський граф, гульвіса, одружений з аристократкою Бланкою, якої він не гідний. Не втримаюся від аналогії, що і в подружньому житті Т. Русаброва в цей період окреслилася подібна ситуація. Важко сказати, що лишилося від цієї логіки типу після переробок п'єси лібретистом Є. Геркеном і перекладачем українською мовою М. Шаповалом. Здається, у цій виставі не було сценічно

переконливого драматичного протистояння. Втім, і вокальний матеріал, який дістався Теодору, фахівчиня з театру оперети Алла Владимірська охарактеризувала як заблідлі арії героїв, жодного шлягера. Попри це, М. Свірська, яка грала роль героїні Бланки, свідчила, що «Голуба мазурка» користувалася великим попитом у глядачів. Про те, що Т. Русабров удосконалювався у ролі Юліана, свідчить той факт, що він швидко потіснив О. Бабакова, лишившись єдиним виконавцем ролі (щоправда, можливим є й протилежне пояснення — старший колега міг просто полишити цю партію та роль як невигащну для себе).

З нагоди початку сезону 1958–1959 років театр випустив дві прем'єри.

Постановку «Чорний амулет (Лоло)» за давньою оперетою М. Стрельникова (1927) харків'яни уперше зіграли на гастролях шахтарськими містами та містечками. Наприкінці 1950-х цей твір про мезальянс негритянського співака Ольджі Томаса і багаті американки Ліліан режисер І. Радомиський та диригент К. Бенц, мабуть, прагнули зробити «залпом» проти расизму у США на тлі холодної війни двох наддержав (характерною в цьому контексті була і зовсім нещодавно, у 1952 році, постановка «Отелло» В. Шекспіра у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, яку підготував О. Глаголін). Музика оперети за мелодизмом близька творчості І. Кальмана. До речі, і сюжетно твір близький до його «Баядери». Більша частина дії відбувається у будинку відомого співака, на прийом до якого потрапляють Ліліан та її бундючні родичі. У фіналі другої дії підступний жених у відставці Гадсон компрометує Ольджі в очах Ліліан, і негритянського співака заґратовують, погрожуючи стратою на електричному стільці. Харківський режисер разом із автором перекладу лібрето Г. Варшавського В. Соколом змінив фінал оперети М. Стрельникова на хешієнд: кохання перемогло расизм і наклепи, Ліліан і Ольджі утворили пару. Майбутній знаний композитор Валентин Бібік зауважив, що вся остання сцена суду виглядає фальшивою. Попри те, що лібрето було найуразливішим місцем вистави, поруч із виконавцем ролі Ольджі Теодором Русабровим на сцені були справжні майстри жанру. Не стільки героїчну,

скільки характерну Ліліан грала Алла Лундишева. Екстравагантну роль Ейлен Ей виконала блискуча каскадна героїня Генрієтта Юркевич. В інших ролях — улюбленці публіки Дмитро Пономаренко, Лідія Романенко, Микола Гавриленко. На фото іншого виконавця ролі Ольджі — О. Бабакова видно, що І. Радомиський і С. Йоффе придумали герою ілюстративний грим. В. Бібік писав щодо прем'єрного виконання ролі Ольджі Теодором Русабровим: «Нестача майстерності спокутується чарівливістю молодості, щирістю почуттів. Хочеться побажати артисту, аби, вдосконалюючись у власному мистецтві, він зберіг наперед ці цінні якості. Невеликий, але приємного тембру, голос актора лунає свіжо. Бажано лише артисту позбавитися від зайвої метушливості» [1].

Прем'єра «Граф Люксембург» (друга у 1958 році постановка театру за Ф. Легаром) була однозначно цікавою приналежністю музичного і вокального матеріалу, розкрити який солісту належало під керівництвом диригента Ю. Черніна. Безумовно, судячи з фото з вистави, роль графа Рене фон Люксембурга дала змогу молодому солісту продемонструвати сценічну імпульсивність та фразність. Попрацювали з прекрасним волоссям Теодора і вмілі гримери, вклавши його хвилину в душі зачісок голлівудських героїв. Партнерками Т. Русаброва в ролі Анжелі були Марія Свірська й Ольга Байдак. Знавці музичного театру погодяться, що радість злиття голосів у сценічно відповідних за віком і фактурою партнерів — це вже вершина очікувань від ансамблевої культури в опереті. Так от, за спогадами М. Свірської, їх дует з Теодором був унікальний саме цим: «Голоси зливалися, і це тішило нас і глядачів» [11, с. 3]. Але на цьому чесноті вистави «Граф Люксембург» вичерпувалися. В рецензії В. Бібік констатував, що випускник режисерського відділення Театрального інституту Є. Іващенко дуже невиразно вирішив постановку, фактично ж відбулося поновлення попередньої, яку зробив С. Однопозов у 1950 році. «У виставі нема цікаво вибудованих мізансцен, — писав очевидець. — Більшість виконавців користаються у грі старими шаблонними прийомами» [1].

Не пізніше кінця 1958 року Т. Русабров створив третій легарівський образ — заспівав карколомно складну тенорову

партію Камілла де Росільйона з «Веселої вдови». Артиста було введено до вистави, яку поставив І. Радомиський українською мовою (в перекладі І. Ковтунова) два роки тому. До Теодора цю партію вже співали Д. Крутіков і І. Морозов, та у театрі музкомедії яскраві тенори не затримувалися. Тому в 1959 році роль закоханого у дружину посла Валентину бідного аристократа Росільйона Т. Русабров виконував сам. І це при тому, що в ролі Валентини мав аж трьох партнерок: М. Свірську, Г. Юркевич та Д. Костенюк. У контексті далеко не потужного голосу виконавця той факт, що він виконував обидва теситурно складні та розлогі дуети Камілла з Валентиною без дублера, заслуговує на увагу, проте рецензій на виставу за участі Теодора не лишилося. Серед усієї неовіденської класики вистава «Весела вдова» в ті роки була найцікавішою за чоловічим ансамблем. Теодор грав цю доволі ексцентричну роль і співав септет у компанії учнів Леся Курбаса, засновників цього музичного театру Леся Івашутича (барон Зетта), Миколи Іванова і Дмитра Пономаренка (Негаш), Костя Передерникова (Богданович), а також молодших Миколи Гавриленка (Кромон) і Костянтина Райданова (Данило).

У 1959 році послідовник Леся Курбаса Лесь Івашутич звернувся до ще однієї перлини легарівського репертуару — «Фраскіти» (лібрето І. Риф та А. Сафронова), і партію головного героя Армана Мірбо диригент К. Бенц доручив Теодору. За сюжетом оперету «Фраскіта» заведено порівнювати з оперою «Кармен». Солісту тут є і що заспівати, і що заграти. В одному з виконавських складів гордовиту і зрадливу циганку — несамовите кохання Армана — грала переконлива у вокальній складовій образу А. Лундишева, тоді як у другому пишалася екзотичною вродою та надвиразною пластичною лінією образу Г. Юркевич. На жаль, на цю роль Теодора, як і на виставу в цілому, відгуків поки не знайдено. Та й навряд чи знайдуться, оскільки редактори партійних друкованих органів з пересторогою ставилися та уникали висвітлення прем'єр із шлейфом «буржуазних» асоціацій, натомість на прем'єри за творами радянських композиторів виходило мінімум дві рецензії. Проте знаменним є той факт, що в роботі над виставою «Фраскіта» Теодору пощастило зустрітися з балетмейстером Максом Міксером — митцем захід-

ної культури, з дивовижною біографією (уроджений поляк, він зробив кар'єру танцівника і до переїзду до СРСР співпрацював із Едіт Піаф та Івом Монтаном).

У першій половині 1959 року Теодор створив свій єдиний у Харкові кальманівський образ — капітана 7-го угорського полку Шандора Бело в опереті «Останній чардаш» (лібрето Г. Плоткіна). Режисером вистави був С. Однопозов, диригентом Ю. Чернін, а балетмейстером знову — М. Міксер. Роль Шандора Теодор виконував по черзі з О. Бабаковим, а його партнерками у ролі Маріанни були О. Байдак та А. Лундишева. Цікаво, що саме в цій виставі Т. Русаброву випало тісно співпрацювати із вихованцем «Березоля», невдовзі єдиним в історії Харківського театру музкомедії народним артистом УРСР Д. Пономаренком, який грав роль капітанського денщика.

Молодий актор Т. Русабров перевтілювався і в цій виставі. Знову на допомогу йому прийшли елементи гриму (художник-постановник — досвідчений Наум Соболев). На фото Русабров-Шандор — зрілий воїн в елегантному однострою, з вусами і зачіскою, що надають йому солідності. Важко уявити, що цей самий актор тоді ж створив у театрі роль молоденького, з відкритим виразом обличчям, Юрка у виставі за сучасним твором «Весна співає».

1958 рік став часом інтенсивної роботи харківського театру з композиторами — на замовлення дирекції писалося одночасно п'ять лібрето та партитур. «Зелене світло» давали сучасній темі. В роботі над «Весна співає» режисеру І. Радомиському та авторові українського перекладу лібрето Б. Степанюкові доводилося боротися з крихкістю та поверховістю лібрето Ц. Солодаря (викликає повагу той факт, що харків'яни критикували і редагували текст, який вже було втілено на сцені Московського театру оперети). Режисер ніби виправдовується у статті: «...а ми ж бо маємо ставити щосезону 7–8 нових п'єс». «Музика талановита, а от лібрето — визнавав І. Радомиський, — крихке, поверхове, такі ж і образи...» [8]. Надихала постановника та особливо диригента К. Бенца, лише музика Д. Кабалевського, яка Ю. Станішевському нагадала лірико-комічну оперу: «Музична драматургія вистави тішить цілісністю, виразним

розвитком характеристик героїв...» [8]. Не таким поблажливим був рецензент Б. Любімов, який писав про «дещо сумнівний гумор» лібрето, затято критикував музичну культуру оркестру театру та констатував щодо ансамблю солістів: «За невеликим винятком їх вокальні дані обмежені...» [7]. Обидва критики сходилися на думці, що хор театру не витягує складні розгорнуті хорові партії Д. Кабалевського. Тож, саме в такій непростій роботі театру Теодору випало створити свій перший образ сучасника. Герої вистави — молоді архітектори, дія відбувається на дачі під Москвою та на будівництві у Сибіру. Ю. Станішевський так окреслив любовний трикутник: Таня любить красеня Бориса (К. Фотті, І. Бурменко), але той негідний її, він боягуз, негідник і кар'єрист. А поруч із нею справжній друг, відданий Юрій... [15]. Б. Любімов так характеризував героя Т. Русаброва: «а другий — скромний і чесний — кінець кінцем завойовує любов і повагу героїні» [7]. Судячи з відгуків преси, у харківській постановці «Весна співає» відбулася творча перемога М. Свірської («щира, ніжна Тетяна» [15]) і Т. Русаброва («прямий Юрій» [15]), на тлі яких нетипово програвали ходульністю сатиричні образи. До того ж, саме цих двох солістів Б. Любімов протиставив решті артистів за принципом вокальної культури: «значна частина виконавців слабо володіє своїм вокальним матеріалом, дається взнаки відсутність системної роботи над культурою співу» [7]. Зокрема, авторитетного О. Бабакова в ролі Купріянова критик відверто звинуватив у поганому співі. Цей самий критик наголосив, що Т. Русабров створив образ Юрія як повноцінний, «хоча його роль дає дуже обмежені можливості для артиста» [7]. Партнеркою Теодора в ролі Тані також була Г. Юркевич, відома своєю ефектністю, грацією в танці, проте як вокалістка вона значно поступалася М. Свірській. Однак прикметно, що музичний керівник театру К. Бенц довіряв центральні партії солістам, чий спів не був бездоганим, натомість досягаючи необхідного глядачам враження від сценічно відповідних своїм ролям акторів. Якщо порівняти зміст першого наявного відгуку на гру Т. Русаброва з цим свідченням В. Бібіка, можна зробити висновок, що режисери та провідні актори-асистенти по вводах, частина з яких була учнями Л. Курбаса, усього

за кілька років виховали зі скрипаля, спортсмена та камерного співака ще й розумного, культурного актора.

Наступним образом сучасника Т. Русаброва став другорядний герой із постановки Леся Івашутича «Морський вузол» Є. Жарковського. Щоправда, сучасною цю роль можна назвати лише умовно. Адже вистава з'явилася у репертуарі в перший повоєнний рік (коли Теодору виповнилося п'ятнадцять) і до кінця 1950-х вже встигла «втомитися». Російське лібрето В. Віннікова і В. Крахта для постановки Л. Івашутича переклав харківський поет І. Муратов, який тісно співпрацював з першим театром музичної комедії. Цього разу з О. Бабаковим Теодор роллю не мінявся — старший колега від прем'єри грав «першого парубка» Романа Волгіна (також цю партію співав І. Бурменко), тоді як Т. Русабров зіграв роль «другого парубка» Василя Ільїна (на одній ролі з ним був фактурний, але по-акторськи та вокально невиразний К. Фотті). Партнерками Теодора в ролі Людмили виступили М. Свірська та А. Лундишева.

Поки театр «легкого жанру» долав нав'язані йому виробничими темпами труднощі, харківські підприємства та установи повним ходом вітали творців оптимістичного жанру в рамках декади звітів до ювілею. У листопаді 1959 року Харківському театру музичної комедії виповнилося тридцять років, і на осінь 1960 року колектив готувався до участі в декаді українського мистецтва у Москві. Кожна вистава театру музкомедії починалася з виступу перед завісою делегатів Харкова-індустріального та врученням колективу «виробничих» подарунків. Корифей-актор, режисер і фронтовик, заслужений артист України Микола Іванов у статті до ювілею театру подав ім'я Т. Русаброва серед першорядних молодих артистів трупи: «Здібними, перспективними акторами зарекомендували себе М. Свірська, Т. Русабров, Є. Холодов, Д. Шадурська...» [4].

Останньою прем'єрою Т. Русаброва у Харкові, в якій він знову зіграв свого сучасника, стала оперета «Пізно — та любо» авторства Голови спілки композиторів Вірменії А. Айвазяна (перше прочитання в республіці, задля якого Б. Попель і Б. Сингаївський зробили переклад лібрето Г. Еріцяна українською). Здійснювали постановку запрошені з Вірменії режисер Ч. Хача-

турян і балетмейстер Б. Ордонян. Мальовничу сценографію створив харків'янин Наум Соболев, за пультом стояв Ю. Чернін. Прем'єра вистави відбулася під час літніх гастролей у Львові. Нову роботу було орієнтовано на ансамбль корифеїв театру: заслужених артистів України Дмитра Пономаренка і Розалію Уманську. Роль ліричного героя Сако, якого зіграв Теодор, була другорядною, проте в рецензії на виставу Ю. Станішевський похвалив молодого артиста. Про якість самої вистави критик писав, що вона є ліричною, просякнутою поетичним національним колоритом, відзначив гарне почуття гумору лібретистів та яскраві характери [14].

Друкованих свідчень про зіграну Теодором у Харкові п'яту роль з легарівських оперет — Ласло у «Циганському коханні» — не лишилося. Втім, у театрі збереглася єдина ефектна фотографія соліста саме в ролі цього героя, вдягнутого Н. Соболевом в етнографічний циганський костюм, і цей доказ є надпереконливим. Виставу під подвійною назвою «Зоріка (Циганське кохання)» поставили Лесь Івашутич та диригент М. Хайкін у 1948 році. Тож, у роки, коли в театрі грав Т. Русабров, вона вже йшла в репертуарі нечасто.

Партія героя в «Циганському коханні» розрахована на виконання солістами як тенорової, так і баритональної теситури і є максимально розгорнутою. Вона містить дві арії (перша — позиційно-мізантропічна, яку скрипаль співає в трактирі, стверджує впевненість героя у зрадливості людських сердець, і друга — проспівана на самоті, після втрати кохання Зоріки), три дуети (два з Зорікою та один з Ілоною) та ансамбль. За драматургією ця оперета — вивернутий навиворіт сюжет «Фраскіти» того ж автора. Якщо в останній герой є жертвою фатального кохання до жінки-вампи, то в «Циганському коханні» донька барона Зоріка підпадає під чари бідного цигана-трактирного музики, внаслідок чого ледь не відмовляє своєму нареченому Іонелю. Тож, у цій виставі Т. Русаброву випало створити образ мало не демонічний, концентровано по-чоловічому привабливий. Виконавиця ролі Зоріки М. Свірська лишила цінне свідчення про те, що соліст особливо відзначився у цій роботі: «У постановках “Циганського кохання” зазвичай співак на

сцені водить смичком по струнах, а за нього в оркестрі грає скрипаль. Втім, Теодор грав на скрипці сам і робив це досконало, блискучо» [11, с. 1]. Найавторитетніший дослідник режисури і майстерності актора театру оперети пострадянського часу Віктор Каліш писав про виконання Т. Русабровим цієї ролі роки потому як про театральне диво: «Ми наочно побачили те, що створює кальманівський секрет: народження арії зі звуків скрипки (одного разу мені довелося бачити таке і в російському театрі, коли в Магадані роль Сандора в “Циганській любові” Ф. Легара зіграв гарний актор і досконалий скрипаль Тед Русабров...)» [5, с. 146]. Розбіжність імен головного героя продиктована кількома перекладами лібрето до оперети Ф. Легара — у більш давньому лібрето І. Рубінштейна (на харківській сцені — в перекладі українською І. Журбіна) красеня-цигана звали Ласло (у спогадах М. Свірської — Лайош), а в пізніших російськомовних лібрето Є. Шатуновського та Ю. Хмельницького — Сандор. Цікаво, що лібретисти кожен на свій манер намагалися вирішити проблему сценічної звучності імені головного героя, оскільки в оригіналі лібрето А. Вільнера та Р. Боданцкі скрипаля зветь Йожі.

У Харківському театрі музичної комедії Т. Русабров зробив репертуар з головних партій в оперетах Ф. Легара, І. Кальмана, М. Стрельникова та музичних комедіях. З огляду на типаж і ментальність він зовсім не брав участі у виставах за українською класикою, які у 1950-ті роки були наявними в репертуарі. Т. Русабров входив до групи артистів салонного репертуару. Також важливою рисою професіоналізму соліста театру стало оволодіння ним сценічно прийнятною українською мовою. Навіть згодом, у театрах Волгограда та Магадану йому знадобилося відчуття мелодики української мови, адже і там йшли «Сорочинський ярмарок» та «Весілля в Малинівці».

P.S. Зі спогадів М. Свірської, якимось Теодор був проїздом у Харкові, і вони зустрілися у театрі. Т. Русабров зауважив, що має звичку вклеювати в спеціальний альбом свій портрет у кожній новій ролі та підписувати роль, дату, театр, режисера цієї вистави. І до якої ж міри було приємно почути М. Свірській, що на першому фото в тому альбомі вони удвох, адже Теодор був

вдячним своїй першій колезі по сцені. Для мене ж у цій історії власний театрознавчий інтерес. Чи не від Теодора у його сина оця схильність до систематизації чужої та власної творчості?

Неможливо недооцінити вплив хисту і професії батька на вибір шляху Євгенієм Русабровим. Театр взяв його в полон змалку. Це підтверджують і слова Марії Свірської: «Женю я пам'ятаю відтоді, коли йому було два роки» [11, с. 3]. Зі слів сестри Євгенія Теодоровича, Ольги Золотовіцької, хоча мати з Теодором розійшлися рано, брат свого батька пам'ятав добре [3, с. 1]. Судячи зі зникнення прізвища Т. Русаброва з довідника «Театральний Харків», у 1960-му році він вже прийняв пропозицію від керівництва Волгоградського музичного театру. Як писав сам Євгеній Теодорович, там, де змовкає історія, миттєво стає говіркою легенда. Тож, за браком фактів, ми можемо пофантазувати: харківська музична комедія стала першою моделлю театру для майбутнього театрознавця. Тут він почув, як зіграється перед репетицією оркестр, а під час вистав за лаштунками був вражений яскравим світлом вогнів прожекторів, живописною надмірністю намальованих палаців і штучних квітів, тут він поринув у вихор розцяцькованих і розмальованих, з накладними казковими віями «красунь кабаре» та квазімадярських циган. Справедливості заради, цей вид театру Євгеній Теодорович згодом найбільше не любив. Втім, те головне втішне, що можна протиставити цій істині — Є. Русабров не відцурався Театру, ба навіть більше — вже спробувавши себе в інших, серйозних царинах точних і гуманітарних знань, він прийшов навчатися саме на театральний факультет. Тому що театр був у нього в крові. Всі, хто знали Євгенія Русаброва, погодяться, що інтелект він успадкував від професорів діда, баби, матері та дядька, але чоловічу чарівливість, артистизм, незабутній тембр, очевидно, від батька.

У 1960-му році харківська сторінка театральної біографії Теодора була остаточно перегорнута, проте для п'ятирічного Жені Русаброва — майбутнього історика, критика і теоретика театру, завідувача кафедри на театральному факультеті ця біографія лише починалась...

## Список використаної літератури

1. Библик В. Два спектакля. *Красное знамя*. 1958. 2 нояб.
2. Выполнение учебного плана. Студентська справа Т. М. Русаброва (1948–1953). Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.
3. Золотовіцька Ольга. Інтерв'ю від 5.10. 2021. Інтерв'ю брала Ю. Щукіна. м. Бат-Ям. Архів авторки. 2 с.
4. Иванов М. Творчим шляхом. *Соціалістична Харківщина*. 1959. 3 лист.
5. Калиш В. Нескучный сад : Превращения музыкального спектакля в России XX века : в 2 т. Екатеринбург : Изд-во Урал. унта, 2008. Т. 2. 384 с., ил.
6. Листок по учету кадров Харьковской государственной консерватории. Русабров Теодор Моисеевич. Студентська справа Т. М. Русаброва (1948–1953). Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського. С. 10.
7. Любімов Б. «Весна співає». *Соціалістична Харківщина*. 1959. 20 січ.
8. Радомыский И. Ответ друзьям. *Красное знамя*. 1958. 14 окт.
9. Русаброва Анастасія. Інтерв'ю від 17. 03. 2021. Інтерв'ю брала Ю. Щукіна. м. Харків. Архів авторки. 3 с.
10. Русабров Теодор Моисеевич. Автобиография. Студентська справа Т. М. Русаброва (1948–1953). Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського. С. 12.
11. Свірська М. Інтерв'ю від 16.10. 2002. Інтерв'ю брала Ю. Коваленко. м. Харків. Архів авторки. 3 с.
12. Свирская М. Моя жизнь — оперетта. Харьков, 2005. 122 с.: ил.
13. Станішевський Ю. Барви української оперети. Київ : Музична Україна. 1970. 140 с.
14. Станішевський Ю. Жизнерадостное искусство. *Красное знамя*. 1959. 11 лист.
15. Станішевський Ю. Весна поет. *Красное знамя*. 1958. 11 дек.
16. Тищенко В. Плюси і мінуси. *Донбас*. 1958. 9 серп. С. 4.
17. Характеристика на выпускника Харьковской государственной консерватории Русаброва Т. М. Студентська справа Т. М. Русаброва (1948–1953). Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського. С. 13.

Ольга Каленіченко

### Відображення поглядів Дзеамі Мотокійо на театр Но у романі Олді «Ноперапон»

Харківські письменники Дмитро Громов та Олег Ладиженський, творчість яких об'єдналася під псевдонімом Олді, досить часто у свої твори вводять театральний елемент. Це можуть бути і порівняння пейзажів з декораціями, і відчуття героїв, які раптово усвідомили себе акторами, і навіть цілі сценки, що виростають із побутових ситуацій, готові для розігрування на театральних підмостках. Окрім цього, письменники іноді звертаються і до відтворення структури давньогрецької трагедії або стилізують свій текст під японську п'єсу.

Якщо розглядати часопростір таких романів, то тут може бути і вигаданий світ, що наближається до тут і зараз («Жартівник»), і Стародавня Греція («Герой має бути один»), і старовинний чи сучасний Харків («Нюансери», «Ваш вихід, або Блазнів ховають за огорожею»).

Водночас Олді не оминули увагою і японський театр, насамперед письменникам виявився цікавим погляд середньовічного теоретика японського театру Дзеамі Мотокійо на театр Но. Те, як вводять Олді в текст свого роману погляди Дзеамі на філософські основи драматургії театру Но та фрагменти його вчення «Сказання про Квітку стилю» («Фуші каден»), як інтертекст органічно вплітається в сюжет твору «Ноперапон, або За образом і подобою» (1998), ми і розглянемо в нашій статті.

Відразу треба зауважити, що роман «Ноперапон» має досить складну двопланову структуру: план сучасності, з чітко вираженими харківськими реаліями 1990-х років, який має назву «За образом і подобою», і в якому письменники розповідають і про себе, і про те, на чому добре розуміються — про карате та можливості цього виду бойового мистецтва, і план історичний, що переносить читача в епоху японського середньо-

віччя, період становлення та початку розвитку театру Но на межі XIV–XV століть (власне «Ноперапон»). Причому кожен романний план по-своєму висвітлює питання природи людини та проблеми, що пов'язані з можливістю вибору головними героями свого життєвого шляху.

Своєю чергою історичний план роману складається з двох сюжетів, в одному з яких розповідається про життя японського актора та драматурга Дзеамі Мотокійо (артистичне ім'я Дзеамі Дабуцу), а в іншому — про вибір життєвого шляху його молодшим сином Мотоесі.

Причому Олді з численних версій історії сім'ї Дзеамі вибирають ту, яка найбільш насичена фактами.

«Під заступництвом сьогуна Асікагі Йосіміцу, чиєю прихильністю користувався Дзеамі після виступу перед ним у 1374 році, Но зміг позбавитися грубості свого минулого (театр Но виріс з народного фарсу, саругаку, що в перекладі означає «мавпяча музика або мавпячі ігри». — *О. К.*) і розпочати розвиватися як складний та аристократичний театр. Після смерті батька (Кан'амі Кієцугу. — *О. К.*) Дзеамі став головною фігурою в Но. Він керував школою Кандзе Но, яку заснував його батько і яка мала глибокий та тривалий вплив» (тут і далі переклад мій. — *О. К.*) [8].

Дзеамі Мотокійо «користувався прихильністю у своєму житті», однак «страждав через вибір наступника». Протягом тривалого часу у сім'ї Дзеамі не було дітей, тому актор усиновив племінника, Он'амі, який був сином молодшого брата Дзеамі, Кандзе Широ. «Дзеамі почав думати про продовження традиції свого виконавського мистецтва й написав “Фуші каден”. Це була свого роду інструкція, що писалася для його наступників, щоб зберегти найвищий статус у світі Но, тоді як сьогодні вона визнана квінтесенцією теорії мистецтва» [4].

За деякий час «Дзеамі та його дружина, нарешті, були благословенні трьома дітьми: старшим сином Джуро Мотомаса, другим сином Сітіро Мотоесі та дочкою, яка пізніше стала дружиною Компару Зенчику. Дзеамі страждав між перевагою свого кровного сина, Мотомаса, і перевагою родини Широ/Он'амі, оскільки Он'амі, племінник і прийомний син Дзеамі,

колись був визначений його наступником. Зрештою Дзеамі передав «Сказання про Квітку стилю» Мотомасі, коли він був завершений в 1418 році» [4].

У 1422 році Дзеамі став «дзенським ченцем», а своїм наступником зробив Мотомасу. Однак «Асікага Йосінорі, який став сьогунуном у 1429 році, віддавав перевагу Он'амі і не дозволяв сину (Дзеамі. — О. К.) виступати перед ним. Мотомаса помер у 1432 році, а Йосінорі заслав Дзеамі на острів Садо у 1434 році. Після смерті сьогуна в 1441 році Дзеамі повернувся в Кіото» [8].

Цікаво, що Олді по-своєму розставляють акценти у непростих стосунках між дядьком Дзеамі та племінником Он'амі. За однією з версій, розбіжності між Дзеамі і племінником виникли через те, що Дабуцу намагався, щоб у виставі поєднувалися краса форми та глибина змісту, а Он'амі наголошував на незвичайних гостродраматичних захоплюючих сюжетах і живих, яскравих, пишних, видовищних постановках. Олді ж розглядають конфлікт між родичами з погляду задрощів племінника до успіхів трупи Дзеамі, що якраз і «працює» на роздуми письменників про непередбачувані прояви природи людини — «змія, яка завжди, була пригріта на грудях» [1].

Звернення до життя Дабуцу дозволяє Олді познайомити читача-інтелектуала з трьома основними принципами, на яких базувалося вчення Дзеамі про акторську майстерність: мономане (наслідування, перетворення), юген («стримана елегантність» [2]) та хана («квітка», яка «є як естетичним принципом, так і душею актора, персонажа чи п'єси», крім того, під цим розуміється ще й постійний духовний пошук виконавця [3]).

Зауважимо, що ці принципи, які теоретик японського театру вперше осмислив у «Сказанні про Квітку стилю» (1402), потім розробляв їх у подальших працях аж до «Поверненої Квітки» (1433).

Олді, спираючись на «Сказання про Квітку стилю», вводять фрагменти трактату Дзеамі до тексту сюжету «Ноперапон», який поділяється на вісім частин, кожна з яких має підназву «Свічка перша», «Свічка друга» і т. п. З першої частини праці Дабуцу під назвою «Настанови про заняття за перебігом років»

письменники обирають найважливіші, за їх думкою, фрагменти, які стають епіграфами до перших семи етапів сюжету «Ноперапон».

Так, природно, до Свічки першої Олді вибирають епіграф з першого підрозділу «Дитинство (близько семи років)» [5]: «Отже, зазвичай до нашого мистецтва приступають у сім років, якщо рахувати з дня зачаття, і в шість повних років з дня народження на світ. При заняттях театром цієї пори у діях дитини, що виникають самі по собі, неодмінно закладено якийсь досконалий стиль...» [1].

До Свічки другої — з другого підрозділу «Ранній підлітковий вік (від дванадцяти до тринадцяти років)» [5]: «Якщо, однак, в отроку дванадцяти-тринадцяти років явлено чудовий талант, що він не роби — все буде дивовижно. Якщо хлопчик і собою гарний, і голос його надзвичайний, та якщо він вправний, то звідки взятися поганому? Ось тільки квітка ця не є справжньою квіткою; вона лише квітка тимчасова...» [1].

А до Свічки сьомої — з останнього підрозділу першої частини «Старість (після п'ятдесяти років)» [5]: «Після п'ятдесяти років, загалом, навряд чи є інший спосіб гри, крім способу недії. Згадую про покійного батька. Оскільки батько мав воістину мудру квітку, талант його і в старості не вичерпувався — так, трапляється, не опадають квіти і з дерева, що струхлявіло, яке майже позбавлене гілок і листя...» [1].

З одного боку, ці епіграфи відтворюють шлях хлопчиків, які народилися в сім'ях акторів, до оволодіння ними акторською майстерністю. Не можна забувати, що професія актора в середньовічній Японії передавалася у спадок. Причому, як бачимо, говорячи про квітку, Дзеамі виділяє два її варіанти: квітка може бути «неістинною», «тимчасовою», а може бути «істинною» і «мудрою». Тимчасова квітка пов'язана з молодістю і красою юнака, тобто зовнішніми даними актора, що швидко минають. Істинна квітка розквітає завдяки багаторічній праці актора над собою як з боку фізичної техніки, так і духовно-душевної, пов'язаної, за Дзеамі, з роздумом та спогляданням.

З іншого боку, у романі ці епіграфи відзначають етапи життя молодшого сина Дзеамі — Мотоесі, який у певний момент

свого життєвого шляху відійшов від свого призначення та став ченцем.

Однак дослідники осмислюють цей розділ трактату по-іншому, що теж певною мірою «працює» на концепцію авторів роману: «Сім кроків життя, описаних Дзеамі, — це етапи занепаду та втрати. Актор Но втрачає красу свого дитинства, втрачає бадьору свіжість у молодості та втрачає фізичну силу в середньому віці. Втрачаючи щось, людина йде життєвим шляхом. Однак у той час, як життєвий процес — це втрата чогось, це водночас процес виклику, щоб знайти щось нове» [5].

Справді, у романі життєві шляхи Дзеамі і Мотоєсі пов'язані саме з втратами надій, сил, віри та ін.

Для останньої, восьмої, свічки в сюжеті Ноперапон Олді звертаються до другого розділу трактату «Сказання про Квітку стилю», що присвячений акторському мистецтву створення образу, в якому Дзеамі розкриває суть мономане. І для епіграфа письменники обирають фрагмент, в якому японський актор розмірковує про складність виконання ролі «персонаж без маски»: «Грати без маски, з відкритим обличчям, дуже важко. Загалом ти і є спочатку просто людиною, і тому така манера гри начебто має бути легкою. Дивно, однак, що з відкритим обличчям не виглядає той, хто не піднімається сходами майстерності. Бо принцип уподібнення при цьому відсутній, що нерідко розуміють як виставлення звичайної своєї фізіономії з усією зміною настроїв, властивою їй. Стаєш людиною, на яку зовсім неможливо дивитися.

Треба бути схожим на річ поведінкою і стилем. Ну а вираз обличчя — його варто зберігати незмінно простим, тобі самому властивим, аж ніяк не змінюючи його» [1].

Нагадаємо, що головною особливістю театру Но є те, що головний герой, шите, обов'язково грає в тій чи іншій масці. Інші актори, які виконують ролі ваки (другорядні персонажі) і коката (дитячі персонажі), маски не носять.

Постає питання: чому Дзеамі вважає, що з відкритим обличчям грати в театрі Но складно? Можна припустити, що, спираючись на свій власний акторський досвід, Дзеамі доходить висновку, що складність полягає в тому, що протягом усієї

вистави обличчя актора має залишатися безпристрасно-спокійним, беземоційним і не нести на собі сліди м'язової напруги.

У той самий час цей епіграф передує останньому етапу сюжету в романі про Дзеамі та Мотоесі, в якому письменники, загострюючи духовно-моральні проблеми, «зривають» маски з облич своїх героїв.

Так, обласканий долею Он'амі раптом одного разу зрозумів, що у боротьбі з родиною Дзеамі він програв. Так, «уславлений дядечко гние на пустельних мілинах Садо, його старший синок гние в негостинній землиці чужини, а молодший, бездарний Мотоесі, що попущенням демонів зірвав колись триумф двоюрідному братові, — молодший гние в чернечій рясі, в тиші занедбаного храму десь на узбережжі», але «змагатися з живими — можна, а з примарами та пам'яттю — не можна.

Сьогодні Он'амі, розпорядник столичних вистав, улюблениць сьогуна Есінорі (Йосінорі за іншим правописом. — *О. К.*), знаменитий актор сорока з гаком років від народження, — сьогодні він зрозумів це з пронизливою безповоротністю.

Він програв.

Відтепер і до кінця своїх днів» [1].

Однак істину про себе відкриває і Мотоесі, який все життя вважав, після вбивства ноперапон (за однією з версій безликий японський привид, що здатний набувати образу людини. — *О. К.*), що він «грає» у своєму житті чужі ролі, а не проживає по-справжньому своє життя.

Звернемо увагу на те, що письменники вводять у текст свого роману фрагменти трактату Дзеамі також у вигляді спогадів Мотоесі про те, що казав йому батько з приводу гри акторів.

Наприклад, син Дзеамі, поглянувши на постать старої жінки, що віддалялася від будинку славетного Томури-сенсея, місцевого майстра з вирізування масок для театру Но, відразу помічає явний дисонанс: «Наче яскраве світло спалахнуло в душі Мотоесі, проникаючи у найпотемніші куточки. Причина невиразного занепокоєння, боячись освітлення, мишею вискочила на відкритий простір, заметушилась, шукаючи рятівної темряви... Хода! Хода старої жінки!

Минулого приїзду юнак відчайдушно бився над тонкощами амплуа «старої», гвалтуючи власне єство, щохвилини нагадуючи собі слова батька:

— Якщо просто зігнути спину і коліна і ще на додаток згорбитися, то повністю втратиш всю квітку таланту. Загалом, зовнішність і поведінка старої людини нібито і повинні бути старечими, але людину похилого віку треба грати у молодій манері — бо в серці всякого старого завжди живе прагнення будь-яку справу робити по-молодому! І лише відставання від ритму є виразом неможливості — через відсутність тілесної сили! — реалізувати це прагнення.

Хода дружини майстра масок, жінки дуже літньої, була подібна до сценічної ходи юнака в ті дні, коли батько ляяв його за зовнішню подібність за відсутності справжньої суті!

Але обличчя? — знайоме, пам'ятне...

Але хода? — брехлива, удавана...» [1].

У «Сказанні про Квітку стилю» Дзеамі тільки позначає думку про те, що акторові потрібно постійно вчитися і набувати дедалі нові знання з акторської майстерності [6].

А ось як розгортають цю ідею про постійне акторське вдосконалення Олді у своєму романі: «Батько не раз повторював:

— Актор не повинен бути рабом своїх пристрастей, рабом настрою. Ганебно сидіти і чекати, що натхнення саме прийде до тебе, немов дешева шльондра! Така людина, яка вважає себе актором, якось може навіть у пориванні зіграти роль чудово — але на цьому всі її досягнення і закінчаться, мов життя метелика-одноденки. Ні! Справжній майстер завжди готовий викластися до кінця, навіть якщо його розбудять стусанами серед ночі та голим виштовхають на сцену; так само істинний самурай завжди готовий боротися, бо ніхто не дасть воїну часу підготуватися і зайняти зручну позицію. Ось це я і називаю справжньою майстерністю, справжнім мистецтвом! А пустодзвони, що міркують про натхнення, що зійшло і знову залишило їх, — нехай, нехай тішать себе цими байками... Натхнення приходить і йде, а квітка майстерності залишається при майстрі завжди!» [1].

Окрім цього, думки Дзеамі про метод перетворення можуть вводитися у роман і у вигляді знань служителів сцени:

вони «швидко допомогли Мотоєсі вдягнутися в одяг старого, поклали поруч, на підставку, перуку і головний убір «ебосі» з лілового шовку; потім тихо пішли, залишивши юнака наодинці посеред «Дзеркальної кімнати» за сценою. Служителі знали: актор повинен підготуватися, «достовірно стати самим предметом зображення і увійти всередину, бо лише входження забезпечує воістину високий стиль!». А якщо актор вводиться, що називається, з гарячої сковороди... Не можна заважати йому в цій важливій справі!» [1].

Письменники, які в 1980-ті — на початку 1990-х років самі ставили п'єси і грали в харківському театрі-студії «Пелікан», розкривають у всіх тонкощах і сумніви актора в правильності прочитання їм ролі перед виходом на сцену, і процес його «входження» в роль за завітами Дабуцу: «Мотоєсі розкрив футляр, зняв покрив із сухої, щільної тканини. Присів навпочіпки перед маскою старого, погладив її поглядом, наче просочуючись між зморшками і складками, заповнюючи їх собою, як заповнює вода чашу, точно повторюючи її форму. Маска мала стати його другою особою, другою шкірою, другою душею, природи, перетворившись на частину його самого, — лише тоді можливе справжнє злиття з образом, розчинення...

Маска лежала перед ним. Вертикальні складки на лобі, грізно зсунуті брови, сяють сріблом величезні білки очей, широкий сплющений ніс, вишкірився рот із жовтими пеньками зубів, рідка борідка насторожена...

Маска злісного духу.

Оо-акудзе.

Ось тільки якби це був звичайний злий дух — все було б набагато простіше! Як висловити досі теплу в глибині невгамовної душі безнадійну любов навпіл з ненавистю до тієї, що так жорстоко посміялася зі старого, підсунувши парчовий барабан, що не видає ані звуку? Як висловити відчай і гнів, завзятість і рішучість, усю ту гаму почуттів, яку, за задумом батька, повинен був відчувати старий, що наклав на себе руки!

Мотоєсі ковзав поглядом по оскаленому лику маски, але думки юнака були зараз далеко звідси, і він ніяк не міг змусити себе зосередитися. <...> Але ледь прохолодна поверхня

торкнулася тканини, що покривала обличчя актора, щільно прилягла до неї, прилипла, вросла — лик злого духу рушив далі, поринаючи тепер у потаємні глибини душі, змінюючи, переплавляючи самого Мотоесі. <...> Коли Мотоесі виходив із “Дзеркальної кімнати”, у нього раптом виникла впевненість: якщо зараз зняти маску, з-під неї на людей гляне все той самий лик злобного духу» [1].

Олді не лише знайомлять читача з фрагментами однієї з найважливіших праць Дзеамі, а й вводять у текст назви найвідоміших п'єс японського драматурга з легкими натяками на їх зміст — «Гірська відьма» («Ямауба»), «Парчовий барабан» («Ая-но цудзумі») та «Колодязний зруб» («Ідзуцу»).

Зупинимось ще на одному дуже важливому моменті в романі Олді «Ноперапон».

Дослідники вже зазначили, що «естетика Дзеамі пояснює, чому форма Но має бути такою, якою вона є. Сутність речей так глибоко прихована, що людські здібності ледь сягають її; її краса надто прекрасна, щоб її могли відчутти чи сприйняти звичайні людські почуття. Письменник Но вважає себе провидцем; у своєму містичному досвіді він торкається сутності життя і створює прекрасне уявлення. Він хоче, щоб його глядачі відчували юген і піднесене, побачили уявлення разом із ним». У той же час «людина — істота біологічна та соціальна; щоб жити, вона має виконувати певні фізичні, соціальні та моральні закони. І тут виникає уявлення письменників Но про те, що все живе грішне, що гріх притаманний людині» [7].

Проаналізувавши тексти п'єс театру Но, Макото Уеда дійшов висновку, що «велика кількість головних героїв Но — чоловіки та жінки, що одержимі усвідомленням своїх гріхів»: «Усі живі істоти є грішними; жити означає грішити». І далі дослідник зазначає: «Отже, ми маємо багато п'єс Но, у яких головний герой — мужній і вірний воїн, видатний артист, дитина великої синівської шанобливості — зазнає пекельних мук, мабуть, не вчинивши жодного злочину» [7].

У той самий час вчений бачить вихід для грішника з такого страшного становища: «Як тоді хтось може бути врятований? Жодна людина не може врятувати своїх ближніх, бо всі люди

грішники. Порятунок має виходити від могутньої сили над людьми, Бога-Будди у середньовічній Японії. Таким чином, у драмі Но дейтерагоністом є буддійський священик або чернець. Оскільки він лише агент Будди, у його фізичній та ментальній будові немає індивідуальності; він навіть без імені у багатьох п'єсах. <...> Часто він мандрівний чернець; часто він відвідує синтоїстські святині, тим самим роблячи себе святим як у буддійському, так і у синтоїстському сенсі». Головне завдання, яке стоїть перед дейтерагоністом — «допомогти людині пізнати справжній спосіб життя і врятувати її від створеного нею самою пекла» [7].

У романі Олді монах на прізвисько Божевільна Хмара (ніхто не знає його справжнього імені. — *О. К.*) з'являється на самому початку сюжету про Мотоесі, проте свою справжню сутність і роль у житті молодшого сина Дзеамі він відкриває значно пізніше, коли вже втомлений від життя герой збирається вбити і сьогуна, і свого двоюрідного брата Он'амі під час театральної вистави у Кіото. Тільки тоді на шляху Мотоесі виростає постать ченця: «Стривай, побратим, ти йдеш не тим шляхом! Не треба йти туди. <...> Ти не смерть і не стріла. Ти — Мотоесі, син Будди Ліцедіїв. Подивися на себе! Ти хочеш вбити і бути вбитим? Ні, ця роль не для сина твого батька! Я не дам тобі зіграти бездарну виставу» [1].

Тільки тоді, коли син Дзеамі зустрівся поглядом з ченцем, він відкрив для себе правду: «Мотоесі дивився в очі Божевільної Хмари і бачив, що там, у глибині, немає ні болю, ні страху, ні судомних конвульсій змученого, скаліченого тіла, — там були тільки спокій і безтурботна, незаймана чистота споконвічного дзеркала. У дзеркалі не відбивалося смерті, не було меча, що ожив, не було месника, що йде вбивати.

Там відбивався він, Мотоесі.

Справжній.

Той юнак, який заради щастя доставити радість батькові, кинувся в ніч; той Мотоесі, який наодинці, з дерев'яним мечем, гнався пустельним цвинтарем за злодієм, що вкрав у старого майстра маску і життя. Син, який з власної волі залишився зі старим батьком, навідріз відмовившись їхати з трупою та

старшим братом; боєць, для якого честь сім'ї була понад власне життя, чия відвага зупинила вбивць у провулку Чахлих Орхідей; актор, який врятував прем'єру “Парчового барабана”; вчитель, який наставляв своїх побратимів з мистецтва, соромлячись брати за це плату; послушник, який подолав спокуси; пустельник, який врятував сина гончара Танакі...

Мотоєсі дивився у чисте дзеркало; він бачив сам себе.

І дар ноперапон був тут зовсім ні до чого» [1].

Отже, як бачимо, Олді, спираючись на філософію, що поступає за текстами п'єс театру Но, і вчення Дзеамі, створюють оригінальний сюжет про середньовічний театр Но і його найяскравішого представника Дзеамі Дабуцу та його сина. У той самий час письменники не тільки відкривають перед європейським читачем красу і чарівність японського театру Но, але і, як завжди у своїх романах, порушують найскладніші духовно-моральні проблеми, які є важливими і для театрального мистецтва.

### **Список використаної літератури**

1. Олді Г. Л. Ноперапон, або За образом і подобою. URL : <https://knigogo.com.ua/pismenniki/genri-lajon-oldi/>
2. Houseal J.. Rarified, Recondite, and Abstruse: Zeami's Nine Stages. BDG. URL : <https://www.buddhistdoor.net/features/rarified-recondite-and-abstruse-zeamis-nine-stages/>
3. The flower as a metaphor in Japanese Theatre. URL : <https://rhodribrady.wordpress.com/2009/11/26/the-flower-as-a-metaphor-in-japanese-theatre/>
4. The Words of Zeami. His Dramatic Life. URL : <https://www.the-noh.com/en/zeami/index.html>
5. The Words of Zeami. Seven Stages of Life. URL : <https://www.the-noh.com/en/zeami/7stage.html>
6. Tsuchiya Keiichiro. “The beginner's mind is found many times in a lifetime”: the true meaning of Zeami's words. Meiji.net. Society/Life. URL : <https://english-meiji.net/articles/156/>
7. Zeami. Overviews And General Studies. Enotes. URL : <https://www.enotes.com/topics/zeami>
8. Zeami. Japanese playwright. Britannica. URL : <https://www.britannica.com/biography/Zeami>

## Театрально-критична спадщина В. М. Айзенштадта в архівному фонді Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки

Загальновідомо, що В. М. Айзенштадт був знаним театральним критиком, педагогом, науковцем та засновником Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки. Тому саме в ній є архівний фонд Валерія Миколайовича, сформований з різних джерел, який може характеризувати його з різних боків — і як критика, і як науковця, і як педагога.

Поява нашої бібліотеки є особистою заслугою В. М. Айзенштадта: по закінченні у 1949 році Харківського театального інституту він працював старшим методистом обласного Будинку народної творчості і розумів нагальну проблему розвитку самодіяльності — повну відсутність книжок для навчання і розвитку. Саме на його неодноразові звернення відреагував керівник відділу культурно-просвітницької роботи, заступник начальника відділу культури, Михайло Абрамович Файбишенко, в минулому заступник редактора газети «Соціалістична Харківщина». Незадовго до цього М. Файбишенко став жертвою кампанії проти космополітів, зокрема, проти «антипатріотичної групи театральних критиків». За допомогою М. Файбишенка і була у 1955 році започаткована наша бібліотека. Для читачів її було відчинено у вересні 1956 року.

Найпершою публікацією В. Айзенштадта, такою собі «пробою пера», варто вважати статтю, написану, як він сам каже, «за пару вечорів» до якогось державного ювілею і присвячену «радянському театру як провідному театру світу», який протистоїть «занепаду буржуазної культури» (її було опубліковано 29 жовтня 1947 року в газеті «Радянське мистецтво»). Так Валерій став «тим, кого друкують». А вже 1949 року після зловісної атаки держави на вигаданих «космополітів», його наставник, знаний театральний критик Володимир Савелійович Морський, був 1950 року засуджений за космополітизм і відправлений до

сталінських таборів, де і помер у 1952. Засуджені були також відомі літератори Г. Гельфандбейн, Л. Лівшиць (Жаданов), Б. Мілявський.

Тих, хто добровільно бажав іти шляхом публічної критики, більше не було, і до лав критиків долучили студентів театрального вишу. Відтак, студентські рецензії стали виходити у газеті «Красное знамя», підписані «Бригадою» — це був колективний підпис студентів-випускників Харківського театрального інституту — «трьох випускниць і одного випускника» (Л. Попова, Н. Бондаренко, Л. Чепеленко, В. Айзенштадт). Прикладом «бригадної» рецензії є публікація про «Подвиг радянських розвідників» (присвячена виставі «По той бік» О. Барянова в Харківському театрі ім. Т. Шевченка [9]). Тексти писали переважно В. М. Айзенштадт та його дружина Л. Попова. Як згадував В. Айзенштадт, внесок доброї половини «Бригади» був обмежений паспортними даними.

Пояснюючи своє швидке «входження» на газетні шпальта, сам Валерій Миколайович зазначав, що «в театральній критиці створився вакуум, який треба було швидко заповнити, бо спектаклі продовжували виходити і їхні творці потребували оцінки і захвату...» [1, с. 4]. Заміна одного Морського на цілий «театральний квартет» жовторотих критиків виявилася нерівнозначною. Та досвід рецензування набирався дуже швидко і вже в червні 1949 року «Бригада» перетворилася на «родинний підряд», у підписах залишилося два прізвища: В. Айзенштадт та Л. Попова.

Кількість публікацій була великою, то ж під однією з публікацій «родини», яка з'явилася 26 червня 1949 року в газеті «Красное знамя» (рецензія «Комедія Шекспіра на сцені» на гастрольний спектакль Центрального театру Радянської Армії) молодий критик В. М. Айзенштадт «подвоївся» — це час появи невідомого нікому критика В. Ніколаєва. З того часу його театральні рецензії досить регулярно друкувалися на сторінках преси, підписані або «В. Айзенштадт», або псевдонімом «В. Ніколаєв», а об'єктами уваги були поважні академічні театральні колективи, новонароджені молодіжні театри-студії, гастрольні спектаклі театральних гостей Харкова.

Аналізуючи окремі вистави харківських театрів, Валерій Миколайович працював не тільки з результатами роботи режисерів і акторів, але й мимоволі виховував і глядачів, стежачи за їхньою реакцією. В рецензії на «Міщанина у дворянстві» в театрі юного глядача з назвою «Отчего загрустил Мольер?» він звертає увагу на те, що замість сміху над ганджами героїв Мольєра глядачі сміються з трюків та режисерських чудасій [4].

Серед статей і рецензій В. М. Айзенштадта є багато цікавих, доброзичливих відгуків на нові явища, які з'явилися в театральному житті Харкова. Наприклад, у статті «Пространство искусства» [3] він торкається перших вистав на Малій сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, які створював Олександр Біляцький, з великою симпатією оцінює творчі роботи режисера філармонії Григорія Грумберга, який привніс на суто філармонійну сцену нову для глядачів форму моноспектаклю. В. Айзенштадт одразу помітив переваги малої сцени, де не сховаєшся за режисерські трюки, а увага фокусується на акторі, житті людського духу. В іншій рецензії на ту саму тему він констатував: «... мала сцена підтвердила істину, що легко говорити з людством і дуже важко з людиною...» [2].

Також В. Айзенштадт ясно бачив усі прорахунки та втрати, неминучі для дебютів та нових форм, однак стверджував, що відкриття малих сцен несе потенціальну перспективу для будь-якого театру, працює на його оновлення: «вона не автономний театр, у малої і великої сцен один кровообіг...» [2]. Як критик, він був на самому вістрі театрального процесу і розумів, якою важливою є для творців підтримка відомого театрознавця, і, можливо, саме через цю підтримку рух створення малих сцен у Харкові не припинився і надав місце новим театральним експериментам.

Коли Валерій Миколайович, вже важко хворий, особисто збирав свої статті до книги «Харків театральний» [5], прийшовши до довідково-бібліографічного відділу, де його театральна-критична спадщина була дбайливо зібрана, він прискіпливо передивився свої надруковані десятки років тому рецензії, відібрав декілька, а решту попрохав нікому не показувати. До себе він підходив суворіше, ніж будь-який критик. Так

і стояли в каталозі картки, відокремлені одна від одної: ці — мають сенс, інші — ні. Актуальність та чесність — ось критерії, якими він керувався при підготовці книги — і в житті.

Підсумовуючи свою критичну спадщину, В. М. Айзенштадт написав у передмові до вищеназваної книги: «За 45 років було написано близько п'ятисот статей, рецензій, заміток на театральні теми... які склали своєрідний літопис театального Харкова. Дуже важко було відібрати до цієї збірки малу частину накопичених матеріалів, бо кожний з них чимось дорогий і важливий для автора. Я намагався дотримуватися у відборі перш за все оригінальності, значимості роботи, яку було рецензовано, показовістю її для художніх процесів. Зрозуміло, що чимало “пасажів” у цих статтях і рецензіях сьогодні мені здаються наївними, поверховими, навіть одіозними. Однак я свідомо не змінив в них жодного слова, не зробив жодної купюри, бо тільки так вони збережуть значення хоча й скромного, а все ж таки документа, документа часу, документа авторської свідомості...» [1, с. 5].

У цій збірці вміщено усього 51 рецензію — це десята частина з 500, цифри, названої самим автором. Три розділи: «На сцені — сучасна п'єса», «Образи класики» та «Наші гості». На жаль, книжка ця «набирала» зовсім невелику кількість відгуків — переважно через свій малий наклад та занепад загальної культури суспільства.

У рецензії на цю збірку відомий театрознавець, критик та журналіст О. І. Чепалов глобалізував явище занепаду, зазначивши, що, «на жаль, ... розумна, глибока театральна рецензія слідом за подібними їй явищами... йде в історію, поступившись місцем поверхневому репортажу, рекламному газетному “кліпу”, скоренько нашкрябаному на театральній програмці...» [11].

Найкращий відгук про цю збірку залишив театрознавець і журналіст Ю. М. Хомайко: «...Якою б високою не була вимогливість критика, вона незмінно уживається з доброзичливістю, тактом щодо творців вистави. І якщо автору здається, що хтось із них виявився “не на висоті”, то він не безпристрасно виставляє “незадовільно” або зверхньо повчає, а щиро переживає те,

що трапилося ... У кращих рецензіях, зібраних у книгу, є образ вистави. Трохи уяви — і ти немов сидиш поруч із критиком, бачиш сцену його очима. Як історик, він чудово усвідомлює, що повинен залишити своїм послідовникам свідчення очевидця...». Дуже важливим є висновок автора про вплив, який мали рецензії В. Айзенштадта на глядачів. «Не маю сумніву, що він просто допоміг багатьом глядачам стати пильнішими, навчив їх дивитися спектаклі кваліфіковано, віддавати належне знахідкам режисерів, художників, акторів ...» [10]. Краще не скажеш.

Перший бібліографічний покажчик, присвячений Валерію Миколайовичу, був створений саме в нашій бібліотеці й опублікований у збірці «Переступи порог библиотеки» [8], разом зі статтю про нього з промовистою назвою «Життя, що належить історії». Цінність його полягає в тому, що в ньому перераховані понад 400 публікацій майстра. Більшість цих публікацій не зібрано окремим масивом в архівному фонді, а збережено у фонді краєзнавчих вирізок у довідково-бібліографічному відділі бібліотеки. Дещо доповнений (виданнями в наукових збірках), але дуже скорочений через обмеження обсягу видання, бібліографічний список подано в покажчику Харківської академії культури «Друковані праці викладачів та співробітників Харківської державної академії культури (1947–1998)» [6].

Однак архівний фонд В. М. Айзенштадта не обмежений тільки театральними рецензіями. Він містить тексти його лекцій, програми курсів, методичні вказівки, рецензії на театральні видання, підручники і посібники, відгуки на наукові роботи, листи, світлини, програми читань, присвячених його пам'яті та статті про нього. Цей архів не є тільки відбитком творчої особистості В. М. Айзенштадта, тут є чому навчитися і майбутнім театральним критикам, і педагогам, і науковцям.

### Список використаної літератури

1. Айзенштадт В. Несколько вступительных строк. / Айзенштадт, В. *Харьков театральный: статьи, рецензии, заметки 50-х — 80-х годов*. Харьков, 1996. С. 3–5.

2. Айзенштадт В. Мала сцена — великі сподівання. *Культура і життя*. 1987. — № 26.

3. Айзенштадт В. Пространство искусства. *Крас. знамя*. 1987. 23 мая.
4. Айзенштадт В. Отчего загрустил Мольер? *Крас. знамя*. 1983. 15 окт.
5. Айзенштадт В. Харьков театральный : статьи, рецензии, заметки 50-х — 80-х годов. Харьков, 1996. 184 с.
6. Айзенштадт Валерій Кірович. *Друковані праці викладачів та співробітників Харківської державної академії культури (1947–1998)* : у 2-х ч. Ч. 2.: Бібліогр. покажч. / ХДАК; уклад.: С. В. Євсеєнко та ін. Харків : ХДАК, 2004. С. 3–8.
7. ахмет Т. Валерій Айзенштадт: життя, яке належить історії. *Переступи порог библиотеки: Харьковская городская специализированная музыкально-театральная библиотека им. К. С. Станиславского (1955–2005)* : юбилейный сборник / сост. Т. Б. Бахмет. Харьков : Роми, 2005. С. 80–109.
8. *Переступи порог библиотеки: Харьковская городская специализированная музыкально-театральная библиотека им. К. С. Станиславского (1955–2005)* : юбилейный сборник / сост. Т. Б. Бахмет. Харьков : Роми, 2005. 400 с.
9. Подвиг советских разведчиков: («По той бік» А. Барянова в Харьк. театре им. Т. Шевченко). *Крас. знамя*. 1949. 25 марта. Підписано: Л. Попова, Н. Бондаренко, Л. Чепеленко, В. Айзенштадт.
10. Хомайко Ю. Опасная профессия. *Веч. Харьков*. 1996. 13 авг.
11. Чепалов А. Есть ли такая профессия — литературный критик? *Время*. 1996. 6 июня.

Юліана Полякова

## **«Тев'є-молочник» Шолом-Алейхема на сцені Харківського театру імені Т. Г. Шевченка**

Ще з початку ХХ століття український театр залюбки звертався до єврейської драматургії. Зокрема, Г. Веселовська у статті про театр М. Садовського відзначала: «Завдяки єврейським драматургам М. Садовський знаходив додаткові можливості розширення репертуару, освоєння актуальної тематики і проблематики, припливу нової публіки, а єврейське населення — в Києві на той час не було єврейського театру — діста-

вало змогу дивитися п'єси улюблених авторів та пізнавати своє містечкове життя» [3, с. 178]. У праці, присвяченій єврейській драмі на українській сцені, Г. Ботунова додає, що «єврейська драматургія, як і п'єси з аналогічною тематикою, були в репертуарі чи не кожної мандрівної української трупи на східних і на західних теренах» [1, с. 88].

Єврейська драма імпонувала українському глядачеві своєю чуйністю та музичністю. Своєю чергою єврейський глядач залюбки ходив на вистави українських труп — особливо в ті часи, коли вистави єврейських труп на теренах Російської імперії були заборонені. На українській сцені йшли п'єси А. Гольфадена, Шолома Аша, Я. Гордіна та інших драматургів.

Але інсценізація повісті «Тев'є-молочник» п'єси Шолом-Алейхема з'явилася на сценах як єврейських, так і українських театрів дещо пізніше — у 20–30-ті роки ХХ століття. Зокрема, 1925 року у Полтаві під час гастролей єврейської трупи Р. Заславського йшла п'єса «Молочник Тевья», де головну роль грав сам Заславський: «У його виконанні молочник Тевья став глибоко цікавим “збірним” типом недавнього минулого. Від веселого жарту — і до глибокого суму. Всі людські переживання артист зумів передати з глибоко-зворушливою й широкою простотою», — читаємо у рецензії в газеті «Більшовик Полтавщини» [6].

Як відомо, повість «Тев'є-молочник» Шолом-Алейхема побудована у формі монологів-листів головного героя до автора. У повісті дев'ять новел. Шолом-Алейхем повертався до неї протягом двадцяти років: перша новела опублікована 1894 року, завершальна — 1914 року. Тож, бідний молочник з Анатівки, мудрий та наївний сільський філософ Тев'є розповідає про своє життя, яке схоже на життя Іова: розгортаючись від поганого до гіршого. Наче Іов, він втрачає своїх дочок, дружину, дім, майно, його виганяють із села, яке опинилося за межею смуги осілості. Але пережиті страждання не відвертають його від бога. Саме через дочок, які вже мають інші погляди на життя і не бажають коритися обставинам, Тев'є відчуває зміни, що відбуваються у світі. Вчинки дітей часом лякають старого, але він знаходить у собі сили інстинктивно прийняти те, що відбувається на його очах.

На перший погляд Тев'є нічим не відрізняється від українських селян, які живуть в Анатівці. Але Тора і Талмуд входять у його життя, як прислів'я та приказки у життя українських селян. Священні тексти, адаптовані до повсякденного життя, набувають гумору, без якого життя простого єврея було б зовсім нестерпним. А іронія служить і засобом самозахисту в агресивному світі, і виступає чинником внутрішньої рівноваги. Саме тому ані зубожіння, ані погром, ані втрата чотирьох дочок не можуть зламати Тев'є.

У 1938 році Соломон Міхоелс зіграв Тев'є-молочника у Державному єврейському театрі. З цього почалося справжнє і глибоке осмислення, осягнення образу улюбленого героя Шолом-Алейхема на театральній сцені.

У Харкові 1939 року, в рік ювілею Шолом-Алейхема, було розпочато роботу над виставами за цим твором класика одразу в двох театрах. І першим спектакль випустив Харківський єврейський театр. Його було засновано 1929 року як пересувний театр малих форм «Гезкульт» при Всеукраїнському товаристві сприяння єврейській культурі. Коли 1934 року до столичного Києва було переведено й об'єднано з Київським єврейським театром Харківський державний єврейський театр, «Гезкульт» залишився у Харкові. До його трупи перейшли й деякі актори Харківського державного єврейського театру (А. Мерензон, Л. Сігаловська, Н. Надіна). Якщо до цього «Гезкульт» залишався театром малих форм, у репертуарі якого превалювали скетчі, літмонтажі, одноактні водевілі, то зі середини 1930-х років тепер він починає працювати над великими виставами.

Поставив п'єсу «Тев'є-молочник» головний режисер театру С. Вайншельбаум, оформив її В. Ріфтин. Театр використав інсценізацію, яку зробили для Московського державного єврейського театру І. Добрушин та Н. Ойслендер. Роль Тев'є зіграв провідний актор театру Наум Шейнберг, який свого часу виступав у трупі Р. Заславського, і можливо, брав участь у згаданому спектаклі 1925 року. Критик А. Свідлер назвав Н. Шейнберга глибоким і чуйним артистом та наголосив, що особливо йому вдалися ліричні сцени: коли Тев'є проводить свою дочку Годл до її чоловіка Перчика, якого вислано за революційну боротьбу,

або коли він розкаже про свою випадкову зустріч із дочкою Хавою, що пішла з дому з росіянином, православним, змінила свою віру [12].

На жаль, виконавець головної ролі Наум Шейнберг раптово помер у січні 1941 року [17]. І ми не маємо відомостей про те, хто замінив його у виставі: театр залишався пересувним, у місті виступав рідко і писали про нього не професійні критики, а ті, хто розумів ідиш.

У 1940 році постановку п'єси за цим твором здійснив Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. Театр теж взяв до роботи інсценізацію І. Добрушина та Н. Ойслендера. Українською п'єсу переклав Єфраїм Райцин. Хоча у деяких джерелах вказують, що С. Міхоелс був постановником вистави у театрі ім. Т. Г. Шевченка, насправді він тільки консультував її. Поставив виставу Л. Дубовик, оформив її художник О. Тишлер. А музичне оформлення композитора Л. Пульвера поєднувало в собі єврейські та українські народні мотиви.

31 грудня 1940 року глядачі побачили прем'єру вистави. Єврейський письменник М. Хащеватський у своєму відгуку відзначив, що складність полягає не тільки у відтворенні на сцені зовсім іншої національної культури, національних образів, а й у тому, щоб «створити всю ту атмосферу, яка їх оточує, атмосферу не тільки фізичну, зовнішню, побутову, але насамперед внутрішню, так би мовити, духовну» [15]. Він обережно написав про відсутність традиції зображення єврея на українській сцені, вірніше, про традицію скоріше негативну. Ми пам'ятаємо, що у багатьох українських п'єсах єврей найчастіше з'являвся як типовий шинкар чи орендар, який плів інтриги та зневажав селян, тому викликав негативні емоції у глядача.

Саме цю традицію довелося ламати виконавцю головної ролі Мар'яну Крушельницькому, який показував насамперед скривджену людину, що в усіх обставинах залишається Людиною: «М. М. Крушельницький грає Тев'є просто, без зайвих викриків, глибоко переконливо. Він росте на очах глядача від картини до картини, від одного конфлікту до іншого...» [15].

У своїй рецензії М. Хащеватський торкається й праці інших акторів, зауважуючи, що робота над виставою ще має

бути продовженою: «Дружину Тев'є, яку він називає Голда-серце, грає М. Д. Дикова. Артистка дає звичайну театральну матір, але в її трактовці Голді не вистачає тієї тонкості, цільної простоти і народної наївності, яких потребує роль Тев'євої дружини» [15]. Аналізуючи виконання чоловічих ролей, М. Хацеватський відзначає, що Педоцур (С. Верхацький) і Лейзер-Вольф (О. Немзер) подані з «художнім перебільшенням», а лакей Педоцура (Т. Ольховський) вийшов дуже шаблонним.

Пишучи про дочок Тев'є (Хава — Н. Герасимова, Бейлка — Є. Петрова, Цейтл — Т. Миргород, Годл — С. Федорцева), автор рецензії особливо відзначає роботу Софії Федорцевої, героїня якої виходить заміж за революціонера Перчика і йде за ним на заслання. Але, на думку М. Хацеватського, артистка «трохи занадто акцентує особисті любовні почуття Голд, аніж її революційний темперамент» [16].

До речі, С. Федорцева в цій виставі грала спочатку Годл, а потім, вже після війни — стару Голду. Авторка книги про С. Федорцеву П. Омеляновська-Чорна вважає ці ролі важливим творчим досягненням актриси: «Дивлячись в її смутні очі, на її сором'язливе обличчя, спостерігаючи тихе, скромне поведження, одразу й не здогадаєшся, яка сила і самовідданість живуть у ній. Вона йде на свій подвиг не стихійно, не у невіданні — вона знає, що робить... Цей контраст зовнішньої тихості, ліризму, печалі та внутрішньої незламної цілеспрямованості у сцені прощання з рідними актриса передала дуже майстерно, зворушливо, однак не сентиментально. Пізніше у цьому ж спектаклі вона грала Голду — дружину Тев'є. І для неї Федорцева знайшла достовірні виражальні засоби: покірно-мудра, стомлена, з очима, що все розуміють, ця тиха стара жінка своїм внутрішнім оптимізмом, який не знищиш ніякими життєвими злигоднями, вміла вселяти надію в інших. Вона грала цю роль натхненно» [9, с. 44–45]. Актриса Н. Радзієвська згадувала, що сцену «Сон Тев'є», коли Голда-Федорцева будить свого чоловіка, завжди приходили дивитись з-за куліс всі актори, які на той час були в театрі [9, с. 45]. Обидві її ролі у виставі ставали чудовим акторським дуєтом з Тев'є-Крушельницьким, який був переконливим і як батько, що надовго розлучається

з дочкою, і як чоловік, що втрачає свою вірну дружину. Усі побутові негаразди він долає з лукавим гумором, але болючі втрати роблять з нього філософа, звертається до бога і сам дає відповіді на всі запитання: бо є Тора, там все давно написано. Про цю об'ємність образу згадував і Роман Черкашин: «В ролі Тев'є талант Крушельницького-актора знов піднісся до височин філософської трагедійності. Його Тев'є — низькорослий, але кремезний трудяга, бідняк, що ледь зводить кінці з кінцями, тяжко працюючи фізично. Разом із тим це шанований усіма реб Тев'є, своєрідний філософ і гострий на язик мислитель, здатний зібрати міць духу в найтяжчі години власного життя...» [16, с. 187].

Також Р. Черкашин відзначав, що успіх вистави був зумовлений і цікавою режисерською працею Л. Дубовика: «Поетичне намисто найтонших режисерських смислових деталей пронизує всю тканину вистави. Наприкінці 1940 року відбулася прем'єра. Знавці Шолом-Алейхема здивовано повторювали: «Ми забули, якою мовою йде в українському театрі безсмертний твір великого єврейського письменника! Навіть люди, які не знають української мови, схвильовано сприймають спектакль» [16, с. 312–313]. Дію і поведінку персонажів, скульптурність мізансцен і ракурсів, виразність поглядів, змістовність жестів, гру з речами режисер довів до завершеної художньої форми. Почуття і переживання героїв твору Шолом-Алейхема вилилися в таку завершену інтонаційну музичну форму, яка робить гранично виразним кожний окремий момент великої людської драми Тев'є-молочника...» [16, с. 312–313]. У своїй книзі, присвяченій історії театру ім. Т. Г. Шевченка, А. Горбенко теж вказує на продуманість зовнішнього малюнка ролі головного героя: «Надзвичайно виразною була зовнішня характеристика Тев'є у Крушельницького. Інтонації, міміка, жести, рухи були справді переконливими. Артист глибоко розкриває соціальну суть образу. Звернений до неба скорботний і запитливий погляд Тев'є-Крушельницького таїв у собі не прохання, а докір, виклик богові, який так байдуже ставився до долі бідняків. Переживання Тев'є, проблеми моральні, релігійні та соціальні набирали у Крушельницького соціального

забарвлення, хоча в найтяжчих злигоднях його герой не втрачав бадьорості» [4, с. 125].

Безпосередній учасник вистави, Т. К. Ольховський, у своїх спогадах згадує не тільки М. Крушельницького, але й інших виконавців, та не вдається до подробиць: «На початку сезону 1939/40 року режисер Дубовик поставив виставу “Тев’є-молочник” Шолом-Алейхема. Тев’є грав Крушельницький так натхненно, що глядачі євреї говорили, що вони дивляться виставу українською мовою, а їм здається, що вона звучить мовою єврейською. Весь ансамбль був чудовий. Тев’є, Пецодур, Перчик, Бейлка та інші. Дуже хороша була Бейлка у виконанні актриси Петрової, дружини Крушельницького... Коли виставу подивився Міхоелс, який теж грав цю роль у ГОСЕТі, він був настільки вражений грою Крушельницького, що віддав йому перевагу над собою в цій ролі. Я тут грав епізодичну роль лакея Педоцура. Хотів внести в роль щось нове, відійти від штампу старого лакея. Хотів зробити його навпаки молодим, хвацьким, моторним, пройдою, але мені цього зробити не дали, ні художник Тишлер, ні постановник Дубовик, а поскільки я був у колективі творчою особистістю невисокого рангу, то й відстояти своє бачення не зміг і зіграв його так, як того вимагала “традиція”. Довгий час ця вистава прикрашала репертуар театру, але після війни, чи то в зв’язку зі справою лікарів або справами з дисидентами, вистава стала не на часі і зійшла з репертуару...» [8].

Найімовірніше С. Міхоелс побачив виставу шевченківців у серпні 1945 року, під час гастрольної поїздки театру до Москви. Про перемогу, яку нібито одержав М. Крушельницький над С. Міхоелсом, також згадує дружина актора, Є. О. Петрова-Крушельницька: «І той, і другий були митці з унікальним талантом, в однаковій мірі володіли великою професійною культурою. Разом з тим кожний грав Тев’є по-своєму, неповторно і самобутньо. Якщо Міхоелс зворушував глядача силою пристрасних почуттів (ми його з Мар’яном Михайловичем бачили, здається, в 1939 році), дивував своїм могутнім темпераментом, часом трагічнішими мотивами, то Крушельницький вражав насамперед щирістю почуттів, теплими ліричними барвами,

психологічними тонкощами» [11, с. 110–111]. Актриса зазначає, що єврейський актор «загостював громадянську тему», його герой був насамперед протестантом, а український — привертав увагу до долі «маленької людини» [11, с. 111].

У своїй книзі М. Лоев згадує про те, що виставу було показано під час гастролей театру в Києві 1944 року. Можна тільки здогадуватись, як її сприймали у місті, де нещодавно відбувалася трагедія Бабиного Яру [7, с. 135].

Тож не дивно, що показану 1945 року в Москві виставу і критик Д. Тальников уважав знаковою: «І нинішня вистава “Тев’є-молочник”, не зважаючи на популярність цієї п’єси в Москві і прекрасне виконання Міхоельса, мала надзвичайний успіх, показавши творчу гнучкість театру, його здатність розуміння ідей та образів, не обмежених вузькими етнографічними рамками, і, насамперед, чудову майстерність Крушельницького-актора. Ця вистава, разом з прекрасною виставою “Євгенія Гранде”, дає можливість і більш рішуче говорити про творчу методологію театру, про його мистецькі ідеї» [13]. І далі критик продовжує: «Виставу “Тев’є-молочник” театр побудовує в плані психологічної реалістичної драми, з ухилом у бік побутової, натуральної, “життєвої” правди... Це відбивається в уповільненості темпів вистави, в її ритміці, що відповідає життєвому ходові подій, у деякій побутовій зниженості тону мови і всієї акторської поведінки на сцені. Виконавці — одні слабше, інші краще — дають жанрові побутові образи, і драматизм п’єси (наприклад, в образах дочок) звучить не піднесено-романтично, а надзвичайно стримано, просто...» [13].

Як вже згадувалося, наприкінці 1940-х років, під час боротьби з космополітами, ця вистава стала «не на часі». Невдовзі було злодійськи вбито Соломона Міхоелса. Доля єврейського театру в СРСР була вирішена — він припинив своє існування. Знов єврейська тема набувала трагічної виразності у житті, але не мала жодного шансу втілення на сцені...

Смерть Й. Сталіна, XX з’їзд на деякий час змінили вектор державної політики щодо єврейського народу. Тому 1956 року, вже після смерті Л. Дубовика (1902–1952), виставу «Тев’є-молочник» відновили на сцені театру ім. Т. Г. Шевченка режисер

Є. Кіншина та художник В. Греченко. На той час М. Крушельницький вже працював у Київському театрі ім. І. Франка, тому головну роль зіграв Ф. Радчук, який раніше був дублером М. Крушельницького. Поряд зі старими виконавцями ролі в цій виставі виконували нові актори: Голда (С. Федорцева), Годл (Н. Радзівська), Бейлка (О. Тимофієнко), Перчик (В. Педченко). Залишились у виставі Н. Герасимова (Хава), О. Немзер (Лейзер-Вольф), С. Верхацький (Педоцур), Цейтл (Т. Миргород), Бейлка (А. Барановська), лакей Педоцура (А. Шутенко), урядник (М. Кірін). Про те, яке значення надавали в місті відродженню вистави, свідчить те, що театральний критик Л. Попова присвятила їй цілу статтю, де згадувала насамперед роботу Ф. Радчука: «Тепер його виконання, не втрачаючи великої внутрішньої наповненості, стало тонше і суворіше. Акторові дорого велике серце героя, його розум і терпіння, любов до людей. Про все це він розповідає з підкупаючою теплотою і щирістю фарб... Можна припустити, що для Ф. Радчука, як для виконавця, ближчі побутові лінії образу, ніж філософські...» [10].

Нове звернення до образу Тев'є відбулося у 1980-ті роки. Завжди важко встановити, чому виникає потреба звернутися до тієї чи іншої п'єси. Але деякі твори стають своєрідним камертоном, з яким люди звіряють своє ставлення до того, що відбувається у сучасності.

Якщо перші постановки були пов'язані з ювілеєм Шолом-Алейхема, то новий етап зацікавленості повістю Шолом-Алейхема настав у середині 1980-х років, на початку нової епохи — розпаду, розвалу, нівечення людських доль. Не треба забувати й про те, що масова репатріація євреїв із СРСР розпочалася з 1986 року. Найбільш інтенсивною імміграція була у 1990 та 1991 роках — за цей час до Ізраїлю переселилося понад 330 тисяч осіб, ще 490 тисяч вихідців із колишнього СРСР отримали ізраїльське громадянство у 1992–1999 роках.

Тоді знаковими стають саме ті вистави, де роль Тев'є грають представники інших націй. Це підкреслює планетарність поставлених Шолом-Алейхемом проблем: національне і загальнолюдське, батьки і діти, людина і Бог...

У 1985 році на основі циклу оповідань Шолом-Алейхема режисер Сергій Евлахішвілі поставив двосерійну телівиставу «Тев'є-молочник», де головну роль зіграв Михайло Ульянов. Дещо пізніше, 1989 року, історія Тев'є стала основою п'єси Григорія Горіна «Поминальна молитва», за якою М. Захаров у «Ленкомі» поставив знамениту виставу, з Євгенієм Леоновим у ролі Тев'є. У Київському театрі ім. І. Франка 1989 року побачила світ вистава С. Данченка «Тев'є-Тевель» з визначною роботою Б. Ступки.

Тоді ж, у 1986 році, на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка знов вийшла інсценізація повісті Шолом-Алейхема: вистава «Пять брильянтів Тев'є-молочника» (пізніше йшла під звичною назвою «Тев'є-молочник»). П'єсу за повістю Шолом-Алейхема написав Григорій Плоткін. Головну роль режисер Олександр Беляцький доручив Леоніду Тарабарінову — актору тонкої стилістики та філософської вдачі.

Леонід Тарабарінов ще студентом театрального інституту бачив на сцені української драми «Тев'є-молочника», захоплювався грою Мар'яна Крушельницького. Мабуть, бачив також гру Ф. Радчука. Але сам він по-іншому підійшов до вирішення цієї творчої задачі. Його герой приймає цей світ, підкорюється його змінам, намагаючись зберегти свою гідність і пам'ять. Наскільки я пригадую, у цій виставі, достатньо насиченій національним єврейським колоритом, саме Л. Тарабарінов, виконавець головної ролі, не мав типово національних ознак та трагікомічних рис старого єврея.

Ірина Давидова у своїй статті про творчість Леоніда Тарабарінова зазначала: «Харківський митець відкриває нове в образі. Тев'є у нього — людина від землі, внутрішньо щедра і багата, закохана у красу світу. Нищівні удари долі не зламали Тев'є, не позбавили віри в людину та її високе призначення. Образ багатогранний, сповнений суперечностей. Захоплює правдиво переданий процес прозріння Тев'є, поступове усвідомлення ним правоти молодого покоління. Ця тема стала головною. У роботі над образом Тев'є актор знайшов точні пропорції між побутовим і філософським. А який “місткий” його сміх! Колись О. Купрін сказав Шолом-Алейхему: дехто сміється, читаючи твій сумний

гумор, а я плачу. Такі складні почуття викликає і сміх Тев'є-Тарабарина. В ньому і сльози, і туга, і розпач, і протест, але насамперед оптимістичне світовідчуття. Цей оптимізм — усупереч і наперекір. Знесилений, пригнічений смертю дружини, самогубством однієї дочки, зрадою іншої, загибеллю коня-друга, тяжко ступає Тев'є зі своїм нехитрим “скарбом”. Сили, здавалось, вичерпано. Раптом — голос із лісу. Той голос просить допомогти, і йому назустріч іде Тев'є-Тарабарин, назустріч біди і нужденності, печалям народу. Актор, як і його великі попередники Міхоелс і Крушельницький, осягає поліфонію образу, піднімає його до висот справжньої трагедії маленької людини, що таїть у собі цілий світ. Це позитивний образ великого масштабу, це людина, що стоїть, наче дуб, не підвладний ні вітрам, ні смерчам, мудрий мудрістю народною» [5, с. 194–198].

У замітці Т. Бровко відзначала, що головним у виконанні Л. Тарабарина був спротив світовому злу щирістю і добротою: «Тев'є у Тарабарина завжди справедливий: ніякий дотеп, ніяке слово чи вчинок не викликають заперечення, адже не про свої власні інтереси дбає цей вічний трудівник. Ось Тев'є-молочник відпочиває після виснажливої роботи в колі своєї родини — лагідний, щасливий. Але доля виявилася несправедливою до цієї скромної людини. Спочатку пішла з життя дочка, згодом — дружина; розлетілися по світу й інші діти. І навіть землю, те єдине, рідне і надійне, що годує трудівника, теж за наказом царських чиновників відбирає у нього урядник. І сидить зовсім маленький Тев'є на старому ослінчику, увібравши голову в плечі і безпорадно опутивши великі натружені руки. Тільки в промовистих очах палає гнівний протест...» [2].

У той час образ Тев'є знову став приводом для, так би мовити, творчого змагання. У березні 1990 року на сцені Харківського академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна з'явилася вистава «Поминальна молитва» за п'єсою Григорія Горіна (режисер Олександр Барсеґян). Роль Тев'є чудово грав народний артист України Євген Лисенко. Народний артист України Борис Табаровський в образі Лейзера полонив глядачів іскрометною іронією, під якою ховалися глибокі психологічні пласти людської драми. Глядачам запам'яталася Надія

Паницька у ролі Цейтл, заслужена артистка України Тетяна Титова в ролі Хави, і, звичайно ж, заслужена артистка України Вікторія Тимошенко в ролі дружини Тев'є Голди. Треба відзначити, що тільки в цій виставі нам нагадували, через які муки доведеться пройти у подальшому Тев'є та його родині: коли євреїв виганяють з Анатівки у смугу осілості, перед глядачем проходять сценою люди з убогим мотлохом. Куди вони йдуть? Здається у безвість, яка має точну останню адресу — Саржин Яр, Бабин Яр... Холокост.

Невипадково вистава була сприйнята поетом Аркадієм Філатовим як реквієм тій епосі, де все було однозначно, де чинники добра і зла визначалися іншими критеріями... Де онуки Тев'є мали бути щасливими, але знайшли нові поневіряння [14].

Ми бачимо, що звернення до творчості Шолом-Алейхема у Харкові і зокрема на сцені української драми відобразило не тільки здатність театру до втілення світового репертуару, передання єврейського національного характеру засобами української сцени, але й здатність бачити в національному — світове, в чужому — своє. І образ Тев'є — філософа, який, попри всі негаразди, не втрачає людяності, гумору, іронії — виявився співзвучним кожній епосі, кожному глядачеві.

### Список використаної літератури

1. Ботунова Г. Єврейська драматургія і єврейська тематика на українській сцені кінця XIX — перших двох десятиліть XX ст. Єврейська культура в Україні (друга пол. XIX — перша пол. XX ст.): музейні колекції та театральне мистецтво : доп. та повідомл. Наук. конф. з міжнар. участю (Львів, 19–20 квітня 2018 р.). Львів, 2019. С. 83–98.
2. Бровко Т. Енергія ненависті і доброти. Вечір. Харків. 1987. 27 берез.
3. Веселовська Г. Забуті сторінки з історії українського театру. Хроніка-2000. Київ, 1998. Вип. 21–22. С. 177–185.
4. Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с., іл.
5. Давидова І. Театр Леоніда Тарабарінова. Вітчизна. 1987. № 6. С. 194–198.
6. Єврейська драма : «Молочник Тевья». Більшовик Полтавщини. 1925. 9 липня. Підпис: Г. Ш.

7. Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском гос. евр. театре. Киев : Ин-т иудаики, 2003. 243 с.
8. Ольховський Т. К. Згадуючи минуле : (спогади). Харків : ХДНБ, 2014. URL : <https://ru.calameo.com/books/004761641f2a310b1c3d9> (дата звернення: 20.0923).
9. Омеляновська-Чорна П. Софія Федорцева. Київ : Мистецтво, 1971. 78 с.
10. Попова Л. Друге народження спектаклю: «Тев'є-молочник» [Шолом-Алейхема] у театрі ім. Т. Г. Шевченка. Соціаліст. Харківщина. 1956. 28 листоп.
11. Русанов В. Марян Крушельницький : біогр. повість. Київ : Молодь, 1985. 168 с.
12. Свідлер А. «Тев'є дер мілхикер» : Прем'єра в Харківському єврейському державному театрі. Соціаліст. Харківщина. 1939. 21 квітня.
13. Тальников Д. «Тев'є-молочник» на українській сцені. Радян. мистецтво. 1945. 10 верес.
14. Филатов А. Поминальная молитва. Вечер. Харьков. 1991. 7 июня.
15. Хащеватський М. Творча перемога театру : «Тев'є-молочник» у театрі ім. Т. Г. Шевченка. Соціаліст Харківщина. 1941. 3 січ.
16. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці : театральні спогади-роздуми . [Харків] : Акта, 2008. 335 с.
17. Н. Г. Шейнберг : некролог // Крас. знамя. 1941. 14 янв.

*Ірина Аверіна*

## **Театральна педагогіка і робота з аудиторією глядачів: заняття для всієї родини**

Чи замислюємося ми над тим, хто приходить до театру? Для якого глядача ми ставимо наші чудові вистави? Яке вони справляють враження на юнацьку аудиторію та який відсоток відвідувачів стає нашими постійними глядачами та шанувальниками?

Чи хотіли б ми, щоб театр орієнтувався на заповнюваність залу не тільки шкільними класами, але індивідуально зацікав-

леними людьми та сім'ями? Саме цей підхід і сформував систему роботи з глядачами, який ми пропонуємо. Вона спрямована на формування талановитого глядача, здатного оцінити виставу. Адже без цього жодний сучасний театр не має сенсу.

Шкільна театральна педагогіка має свою власну історію у вітчизняній та закордонній педагогічній думці та практиці. Ще в другій половині XVII століття Ян Амос Коменський сформулював «Закони добре організованої школи». Під цифрою дев'ять у цій праці значилося: «Закони про театральні вистави», які «дуже корисно давати у школах». Театр може бути й уроком, і захопливою грою, засобом занурення в іншу епоху та відкриттям невідомих граней сучасності. Театр як явище, як світ, як найтонший інструмент художнього та суспільного пізнання і зміни дійсності представляє найбільші можливості для становлення особистості юнаків та підлітків. Інакше кажучи, театральна діяльність — шлях дитини до культури, до моральних цінностей, шлях до себе.

Використання елементів театральної педагогіки є одним із ефективних методів виховання дітей у різних країнах. Так, у Німеччині театральну педагогіку відносять до форм соціального мистецтва, яке виявляє свою педагогічну складову лише завдяки творчому процесу. Фахівці вважають, що методи театральної педагогіки впливають на особистісні процеси, дозволяють підліткам виробляти та тренувати важливі здібності та навички: будувати відносини з навколишньою аудиторією; вміти ставитися критично до світу та сприймати критику; бути здатними відкриватися у групі та працювати у команді; пізнавати власні «кордони». Це особливо важливо у пубертатний період, коли людина перебуває у пошуках власної ідентичності й запитує «хто я є?».

У процесі театральної діяльності дитина перебуває ніби в лабораторії, де протікає процес творчості, й активна участь у цьому процесі сприяє становленню її особистості, допомагає їй розкритися, навчитися бачити, чути та розуміти іншу людину, поважати її думку.

В Угорщині існують державні програми роботи з глядачами, серед яких: TIE (Theatre in Education), «програма

посвяти/ініціації до театру», «театр у класній кімнаті», «програма з театральної педагогіки», «театр співучасті».

До цього інструментарію входять, наприклад, «екскурсія за лаштунки», тематичні розмови після окремих вистав, відкриті репетиції, перетворення публічного простору театру на місце суспільної дискусії тощо.

Також діє «Триступенева програма посвяти до театру». Це комплексна програма, яка, крім самої вистави, містить попереднє заняття та «заняття, під час якого опрацьовується побачене». Перше, як правило, проводиться у школі, останнє — у театрі. Мета програми — допомогти у розумінні та аналізі вистави; попереднє заняття концентрується на будь-якій проблемі, що знаходиться у фокусі вистави, а метою завершального заняття є радше декодування театральної мови.

«Тривала програма» розрахована на кілька місяців роботи з групою. У цій серії занять бере участь група з однієї школи, зазвичай 20–25 школярів. Програма розгортається навколо однієї вистави, яку визначає сам театр. Після перегляду учасники займаються аналізом порушених у ній проблем, виконують низку письмових завдань, висловлюють викликані виставою думки та емоції в імпровізаційних діалогах, самостійно підготованих сценках. Наприкінці програми на базі готових письмових робіт та драматичних фрагментів вони роблять презентацію — до роботи над нею долучаються вже один-два професійні актори. Важливо наголосити, що значна частина занять відбувається в театрі, як і презентація, так що школярі, які беруть участь у програмі, можуть відчутти, що театр їм не чужий.

Програма «Клубу» звернена до вужчого кола власне театральних фанів. Більшість учасників тут теж старшокласники, але можуть приєднатися і студенти. Члени «Клубу» раз на тиждень беруть участь у заняттях, що відбуваються в театрі, отримують можливість ближче познайомитися з життям театру: відвідують репетиції, розмовляють з режисерами та акторами, аналізують тексти та спектаклі, редагують власний блог Молодіжної програми та її сторінку у соціальних мережах, самі здійснюють постановку вистави, пишуть рецензії та відгуки.

Якщо ми хочемо дати висловитися молодому поколінню і переконати їх, що театр для них важливий і вони для нього теж, то ми просто зобов'язані шукати нові формати, які стосуються їхньої реальності.

Завдяки подібним проектам розширюється коло глядачів театру. Мета — захопити їх театром. Захопити тим, чому раніше в їхньому житті місця не було.

У 2017–2019 роках (до пандемії) стартувала унікальна для України театральна освітня програма — Сімейний клуб для дітей молодшого шкільного віку та їхніх батьків. Ця програма — плід спільних зусиль театрів міста, театального проекту «Відкриті двері», освітян та батьків учнів одеських шкіл. Назву Сімейного клубу «Ми йдемо до Театру!» першокласники вигадали самі.

В основі проекту — розроблені та апробовані методичні рекомендації, в яких зібрано досвід роботи з дитячою та юнацькою аудиторією під керівництвом найкращих театральних педагогів.

Основні цілі та завдання освітньої програми — розвиток пізнавальних та творчих здібностей у дітей, створення комунікативно-діалогової основи взаємовідносин дітей зі своїми батьками та однолітками. В результаті, учасники клубу стають більш ініціативними, товариськими, емоційно-чуйними, соціально-компетентними. У них формується вміння висловлювати своє розуміння сюжету гри та характеру персонажа. При цьому батьки отримують можливість не лише спостерігати за своїми дітьми, а й бути активними учасниками процесу спільної творчості.

У підготовці проекту були залучені всі театри міста та Одеський театрально-мистецький коледж. У ньому брали участь групи молодшого шкільного віку з різних навчальних закладів міста (Одеських загальноосвітніх шкіл № 106, 107, школи-інтернату № 3 та ОЧСШ «Гармонія»).

Заняття Сімейного клубу «Ми йдемо до Театру!» проходили раз на місяць після перегляду вистави. Обов'язкова умова програми — діти приходили до театру зі своїми батьками, дивилися виставу, а потім дорослі (нарівні з дітьми) брали участь в інтерактивних освітніх іграх, обговорювали побачене.

Учасників Сімейного клубу посвячували в таємниці створення театральних постановок, знайомили з виконавцями головних ролей, допомагали сформувати знання про театр, театральну культуру, про театральні професії, про інфраструктуру театру. У спільній грі учасники дізнавалися про те, яке значення у театрі мають світло, костюми, музика, реквізит і вчилися розмірковувати про побачене. До того ж, такі спільні заняття навчали діалогу дітей та батьків, зближували їх завдяки спільним інтересам і переживанням.

Протягом трьох років учасники Сімейного Клубу «Ми йдемо до Театру!» отримали можливість переглянути найкращі спектаклі для дітей молодшого шкільного віку поточного репертуару в Одеському ТЮГу, Одеському академічному театрі музичної комедії ім. М. Г. Водяного, Одеському академічному театрі ляльок, Одеському національному академічному театрі опери та балету, у тому числі спектаклі — «Чарівна лампа», «Чарівні черевички», «Золотий ключик», «Кришталевий черевичок», «Валяти дурня не забороняється», «Загадка Снігової королеви», «Кіт у чоботях», «Серце в долонях», «Казки дядечка Римуса», «Усі миші люблять сир», «Найкращий Карлсон», а також «Дюймовочка» (Одеський театр ляльок), «Жаба-мандрівниця» та «Гудзики» (Одеський театр музичної комедії), «Сто поцілунків принцеси» та «День народження Кота Леопольда» (гастролю Миколаївського драмтеатру), «Доктор Айболить» (гастролю Білоруського державного академічного театру юного глядача).

Окремо для батьків у рамках Клубу було організовано відвідування вистави для дорослих «Баби Бабеля» в Одеському академічному театрі ляльок, після якої відбулася зустріч-дискусія з акторами та театральними експертами.

На заняттях члени Сімейного клубу дізнавалися, як треба поводитися в театрі, навіщо потрібна театральна програмка, що таке реквізит і бутафорія (з відвідуванням музею Одеського театрального-художнього коледжу), якими бувають театральні костюми та хто є їхніми творцями, знайомилися з професіями театрального художника, художника зі світла (заняття проводив головний художник Одеського ТЮГу, заслужений художник України Микола Вилкун), композитора (заняття проводив

композитор Микола Безуглов). Майстер-класи для групи проводили молоді режисери-постановники з Києва, Хмельницького, Запоріжжя та інших міст. Після кожного заняття учасники обов'язково отримували домашнє завдання. У фойє театру діяла постійна виставка робіт (малюнків та поробок) членів Клубу.

Чи не найкращим результатом ми вважаємо те, що в одному з навчальних закладів було відкрито свій шкільний театр і силами учасників клубу була поставлена вистава, яку вони зіграли на малій сцені Одеського ТЮГу для всіх учасників Клубу.

Уміння вести з дитиною діалог про мистецтво потрібно розвивати. Для цього педагогіка театру (як частина педагогіки мистецтва) пропонує створення відкритого творчого середовища для живого спілкування. Через переживання подій людина розвивається і відкриває у собі щось нове. Внаслідок цього діалогу у дитини формується цілісна картина світу, розвиваються емоційні та інтелектуальні здібності. І така увага до театру є не випадковою: вона дає змогу звільнитися від затисків, створити щось, що не залишає байдужими інших, створює простір для неформального спілкування, сповненого загальнолюдських сенсів.

Знайомство з театром допомагає дітям здобути впевненість у собі, уміння розмірковувати. Дитина набуває навичок колективного спілкування, необхідного в подальшому дорослому житті. Через творчу реалізацію оприявнюються індивідуальні здібності підлітка. Відчиняючи свої двері, театр допомагає сусільству.

*Олександра Бригада*

## **Акторська унікальність соліста ХНАТОБу ім. М. В. Лисенка Андрія Козарєзова**

Світле, злегка кучеряве волосся, привітний погляд, м'який овал обличчя, іноді привітна, а іноді сором'язлива посмішка — ось портрет танцівника Андрія Козарєзова. Привертає увагу його мужнє тіло, атлетичне, з красивим торсом, широкими

плечима, витонченим силуетом ніг, які водночас є сильними та м'якими.

Поруч із А. Козарезовим будь-яка сценічна партнерка стає виточеною та жіночною, а його фігура в дуеті чи в ансамблі — завжди сповнена сили і якоїсь незбагненої чоловічої краси. А ще у соліста прекрасне відчуття пози. Партнерські риси також є надважливими для виконавця у класичному танці. Для А. Козарезова кожен вихід на сцену — це максимальна концентрація всієї своєї внутрішньої сутності, чоловічої енергії та емоційності.

Прийшовши до Харківського театру опери та балету у 2004 році, Андрій одразу відчув акторський кураж, безмежність своїх танцювальних можливостей. Як і всі молоді випускники, він танцював у кордебалеті «двійки» і «трійки». Навколо нього кипіла напружена творча робота. У 2000-ні роки готували нові вистави запрошені імениті хореографи Алла Рубіна та Андрій Литвинов. Складні партії у нових балетах чекали достойного втілення і залучення молодих танцівників на сольні партії відбувалося інтенсивно. Для подальшого вдосконалення хореографічної майстерності А. Козарезов потрапив до класу заслуженої артистки Росії Ірини Сурневої. У класі було на кого подивитися. Хто ж був взірцем для А. Козарезова, на кого він хотів бути схожим? У нього не було кумира, допоки не зустрівся на репетиції з корифеєм українського балету Теодором Попеску, проте навіть і йому Андрій боявся зізнатися, що хотів би станцювати Хулігана, Зігфріда, Хозе.

Вже з перших кроків на сцені була помітною добре засвоєна А. Козарезовим професійна школа, його танець від найперших виступів був красивим і виразним. Але час прийняти естафету високої майстерності від Теодора Попеску, Леоніда Маркова, Олексія Буракова, Едгара Ананяна, Анатолія Казацького, був ще попереду. Андрій зауважує: «Це покоління поставило дуже високу планку для чоловічого танцю, і артиста балету зокрема — мужнього, разом з тим витонченого, артистичного. Вони всі різні, але неймовірно цікаві. Для мене було надзвичайно цінним спостерігати за ними, можливо щось копіювати, на когось бути схожим, адже у їх творчості істинно чоловічий танець прозвучав

так ду́жо, так яскраво і так виразно. Їм щось таке незбагненне відкрив Господь, до чого я не знаю, чи зможу коли-небудь дотягнутись. Вони — справді видатні *особистості*. Разом з тим вони всі були демократичні, у них не було жодної зірковості, відчуття, що вони видатні. Саме це і ставить їх на недосяжно високий щабель. Масштаб їх особистостей творив такі ж масштабні, змістовні, об'ємні хореографічні висловлювання» [1, с. 2].

Час плинув. Накопичувалися технічні можливості, формувалася специфічна свідомість, набувалися навички гримуватися, носити сценічний костюм. Андрієві хотілось до всього, що танцюєш, проявити своє власне ставлення.

Не завжди погоджуючись зі сталими правилами, Андрій часто відмовлявся від усталених роками трактувань образів, ортодоксальних рішень костюмів, гримів у класичних балетних партіях. Що було робити з цим непокірним? Але непокірність йшла не від прагнення будь-що знайти у партіях своє. Змолоду, як він сам зауважує, він іноді забагато надавав значення дрібницям, не помічаючи головного.

А вже у третьому сезоні на сцені ХНАТОБу мрії соліста почали здійснюватися. Він станцював Блакитного Птаха з балету «Спляча красуня» П. Чайковського. «Багато хто з танцівників, стаючи солістами, не бажають танцювати варіації. Але, що стосується партії Блакитного Птаха, то можна змістити акцент і стати головним персонажем вистави, затьмаривши навіть Дезіре. Це неймовірно віртуозна партія, чи не єдина поставлена М. Петіпа варіація для чоловіка, а саме для Енріко Чекетті, адже балет ХІХ століття — це «царство жінок» [1, с. 1–2].

Ще одна особливість, коли починається дивертисмент з казками Ш. Перро — публіка вже втомилась, і якщо у виконавця партії Блакитного Птаха не має майстерності — дивитися його варіації нікому не цікаво. Не має бути зупинки між дією балету та дивертисментом, все має продовжуватися на тому ж емоційному градусі та у єдиному темпоритмі.

«Танцювати партію Блакитного Птаха часто складніше, ніж велику партію, тривалістю в три акти, — зауважує А. Козарезов. Треба мати високу кваліфікацію, і технічну, і психологічну. Треба готувати до цього апарат, адже це справжнє фізичне

випробування. З першої секунди треба встати, як треба, щоб не було видно переходів від одного руху до іншого, щоб не видно було, де ти розганяєшся, де ти приземлюєшся, треба весь час летіти. Нескінченні стрибки і приземлення, не має бути нічого грубого. Це нескінченна гра у птаха. Соліст робить стрибок — виконавиця ролі Флорини, з одного боку, він летить і приземляється, а вона — вже з іншого. Куди він — туди й вона. Має бути просто птах собі і птах, а не артист балету перед стрибком. Руки мої — не для розгону, а для польоту. Кожне приземлення — це одна скульптурна композиція, коли разом з Принцесою Флоріною — це інша скульптурна композиція» [1, с. 2]. Партнерками А. Козарезова у партії Флорини були Ірина Хандажевська, Альона Шевцова, Карина Шатковська, Антоніна Радієвська, Світлана Ісакова, Христина Кадашевич. «Кисті рук — це крила, крім того рукава костюма у формі крила. Я одночасно і казковий принц, і казковий птах. Також достатньо складний блакитний грим, зачіска має гармоніювати з головним убором, що імітує пір'я» [1, с. 2], — розмірковує про зв'язок між пластикою образу та його візуальним рішенням соліст.

«На мою думку, — наголошує танцівник, — навіть “блакитні” принци у старих балетних постановках мають бути не декоративними, а одухотвореними, бути цікавими для глядачів своїми почуттями. В їх переживання глядач має вірити».

Також А. Козарезов чудово розуміється на жанрово-стильових рисах партії. Про Блакитного Птаха він говорить: «Це має бути маленька казка. Дует, в якому птах є зачарованим принцом, який щебече до Принцеси Флорини, а вона його уважно слухає. Він “щебече” руками і ногами, “щебече” усім тілом. І ще, — зауважує А. Козарезов, — складність полягає у тому, як піти зі сцени наприкінці варіації. Вона — вибігає, він — летить за нею. Дуже складно співпасти з музикою» [1, с. 2].

Ще однією важливою партією для танцівника стала партія Золотого божка з балету «Баядерка» А. Адана. «Треба добре розуміти, що саме треба танцювати. На наших очах відбувається справжнє диво, оживлення буддійського ідола. Треба відтворювати не рухи людини, а рухи буддійського ідола, який ожив, вони мають бути не природними, пластичними,

а якимись — графічними. Ця варіація неймовірно віртуозна, поставлена М. Зубковським, неабияким віртуозом, з унікальними якостями стрибка. Варіація розрахована на витривалість, тому — або ти можеш це зробити, або — ні. Немає часу і можливості, щоб розігнатися, все відбувається дуже швидко і концентровано, вся варіація триває 2–3 хвилини. І весь час треба тримати очі й голову догори» [1, с. 4], — розповідає А. Козарезов.

Соліст вважає, що і в цій його партії надважливим є синтез пластичного і візуального малюнків образу: «Все працює на підсилення образу, і бравурна музика, і золотий грим, і золотий костюм, який обтягує все тіло з ніг до голови, і буддійська золота масивна корона, і навіть, червона тіка на лобі. Отже, танець триває 2–3 хвилини, а підготовка, грим та одягання — 2 години. Але воно того вартує, і танцівник, і публіка завжди отримують колосальне задоволення».

Проте, цікаві партії Андрієві випадало танцювати не так часто, як би йому хотілося, тому час від часу ним опановувала невпевненість. З одного боку, ця невпевненість ставала імпульсом для подальших пошуків, з іншого — гальмувала розвиток.

Клас І. Сурневої давав багато та доводилось займатись і самостійно, іноді без піаніста. «Треба мати неабияку силу волі, — говорить А. Козарезов, щоб змусити себе повноцінно робити екзерсиси, не дозволяючи собі поблажок. Адже темп уроку зазвичай втрачається, коли ти у класі один. Я люблю працювати один» [1, с. 3].

Головний художник театру Надія Швець зауважувала, що коли А. Козарезов заходив на примірку костюма, достатньо було накинути на нього якусь тканину — і все — костюм готовий, адже він дуже «живописний», по-античному стрункий юнак [2, с. 2]. Але однієї природної живописності замало, необхідна технічна майстерність, і А. Козарезов це дуже добре розумів.

Варто детальніше зупинити увагу на партії Хулігана з балету «Панночка і хуліган» Д. Шостаковича в хореографії К. Боярського. А. Козарезов зауважив: «Це особлива вистава для нашого театру, в якій танець С. Коливанової та Т. Попеску набув недосяжної краси і натхненності. У танці хореограф

зіштовхнув два протилежні характери, щоб розповісти про любов і дорослішання “накрохмаленої” панночки і зухвалого хулігана-гультіпаки. С. Коливанова і Т. Попеску знаходили для цього проникливі інтонації танцю-гри» [1, с. 3].

Зокрема, Д. Шостакович добре знав модний репертуар 1920-х років, працюючи тапером, тому усі найкращі тогочасні мелодії, танці, ритми лунають у його музиці до балету. А К. Боярський своєю чергою добре знав пластику танців початку ХХ століття, модних бальних, фокстротів, канканів і т. ін. Т. Попеску багато розповідав А. Козарезову про естетику 1920-х років: якою має бути хода, яким — погляд. «Мабуть, мені довірили цю роль, бо я більше за інших фактурно був подібний до молодого Т. Попеску. У репетиціях він постійно прагнув, щоб я робив малюнок гострішим і виразнішим, — розповідає А. Козарезов. — Мені дуже приємно танцювати Хулігана, це абсолютно унікальна, яскрава барва в балетному репертуарі. На жаль, артисти мого амплуа, які весь час танцюють принців, дуже зрідка звертаються до гротеску. Це робить їх репертуар бідним. Всі бачать, з яким задоволення вся труппа танцює цю виставу. Т. Попеску довів, що він майстер і саме завдяки йому зберігся цей балет. Він умів об'єднати навколо себе людей, спрямувати їх роботу в необхідне русло. Він був справжньою творчою одиницею, яких тепер немає. Нам усім хотілося заряджатися від його таланту» [1, с. 3–4].

Побачивши А. Козарезова на сцені, молодий хореограф Андрій Пятаха запропонував йому станцювати хореографічну мініатюру «Відчуваю тебе» на музику Дж. Вільямса до кінофільму «Список Шиндлера». Отже, перед солістом постало нове завдання — втілити художній образ, розповісти повноцінну історію за декілька хвилин.

Його партнеркою стала Ірина Сурнева — прима-балерина, віртуозна та гаряче емоційна діва. В цій мініатюрі їм обом вдалося неймовірно драматично і водночас природно проспівати тілами гімн любові. В хореографії гармонійно поєдналися кантилена рухів та драматизм підтримок. «Це була хореографія, яка подарувала мені неосяжне багатство пластики» [1, с. 4], — зауважує А. Козарезов.

У 2017 році в житті А. Козарезова відбулася ще більш значуща подія — прем'єра балету «Пер Гюнт» Е. Гріга в хореографії Вадима Писарева. Не так часто відбувається у творчій долі танцівника, щоб саме на нього хореограф здійснив постановку вистави. Роль Пер Гюнта стала заявкою на новий тип партій, які А. Козарезову випаде нагода станцювати згодом: Красса («Спартак» А. Хачатуряна), Зігфріда («Лебедине озеро» П. Чайковського) та Тібальда («Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва).

Так від класичного репертуару був перекинутий місток до сучасного балетного репертуару.

Поступово репертуар А. Козарезова збагачувався. Деякі партії старшого покоління танцівників переходили до нього. Кожен із попередників по-своєму розумів роль, і відповідно — по-своєму танцював. Тому винайдення власної індивідуальності для Андрія було ще попереду. «По-справжньому виявити своє ставлення до ролі я зміг, станцювавши Цунігу, Хозе, Конрада, Квазімодо, Пер Гюнта» [1, с. 9], — говорить А. Козарезов. — Зустрічі та співтворчість з хореографами А. Рубіною, А. Литвиновим, Є. Хасяною, Г. Ковтуном стали для мене важливими етапами, розкривши нові можливості хореографії, і, зокрема, мої власні акторські і технічні можливості».

Від елегантної декоративності Блакитного Птаха у творчій манері соліста балету тепер не залишилось і сліду. У пластичі, рухах, позах А. Козарезова з'явився вольовий сильний характер, він знайшов нову танцювальну мову — сучасну, виразну. Конрад («Корсар» А. Адана), Хозе («Кармен-сюїта» Ж. Бізе–Р. Шедріна), Квазімодо («Есмеральда» Ц. Пуні) — персонажі, які є близькими його новій індивідуальності. А образ Красса, на наш погляд, навпаки, цікавий тим, що твориться на спротив психологічним і фізичним можливостям соліста.

### **Список використаної літератури**

1. Козарезов А. Інтерв'ю від 10 жовтня 2020 р. Інтерв'ю брала О. Бригада, м. Харків, 2020. Архів авторки. 9 с.
2. Швець Н. Інтерв'ю від 02 квітня 2019 р. Інтерв'ю брала О. Бригада, м. Харків, 2019. Архів авторки. 3 с.

## **Наталі Дессе: жива, вразлива, але незламна**

Творчість французької оперної співачки, колоратурного сопрано Наталі Дессе (Natalie Dessay) є явищем європейської та американської музичної культури. Наталі Дессе народилася 1965 року у Ліоні. В юності вона хотіла стати балериною, потім — актрисою. Коли Наталі Дессе займалася на курсах акторської майстерності, у неї виявилися здібності до співу. Дівчина вступила до Національної консерваторії Бордо, працювала з Тулузьким національним оркестром. Наталі Дессе володіє дуже чистим колоратурним сопрано, з яскравими верхніми нотами. Так, в арії ляльки Олімпії з опери Жака Оффенбаха «Казки Гофмана» Н. Дессе взяла соль-діез третьої октави. Наталі вважалася найкращою колоратурою світу, але в 2002 і в 2004 вона перенесла дві операції на голосових зв'язках. У неї виявили вузлики, через які співачка втратила легкість і рухливість у голосі. Після двох вдало перенесених операцій Наталі Дессе заново вчилася співати, але хвороба не минула без сліду. Після операції голос Наталі сильно змінився: з високих нот вона стала брати лише мі третьої октави. Можна сказати, що голос співачки з колоратурного сопрано перетворився на лірико-колоратурне. У 2013 році Наталі Дессе через засоби масової інформації оголосила, що незабаром піде з оперної сцени. Основною причиною, яку вона наводила, було те, що її теситура відповідає партіям молодих героїнь, виконанню яких її вік більше не відповідає. Співачка вирішила розлучитися з оперою і присвятити себе естраді.

Моє знайомство з творчістю Наталі Дессе, що, на жаль, залишається лише віртуальним, розпочалося у 1998 році, коли я мала нагоду подивитися привезений з Франції відеозапис оперети Жака Оффенбаха «Орфей у пеклі» у постановці Ліонського оперного театру 1997 року (режисер Лоран Пеллі, диригент Марк Мінковський). Для мене, на той час та й до сьогодні, досить консервативної прихильниці музичного театру, постановка молодого режисера, який уперше взявся за творчість

славетного класика оперети, була досить незвичною і не те щоб дуже привабливою. Але вже тоді я не могла не оцінити яскравої ексцентричної виконавиці головної ролі, чиє акторське та вокальне втілення образу привертало увагу та не залишало байдужою. Німецький режисер Гвідо Фішер так характеризував цю виставу: «Ця буфонада починається напрочуд скромно, простір сцени абсолютно порожній. Але саме стільки місця потребують Наталі Дессе як роздратована Евридіка та Ян Бірон у заголовній ролі, які кидаються назустріч один одному, наче два потяги, і роблять вокальні та комічні піруети, від яких паморочиться голова. Якщо існують драми розлучення та Війни Роуз, то ось вони! А Марк Мінковський?... З місцевим оперним оркестром він може без компромісів, із захопленням та освіжаючою історичний твір інтерпретацією зануритись у події оперети, що тільки підкреслює сучасність Жака Оффенбаха» [3].

Сцену спокушання Евридіки Юпітером в образі Мухи у виконанні Наталі Дессе та Лорана Наурі можна подивитися за відкритим посиланням [9].

Вже роки потому подивившись дебютний виступ співачки на новорічному концерті у Віденській опері, що відбувся у 1993 році, я була вражена, наскільки традиційно трактувала вона класичну опереткову арію у трохи «нафталінній» постановці. Співачка виконувала вальс Йогана Штрауса «Весняні голоси», і, хоча голос її звучить напрочуд яскраво, з огляду на засоби сценічної виразності це звичайний, досить статичний номер [4].

Протягом своєї оперної кар'єри Наталі Дессе виконала понад п'ятдесят партій сопранового репертуару. Вона співпрацювала з найвідомішими диригентами та режисерами, співала на сценах усіх визначних оперних театрів, її партнерами були видатні оперні співаки.

Аналізуючи творчість Н. Дессе я сконцентруюся на виставах, які мені вдалося подивитися, завдячуючи глобальним обмеженням на показ вистав під час пандемії Covid-19, адже цього часу багато театрів усього світу, зокрема нью-йоркський Метрополітен-опера, безкоштовно проводили онлайн-трансляції записів вистав (як ретро-, так і актуального репертуару).

Незважаючи на перенесені хвороби, у другій половині 2000-х років Наталі Дессе дуже плідно співпрацювала з Метрополітен-опера і брала участь у таких постановках: «Лючія ді Ляммермур» та «Донька полку» Гаetano Доніцетті, «Сомнамбула» Вінченцо Белліні та «Травіата» Джузеппе Верді.

У 2007 році американська режисерка Марі Циммерман поставила у Мет оперу Доніцетті «Лючія ді Ляммермур». Постановка викликала дискусії і суперечливі реакції критиків. Цікавою, на мій погляд, є рецензія Джона Вудса, який має освіту музикознавця та вокаліста і, хоча працює фінансовим менеджером, залишається прихильником та коментатором музичного театру: «Спочатку я був розчарований Наталі Дессе у головній ролі, яка, здається, не була зацікавлена драматичною ситуацією. Трелі навколо слів “E l’onda pria sì limpida, Di sangue rosseggiò!” явно відносяться до тих, що мають передати страх, але Дессе, здається, не передала жодних впізнаваних емоцій. <...> Але, без сумніву, у сцені божевілля Циммерман і Дессе зробили все можливе. Після різкого розчарування нею у першій дії, Дессе зросла в другій дії і показала себе сильною актрисою в дуєті з Енріко та у сцені весілля. Але ніщо не підготувало мене до ефекту, який справила сцена божевілля. Це була найбільш вражаюча і майстерна драма, яку я бачив на оперній сцені. Вокально вона була недосконалою <...>, але те, як вона ставила колоратуру та ноти на службу драмі, було надзвичайним. Повтор “da ‘tuoi nemici” був дуже виразним і супроводжувався фізичним спазмом, який був абсолютно переконливим проявом надзвичайного стану духу. Прикладів цього було багато у всій сцені, але верхня сі-бемоль, яку вона випустила з криком болю, була особливо глибоко зворушлива, а на її гнів було майже болісно дивитися, настільки хвилюючою і безпосередньою була драма. Учасники хору несли її на руках так, що завершальне “до” виглядало, ніби Лючію, яка кричить, буквально топтали і тягли (під словом «крик» не мається на увазі виконання Дессе цієї ноти) — це була блискуча ідея» [11]. Переглянути сцену, що викликала у рецензента такі емоції, можна за посиланням [8].

Наступна вистава, у якій бере участь Дессе, «Донька полку» Г. Доніцетті, здійснена режисером Лораном Пеллі,

який працював з Десе над роллю Евридїки і вже мав уявлення про її акторські здібності. Постановка, яка переносить дію з часів Наполеонівської імперії до Першої світової війни, стала сенсацією як під час прем'єри в лондонському Ковент-Гардені, так і пізніше, коли вона була зіграна у Відні. Взагалі перенесення готових вистав на свою сцену є типовим для Метрополітен-Опера. Майк Сільверман у виданні Associated Press коментує: «Вистава дає багато приводів для веселошців, вона “занурює буфонаду до ігристого сюжету, водночас дозволяючи виникнути справжнім почуттям. Наталі Десе виконала роль Марі, титульної героїні-шибеника, з блискучою колоратурою і ритмічністю обдарованого клоуна. Десе була дивом, коли вона скакала зі солдатами в полку, носилася навкруги по сцені і навіть поринала у арію, прасуючи солдатський одяг. У другому акті, прагнучи розкішного життя і вимушена відмовитися від штанів і підтяжок, Марі виглядала нещасливо скромно в блідо-блакитній сукні. І вона весело висловила своє роздратування в сцені уроку, опираючись спробам навчити її модній арії, неодноразово повертаючись до військової пісні» [10].

Черговою виставою за участі Наталі Десе у Метрополітен-Опера стала «Сомнамбула» Вінченцо Белліні у постановці Мері Циммерман. Згідно з концепцією режисерки, місце дії вистави — залаштунковий світ Мет. Беллініївські герої кохають та страждають у гримерках і репетиційній залі уславленого театру, в якому саме готується до прем'єри вистава «Сомнамбула». У постановці М. Циммерман немає «оперних» зачісок і перук, немає і гримів. Концепція вистави дала змогу Наталі Десе не «молодитися» в ролі зарученої «пейзанки», а бути на сцені самою собою — зрілою акторкою (яка грає Аміну), зі своїм масштабом життєвого досвіду та почуттів.

Оскільки запис цієї вистави докладно проаналізувала театрознавиця Юлія Щукіна у її «рецензіях епохи пандемії», я процитую: «Вигаданий режисеркою та реалізований Десе театральний “сюжет” значно перевершив сюжет лібрето і драматургію опери. «Сомнамбула» в Мет явила рідкісний в оперному театрі виняток: головним «сюжетом» постановки, який цілковито опановує увагу глядачів, стала не віртуозність виконання

арії «Ah! Non credea mirarti», а синтез акторського і вокального образу з режисерськи-сценографічним рішенням кульмінаційної сцени вистави. Те, що в опері було лише декоративною окрасою, в постановці наповнено красою «дорослих» драматичних почуттів сучасної людини. Марі Циммерман включила до семантичного простору вистави навіть традиційно функціональну оркестрову яму... Сценографія Даніеля Остлінга дала глядачам змогу разом із усіма героями і статистами вистави простежити смертельно небезпечний шлях Амینی-сомнамбули. Пройшовши карнизом під негустим снігом, у самій нічній сорочці і босонога, Амїна через вікно увійшла до репетиційної зали Мет, перетнула сценічний простір і опинилася на краю. Тендітна постать Наталі Десе у «дитячій» сорочці світилася у темряві сцени та оркестрової ями, наче на межі двох світів. Тілом Амїни наче хвиля пробігла, вона трохи розвела руки, немов крила перед польотом, і ступила уперед. І тут сцена Мет, з її високотехнологічними можливостями, і фантазія сценографа продовжили шлях Амїни. На дошці-плужері актриса повільно виїхала на середину колосальної оркестрової ями нью-йоркської опери. <...> Пробудження Амїни <...> відбувалося вже на самісінькому краю. І цієї ж миті на дезорієнтовану нападком сомнамбулізму Амїну навалювався передпрем'єрний гамір: темряву розривало яскраве світло, сцену заповнювали статисти в історичних костюмах, балет із гірляндами квітів у руках, а сукню Беллініївської героїні Амїна вдягала вже на півдорозі до виходу на мізансцену» [1].

У 2010 та 2011 роках Наталі Десе взяла участь у двох різних за концепціями постановках «Травіати» Джузеппе Верді: у Метрополітен-Опера та на всесвітньо відомому оперному фестивалі у французькому місті Екс-ан-Прованс.

«Травіата» у Мет є перенесенням постановки німецького оперного режисера Віллі Деккера, здійсненої у 2005 році для Зальцбургського фестивалю, що стала всесвітньо відомою. Цю постановку було перенесено на кілька світових сцен, так що критика навіть наголошувала, що «Травіата» В. Деккера розійшлася якимось немислимим накладом, ставши предметом споживчого культу. У якийсь момент спектакль, популярність

якого з кожним роком лише зростала, продовжив життя без своєї головної героїні (прем'єрна виконавиця — відома власною пропутінською позицією російська оперна співачка А. Нетребко. — прим. ред. Ю. Щ.): публіка по всьому світу жадала дивитися «Травіату» виключно в режисурі В. Деккера.

Ймовірно участь Наталі Десе у цій постановці була зумовлена її контрактом з Метрополітен-опера, але, як на мене, незорієнтованість вистави на саме цю акторку музичного театру, зумовила «вторинність» мистецького результату виконання нею ролі та партії Віолетти в режисерському малюнку В. Деккера. Виконання співачки, як вокальне, так і акторське, залишається бездоганим, але, незважаючи на це, вистава не справляє враження «відкриття», залишаючись просто «другим складом» всесвітньо відомої постановки. Можливо, тут виявилася одна з притаманних творчості Н. Десе рис — вона є рідкісною оперною співачкою-співавторкою режисерських та диригентських концепцій вистав. А в постановці В. Деккера їй було відмовлено в цих повноваженнях.

Зовсім по-іншому сприймається втілення опери, здійсненої режисером драматичного та музичного театрів Жаном-Франсуа Сівад'єром. Мене зацікавила рецензія за підписом Роберт Левайн. На просторах Інтернету я знайшла одного Роберта Левайна — американського психолога, що займався питаннями соціуму та культури. Не впевнена, що рецензія належить саме цьому Левайну, але думки критика гідні уваги: «Наталі Десе залишається феноменом. Вона ніколи не рухається, як оперна співачка; вона рухається так, як рухаються люди. Вона не реагує ні на мить, перш ніж інший персонаж заспіває щось драматично важливе для неї; вона слухає. <...> З моменту її повернення на сцену у 2005 році голос помітно змінився: високі ноти не такі впевнені, і ніби для того, щоб відповідати її мініатюрному зовнішньому вигляду, голос часто звучить крихким. Іншими словами, вона, мабуть, не є першою претенденткою на роль Віолетти Верді. Ви <...> помічаєте вокальні вади — низькі ноти час від часу зникають нечутно; докладаються зусилля для створення високих нот. Але незабаром вся критика вщухає. Її виконання виявилось найбільш зворушливим прочитанням

Віолетти, яке я будь-коли бачив. У нас на очах вона захворіла; вона, здається, стала меншою і слабшою; її третій акт — це велика трагедія, майже нестерпна. Коли Дессе знімає бальну сукню та перуку на початку третьої дії, ми дивимось на жінку, яка повністю зламана. Вже в цьому русі передана трагедія. Посперечайтесь про “звук”, якщо хочете, але немає жодного шансу, що вас не зачепить її загальне виконання ролі» [7].

«Травіата» 2011 року була однією з останніх оперних постановок, у яких взяла участь Наталі Дессе. Знаючи, що після того, як співачка пішла з оперної сцени, вона плідно виступає на естраді, зокрема співаючи джаз, у процесі свого дослідження я поцікавилася, що зі сучасної творчості співачки представлено зокрема на YouTube. І була вже вкотре приємно вражена. Співпраця Наталі Дессе зі всесвітньо відомим французьким композитором Мішелем Леграном призвела до виходу альбому «Between Yesterday and Tomorrow». Ще наприкінці 1960-х років Мішель Легран запропонував суперзірці Барбрі Стрейзанд пісенний цикл на основі текстів Мерилін та Алана Бергман про життя жінки, зображене від народження до смерті; від першого кохання до материнства. Б. Стрейзанд спочатку була захоплена і записала деякі пісні, але проєкт так і не було завершено. Десятиліття потому М. Легран познайомився з Дессе і знайшов у ній жадану партнерку, щоб нарешті реалізувати свій проєкт. «Вона — ідеальний інтерпретатор, — говорить Легран про Дессе, — тому що їй подобається пробувати все, класику, джаз, шансон... так само, як мені. Вона може оживити різні ролі в одній пісні. Її голос дуже красивий та рухливий» [2]. Крім того, Н. Дессе втілила найпопулярніші пісні М. Леграна з фільму «Шербурзькі парасольки» та пісню «Вітряки мого серця», що увійшли до їх спільного альбому «Entre Elle et Lui».

У якості висновку варто зазначити, що синтетичність та багатогранність таланту Наталі Дессе дає змогу кожному слухачеві та глядачеві знайти у її творчості те, що йому найцікавіше — від класики до модерну, від опери до естради — та отримати від цього велике естетичне задоволення.

## Список використаної літератури

1. Коваленко Ю. На «першому місці» огляду минулотижневого онлайн-театру також опинилася оперна постановка «La Sonnambula» (2009) в Метрополітан Опера. 2020.6.06. URL : <https://www.facebook.com/search/posts/?q=юлія%20коваленко%20соннамбула> (дата звернення — 11.10.2023).
2. Between Yesterday And Tomorrow (The Extraordinary (CD). The Extraordinary Story of an Ordinary Woman. Natalie Dessay. URL : [https://www.weltbild.de/artikel/musik/between-yesterday-and-tomorrow-the-extraordinary\\_23569682-1](https://www.weltbild.de/artikel/musik/between-yesterday-and-tomorrow-the-extraordinary_23569682-1) (дата звернення — 11.10.2023).
3. Fischer G. Jacques Offenbach. Orphée aux enfers... Ronomagazin.de. 2003.24.05. URL : [https://www.ronomagazin.de/kritiken.php?kritiken\\_id=1629](https://www.ronomagazin.de/kritiken.php?kritiken_id=1629) (дата звернення — 11.10.2023).
4. Frühlingstimmenwaltzer — Natalie Dessay — A Flat. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CZWLPPO0KL4> (дата звернення — 11.10.2023).
5. La Fille du Régiment: «Au bruit de la guerre» — Natalie Dessay & Alessandro Corbelli (Met Opera) You-tube cannal Metropolitan Opera. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=499TQjLEbks&ab\\_channel=MetropolitanOpera](https://www.youtube.com/watch?v=499TQjLEbks&ab_channel=MetropolitanOpera) (дата звернення — 11.10.2023).
6. La Sonnambula: «Ah! non credea mirarti» (Natalie Dessay). You-tube cannal Metropolitan Opera. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pouHB3wImTc> (дата звернення — 11.10.2023).
7. Levine R. Dessay Delivers a Moving Violetta in Aix Classics Today.com. URL : <https://www.classicstoday.com/review/dessay-delivers-aix-traviata> (дата звернення — 11.10.2023).
8. Lucia di Lammermoor: Mad Scene (Natalie Dessay) You-tube cannal Metropolitan Opera. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=92jiitUEahg&ab\\_channel=MetropolitanOpera](https://www.youtube.com/watch?v=92jiitUEahg&ab_channel=MetropolitanOpera) (дата звернення — 11.10.2023).
9. Orpheus in the Underworld — Fly Scene (Natalie Dessay). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XzG4B8GiWKc>. (дата звернення — 11.10.2023).
10. Silverman M. Florez wows crowd at Met with 18 high Cs. Associated Press. 2008. 22 April. URL : <http://jcarreras.homestead.com/FlorezRevFilleMet08.html> (дата звернення — 11.10.2023).
11. Woods J. Donizetti: Lucia di Lammermoor. The Metropolitan Opera, New York. 2008. 13 March. URL : <http://www.musicalcriticism.com/> (дата звернення — 11.10.2023).

## ТЕАТР ПІД ЧАС ІСТОРИЧНИХ ВЕРЕМІЙ

Галина Сапожникова

### Проблематика драматичного етюду О. Олеся «Буржуї»

Обираючи тему статті, я зупинилася на одному з драматичних творів Олександра Олеся не випадково. По-перше, сам письменник пережив фактично дві війни (Першу світову й частково громадянську), тож із власного досвіду знав, що таке воєнне лихоліття. По-друге, п'єса «Буржуї» написана в грудні 1917 року, на початку громадянської війни, що дозволяє зарахувати її до текстів воєнного часу — хай навіть у ній ідеться про війну минулого століття, а не ту, яку переживаємо всі ми зараз.

Отже, предметом дослідження є проблематика драматичного етюду Олександра Олеся «Буржуї». Ця п'єса належить до числа маловивчених драм письменника. Дія у творі відбувається в невизначеному хронотопі. Ми не маємо конкретних вказівок на історичний час чи географічне положення. Зі згадок персонажів про революцію, контрреволюціонерів, буржуїв, стрілянину можна зробити висновок, що події відбуваються під час збройного перевороту, кривавої боротьби за владу між декількома сторонами. Для мирних мешканців життя в цей період нагадує пекло («Мотря: Шо це? 20 карбованців! Плювають я хотіла на них! Я тобі сама дам двісті, аби ти пішов та подивився, що робиться на вулиці. Пекло!» [1, с. 327]). Згадка про цей біблійний образ (пекло) прозора натякає на нерайський спосіб життя людини, трагічність її існування в часи історичних змін і потрясінь.

Якщо уважніше придивитися до складу дійових осіб цієї п'єси, то можна висловити припущення, що серед них немає головних персонажів. Усі вони — настільки безликі й позбавлені індивідуальності, що швидше підходять під визначення персонажів другого плану. На нашу думку, у цьому творі взагалі відсутні головні дійові особи, які були б носіями певних ідей. У драматичному етюді «Буржуї» персонажі поділяються на дві

групи: ті, що переслідують і хочуть убити, фізично знищити, і ті, що переходять. Гонитва за ілюзією влади настільки захоплює представників першої групи, що вони не помічають втрати найціннішого — своєї людяності, духовності.

Пріоритетними в зображеному драматургом середовищі є матеріальні бажання (передусім те, що дарує короткочасну втіху — наприклад, алкогольні напої). Так, у тексті відверто говориться: «...Тепер тільки і випити, бо невідомо, що з тобою буде через годину... Треба поспішати!» [1, с. 326].

Змальовуючи в п'єсі картину пореволюційного світу, О. Олесь вдається до іронічно-сатиричних засобів. Висміюючи безглуздість політичних ідей новоутворених партій (наприклад, партії одноповерховців, печерників, менше-більше революціонерів тощо), драматург нагнітає атмосферу абсурду. Ті, хто утримують наразі владу, навряд чи здані щось створити, об'єднати, дати життя. Вони — носії саморуйнації («1-й. Ач, буржуй! Забороняє мені висловлювати думку... Голова. Мовчать, а то під арешт! На 300 літ! Іменем останнього революційного комітету!» [1, с. 330]). Їм не властиве вміння об'єктивно оцінити ситуацію, вислухати думку інших, мислити неупереджено. Ті, кого О. Олесь у п'єсі називає красногвардійцями, вміють лише одне: шукати ворогів або вбачати їх у будь-якій людині, що є освіченою, охайною, вихованою — тобто відмінною від них, від бруду революції («Красногвардієць 1-й. Думати не забороняється, але ви думали з завчасним наміром і занадто демонстративно. Ви були попереджені, що уряд з одною упертістю буде боротися з контрреволюцією, як зліва, так і справа. Ваші умиті обличчя і підстрижені бороди свідчать, що ви замасковані буржуйі...» [1, с. 331]). Протягом усієї одноактівки згущується атмосфера бруду (на фізичному рівні) й абсурду (на інтелектуальному). Таким в уяві О. Олесь постає жовтневий переворот 1917 року та його наслідки.

У «Буржуйях» драматург свідомо акцентує ті ознаки, які, на його думку, були визначальними для тогочасної громадянської війни:

— хаос («Хто ж кого стріляє?» «Мотря: А хіба розбереш, хто кого?» [1, с. 327]);

— свавілля («Обідрали! Зустріло два якихось надтовариша, схопили під руки і затягли в підворотню... Скидай, кажуть, коли хочеш, щоб разом з піджаком не стягли шкури. Віддав, скинув...» [1, с. 329]);

— деградація особистості («Геть науку, мистецтво, книжки, будинки! Мовляв, культура — ознака капіталістичного ладу. Вона поділяє людей на освічених і неосвічених, одного висовує наперед, а другого затушковує. Хай живе «золотий вік», коли люде жили в печерах і їли один одного» [1, с. 329]);

— обмеження прав людини й тотальний контроль над усім («Ви скажіть, що тепер не заборонено? Газети читати заборонено, окуляри носити заборонено, голитись заборонено, листи писати і одержувати заборонено...» [1, с. 332]).

Олександр Олесь не був засліпленим фанатиком і бачив та аналізував події 1917 року об'єктивно, подекуди з гіркою іронією, яка й простежується в його п'єсі «Буржуї». Як бачимо, на першому плані тут межова ситуація абсурду, на який перетворилося тогочасне існування. У кривавій агонії, серед безлічі смертей люди борються за примарну владу, знецінюючи найголовніше — життя. У гонитві за уявними ворогами вони втрачають такі духовні цінності, як дружба, довіра, взаємодопомога, родина, кохання. Та попри похмуру атмосферу твору й іронічний тон драматург бачить вихід із ситуації. У «Буржуях» є молода пара, яка попри смерть, що вирує довкола, наважується створити нову сім'ю (тому що майбутнє — за творчістю, будуванням, оновленням, а не за руйнацією).

Надію на віднайдення миру, гармонії, злагоди О. Олесь вкладає у уста дядька нареченої (персонаж 2-й) і Молодого: «2-й. ...в час, коли зруйновані всі придбання культури, потрібні будівничі! І життя їх швидко викличе на роботу. Хіба ви не бачите, що над землею ось-ось почне сходити сонце. Хіба ви не бачите, що дорога скінчилась, що далі по ній іти нікуди, що треба відшукувати наші стежки. І ви їх покажете, і ви будете свідками як переболілий організм почне відшукувати, набиратись животворної сили і сповнюватись любов'ю. І тоді люде зрозуміють один другого і стануть братами. І, може, ми ще будемо свідками сього відродження нового життя на землі» [1, с. 330].

Отже, з тексту п'єси ми бачимо, що для її автора надія на відродження, на повернення земного щастя тісно пов'язана з потребою людям розуміти одне одного й творити, а не руйнувати, а також любити одне одного (маємо паралель до християнської заповіді любові). Тобто можна висловити припущення, що на момент грудня 1917 року, коли були написані «Буржуї», О. Олесь вбачав надію на спасіння світу від кривавої вакханалії у відновленні християнських цінностей, у відновленні віри людей. На користь таких поглядів драматурга свідчить наявність у тексті ще одного персонажа, безпосереднього представника релігії — священника. І хоча він є другорядною дійовою особою, його присутність у творі символічна. Священник дивом виживає серед сотень смертей: «Коли панотця вели на шибеницю, в цей час на вулиці розірвалася бомба і убила вартового... Панотець якось дивно спасся... З хвилину він стояв як вкопаний і не знав, що йому робити. А далі він рясу — з себе, накрив нею убитого, а сам спокійнісінько пішов собі по вулиці...» [1, с. 326]. Отже, справжню віру, на думку драматурга, не винищити кулями чи заборонами, бо вона живе у серцях. Тому й молоді в цьому творі вінчаються, а не живуть у цивільному шлюбі або розписуються в РАГСі. Такий вибір молодої пари свідчить про бажання пройти разом життєвими дорогами в любові й вірі, а також є знаком непохитності взаємних обіцянок. Ці молодята, які у важкі часи роблять єдино вірний вибір — створювати, а не руйнувати, обирати любов, а не ворожнечу чи змагання за примарну владу, цим самим, на думку О. Олесь, дістають можливість започаткувати відновлення зруйнованого злого й анархією світу (адже все велике починається з малого). Саме вони є символом надії на віднайдення втраченого миру для людей. Проте надія залишається лише надією, тому що фінал п'єси відкритий. Мріючи про відновлення гармонії у світі, О. Олесь бачив на власні очі, що насправді бажані зміни зможуть відбутися не швидко.

Страхіття громадянської війни, безглузда загибель знайомих завдали глибокої психологічної травми О. Олесю. Він був ладен виїхати куди завгодно, аби не бачити смерті й крові. «Більше я не можу витримувати, я збожеволюю», — говорив він напередодні від'їзду [2, с. 17]. 1919 року він їде в Будапешт

як культурний аташе УНР. Відтоді все його життя минає на чужині. Письменник болісно переживав еміграцію, відірваність від батьківщини була його найбільшою трагедією, як і загибель сина під час Другої світової війни. Тому світогляд драматурга невпинно набуває трагічного забарвлення, зникає надія на віднайдення людством раю, натомість замінюючись зневірою в людях.

Отже, беручи до уваги все, викладене вище, можемо зробити висновок, що в драматичному етюді О. Олеся «Буржуї» переважає екзистенційна проблематика. Письменник порушує проблеми сенсу людського життя, свободи вибору та відповідальності за нього, перевіряє своїх персонажів на здатність залишатися собою в часи історичних змін і випробувань.

### **Список використаної літератури:**

1. Олесь О. Вибрані твори [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. Радишевський]. В 2 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1990. 683 с.

2. Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах / [упоряд., передм. та прим. І.М. Лисенка]. Київ : Дніпро, 1999. 224 с.

*Майя Гарбузюк*

*Нотація запису виступу — Марія Прево*

*Редагування тексту для публікації — Роман Лаврентій,*

*Ніна Бічуя*

## **Феномен Міруса: актор як колоніальний блазень?**

Ця тема дуже довго і давно хвилювала мене, і ці питання, які я зараз спробую озвучити, і цей виступ, це швидше спроба віднайти, намацати якісь шляхи розмови про те, що, очевидно для мене, не може бути не проговорене, не досліджене.

Тому замість вступу я дозволю собі зацитувати інтерв'ю з Борисом Мірусом із газети «Львівська пошта»: «Колись давно, не в цьому житті нашої країни, на нараді обкому партії її голова сказав: “Але не треба, щоб було так, як у театрі імені Марії Заньковецької. Цей дивак Мірус узяв книжку Чернишев-

ського, ходить коридором, і “Что делать?” читає”...» [1]. Тобто вже в цьому одному з безлічі фактів поведінки актора Міруса в стінах Театру ім. М. Заньковецької ми можемо побачити спосіб існування Бориса Михайловича і спосіб його діалогу з владою, з тоталітарною владою, очевидно, з колоніальною владою, я тут не буду оговорювати ці терміни, бо вважаю їх за замовчуванням зрозумілими.

І, власне, оцей феномен людини, яка живе в тоталітарному, колоніальному суспільстві, є його частиною, і, водночас, є його жертвою, мене надзвичайно сильно цікавить і для, скажімо, теоретичного осмислення цього, очевидно, треба міркувати в таких рамках: в рамках «теорії дискурсу влади» Мішеля Фуко, який допомагає нам зацентрувати на театрі, власне, як на публічній сфері та абсолютно, тотально підпорядкованій дискурсу влади, в даному випадку, радянського та колоніального характеру. Відтак важливими очевидно є постколоніальні студії, їх інструментарій, і для мене в світлі цієї теми важливими є такі напрацювання в українському літературознавстві постколоніальних студій, і, зокрема, тези Тамари Гундорової про просвічену або усвідомлену колоніальність, поняття, що вона застосовує до творчості Івана Котляревського; а також тези і думки Олени Юрчук, теж відомої літературознавиці, яка досліджує постколоніалізм в літературознавстві — про маску і захисну реакцію, і так само її ж термін «колоніальний крутії» або «колоніальний блазень». А також очевидно потрібно брати до уваги *Subaltern studies*, тобто це дослідженні *Subaltern*, а точніше підпорядкованого до неї, і зокрема, тексти [американської дослідниці індійського походження] Гаятрі Співак.

Джерелом дослідження цієї теми, яку, сподіваюся, буду і надалі продовжувати, було, насамперед, особисте спілкування з актором Борисом Мірусом, з яким я познайомилася у 1991 році, прийшовши працювати до Театру ім. Марії Заньковецької, і, мабуть, кульмінацією цього спілкування стала робота над книжкою Б. Міруса «Мої заньківчанські 70 літ», яка вийшла у 2017 році [2]. Тоді ми упродовж року з Борисом Михайловичем записували його спогади, а я їх літературно опрацьовувала, але водночас і вела певну стратегію цих спогадів. Тому це було

безцінне спілкування, і до сьогодні відчуваю брак у його продовженні, на превеликий жаль. Звичайно, це і перша книга «Борис Мірус: Спогади артиста. Друзі про нього», яка вийшла перша, у 2000 році, і численні публікації в пресі, яких багато, і одну з яких я тут процитувала.

Дуже коротко, для того, щоб зрозуміти, власне, долю Бориса Михайловича. Він народився 19 серпня 1928 року в с. Синякова (нині в межах м. Чортків) Тернопільської області, це Галичина, і це, насправді, одна з найважливіших таких територіяльних і ментальних рис, які будуть нам важливі. Далі, у 1945–1948 рр., Борис Михайлович був студійцем театральної студії Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької (курс В. Івченка, а потім Б. Тягна). Від 1948 року до 1949 року він працював актором в театрі М. Заньковецької, куди його взяли як молодого перспективного актора і де він уже мав провідні ролі.

У 1949 році Мірус був заарештований під час вступної кампанії до київського театального інституту в Києві і засуджений за статтею «спроби замаху на Микиту Хрущова», відтак до 1957 року був в'язнем Сталінських таборів, зокрема, виправно-трудового табору в м. Воркута. Від 1957 року до фактично моменту своєї смерті, до 2021 року, Борис Михайлович був актором Львівського театру ім. М. Заньковецької. У 1991 році він отримав звання Народного артиста України. 13 квітня 2021 року його не стало, він відійшов, проживши 92 повних роки. Похований на Личаківському кладовищі.

Коли ми пробуємо з'ясувати феномен людський, то очевидно ми звертаємося до того, що було в дитинстві цієї людини. І зі спогадів Бориса Михайловича, і з того, про що він говорив, про що ми розмовляли, характерним для формування його світогляду, його способу ставлення до світу я би виокремила такі речі: це те, як людина, яка народилася у 1928 році, сприймала приходи різних влад. Це дещо інше, відмінне сприйняття від досвіду людей, які були народжені за Збручем, тому про це він говорив як про «карнавал влад», але я тут підбрала українське слово «веремія» (тому що воно саме українське, питоме і дозволяє тут позначити своєрідний коловорот) влад: це польська

влада, за якої він народився, потім короткотерміновий прихід радянської, потім німецької, а потім знову радянської влади. Це постійне вивчення мов (він володів українською, очевидно польською, потім російську опановував, потім — німецьку). Далі окрема тема — у «студіях травми» є така категорія «травма свідка», бо ми розуміємо, що травма — це в першу чергу жертва, ми розуміємо, що є і той, хто завдає цієї жертви, але є ще третя сторона, тобто «травма свідка». Власне, можна про неї говорити в контексті біографії Міруса, і він про це згадує і в книзі, яку він видав зі мною, і в інших своїх публікаціях, коли він хлопчиком-гімназистом у Чорткові з приходом радянської влади у 1939 році бачив, як старшокласників (на яких вони як малі пацани молилися, які були для них великими авторитетами, з якими разом вони формувалися в українському полі), як їх було заарештовано органами НКВД. І ця тюрма Чортківська була поруч з його гімназією, і він молодшим гімназистом приходив раніше на навчання, і в коридорі продряпував пальцем у забіленому вікні дірочку, і крізь ту дірочку дивився на подвір'я, на яке виводили старшокласників. Сам Борис Михайлович цьому спогаду не надавав особливого значення, не згадував його як травматичний, радше казав, що йому було цікаво, але в «теорії травми» однозначно будь-хто з дослідників класифікує це як «травму свідка», тільки не усвідомлену ще тоді дитиною, оскільки та можливість бачити, неможливість допомогти і необхідність пережити це в юному віці очевидно є одним з маркерів, які застрягають на підсвідомому рівні дуже глибоко. Так само репресії були в родині. Я перераховую навіть не всіх героїв з родини Бориса Михайловича, які були репресовані в різні роки і під час першого приходу радянської влади, і під час повоєнної боротьби УПА (Євстахій Мірус, Іван Мірус — в'язні Чортківської тюрми 1940–1941 рр., Петро Хамчук — офіцер УПА, командир 18-го ТВ «Стрипа», загинув у боях 1947–1948 рр.). Так само Борис Михайлович говорив про заїкання, яке було у нього в дитинстві, це теж свідчить про якесь очевидно травматичне походження, воно було незрозумілого походження, але прикметно, що воно зникало тоді, коли він виходив на сцену для того, щоб декламувати вірші.

Так само для його дитячого часу характерно було захоплення театром, і, як ми знаємо, особливо тепло він згадував, вже будучи трішки дорослішою дитиною, як під час Другої світової війни у Чортків приїжджав зі Львова Оперний театр під орудою В. Блавацького, і він дивився їхні вистави. Так само як і вистави інших українських театрів, які, як ми пам'ятаємо, в період окупованої України працювали, і приїздили з гастролями у Чортків (1941–1943 рр.). Період його юности припадає на 1944–1945 роки, коли він разом зі своїм братом допомагав воякам УПА, крадучи зброю у тих представників радянської армії, які, зокрема, оселилися у нього в домі та відповідали за воєнізоване забезпечення. Поступово з братом він викрадав цю зброю і передавав її до лісу. І, власне, це стало однією з причин того, що йому потрібно було негайно виїхати з Чорткова (Синякової), бо попередили вже, що брак зброї помітний, і зрозуміло, що робити це могли тільки хлопці, відтак Борис Михайлович опиняється у Львові. І не відомо, чи це було більш втечею від арешту, чи погонєю за театром і за своєю мрією. Але насправді вийшло саме так, і в 1945 році Борис Михайлович опиняється у Львові і стає студійцем театру ім. М. Заньковецької.

І тут теж дуже цікавий мікс в його долі, коли він, з одного боку, потрапляє на курс професора Віктора Івченка, який був таким переконаним українським комуністом. Зрештою, як і Борис Хомич Тягно. Він (Мірус) був безмірно захоплений старшим поколінням заньківчан, він просто благоговів перед ними, і тут не йшлося про жодні ідеологічні напруги. Про гуртожиток він розповідав вже наприкінці 2010-х як про дуже цікаве місце, де одночасно, в одній кімнаті, у нього могли ночувати і замасковані вояки УПА, які у Львові мали перевалочні бази, і ті, хто приїздили зі сходу України, родичі, які рятувалися від голоду і у Львові закупувалися продуктами, мішками з борошном, із зерном і потім назад їхали. І це теж така амбівалентність існування в постійній напрузі між двома світами або одночасно у двох світах.

Так само це було на рівні групи, група повоєнна, 1945 року, і її складали близькі і далекі вояки СС [«Галичина»], боєць Червоної Армії, «син полка», а також представники Львівської,

Волинської, Дніпропетровської, Рівненської областей. Також, Б. Мірус розповідав, — і ці згадки містяться в книзі, про яку я згадувала, — про перших репресованих студійців з його курсу: це Лев Турканик, вояк УСС «Галичина», і Стефанія Мельник, історія якої була зворушливою. Стефанія Мельник, репресована з Львівської області, в яку «безумно» закохався офіцер, і поїхав за нею до Сибіру. І це окрема, дуже театральна історія. І, власне, є цитата самого Бориса Михайловича про цей час, яка стосується звісно і пізнішого часу: «Як і більшість моїх однокурсників, я чудово розумів подвійні стандарти і теж підлаштовувався під них. Ховався за блазнювання, за жарти, удавав такого собі балагура, легко входив у різні компанії, бо жартував або ж мовчав. Це і врятувало мене від вступу до комсомолу — виглядав несерйозним, ненадійним у їхніх очах. При цьому я сам мало кому довіряв. Хіба що “своїм”» [2, с. 53]. Тому ось це пристосування блазня, жартівника, людини несерйозної від цього часу стає одним зі способів існування Бориса Міруса в соціумі, який власне живе за такими подвійними стандартами, особливо саме у Львові і в Галичині. І паралельно з цим — це частина роботи, яку я пишу про театр ім. М. Заньковецької — йде страшна кампанія репресій. Надаю список заньківчан, які у 1945–1949 роках були репресовані: «Мірус Борис, Романюк, Грузій Роман, Мельник Стефанія, Капарник Ірина, Решетило, Тарасевич, Конюх, Сорока Петро та його дружина, Михайло Гарух, Гасюк О., Гладкий Осип, Гладка Г., Олексів Р., Васильківський В., Кремза В., Бойчук П., Кобат Михайло, Глуховецький, Глуховецька, Крижанівський, Турканик Лев». Ми бачимо, наскільки великим був цей список і насправді в декого ми поки не можемо ідентифікувати навіть ім'я, не те, що їхні особисті історії. Це ще все попереду...

Перебуваючи у таборі, Борис Михайлович порятувався тим, що потрапив до таборового театру і займався театром. На питання сучасної журналістки, чому він у табірному театрі поставив «Шельменка-денщика», він, власне дав таку відповідь: «Чому я ставив “Шельменка-денщика”. Це ще було у загальному таборі. Там українців було якщо не більшість, то дуже багато. А все йшло на російському “общепонятном”».

Усі концерти, усі вистави. Бо не дуже дозволяли українською. Вважали — це взагалі не мова. А всі українці — бандити, бандерівці. Можна було вставити до концерту якийсь номер, але так, аби спаплюжити українське. Ну, я перебирав-перебирав і побачив: Шельменко — він же тільки один говорить українською, всі решта — російською. І він серед них найрозумніший, найхитріший». І, власне, цей образ Шельменка, крутія (невипадково, очевидно, його виконував сам Борис Михайлович), і цей образ крутія, — який живе й існує, і все одно робить те, що йому потрібне, серед в принципі ворожого середовища або середовища, яке його іншує, — він абсолютно не випадковий, а навпаки, я би сказала — дуже симптоматичний.

Дуже цікаво, що коли Борис Михайлович повертається до заньківчан у 1957 році по реабілітації, в цей час у театрі вже працювали також реабілітовані Богдан Кох, Олександр Гринько, Степан Колос, і треба сказати, що у кожного з них була різна стратегія існування у цьому «дивному», до певної міри складному для їх життя соціуму. Мірус отримував постійну підтримку від Костя Губенка, брата Остапа Вишні, і теж зрозуміло чому. У книзі є думка самого Міруса, що пониження, яке він відчував через те, що він втратив багато часу, він не відчував себе повноцінним актором театру ще довгий час, зрозуміло, що вихід з професії і повернення в неї було складним для нього. Він каже, що долав пониження сміхом, гумором, і він був відомим не тільки як жартівник над кимось, але й як жартівник над собою. Тобто самоіронія, автоіронія йому були дуже притаманні.

І в цьому контексті є показовим фільм “Іванна” (1959 р.) режисера В. Івченка, його першого майстра з майстерності актора, фільм, у якому він зіграв роль Каблака. І тут теж, я вважаю, бездонна тема для дослідника постколоніальної стратегії, оскільки цей фільм за своєю риторикою, по своїй однозначності, по своїй ідеологічній прямоті нагадує кінострічки 1945–1946 років. Фільм антиукраїнський, антибандерівський, і в ньому, власне, Борис Михайлович зіграв бандерівця, вояка УПА, який був замаскований під секретаря приймальної комісії, куди вступає головна героїня цього фільму, і не вступає, тому що

вона донька священника. Ось тут Борис Михайлович, з абсолютним знанням справи грає роль НКВДиста, і водночас він грає роль націоналіста, зрозуміло, трактованого у цьому фільмі як ворога, як людину абсолютно негативну, жорстоку і злу. На превеликий жаль, не було можливості при житті говорити про цей фільм з Борисом Михайловичем. Але з точки зору особистого досвіду та співвідношення цього досвіду з цими ролями, це надзвичайно цікавий момент, про який, власне кажучи, теж потрібно думати. І водночас, поруч з такими ролями антирадянськими і антинаціоналістичними Борис Михайлович з розвитком шістдесятництва, і з відкриттям певних шлюзів, грає роль Тараса Шевченка — ключову роль у виставі «Невольник» за Т. Шевченком (1961) в режисурі О. Ріпка. І він згадує сцену у тому фільмі, яку певною мірою обрізали, але вона теж показова — це сцена на полі бою з полеглими козаками, коли Шевченко, його персонаж, читаючи вірш «Минулося. Осталися могили по полю», вкривав червоною китайкою кожного козака. І, власне, Борис Михайлович казав, що це мало неймовірний відгук у глядній залі, бо це було одразу після бандерівщини, після загибелі стількох наших хлопців, після розгрому кривок УПА, які до середини 50-х років ще трималися: «Я вкривав “тіла” загиблих, а в самого очі сльозилися і горло перетискало, бо то були які часи. Можете уявити, — писав він, — що робилося у залі — настільки близькою була ця тема для львівського глядача. Після обговорень на закритих нарадах сцену вдалося врятувати, але без двох заключних рядків та отого символічного руху із вкриванням китайкою козаків», бо вони були занадто провокативними.

І знову, для контрасту, ролі у радянському дискурсі. У 1963 році Бориса Михайловича призначають на роль Леніна. Тобто людина, яка пройшла табори, отримує роль ідеолога комунізму. Інша річ, він готувався до цієї ролі, у нього було відрядження до Москви, де він навіть спілкувався з Борисом Смирновим [російським актором, який зіграв роль Леніна на сцені МХАТу], але до самого входження в цю роль не дійшло. Її зіграв [інший актор-закордончанин] Олександр Дмитрович Гай. Втім, була в доробку Бориса Михайловича і роль комуніста

Михайла Єрмакова в однойменній виставі Г. Мдівані (1965), яку він грав у дубль з самим Доміаном Козачковським, майстром заньківчанським. Як згадує Мірус, Ріпко спеціально призначив його на цю роль, враховуючи його таборовий досвід. Там є такий центральний монолог — сповідь його героя, і Мірусу важливою була ця роль, адже він розумів, про що говорить цей персонаж, і що з ним відбувається.

Власне, дуже схематично я позначила амбівалентність досвіду актора, який прожив більшість свого життя за період радянського часу. І як можна його описати, як з досвідом самого Бориса Михайловича працювати, як це досліджувати, дефініювати? Думаю, тут справді важливо говорити про: стратегію виживання людини і актора, про стратегію маскуванню для того, аби вижити, можна говорити про феномен «колоніального крутія», поняття, яке застосовує Олена Юрчук до І. Котляревського, говорячи про те, що імперський вплив спричинив вироблення в української інтелігенції подвійних стандартів [3, с. 94]. Так, про подвійний стандарт говорить і сам Борис Михайлович. І феномен «колоніального блазня», який застосовує Олена Юрчук до П. Тичини. Я думаю, що ці будь-які запозичення з літературознавства, застосовані до відомих письменників, поетів українських, не дуже співмірні з постатями акторів, бо це за природою своєю категорії дуже різні, і способи реалізації у творчості в них різні, але, власне, я називаю ці терміни, чи ці типології, шукаючи подібностей у паралельних гуманітарних сферах. І, очевидно, ми би мали тут говорити в цілому про «повоєнне покоління» театральних митців, яке відрізняється від покоління «Розстріляного Відродження». Це наступне покоління, і на відміну від попереднього, від акторів 1920–1930-х років, це повоєнне покоління, по-перше, як на мене, важливим є, мало набагато довший період своєї діяльності; тому були набагато важливішими стратегії пристосування і виживання; по-друге, для них також була притаманна амбівалентність ситуацій підпорядкування і певного внутрішнього спротиву або опору. Життя в ситуації внутрішнього підпілля, що замасковане за жартами та «хохмами».

Послуговуючись ключовою фразою назви книги Гаятрі Чакраворті Співак «Чи може підпорядковане промовляти», а підпорядковане власне термін Subaltern, варто думати про те, на чому наголошує Співак. Вона говорить про різницю між самою презентацією та політичною репрезентацією когось. І, на думку цієї дослідниці, підпорядковане, в даному випадку, тоталітарна, колоніальна нація, не може сама промовляти, але за неї це може зробити митець. Там не тільки митець у неї, але я вибрала митця. І тут виникає питання, кого він (митець) представляє: гнобленого або того, хто пригноблює. І власне феномен Міруса теж в тому, що гноблений митець представляє того, хто гнобить, на сцені. Як це відбувається в його психіці, як він сам це переживає, це є запитання. Про це мені цікаво думати.

Відповідно, крутість і блазнювання, зокрема, в особі Бориса Міруса, — думаю, це індивідуальна стратегія актора, бо не всім вона була притаманна, але скерована вона була на: виживання, маскування, спосіб промовляти вголос те, що думаєш, і не бути покараним. Йдеться про виборювання «малої території» свободи, йдеться про постійне і не надто сильне, але підважування авторитету влади (зокрема, з книжкою Чернишевського або з будь-якими іншими «хохмами», які любив Борис Михайлович), і, водночас, можливість працювати у театрі для національної культури усвідомлено, яка криється в його національному ґрунті, закладеному в дитинстві і в юності і, очевидно, реалізація гіперпотужного «театрального інстинкту», який властивий кожній людині, яка приходить на сцену, яка без сцени жити не може. І тут вона не має ані національної, ані політичної складової, а вона має просто самореалізацію як особистість.

На завершення скажу, що категорія мовчання як ознака травми — це ще одна категорія в студіях травми. Ми мовчали про Голодомор, ми мовчали про те, що відбувалося з нацією, коли був український театр радянської доби. І те, що Борис Михайлович не мовчав, хай на своїй невеличкій території, хай пристосовуючись, хай жартуючи, але це, власне, мабуть, і був його спосіб переживати цю травму і жити. Спосіб не просто виживання, а життя, певної життєствердності.

На запитання з аудиторії, які три ролі Міруса для мене висловлюють його акторський і особистісний діапазон, відповідь: Перша — це Терентій Пузир з вистави «Хазяїн» О. Ріпка. Я не бачила цю його роль наживо, бо я була маленька, коли вийшла вистава. Але це була його зоряна роль, там все збіглося, і ментальні речі, і характерні, і технічні, і порозуміння актора з режисером абсолютне. Очевидно, це була одна з його найсильніших ролей. По-друге, я його чудово пам'ятаю в «Ісус син Бога живого», де Мірус грав Кайяфу і був помітний серед інших персонажів. Мірус взагалі завжди був помітний, незалежно від розміру ролі: чи це був епізод, чи просто вихід, чи якась головна роль. Третю роль не назву — очевидно, впливає те, що в останній час Борис Михайлович небагато виходив на сцену, останні роботи були епізодами. І це зрозуміло. Проте і в цих ролях він, тим не менш, залишався Борисом Мірусом.

#### **Список використаної літератури:**

1. «Людина сильна — все витримає». Борис Мірус, народний артист України, про акторство, театр ім. М. Заньковецької та свою долю... [інтерв'ю брала Марічка Ільїна]. 18 листопада 2008. № 69 (720). URL: <https://www.lvivpost.net/kultura/n/2275> (дата звернення — 5.10.2023)
2. Мірус Б. Мої 70 заньківчанських літ / упорядник, літературний запис — Майя Гарбузюк. Львів, 2017. 160 с.
3. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ, 2013. 224 с.

*Марія Прево*

### **Театр Пітера Шумана: хепенінг як протистояння війні**

Про творчість американського художника та режисера німецького походження Пітера Шумана я дізналася на лекціях з історії та теорії театру анімації, які читав Євгеній Теодорович Русабров. Передивляючись перед конференцією його статті, а також його авторську програму курсу «Історія та теорія театру

ляльок», наштовхнулася у другій частині курсу на Тему 28 «Пошуки кінця 50-х — початку 70-х років і театр “третього жанру”». В цьому розділі курсу йдеться про нову естетику лялькової вистави й відмову від життєподібності сценічних форм, звернення до маски, «живого плану», введення поняття «третього жанру», а також про нові художні форми у драматичному та синтетичному театрах [1, с. 354–355].

Отже, ще з часів навчання, мене зацікавила постать Пітера Шумана як режисера, котрий тяжів до візуального театру, театру, де на перший план виходить художня форма, що протиставляється насильству, агресії, проявам війни. Тема пацифізму стає основним стрижнем вистав Пітера Шумана.

Впродовж мого навчання, за будь-якої можливості, ми разом з Євгенієм Теодоровичем, Оксаною Дмитрієвою (зараз головна режисерка ХАТЛ імені В. Афанасьєва) та Наталією Денисовою (зараз головна художниця цього ж театру) відвідували Лабораторію художників та режисерів театрів ляльок під керівництвом Ірини Уварової, де більш детально дізнавалися і про творчість Пітера Шумана. А деякі учасники цієї лабораторії — режисер театру ляльок «Тінь» Ілля Епельбаум та його діти — їздили до Америки, у штат Вермонт, де брали участь у відкритих виставах Шумана та його дружини Ельки. За згадками Ольги Глазунової, Ірини Уварової та Хенріка Юрковського у публікаціях різних років, Пітер Шуман є пацифістом у найкращому розумінні цього слова, брав участь і в антивоєнних мітингах-виступах, організованих лялькарями у 1990-х, початку 2000-х.

Саме антивоєнна діяльність П. Шумана мене й зацікавила, і, на мою думку, вона зараз на часі. На початку статті вже йшлося про його антивоєнну спрямованість у творчості. Як приклад цікавого поєднання антивоєнної тематики в площині кіномистецтва й звернення до яскравої постаті Пітера Шумана можна згадати відомий художній фільм «Крізь Всесвіт» (2007) американської режисерки Джулії Теймор. У фільмі йдеться про історію кохання поміж американськими юнаком Джуда та дівчиною Люсі, які зустрілися та покохали одне одного в Америці у 1960-х роках. Звідси й наслідки: герої не залишаються

байдужими до експериментів над свідомістю, ні до політики, ні до війни у В'єтнамі. Бурхливий час затягує їхнє життя у справжній вир громадських подій. Режисерка у фільмі використала фрагменти вистав та театральної ходи акторів Пітера Шумана, на тлі яких фотографуються й виявляють власні почуття молоді герої.

Сам Пітер Шуман народився 6 листопада 1934 року в Люббені (Сілезія), відповідно його дитячі роки припали на фашистизацію Європи. У 1953–1955 роках П. Шуман навчався у художній школі в Ганновері та у Вищій Школі образотворчих мистецтв на скульптурному відділенні. Вже тоді він визначив для себе, що його цікавить мистецтво «оживлених скульптур». Це словосполучення відбивало прагнення поєднати дві, здавалося б, протилежні сфери художньої діяльності: мистецтво скульптури та швидкоплинне, динамічне мистецтво руху, яким юний П. Шуман одночасно займався та намагався навіть організувати свою танцювальну групу. У ранні роки він зробив собі вибір того, який тип творчості його цікавить — «бідне мистецтво», звернуте не до знавців або обраних, тим більше не до багатих, а до звичайних людей, які подекуди перебували в розпачі, принижених і пригнічених, тих, що потрапили в складні обставини в оточуючому їх соціумі.

Навіть матеріал для своїх скульптур він обирав найдешевший і недовговічніший: глина, гіпс, найчастіше пап'є-маше. «Мистецтво — це хліб, мистецтво має бути доступним, як хліб», — неодноразово повторював П. Шуман. А в 1963 році — вже у Нью-Йорку він організував свій театр та назвав його «Хліб і Лялька» («Bread and Puppet»).

Поставлене першим слово «Хліб» мало символічний сенс для вистав П. Шумана, а також вказувало на найважливіший з елементів. Вистави закінчувалися ритуальною акцією роздачі глядачам житніх паляниць, спеціально спечених самим Шуманом за старовинним рецептом, переданим йому ще в дитинстві матір'ю, силезькою селянкою.

Першовитоками театру П. Шумана були традиції фольклорних дійств східного театру масок (особливо японських Но і Бугаку), а також дерев'яної та кам'яної скульптури німецького

Середньовіччя, експресіоністичної графіки, елементи дадаїзму. Все це приводить художника до синтезу мистецтв і такого типу вистави, як хеппенінг (вихід театру на вулицю, вільна структура сюжету та ролей, відмова від статусу елітарного мистецтва, звернення до найнижчих прошарків соціуму).

Основні персонажі вистав П. Шумана — це великі (завбільшки п'яти метрів у висоту) маски-обличчя різних типів, соціальних прошарків, видів та розмірів; ними керували, їх вели та озвучували виконавці, інколи звичайні люди, які майже з вулиці приходили до театру Пітера Шумана.

Змістом створюваних П. Шуманом різноманітних за формою та характером постановок його театру були сюжети, що розповідали про трагічні події сучасності чи минулого, коли сили зла чинили насильство. Ці сюжети часто бралися зі злободенної газетної чи іншої масмедійної хроніки, але розігрувалися з додаванням вічних тем. Дж. Стайн писав: «Він {П. Шуман} стверджував, що хотів “зробити світ зрозумілим”, і ґрунтував свої вистави на простих біблійних та фольклорних сюжетах, використовуючи для персонажів прості архетипи чи, якщо хочете, стереотипи» [2, с. 208].

Активна політична спрямованість мистецтва П. Шумана зробила його творчість невід'ємною частиною американського антивоєнного руху 1960-х. Його маски в ті роки більше 130 разів виступали як найбільш вражаючий художній компонент вуличної ходи, демонстрацій, пікетів та інших форм протесту проти війни у В'єтнамі та інших дій уряду, а також проти ізраїльсько-палестинського конфлікту. На подібні антивоєнні теми створювалися вистави: «Історія миру та Королівські історії» (1963), «Птахи у Пеклі» (1964), «Вогонь» (1965), «Рани В'єтнаму та Кантата Сивої Леді» (1967), «Крик людей про м'ясо» (1969) — головна повномасштабна робота П. Шумана того періоду.

У 1974 році Шуман їде з Нью-Йорка й облаштовується на фермі в містечку Гловер штату Вермонт. Від цієї миті головною формою його театру стають серпневі фестивалі під назвою «Наш домашній цирк Воскресіння». У їхньому створенні бере участь велика кількість волонтерів з-поміж місцевих та приїжджих мешканців, дорослих та дітей. Фестивалі проводили просто

неба і охоплювали спільну карнавальну ходу, спектаклі (їх було кілька: один великий, що розігрувався на головній галявині, і камерні, що показувалися в прилеглий лісовій зоні), а також цирк, клоунарський і театралізований за своєю формою, що відповідали естетиці хеппінінгу: «Аудиторію складають як учасники, так і відвідувачі; вчинки та події відбуваються одночасно, як і в житті; арена сценічної дії необмежена, без поділу на сцену та глядацьку залу; “гра”, це значною мірою, імпровізація», — зазначав про ці покази Дж. Стайн [2, с. 207].

Іноді ще додавали інші видовищні форми, наприклад, інсталяції. Починалися історії, які розповідав оповідач Пітер Шуман, виконанням «Алілуйя», драматичною кульмінацією був Танець Смерті, а завершувалося все дійство «Воскресінням» з ходою великих ляльок.

Ось лише деякі з тем, до яких звертався П. Шуман: 1974 року — відкриття Америки, інтерпретоване Шуманом як завоювання, вбивство і поневолення людей і тварин; 1977 року — чотирнадцять днів із життя італійського рибалки-революціонера; 1978 року — історія з життя поета німецького Середньовіччя Волькенштейна, «лицаря, співака, злодія, мандрівника, ув'язненого, дипломата...»; 1981 року — проти загрози атомної війни; 1982 року — сюжет про святого Франциска як ідеальний образ страждальця за гноблене людство; 1984 року — історія боротьби та віри в Латинській Америці; 1988 року та 1990 року — тема захисту Природи.

У 1994 році на одному з американських фестивалів було показано композицію за мотивами сучасної югославської трагедії «Перерваний лист» — про загибель хорватської дівчинки від рук сербських солдатів, які увірвалися до її будинку. Тож, ми бачимо, як митець Пітер Шуман протистоїть страхіттям війни через мистецтво.

У нашій сучасності у facebook є група наслідувачів творчості П. Шумана, яка продовжує його ідеї та справу, вони роблять полотняні екологічні сумки, годують людей, які потребують їжі, зберігають та популяризують архів Пітера Шумана та його дружини Ельки.

В одному зі своїх інтерв'ю головна режисерка ХДАТЛ імені В. Афанасьєва Оксана Дмитрієва говорила, що їй близька творчість Пітера Шумана як у художньому, так і в філософському розумінні. Стає зрозумілим, чому зараз, коли в Україні відбувається воєнний конфлікт, режисерка ще активніше проявляє свою творчу та соціальну позицію через мистецтво. Тільки у перший рік повномасштабної війни вона ініціювала покази вистав для дітей, які переховувалися від ракет у харківському метро, що перетворилося на бомбосховище; брала участь в організації вистав для переселенців у Харківській області; зверталася до споконвічних тем слов'янської культури — зокрема, вертепу; організувала фестиваль вертепної тематики. Тобто, як і П. Шуман, О. Дмитрієва транслює ідею миру на рідній землі через звернення до звичайних людей та лікуючи їх мистецтвом.

#### **Список використаної літератури:**

1. Евгений Теодорович Русабров: Творческое наследие. Воспоминания современников : сборник. Харьков : Коллегиум, 2013. 560 с.
2. Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / пер. з англійської Н. Козак ; наук. ред. Б. Козак. Львів, 2003. 272 с.

## **ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

*Анна Кривоніс*

### **Харківські театри у перший рік повномасштабної російсько-української війни**

Наприкінці лютого 2022 року весь театральний Харків жив у передчутті значних подій. Готувалися до святкування 100-літнього ювілею «Березоля». Саме 24–25 лютого мали відбутися передпрем'єрні покази постановки головного режисера театру заслуженого діяча мистецтв України Степана Пасічника «Маклена Граса» за М. Кулішем (сама прем'єра планувалася на 26-те). Глядачі були в очікуванні ще однієї знакової постановки — «Матінки Кураж» у режисурі заслуженої артистки АР Крим Оксани Дмитрієвої. Відома п'єса Б. Брехта абсолютно вписувалася в ту напружену атмосферу, що склалася в цей момент на всіх частинах кордону рф з Україною. Та обидві прем'єри, до яких залишалися лічені дні, не відбулися.

В усі часи, в історії кожного народу трапляються дати, які розділяють життя нації на «до» і «після». Такою датою стало для українців 24 лютого 2022 року, початок повномасштабного вторгнення російських агресорів. Подолавши шок перших днів війни, митці — зокрема й діячі театру — створили свій, не менш важливий для збереження української ідентичності, культурний фронт. І зараз продовжують боротися саме за допомогою мистецтва, пропускаючи крізь себе біль війни, переосмислюючи його у творчості. Саме таким способом наші артисти, режисери розповідають світові правду про війну, створюють вистави, організовують фестивалі, концерти, щоб світ не забував про Україну. Як відзначалося у статті на ФБ-сторінці харківського міського Департаменту культури «Проект “Музи не мовчать!” ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка Частина 2»: «Весь світ облетіло відео з віолончелістом, який в перші дні війни грав у

Харкові біля зруйнованих будинків. Цим артист оркестру Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка / Схід Опера Денис Карачевцев намагався зміцнити дух жителів свого героїчного міста і змусити кожного іноземця, який побачить ці кадри, не залишитися байдужим до того, що відбувається в Україні» [1]. Українські митці воюють щоденно. І театральний Харків теж робить свій внесок у загальну справу та міцно тримає свої позиції.

У перші тижні війни, з об'єктивних причин, театральне життя Харкова було паралізоване. Прифронтове місто під щоденними ракетними обстрілами, які на початку повномасштабного вторгнення майже не припинялися, стало небезпечним. Усі творчі проекти були призупинені, діяльність театрів припинилася. Зумовилася певна розгубленість перших днів війни — деякі театри встигли зібратися в перший день вторгнення й ухвалили рішення щодо евакуації або щодо можливості залишитися у місті, керівництво інших взагалі не контактувало зі співробітниками. Відомо, що за часів Другої світової війни, театри Харкова були організовано евакуйовані. Звичайно, зовсім інший час диктує свої закони. Втім, маємо констатувати факт: Міністерство культури та інформаційної політики України не розробило жодних планів або стратегій щодо того, що має відбуватися з театрами та іншими культурними інституціями. Все це в більшості випадків призвело до хаосу та руйнування деяких об'єктів, до втрати частини культурного надбання. Інтернет-видання DW звернулося по коментар до міністерства: «У МКІП на запит DW відмовилися коментувати процес евакуації культурних цінностей, пославшись на чинний міністерський наказ “Про запобігання розголошення інформації”» [6].

Оскільки якихось централізованих рішень з цього приводу ухвалено не було, і будь-яких інструкцій та рекомендацій не надійшло, вибір залишився за людьми. І чимало театральних діячів, рятуючи свої родини від обстрілів, прийняли рішення покинути місто, їхати за кордон або у більш безпечні області. Дехто залишався в Харкові. Інформацію про те, що відбувається з представниками театрів, наприкінці лютого — початку

березня можна було знайти частіше в особистих дописах у Фейсбуці, ніж на ФБ-сторінках та сайтах театрів.

Чому ж склалася подібна ситуація? Розпач і розгубленість українців пояснити можна — навіть через постійні попередження багато хто не вірив у реальність війни і був до неї морально не готовим. Хоча, у деякого були передчуття, які матеріалізувалися у виставах, де тема війни звучала гостро й пронизливо. Так, приміром, головна режисерка Харківського театру ляльок заслужена артистка АРК Оксана Дмитрієва обрала для роботи матеріал, який дивовижно резонував із часом. Вона згадувала: «Прем'єра за п'єсою Бертольда Брехта “Матінка Кураж” у блискучому перекладі Сергія Жадана мала відбутися 24-го лютого, але цехи трішки не встигали: COVID тощо. Ми відклали ще на пару тижнів, але перша афіша — від 24-го лютого» [10]. Отже, більшість не вірила у можливість війни і не була готова до такого розвитку подій. І кожному був потрібен час для прийняття особистих рішень.

Сьогодні вже відомі імена харківських театральних діячів, які захищають всіх нас, нашу країну на фронті. У лавах ЗСУ — творчий керівник театру «Сахалін UA» Євгеній Сафонов, актори Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва Тетяна Тумасянц, Олексій Петриченко, а також Максим Богаєнко, що співпрацював із цим колективом і з Театром для дітей та юнацтва, актор Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка і театру «Арабески» Ярослав Подшивалов та звукооператор театру імені Т. Г. Шевченка Руслан Прончатов, актор Харківського театру для дітей та юнацтва Олександр Щукін і машиніст сцени того ж театру Тарас Юрченко з Харківського театру для дітей та юнацтва, а також соліст балету Харківського театру опери та балету Андрій Козарезов, артист балету Єгор Шапошніков і артист оркестру Євгеній Дерев'янка, начальник відділу матеріально-технічного постачання Максим Шахов, художник Ілля Паньок того ж театру. А співробітник бутафорського цеху цього ж театру Сергій Пивоваров, що був гранатометником, загинув на фронті у квітні 2022 року. Повну інформацію щодо всіх фронтників з харківських театрів ще належить зібрати.

Вже на початку березня був налагоджений потужний волонтерський рух. Ті, хто мав подібний досвід ще від 2014 року, як, приміром, актор Михайло Озеров, швидше зорієнтувалися в ситуації. Оксана Дмитрієва згадувала: «24-го в театрі зібралися актори, художники, колектив театру, і вони вирішували, що робити далі. І потім я поїхала, але ті, хто залишилися, перебували в цьому театрі. Цей театр став сховищем для багатьох людей. Двері театру були відчинені. І потім, коли команда тих, хто залишився, оговталася, вони почали дуже потужно працювати. На базі театру створили волонтерський центр “ЛОБ” (лялькова оборона), і це дуже потужна в місті волонтерська організація. Я пишаюся колегами, і мені дуже приємно, що вони допомагають і місту, і області» [10]. За допомогою художника з освітлення Дмитра Прасолова, який мав контакти у фармацевтичній сфері, було налагоджене постачання ліків, котрі рятували життя і здоров'я харків'ян уже в перші тижні війни, коли всі аптеки міста були зачинені.

Багато представників театральних колективів також займалися волонтерською діяльністю. До хабу лялькарів приєдналися актор «Театру PS» Кирило Лукаш та актор-«шевченківець» Дмитро Петров. Активну діяльність розгорнув продюсер Роман Панченко, який з акторами-лялькарями Антоном Андрющенком та Олександром Шликовою об'їздив багато міст і сіл області, також вони одними з перших почали показувати вистави у метро. Артистка оркестру Харківського театру опери і балету Віра Литовченко з перших днів війни грала на скрипці у бомбосховищах, викладала відео у соцмережах і таким способом збирала гроші, щоб допомагати музикантам Харкова та дитячій лікарні Дніпра. У ті ж березневі дні провів марафон у 24 концерти на станціях метрополітену Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка, виступали там і артисти Харківського академічного театру музичної комедії. Не залишилися осторонь театрознавці, в тому числі й викладачі та випускники нашої кафедри — Інга Долганова, Світлана Баженова, Вероніка Склярєва, Ольга Теліпська та ін.

Треба зазначити, що для кожного війна стала психологічною травмою, і актори, режисери, проходячи такий складний

шлях, роблять свій вибір. Для когось повернення на сцену стало спасінням, зануренням у професійну справу і ковтком свіжого повітря, а інші знайшли себе саме в такий час у волонтерській діяльності, і їх позиція повертатися в театр вже тільки після закінчення війни теж має право на існування. Наприклад, актори «Театру 19» на чолі з режисером Ігорем Ладенком не мають у найближчих планах постановок вистав, але вони активно займаються волонтерством. Музикант та актор Микола Михальченко провів масштабний особистий челендж — вирушив зі Львова до Харкова пішки, щоб зібрати 1 мільйон гривень для волонтерського медбатальйону «Госпітальєри», що рятує життя нашим військовим на лінії фронту. Адміністративний директор, режисер і актор Малого театру маріонеток Валерій Дзех, котрий теж від початку війни займався волонтерством, розповідає: «Спочатку я шукав місця, де є діти, щоб показувати їм вистави у сховищах, але я зрозумів, що на той час це була погана ідея, бо люди всі знервовані, всім не до вистав — усі просто намагаються вижити. Тоді я згадав, що є аудіовистави, і максимально почав ті аудіовистави, які були в театрі, пропонувати людям. Таким чином я опинився у волонтерських лавах» [8]. Відзначимо, що від березня 2023 року Валерій Дзех перебуває під Бахмутом — опанувавши навички медичного працівника, він допомагає воїнам ЗСУ, а також займається реабілітацією військових за допомогою ляльок. Аналізуючи таку незвичайну ситуацію, завіт театру опери та балету Інґа Лобанова відзначала: «Волонтерство у музично-театральній сфері стало свого роду феноменом. Чимало людей відчуло в ці важкі дні потребу допомагати і військовим, і найменш захищеним, але у багатьох відбувалося це доволі хаотично. Натомість представники “творчих цехів” вибудували свої дуже потужні “коридори”. Адже на усіляких фестивалях знайомилися з колегами з інших міст, зав’язувалися творчі контакти — і в країні і за кордоном. І з початком війни це спрацювало неочікувано. Приміром, шукаєш за запитом якісь рідкісні ліки і телефонуєш до колег з Дніпра, Львова, чи не допоможуть... А вони, ясна річ, теж займаються волонтерством — і завдяки їхній допомозі людина зрештою отримує необхідне» [7].

Вже наприкінці березня — на початку квітня ситуація почала потроху змінюватися. Деякі театри почали поєднувати волонтерство з професійною діяльністю, частіше показувати вистави у метро — артисти театру ляльок, театру опери і балету, театру музичної комедії теж виступали на станціях метрополітену. Публіка, яка вже звикла до нових умов, була захоплена, театри отримали нового глядача. Музика, театр стали свого роду терапією для людей, які були змушені змінити власну домівку на підземні тунелі.

Чим ближче до літа, тим активніше харківські театри відновлювали свою діяльність. Театр ляльок і Театр опери та балету показували вистави у бомбосховищах, у санаторіях, в яких мешкали переселенці, перед воїнами ЗСУ і представниками ТРО, також артисти виїздили до області, знаходячи відносно безпечні майданчики для показу вистав. З червня почав їздити до територіальних громад — Високий, Південне, Бабаї, Покотилівка, Мерефа — Харківський театр для дітей та юнацтва (з оновленою україномовною версією давньої постановки «Дюймовочки» Андрія Подорожка). Театр також показував вистави (згодом до «Дюймовочки» додалися і пристосовані до показу в далеких від сценічних умов «Уфті-Туфті» Олександра Ковшуна і «Таємниця Снігової Королеви» Андрія Лебеда, а в грудні Олександром Драчовим було підготовлено нову виставу «Як хоробрий Кравчик свій страх шукав») у бомбосховищах для дітей Харкова, зіграв у ТЦ «Нікольський» — і це був один із перших анонсованих відкритих заходів, на який прийшло близько 300 людей.

Артисти, що були змушені виїхати за кордон і там продовжують не тільки доносити історію нашої країни світу, а й займаються волонтерською діяльністю. Так, артистка Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка Юлія Єрмакова навчає акторській майстерності дітей-переселенців у Німеччині, її колега Тетяна Турка в Лейпцизі також допомагає дітям-переселенцям з різних регіонів України. Щодо нових проєктів харківських театрів, то треба згадати постдокументальну виставу «Вона-війна» Харківського театру «Публіцист» та Львівського театру «Варта», засновником та режисером якого є харків'янин Артем Вусик.



Унікальним є досвід Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка / Схід Опера. Його трупа, розпорошена на початку війни по всій Україні та за її межами завдяки активній позиції керівництва зібралася і створила два потужні напрямки діяльності — «Схід Опера: долаючи відстань» та «Схід Опера — місту-герою Харкову». Сьогодні театр працює як цілісний організм і у Харкові, і в Європі. Виїхавши наприкінці квітня 2022 року в гуманітарний тур «Європейський шлях», частина трупи виступила у дев'яти європейських країнах — Австрії, Бельгії, Ватикані, Італії, Латвії, Литві, Німеччині, Польщі, Франції. Серед найбільш значущих подій — відзначення Дня Незалежності України на Головній площі у Братиславі, виступи оркестру у Страсбурзі — перед Парламентською асамблеєю Ради Європи, коли вона мала прийняти доленосне для України рішення, концерти в Палермо — в одному з найбільших оперних театрів світу Teatro Massimo, у Відні — в Палаці Естерхазі, Ватикані — в базиліках Святого Петра та Del Santi Ambrogio e Carlo al Corso. Наприкінці 2022 року розпочалася новорічно-різдвяна серія вистав у Парижі, де артисти балету Схід Опера спільно з колегами з Національної опери України та французьким оркестром Prométhée, яким керував головний диригент Схід Опера Дмитро Морозов, показували у Театрі Єлісейських Полів «Жізель» А. Адана. Як ідеться в статті, опублікованій Департаментом культури міста Харкова: «Сьогодні театр є цілісним і не розділяє трупу на окремі частини. Кожен виконує роботу на своєму місці, і, як кров циркулює в організмі, артисти за необхідності переїжджають між містами і країнами. До тих, хто влітку починав концерти у Харкові, доєдналася частина виконавців, що раніше перебувала у турі «Європейський шлях». <...> Виконуючий обов'язки генерального директора-художнього керівника театру Ігор Тулузов упевнений, що колектив і у Харкові, і у Європі працює в одне дихання, як єдиний злагоджений механізм» [1].

Харківські театри продовжують брати участь і у фестивалях. Наприклад, Театр ім. Т. Г. Шевченка, частина акторів та працівників якого з початку війни перебувають в евакуації у Вінниці, на чолі з режисером Олександром Ковшуном, за іні-

ціативи режисера, створив спільний проєкт Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка та Вінницького музично-драматичного театру ім. Миколи Садовського — виставу «Хлібне перемир'я» за С. Жаданом. Виставу було представлено на XXIV Міжнародному фестивалі «Мельпомена Таврії» і в рамках фестивалю «Вересневі самоцвіти» у Кропивницькому. «Хлібне перемир'я» також представили у вересні на міжнародному фестивалі українського театру «Схід–Захід», який щороку збирає у Польщі найцікавіші театри України, аби показати, що українська культура і наші сучасні театри справді стоять на рівні з Європою. Керівник літературно-драматургічної частини Маргарити Корнющенко згадує: «Зараз у Вінниці працює маленька творча група представників Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Тараса Шевченка. І фактично наша ініціатива поновити «Хлібне перемир'я», зібрати людей, які зможуть приїхати до нас у Вінницю, — це особиста ініціатива, про яку, безумовно, дирекція знає» [2]. «Перетоплювання нашого пострадянського простору і формування нової української нації. Ми маємо пройти крізь це полум'я. Це важка річ, але війна нас об'єднує», — говорить режисер Театру ім. Т. Г. Шевченка Олександр Ковшун [11].

За межами Харкова були представлені і довоєнні вистави, які суголосні з часом, як, приміром, вистава «Ніч Гельвера» Харківського «Театру P.S.» (режисер Степан Пасічник, прем'єра 2019). Дія вистави відбувається у підвалі, за часів гітлерівської Німеччини. «Ніч Гельвера» була актуалізована нашим сьогодніням — глядачі могли уявити, як почували себе люди на окупованих територіях. У червні вистава була зіграна у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса в рамках фестивалю «Мельпомена Таврії» та як гастрольний виступ на камерній сцені Франківського драмтеатру (всі виручені кошти були переказані на потреби ЗСУ).

«Театр — це не фільм, який ти зняв і можеш крутити із року в рік. Справжній живий театр має викривати больові точки суспільства. Має показувати те, що відбувається зараз, те що відгукується глядачу», — ділиться думками театрознавиця Світлана Баженова [9]. Тож, результатами поступового віднов-



лення театрального життя в Харкові, стали покази вистав, що говорять з глядачами на сучасні теми.

2 липня 2022 року відбулася перша з початку війни театральна прем'єра у місті — «Я норм» у постановці головної режисерки Харківського театру ляльок Оксани Дмитрієвої, поставлена за сучасною п'єсою львівської драматургині Ніни Захоженко. Дія вистави відбувається в Бучі в перші дні війни, а головними героями є зовсім юні люди, що тільки розпочинають своє доросле життя, вчать, закохуються та мріють про майбутнє. Персонажі — колективний образ сучасного підлітка, відкритого та сміливого, сповненого жагою до життя.

У «Я норм» відображені роздуми кожного, хто причетний до вистави, що була поставлена всього за два тижні: «Ми створили цю виставу в червні цього року, коли Харків ще нещадно обстрілювали росіяни. Цей період я називала “грою у схованки” — зранку ми репетирували в безпечному місці, а ввечері ховалися в бомбосховищах, оскільки не знали, куди прилетить чергова довбана ракета» [4], розповідає в одному з інтерв'ю головна режисерка театру Оксана Дмитрієва.

Майже вся музика у виставі є авторською, сучасне техно підкреслює підлітковий максималізм. За допомогою пісень свої думки виражає головна героїня Даша. Роль цю виконує Лілія Осейчук, яка брала участь і у написанні музичних композицій вистави. Актори Лілія Осейчук, Даниїл Нікіфоров, Яков Озеров, Катерина Пінчук створюють і на сцені театру, і у підвальному просторі Art Area ДК, де лялькарі неодноразово грали виставу, окремий маленький світ, який відповідає стану всієї України. Характерною є взаємодія акторів із дерев'яними кубиками, що можуть символізувати майбутнє — хитке та невідоме. Але ми спроможні будувати його, як герої вибудовують з кубиків своє подальше життя, сповнене нелегких випробувань. Це вистава не тільки про супротив ворогу, готовність до кінця стояти за майбутнє своєї країни, а й про власну боротьбу зі страхом та болем. Оксана Дмитрієва зазначає: «Ця історія сповнена спротиву ворогам та кохання — до України, до батьків, друзів, до тих, хто залишився в ці складні часи поруч. Ми обов'язково переможемо в цій війні. А наразі наш пароль — “як ти”, наша

відповідь — “норм”» [4]. Вистава справді дає змогу відчути себе «норм» і почати, ніби з дерев'яних кубиків, вибудовувати свої дії, жити далі. Оксана Дмитрієва вперше звертається до оригінальної сучасної української драматургії. До цього вона переважно обирала класику, можливо й у переробці — класику, у якій є все, що буде з нами, і все, що вже було.

24 вересня на сцені Будинку актора представив свою нову постановку «CODE\_UA» Театр «057». Початок війни розділив колектив театру, але, повернувшись до Харкова, молоді актори взялися за створення нової вистави, спираючись лише на власні сили, власні ідеї та власні кошти. Режисерка Олександра Блінкова, помічник режисера і акторка Тетяна Борщ, акторка і помічник режисера Марина Бедрик і двоє солістів Харківського академічного театру музичної комедії Артем Кочергін і Світлана Тимченко створили музично-пластичну постановку і намагаються показати її якомога більшій кількості глядачів, тому що вона містить беззаперечну ідею про те, що наша сила в єдності, єдності понять, які закладені в нашому ДНК. Театр мав безліч проєктів, які хотілося реалізувати, але в результаті, лише два вийшли на фінальний етап — це вистава «CODE\_UA» та «Творчість Розстріляного Відродження» — відеопроєкт з віршами. Створювати нове, йти вперед саме зараз дуже не просто, але культура, мистецтво, театр точно мають перемагати.

В останні дні грудня, 24-го та 25-го, побачила світ наступна прем'єра Харківського театру ляльок «Вертеп» — різдвяне дійство, яке створювалось у Львівському театрі ляльок митцями з обох міст. Харків побачив виставу 7 січня у межах фестивалю «ВертепСхід», ідея проведення якого належить саме Оксані Дмитрієвій. Класичний вертеп тут набуває нового авторського прочитання. «Ви почуєте сучасне прочитання дуже давньої історії. Воно авангардне і в звучанні, воно авангардне і в самому перформансі. У нас таке перемішування різних звуків з традиційними колядами, з псалмами...», — говорить авторка музичного концепту вистави Марічка Чічкова [5].

Візуальний образ «Вертепу» також є естетично насиченим, чорні й червоні кольори переважають, сценографія надзвичайно атмосферна, вона має значний вплив на глядача і передає

великий емоційний спектр, у тому числі ту його частину, про яку театр говорить не так часто — про біль, самотність і смерть. Художник вистави Костянтин Зоркін відзначає: «Гадаю, що зараз мистецтво виконує магічну функцію. Це не розважальна подія, не імітація вертепу, а саме його сутність» [3]. Цікаво, як звичайні предмети у «Вертепі» стають інструментами виокремлення нових значень. І червоне намисто перетворюється одразу на кров, сльози та пуповину, якою поєднані мати і дитина. А дерево, що зазвичай символізує життя, перетворюється на матеріал для створення гробів.

Актори майстерно занурюють глядачів до найглибших почуттів. Важливу роль тут має і пластика, відповідальною за яку була Інна Фалькова. Всі компоненти вистави поєднуються в одне ціле, і вистава перетворюється на ритуал, ведучи глядача через сльози болю до очищення. «Вертеп» — про життя і смерть, війну та сьогоднішнього, у якому залишається вірити у перемогу добра та світла. Оксана Дмитрієва запевняє: «Тема Вертепу дає нам можливість зробити одну дуже важливу річ — вбити Ірода, також і у його сучасному втіленні» [3].

Наприкінці року відбулися також прем'єри вистав театру імені Т. Г. Шевченка «Нехай щастить!» (режисер Степан Пасічник) та Харківського академічного драматичного театру (який останнім серед російських драматичних театрів у країні офіційно — через голосування депутатів Облради — позбувся статусу «російського», ім. О. С. Пушкіна) «Возлюби ближнього свого» (режисер Володимир Давиденко).

Протягом першого року повномасштабної війни театральна діяльність у Харкові набирала обертів і ще не була достатньо активною, оскільки військова адміністрація міста тільки зрідка давала дозвіл на проведення анонсованих масових заходів — і лише тоді, коли театр може гарантувати безпеку глядачів та артистів. Але театри під час війни не припиняють плідно працювати завдяки ініціативі окремих людей. Театральне мистецтво продовжує боротися. Життя ж театрів Харкова існує і за межами міста, створюються проекти на заході України, за кордоном, у Харкові народжуються нові ідеї. Культура під час війни — це зброя, і театральне мистецтво зараз, як

ніколи, об'єднує всіх людей. А тільки разом ми зможемо йти вперед і перемогти.

### Список використаної літератури

1. Департамент культури міста Харкова. Проект «Музи не мовчать!» ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка. Ч. 2. URL : <https://www.facebook.com/cultgorodKh/posts/pfbid036hoqKY5LtQQ88RwkK4W9nmdZ8cSZcTJ5BzmzhkzoFn6thTsWunWhDR2eCApKqgWSl> (дата звернення: 6.04.2023).

2. Евакуйовані театри Маріуполя та Харкова дали вистави у Кропивницькому. *АрміяInform*. 2022. 27 верес. URL : <https://armyinform.com.ua/2022/09/27/evakuovani-teatry-mariupolya-ta-harkova-daly-vystavy-u-kropyvnyczkomu/> (дата звернення: 6.04.2023).

3. За підтримки німців: Львівський та харківський театри ляльок показали спільну виставу «Вертеп». *Винниця. Новості дня*. 2023. 20 лют. URL : <https://vnd.in.ua/za-pidtrimki-nimciv-lvivskii-ta-harkivskii-teatri-lialok-pokazali-spilny-vistavy-vertep-novosti-lvova-2/>(дата звернення: 6.04.2023).

4. Іванець О. У Харкові показали виставу за п'єсою Ніни Захоженко «Я норм». *АрміяInform*. 2022. 29 листоп. URL : <https://armyinform.com.ua/2022/11/29/u-harkovi-pokazaly-vystavu-za-pyuesoyu-niny-zahozhenko-ya-norm/> (дата звернення: 6.04.2023).

5. Карнаух Н., Дусько І. Львівські та харківські актори презентували виставу «Вертеп». *Суспільне*. 2022. 26 груд. URL : <https://suspile.media/346492-lvivski-ta-harkivski-aktori-prezentovali-vistavu-vertep/>(дата звернення: 6.04.2023).

6. Куницький О. Евакуація культури: чи можна було врятувати втрачені об'єкти. *DW*. 2023. 10 лют. URL : <https://www.dw.com/uk/evakuacia-kulturnih-cinnostej-do-i-pid-cas-vijnici-mozna-bulo-vratuvati-vtracene/a-64658810> (дата звернення: 6.04.2023).

7. Лобанова І. Інтерв'ю з автором дослідження, 6 жовтня 2022 р. Харків, 2022. 3 с. Зберігається в архіві автора дослідження.

8. М'ясникова А. Спочатку я сподівався і рахував дні, скільки залишилося... Тепер я думаю, скільки я ще можу зробити», — Валерій Дзех. *Накипіло*. 2022. 12 трав. URL : <https://nakipelo.ua/spochatku-ya-spodivavsya-i-rahuvav-dni-skilki-zalishilosya-teper-ya-dumaju-skilki-ya-shhe-mozhu-zrobiti-valerij-dzeh/> (дата звернення: 6.04.2023).

9. Требунських І. Із Харкова у Кропивницький: розмова з театрознавицею-переселенкою про мистецтво під час війни. *Гречка*. 2022. 13 жовтня. URL: <https://gre4ka.info/statti/71388-iz-kharkova-u-kropyvnytskyi-rozmova-z-teatroznavytsei-u-pereselenko-i-u-promystetstvo-pid-chas-viiny> (дата звернення: 6.04.2023).

10. Удовиченко Є. «Ми далі будемо думати: чий письменник Чехов? кому він належить?», — Оксана Дмитрієва. *Накипіло*. 2022. 5 жовт. URL : <https://nakipelo.ua/my-dali-budemo-dumaty-chuj-pysmennyk-chekhov-komu-vin-nalezhyt-oksana-dmitriieva-holovna-rezhyserska-teatru-lialok-imeni-v-a-afanasieva/> (дата звернення: 6.04.2023).

11. «Хлібне перемир'я» — спільний проект трьох театрів у Вінниці. *Vima ТБ*. 2022. 15 червня. URL : <https://vitatv.com.ua/kultura/khlibne-peremyrya-spilnyu-proyekt-trokh> (дата звернення: 6.04.2023).

*Ольга Дорофєєва*

## **Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва в умовах війни: теми, формати, плани**

Початок повномасштабної війни в Україні 24 лютого 2022 року кардинально змінив діяльність театральних колективів, які перебувають у зоні безпосередньої близькості до бойових дій. Напередодні Харківський театр ляльок готувався до довгоочікуваної прем'єри вистави «Матінка Кураж» за Бертольдом Брехтом. Впродовж майже півроку велася робота, до якої були залучені досить відомі митці: режисерка Оксана Дмитрієва, художниця Наталія Денисова, сучасний український переклад п'єси зробив Сергій Жадан, музику написали Катерина Палачова та Олег Каданов.

За дивним збігом першу дату прем'єри призначили саме на 24 лютого, але згодом пересунули на березень. Тож, театр жив атмосферою війни, наче передчуваючи страшну катастрофу, яка насувалася на всю країну.

Наразі не можна однозначно стверджувати, чи повернеться колектив до роботи над цією виставою. Зі суто практичних

причин це здається неможливим найближчим часом: частина акторів, які були залучені до роботи, виїхали з Харкова (і невідомо, чи повернуться), а виконавиця головної ролі — Матінки Кураж — Тетяна Тумасянц служить у лавах Збройних Сил України. Але, мабуть, ще суттєвішою проблемою є наявність тепер у кожного з митців надто болісного досвіду переживання воєнних подій, який робить попередній художній задум тьманим і непереконливим.

Відзначимо, що, на жаль, будівля театру зазнала пошкоджень унаслідок вибуху на майдані Конституції на початку березня 2022 року — були вибиті вікна, частково пошкоджений фасад театру. Моторошне враження справляють світлини, на яких зафіксовано будівлю театру в ті дні: з вибитими вікнами та з ще незнятою великою афішою до вистави «Матінка Кураж».

Першою реакцією колективу на події великої війни, коли мистецькі плани геть втратили значення, стала активна волонтерська діяльність. Силами команди театру, та тих, хто долучився в цей період до колективу, було створено волонтерську організацію ХАБ Л.ОБ (що розшифровується як «лялькова оборона»). Хаб активно взаємодіє з іншими фондами та організаціями Харкова, постійно займається постачанням найнеобхідніших речей для цивільних та військових. Інколи митці проводять майстер-класи з виготовлення ляльок та інші творчі акції, хоча така діяльність все ж є скоріше винятком.

Щодо суто мистецької частини діяльності Харківського театру ляльок, першою спробою повернутися до показу вистав стали виступи у метро, яке, як відомо, виконувало роль бомбосховища, там кілька місяців жили діти та дорослі, ховаючись від російських обстрілів. Зі середини квітня до кінця травня 2022 року актори Харківського театру ляльок здійснювали покази вистав на всіх тридцяти станціях харківського Метрополітену. Три вистави були адаптовані для незвичних умов завдяки зміні декорацій, а інколи й скороченню кількості виконавців. У метро грали виставу «Принцеси бувають різні» — самостійну творчу роботу акторів Антона Андрющенка та Олександри Шликової за мотивами казок Г.-К. Андерсена. Також відбувалися покази «Івасика-Телесика» (режисерка — Оксана Дмитрієва,



художниця — Наталія Денисова). Ця вистава за українською народною казкою з'явилася в репертуарі театру у 2016 році та була розрахована на чотирьох акторів, а для показів у метро її адаптували для акторського дуету Антона Андрющенка та Олександри Шликової (трохи іншу версію цієї вистави грали Дар'я Кушніренко та Павло Савельєв). На станціях метро була вперше показана вистава «Цяточка» за казками Анні Шмідт (режисерка — Оксана Дмитрієва, художниця — Наталія Денисова), яка стала оновленою версією вистави «Про принців і принцес» 2011 року. Особливість «Цяточки» полягала ще й у тому, що зіграні у метро вистави стали дипломними іспитами студентів 4 курсу кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Олександри Колесніченко, Якова Озерова, Катерини Пінчук, які вже влітку стали акторами трупі театру.

Головна режисерка театру Оксана Дмитрієва так описує враження від показів на досі нечуваних локаціях: «Зі своїми виставами ми об'їхали всі станції метрополітену. Це був щемкий досвід: кожна станція — це різні люди та відчуття. Чим ближче до Північної Салтівки (дуже зруйнований ракетними ударами рашистів район Харкова), тим більше відчуваєш напругу і жах того, що відбувається...» [2].

Покази вистав у метро відбувалися при підтримці організацій Unisef Україна та Roman Panchenko Theatre Company. Ті ж партнери допомагали у травні та червні 2022 року влаштувати покази вистав у різних населених пунктах Харківської області, де перебували внутрішньо переміщені особи. Акторам знову доводилося адаптуватися до незвичних умов, грати на сценах Будинків культури, шкіл, бібліотек або просто неба. В одному з інтерв'ю митці згадують про такий випадок: «У Мерефі планували виступати в Будинку культури. А напередодні туди прилетіло. Вирішили показати виставу на вулиці — і тут починається дощ. Але глядачі вже збираються, скасувати все — це як забрати в дитини подарунок. Миттєво вирішили: дітям потрібне свято — у них буде свято. Дар'я Кушніренко та Павло Савельєв грали виставу у приватному будинку в коридорі між кімнатами, щоб глядачам було, де розміститися» [4].

Значну проблему для відновлення хоча б часткової діяльності становило те, що з початком повномасштабної війни Харківський театр ляльок, як й інші культурні заклади міста, був офіційно переведений у режим простою, не мав права продавати квитки, грати на власній сцені, співробітники театру не отримували повної заробітної плати. У приміщенні театру відбувалися лише разові покази, як, наприклад, вистава «Чарівне кільце» до Міжнародного дня дітей 1 червня 2022 року, після якої проходив майстер-клас головної художниці театру Наталії Денисової.

Першою повноцінною прем'єрою у 2022 році стала вистава «Я норм» за п'єсою Ніни Захоженко, одним із драматургічних текстів, який став швидкою реакцією на початок повномасштабної війни. Головні герої твору — четверо підлітків, учнів 11-го класу з Бучі, які переживають перші дні війни. Прем'єра вистави відбулася 1 липня, вона була підготована у рекордно швидкому режимі — режисерці Оксані Дмитрієвій разом із молодими акторами вистачило всього двох з половиною тижнів. До процесу створення вистави не було залучено професійного художника, власне на сцені була мінімалістична декорація, а ляльки як такі відсутні. З юнацькою завзятістю та енергійністю над створенням живопланових образів працювали актори Даниїл Нікіфоров, Лілія Осейчук, Катерина Пінчук, Сергій Смеречук (трое з них тільки закінчили навчання в університеті та за віком були дуже близькі до своїх героїв); надалі в акторському складі відбулися зміни — до вистави увели Олександрю Колесніченко та Якова Озерова.

Кілька разових показів вистави відбулися на сцені театру, а з осені 2022 року «Я норм» досить регулярно грали в закладі ART AREA ДК, який став партнером театру в цей період, бо завдяки розташуванню у підвальному приміщенні задовольняв вимоги безпеки у воєнному Харкові.

Попри побоювання, що події сучасної війни будуть сприйматися глядачами болісно, і можуть травмувати, «Я норм» здобула багато позитивних відгуків. Власне, драматургічна структура вистави побудована так, що хоча й занурює у стресовий стан перших днів війни, але справляє скоріше терапевтич-



ний ефект. Театрознавиця Марія Прево зазначає: «Розігруючи різні обставини, в які потрапляють герої вистави, актори через передачу емоцій на сцені допомагають й глядачам зняти так званий посттравматичний синдром. Саме так, через мистецтво, ПТСР поступово проходить» [3].

Оксана Дмитрієва в одному з інтерв'ю так формулює ідейний посыл вистави: «Ця історія сповнена спротиву ворогам та кохання — до України, до батьків, друзів, до тих, хто залишився в ці складні часи поруч. Ми обов'язково переможемо в цій війні. А наразі наш пароль — “як ти”, наша відповідь — “норм”» [1].

Жанр «Я норм» було визначено, як «вистава воєнного часу». Досить складна жанрова природа сценічного твору визначається перш за все великою кількістю музики — Катерина Палачова, Руслан Каширцев та Лілія Осейчук створили до вистави авторські композиції. Наявність музики, різноманітні способи її використання визначають загальний світлий посыл вистави.

Вистава «Я норм» була показана в межах кількох фестивалів — у Варшаві в програмі 26-го Міжнародного фестивалю театрів для дітей та юнацтва «Корчак сьогодні» (жовтень 2022 року), в Шарлевіль-Мезьєрі в рамках «Міжнародного дня лялькаря 2023 у Шарлевіль-Мезьєрі» (березень 2023 року), а також в межах харківського фестивалю «П'ятий Харків» (вересень 2022 року) та на сцені Львівського академічного театру ляльок (жовтень 2022 року).

Вистава «Я норм» стала досить резонансною подією для харківського театру ляльок і визначила суттєво нові тенденції в художніх принципах Оксани Дмитрієвої. Для режисерки, яка відома перш за все як інтерпретаторка класичних творів, це звернення до сучасної драматургії не стало зовсім новим досвідом, але намітило глибоку зацікавленість гостроактуальними болісними темами сьогодення. В подальших виставах театру ще повніше буде розкриватися наполегливе опрацювання теми війни через різноманітні сценічні форми.

Попри той біль і жах, який переживає українське суспільство з початку повномасштабного вторгнення, маємо констатувати, що досвід війни сприяє зародженню нових тем та

незвичних театральних форматів. Харківський театр ляльок є показовим прикладом мистецьких трансформацій цього часу, які важливо фіксувати й аналізувати.

### **Список використаної літератури**

1. Іванець О. У Харкові показали виставу за п'єсою Нини Захоженко «Я норм». *АрміяInform*. 29 листопада 2022. URL : <https://armyinform.com.ua/2022/11/29/u-harkovi-pokazaly-vystavu-za-pyesoyu-niny-zahozhenko-ya-norm/>

2. Поліщук Т. Оксана Дмитрієва, режисерка з Харкова: «Наше укриття зберегло життя багатьом людям». *Україна молода*. 22 березня 2023.

3. Прево М. Вистава «Я норм» Харківського театру ляльок. Реабілітація мистецтвом. *ЛЮК*. 2 грудня 2022. URL : <https://lyuk.media/city/kharkiv-theater-of-dolls-ya-norm/?fbclid=IwAR25e6cZ2xTRXDUAZp7gdC3hV3cNHsv5akenqEb8x6aUqiTqBB112JtZSX8>

4. Яковлева В. Про ляльок, надію та казки для дітей. *Слобідський край*. 14 липня 2022. URL : [https://www.slk.kh.ua/spec-proekti/oblicca-geroiv/pro-lalok-nadiu-ta-kazki-dla-ditej-harkivsini.html?fbclid=IwAR1HSv8ENRi6YweFU\\_5RFuOQpfqHrUDOMoBL\\_Lp7pYUuyqVvrhBR1S5uLVU](https://www.slk.kh.ua/spec-proekti/oblicca-geroiv/pro-lalok-nadiu-ta-kazki-dla-ditej-harkivsini.html?fbclid=IwAR1HSv8ENRi6YweFU_5RFuOQpfqHrUDOMoBL_Lp7pYUuyqVvrhBR1S5uLVU)

*Ілля Сазонов*

## **Невербальні персонажі у виставі «Маклена Граса» (ХАУДТ ім. Т.Г. Шевченка, 2022) як втілення позачасових проблем людини у соціумі**

У 1933 році Микола Куліш написав п'єск «Маклена Граса». Того ж року її вперше поставив Лесь Курбас на сцені театру «Березіль» і вона стала останньою відомою п'єсою М. Куліша та прем'єрою Л. Курбаса як вільного митця. Майже через шістьдесят років режисер Степан Пасічник здійснив постановку за цією п'єсою на малій сцені театру. Ще через тридцять років він взявся за нове втілення твору М. Куліша і працював над його реалізацією на тій самій сцені, де у 1933 році була зіграна прем'єра Л. Курбаса.

Чим більше читаєш і дізнаєшся про п'єсу «Маклена Граса», тим більше здається, що вона є живою, впливає на долі людей, бере участь у безумовно важливих подіях їхнього життя, повертається на цю сцену через чіткий, чітко виражений, проміжок часу. Тому не дивує, що так трапилося знову, і «Маклена Граса» вкотре заявила право на власне «слово».

Степан Пасічник почав роботу над «Макленою Грасою» у 2021 році. Рішення цієї вистави відрізнялося від попередньої постановки, де, як він розповідав, всіх персонажів грали четверо акторів. Тепер вистава мала відбутися на великій сцені ХАУДТ ім. Т. Г. Шевченка зі задіюванням пропорційних кількості персонажів складу акторів і масовки та з урахуванням усіх можливостей великого державного театру. Незадовго до цього я став актором театру ім. Т. Г. Шевченка і був призначений у цю виставу як актор масовки, котра складалася зі семи акторів, які, за задумом режисера, повинні були з'являтися задля створення атмосфери і передачі другого плану того, що відбувається.

Коли ми прийшли на першу пробу у невеликій репетиційній залі, Степан Пасічник почав з розмови про історію цієї п'єси і першої вистави, про їхню трагічну долю та символізм. Він згадав про свою першу постановку «Маклени Граси» і, переходячи до теперішньої вистави, назвав її такою, що «є поки що без форми» і «з невизначеним жанром». Додати жанровість і певну атмосферу за його задумом мала масовка, яка мала діяти не реалістично і побутово, а радше в символічному плані. На відміну від головних персонажів, дія масовки мала відбуватися через певне перебільшення, не побутові рухи, незвичні дії, слова, голоси.

Першими персонажами, які мали бути втілені масовкою, стали робітники заводу. Нашим завданням було «зібрати» виставу. Тобто при відкритті завіси глядач бачив перед собою розкидані, розібрані декорації, та ось розпочиналася робота з монтування. Характерно одягнені, робітники виходили, віталися, обговорювали план виносити частини різних конструкцій і збирати їх. Це було зроблено для того, щоб одразу ввести глядача до дії вистави. Відбувалися ці перестановки на

тлі гучної музики, тому імпровізовані розмови як такі глядач не чув. Для нього все мало відбуватися так, наче випадково став свідком роботи якоїсь бригади. Дія на сцені мала бути швидкою і чіткою, як механічне збирання конструкції. Але глядач, знову ж таки, мав відчувати причетність до того, що відбувається на сцені. Вистава мала стати не просто розіграним гарними акторами сюжетом, а історією, яку глядач має почути, мусить побачити. Для цього у такий спосіб — через відкритий прийом — для нього готують цей простір вистави як простір для роздумів. Протягом вистави масовкою-робітниками також виконувалися монтувальні маніпуляції у відкритому прийомі. Степан Пасічник наголошував на тому, щоб ми, виконавці, не перетворили свої дії на буквально дії монтувальників. Пересування окремих частин та зміна декорацій мали відбуватися ніби ненавмисно, так, ніби змінити декорації було необхідно саме цим робітникам, у той час, як головні герої вистави лише випадково потрапляли в це оточення. Використання масовки для перегруповання декорацій відбувалось в акцентовані миттєвості вистави. Коли сім'я Грасів дізнається про виселення, коли нездужає батько Маклени, на сцені з'являються нові декорації, будуючи стіни навколо житла Грасів, ніби стискаючи в коло життя Стефана і ставлячи фінальну точку в його думках. Якщо згадати таке значення масовки, як соціум, тобто весь світ, який диктує правила та норми, а Граса цієї миті впав у власних очах і в очах оточуючих на нижчий рівень суспільства, то хто як не саме це суспільство виносить йому нищівний вирок?

Наступними персонажами, які були втілені масовкою, стали жебраки. Тема жебраків і жебрацтва висвітлені в п'єсі дуже яскраво. Людина не потрібна суспільству, суспільство її не приймає. Але важливо було показати, що і ця людина також на рівні з іншими має почуття, цілі, свої минуле і майбутнє. Персонажем, який проносить цю тему впродовж п'єси, є один із головних героїв — жебрак Падур. Масовка-жебраки своєю чергою мали з'являтися в кількох перших сценах, даючи початок цій темі. Прототипом зовнішнього вигляду, костюмів, певної фізики жебраків стала картина Пітера Брейгеля «Сліпі». Степан Пасічник дав нам цей приклад як візуальний образ



нашого колективного персонажа. На картині група сліпих людей, тримаючись за мотузку, іде один за одним, можливо навіть не знаючи куди. На ній по суті зображений процес падіння — сліпі падають, тягнучи один одного за мотузку. Цей сюжет можна було сприйняти як символічну долю жебраків, людей, які впали на нижчий рівень у суспільстві. Сам той факт, що колективний образ наших персонажів був не вигаданий з нічого, а взятий з відомої картини, з біблійним сюжетом, надавав нашим діям на сцені певного символічного характеру. Масовка припинила бути просто формальною масовкою задля перестановки декорацій. На сюжет цієї картини було зроблено першу прохідку жебраків, що перетікала в другий вихід, де вони просять милостиню в багатія Зарембського. Текст ми промовляли хором, що надавало реплікам М. Куліша блюзнірського звучання. Це допомагало підсилити вплив авторського тексту на глядача та знайти відмінний від акторів, які грали головних героїв вистави, виконавський стиль. Глядач мав би звертати увагу на масовку і вирізняти їхню місію, ідею, яку несе в собі масовка, від ідеї головних персонажів. Пізніше в цій самій сцені на діалозі Зарембського і жебрака Падура масовка на другому плані виконувала так званий танець жебраків. Із підняттям градусу сцени та діалогу збільшувалася й абсурдність та алогічність рухів жебраків, сцена набувала характеру фантазмагорії. Наприкінці сцени жебраки повзли «з довгою рукою», простягаючи з авансцени до перших рядів глядачів руки. Під виглядом прохання милостині ми починали розмову з глядачем. Акторською метою було, можливо, навіть отримати відповідь, почати відкритий діалог, знову ж таки, щоб змінити ставлення глядача до масовки, виключити її формальність, надати їй особливого ігрового характеру, щоб надалі глядач вже чекав на слова масовки, на її дії та дешифрування окремих доль, що мали б своє символічне значення. І все це символізувало долю людства, навіть ймовірно майбутнє самого глядача. Цей момент мав наблизити глядача до дії вистави, в якомусь сенсі зробити його учасником вистави. А масовка своєю чергою теж набувала характеру персонажа, який діє не зовсім за правилами сцени, руйнуючи четверту стіну.

Наступний колективний образ був втілений масовкою в сцені, у якій Маклена, бажаючи знайти гроші, приймала рішення вийти на вулицю, щоб запропонувати себе чоловікам. На початку цієї сцени, масовка з'являється в довгих чорних плащах і з чорними парасолями. Починається дощ, і зі зміною музики «вулиця» оживає. У першому варіанті рішення сцени режисером актори хаотично блукали сценою, удаючи, що не помічають одне одного. Так оживав «темний» соціум, всередині якого Маклена марно шукала Людину, намагаючись знайти хоча б когось, хто став би її слухати, звернув би на неї увагу. Дія масовки знову була не побутовою. Степан Пасічник наголошував на можливо зациклених рухах, різких поворотах при ході, що створило б ефект не людей, а радше їх тіней. Згодом з цієї масовки відділявся чоловік, який зацікавився дівчиною та почав діалог з нею. Так звані «люди» в цей момент різко перетворювалися на щось більш хижє. Масовка зі своїми парасолями залазила на башту-декорацію та прискіпливо, уважно слідкувала за виконавицею ролі Маклени. Особливу увагу ми мали приділити рухам свого тіла та парасоль, ця башта мала стати живою, ніби все місто, весь соціум хижо спостерігає за бідною людиною, яка не є частиною цього світу, та намагається проковтнути її.

Трохи пізніше задум цієї сцени змінився: тепер, перед тим як виходити, на вулицю для страшного заробітку, Маклена закриває очі, ніби уявляючи, як і що може відбутися. Змінюється музика, і на сцені з'являються персонажі масовки, утворюючи ніби умовну картину того, що відбувається, свого роду сон.

Головним нашим завданням було перетворити всю масовку та її дії, на єдиного персонажа, зі своєю долею, ідеєю. Цей персонаж мав діяти безпосередньо на глядача. Театрознавець О. Аннічев назвав цей тип персонажів у виставах С. Пасічника «активованим персонажем». Можна пофантазувати і уявити, що ці жебраки, ці робітники є якоюсь сутністю, яка сформувала всю виставу, і ці декорації, і головних героїв, і сюжет. Ми утворили «субстанцію» дії — немовби дим, з якого сформувалися певні картини, відіння перед очима глядача. Порівнюючи

персонажів-робітників та жебраків, ми намагалися надати їм рис різного часового простору, ніби вони вихідці з різних епох. Робітники мали більш сучасний характер, крокували в ногу з подіями, описаними у п'єсі. На відміну від жебраків: костюми та образи, взяті з картини «Сліпі» надали жебракам рис певної епохи, описаної в біблійному сюжеті картини. У сцені з парасольками (сон) масовка взагалі мала позачасовий символістичний образ, виступаючи маркером нереальності подій. Тому однією з головних тем, яку несла в собі масовка у виставі, була циклічність, повтори болючих, страшних сюжетів життя, проблем соціуму і людини в ньому. Головні герої ведуть свою лінію, розповідаючи приватну історію, в цей час масовка своїми образами плинності часу мала перетворити виставу на історію (сюжет), яку можна підставити під різний часовий простір, а з цього виходить, що і будь-хто з глядачів легше міг поставити себе на місце того чи іншого персонажа, «включити» себе в цю історію. Цьому сприяла і пряма дія масовки на глядача.

Технічна складова вистави охоплювала використання обертового кола, що допомагало швидко змінювати місце дії. Що цікаво, майже у всіх сценах поява масовки супроводжувалася обертанням кола. Ми ставали на коло, заходили на нього, і це давало початок обертанню сцени. Візуально, можливо, це також накладалося на ідею колообігу, замкненості наших життів у колі нищівних подій. З обертанням кола змінювалися декорації, місце і час дії. Масовка, працюючи на цьому колі, ніби запускала цей важких рух, давала йому початок. А за нею коло вивозило на кін головних героїв, які вже розгортали власну дію. Візуально це було схоже на роботу великого механізму, живого механізму. На певну систему, яка упорядковує, править соціумом. Втім, весь хід вистави давав зрозуміти, що тих, хто є особистостями, хто намагається прорвати це коло, стискає в смертельний зашморг, не дає знайти себе, своє справжнє місце та подібних собі однодумців. А, можливо, від самого початку людства, сам соціум і є головним конструктором цієї системи, цього механізму, який він створив сам для себе, щоб безкінечно гнатися за ілюзією щастя, яку, може бути, теж створив сам собі.

За режисерським задумом фіналу вистави, сонце не сходило (як це передбачав у ремарці М. Куліш). Проте відомим є факт, що вже при першій постановці «Маклени Граси» Л. Курбас відмовив драматурга від цієї оптимістичної метафори. У виставі С. Пасічника ніч, в яку тікає після вбивства Зброжека героїня, лише підкреслювали «гармати» ліхтарів у руках у персонажів масовки — розпочалося полювання на Маклену. Вистава С. Пасічника «Маклена Граса» мала в собі багато закодованих етико-релігійних сенсів. Зокрема, у Біблії сказано, що називати зло добром, а добро злом — це гріх. Вистава унаочнювала, що ця філософія самоомани, якою Зброжек ділився з Макленою, спричинялася на ще страшнішому гріху — вбивстві.

*Ірина Кобзар*

## **Режисер Олександр Ковшун. Колаборація українських театрів в часи російсько-української війни 2022 р.: здобутки і втрати**

Нам ще потрібно належно осмислити тему всеукраїнської колаборації театрів під час великої війни на рівні прихистку біженців з гарячих точок у театрах, психологічного та побутового опікування ними. Комунікування українців з театрами (від прифронтового Харкова до тилового Львова) заслуговує на окреме вивчення й окрему подяку кожному, хто брав участь у цих ініціативах у перші дні та місяці повномасштабної війни. До феномену театру як шелтеру неодноразово протягом 2022 року зверталися журналісти, однак, посеред цих матеріалів все ж таки вирізняється ґрунтовністю стаття Тоні Андрійчук [1].

Про друзів і про людей, з якими ти дуже близько знайома, писати завжди і приємно, і важко, оскільки складно уникнути упередженого захопленого тону. І все ж ризикну висловити думку, що роль режисера Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Олександра Ковшуна у представництві цього колективу на українських та



міжнародних фестивалів протягом останніх двох десятиліть є вагомою.

Сама собою тема фестивального життя академічного театру є надважливою темою. Чому ми шукаємо можливостей, щоб за спонсорський, а інколи навіть і власний рахунок повезти виставу на фестиваль?

На те є низка причин:

1) Відсутність необхідної підтримки від держави на регіональному і національному рівні, щоб театр міг поїхати на гастролі. Водночас із цим, театр мусить їздити на гастролі. Якщо вже держава вигадала таку форму репертуарного державного театру на бюджетному фінансуванні, то театр мусить демонструвати свої здобутки не лише глядачам свого міста. Дуже часто здобута гастрольними виступами критика дає театру розуміння того, яким він сприймається зараз, а яким мусить і може бути, забезпечує його зростання.

2) Низький рівень фінансування театру загалом. Протягом усіх тридцяти років, якби ми не любили свою державу, якби ми шанобливо до неї не ставилися, фінансування культури, зокрема, у Харкові, за залишковим принципом, спричинилося на комплексі конкурентноспроможної меншовартості митців — не варто було навіть починати планувати гастролі 4, не кажучи вже про 10, вистав.

3) Постійні вимоги виконувати фінансовий план, особливо останніми роками — адже театрам необхідно як оплачувати комунальні платежі, так і провадити постановну діяльність.

4) Різкий спад зацікавленості глядачами виставами власного міста (це обумовлює як конкуренція театру з телебаченням та Інтернетом, так і регулярні візити антреприз з іменитими гастролерами).

Конкретно в нашому театрі після відходу з посади художнього керівника Андрія Жолдака багато зусиль докладалося для співпраці з глядачами, втім, продавати власні вистави, а особливо проукраїнські або такі, що за форматом є фестивальними, ми так і не навчилися. Здебільшого гроші надходять до каси театру за вистави-видовища, вистави розважального репертуару. Завжди баланс між власними творчими ідеями

режисера і потребами театру перехиляється до других. Мушиш робити «вистави для каси», та чи підіймають такі постановки, як, приміром, «Шум за сценою» за п'єсою Майкла Фрейна і «Шукайте тенора» за п'єсою Кена Людвіга, рівень акторської гри, чи стають справжніми режисерськими здобутками? Відповідь на ці запитання — неоднозначна. Якось перед виставою ми говорили з акторкою театру ім. Т. Г. Шевченка Оленою Приступ, і я не могла тоді не зауважити гіркоти в голосі подруги: «Глядач на поклонах скандує, а мені від того сумно... чому стільки глядачів лише на таких виставах?.. Мене пізнають тепер у метро, беруть автограф... але я в театрі понад 30 років і мій послужний список налічує під 100 ролей, в тому числі дуже серйозних, драматичних!!» [4, с. 1].

Саме тому можливість ставити вистави експериментального плану, а потім вивозити їх на огляд фестивальных журі, глядачів, преси — надважлива справа для театру. Актор мусить рости, особливо молодий. Водночас, у Харкові можливості театральної критики дуже звужені. На фестивалях ми чуємо одразу кілька експертних думок, які дають уявлення і про переваги чи хибі окремих виконавців, і про загальний рівень вистави, і про репертуар, і про шлях, який він наразі торує. Особливо «зворотній зв'язок» є корисним молодим акторам і молодій українській драматургії.

Останніми десятиліттями болісним моментом є легковажність нашої театральної адміністрації, яка все більше захоочує появу в репертуарі Театру ім. Т. Г. Шевченка вистав комерційного плану, і при плануванні поточного репертуару на місяць співвідношення між мистецьки цікавими виставами та комедіями з музикою та танцями завжди — на користь останніх.

Саме ці причини підштовхують режисерів нашого театру й особливо Олександра Ковшуна шукати можливості взяти участь у фестивалях. Це прагнення має своє видимі результати, бо протягом останніх дванадцяти років вистави цього режисера побачили глядачі 30 фестивалів у 10 країнах світу.

Досліджуючи цю тему, я посилаюся на власний акторський досвід, а також інтерв'ю з акторами, які зайняті у виставах О. Ковшуна, передусім з акторкою Оленою Приступ.



Як виникла творча колаборація діячів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка з Вінницьким театром ім. М. Садовського? Коли 24 лютого 2022 року всі ми прокинулися в іншій реальності, деякі працівники театру та їхні родини згуртувалися у нижньому фойє театру. Далі почалися реальні бомбардування Харкова — літаки «прасували» центр міста, і колектив почав роз'їздитися, бо кожен зрозумів, що ця загроза життю надовго. У той час О. Ковшун і О. Приступ виїхали до Вінниці, куди різними шляхами приїхали також інші актори нашого театру. Протягом місяця від нерозуміння, що можна робити в цій ситуації, від жахливих новин звідусіль, у колективі була важка депресія. Зі слів О. Приступ, Олександр Ковшун наприкінці березня збирався йти працювати на завод, допомагати в тилу чи на «оборонці»: все, що завгодно, аби лише не відчувати, що нічим не можеш допомогти ані собі, ані людям поруч [4, с. 1]. На щастя, театр «притягнув» його назад. Задля того щоб підняти всім настрій, якимось мотивувати, О. Ковшун взявся зробити концерт для переселенців. У ньому брало участь багато дітей. Побачивши концерт, представники дитячого фонду запропонували режисеру з Харкова підготувати постановку у Вінницькому театрі ляльок. Так виникла ініціатива О. Ковшуна здійснити другу редакцію харківської вистави «Хлібне перемир'я» (2021) зі своїми акторами та на базі і за участі Вінницького театру ляльок. Виставу репетирували двома відповідними складами. Коли ж вималювалася перспектива участі вистави у фестивалі «Мельпомена Таврії», свою територію для творчої колаборації запропонувало керівництво Вінницького українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського. Географічно територія Вінницького театру ляльок тоді потрапляла у зону дії ворожої артилерії, і тому пропозицію від Театру ім. М. Садовського О. Ковшун сприйняв із вдячністю. Так утворилася мистецька колаборація вже трьох театрів — одного харківського та двох вінницьких.

Прем'єра «Хлібного перемир'я» відбулася у червні на XXIV Міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії» (м. Вінниця), кілька її показів пройшли з успіхом. Ю. Швець писав у всеукраїнському виданні про цю виставу,

даючи повноцінний аналіз образів, режисури, характеризуючи напрям, нею представлений, зокрема, про метод роботи О. Ковшуна над п'єсою: «Тож зрозуміло, що робота режисера полягала саме в інтерпретації реплік, а не в їх ретрансляції, й вона мала бути філігранно точною, аби використати всі алюзії й відсилки, закладені в епічно-поетичній прозі Жадана (хоча й зафіксованій цього разу в діалоговій формі п'єси» [5, с. 11]. У статті знаного критика акцентовано і на основному сенсі колаборації різних театрів заради однієї вистави як на загальноукраїнському концепті драми С. Жадана: «Звісно, про виставу ... можна сперечатися з точки зору більш чи менш вдалої реалізації окремих ролей, до яких залучили вінницьких акторів, але не загальної концепції постановки. Бо основний наратив п'єси, написаної задовго до активної фази війни, режисер, звільняючись від половинчастості “мирних” ілюзій, цілковито співвідносить із болісними реаліями сьогодення. І якщо до нинішньої фази трьохсотлітнього протистояння двох світів окремі театри дозволяли собі бавитися «серйозними» концепціями на кшталт «життя переможе» (матір героїв відспівають і віддадуть землі — взамін сусіди-фермери народять дитину, котра нібито успадкує іншу ментальність), то в цій виставі концепція тимчасового примирення терпить корінне, всеосяжне фіаско — фарс трансформується в пекло: степ у фіналі горить масштабно й у прямому сенсі, змушуючи «внуків», ностальгуючих за беззмистовністю існування «дідів», включно з сім'єю нібито українського фермера, тікати з насидженої території — до Стіксу з підірваним мостом. Втім, ілюзорність такого порятунку стає очевидною задовго до фіналу» [5, с. 12]. По суті, у власній рецензії київський театрознавець наголосив на прагненні режисера О. Ковшуна передати через цю виставу ідею спокути цілого народу за гріхи своїх та батьків.

У вересні з виставою «Хлібне перемир'я» команда поїхала на ІХ Міжнародний фестиваль українського театру в Кракові «Схід–Захід». Щоб гідно представити постановку, зіграти її до Польщі приїхали актори харківського театру ім. Т. Г. Шевченка з Полтави, Вінниці, Харкова (де вони на той час перебували). Також до Польщі вирушили актори театру ім. М. Садовського



Андрій Побережний і Оксана Бандура. На виставу в Кракові приїхала, щоб зіграти в ній свою роль, акторка Тетяна Турка, яка тимчасово мешкає в Німеччині. Зі слів О. Приступ, у Польщі вистава «Хлібне перемир'я» відбулася як найкраща з усіх, що вони грали до того, і приймали її дуже добре. В рамках показу було зібрано на потреби ЗСУ значну суму донатів [4, с. 3]. У матеріялі В. Кирильчук, що узагальнив поїздку «Хлібного перемир'я» до Кракова, наголошено на значній гуманітарній місії тогорічного фестивалю: «Важливо, що, окрім підтримки мистецтва України, нинішній фестиваль, що тривав із 28 серпня по 4 вересня, мав також особливу мету: всі зібрані кошти від продажу квитків організатори передадуть на підтримку українських захисників — придбають два медичні гелікоптери» [3].

По поверненні команди «Хлібного перемир'я» в Україну виникає ідея взяти участь у 52-му Всеукраїнському театральному фестивалі «Вересневі самоцвіти». Він також проходив у вересні. У рік повномасштабного вторгнення на проведення цього фестивалю скинулася коштами вся бізнес-еліта міста (переїзд учасників фестивалю, їх проживання, харчування, обслуговування сцени оплачував фестиваль), а також з метою безпеки заздалегідь не оголошувалася афіша колективів-учасників. Страхи організаторів можна зрозуміти — Кропивницький є прифронтовою зоною, тож, резонно було очікувати, що щойно оприлюднять афішу, почнуться «прильоти». У грудні 2017 року Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка вже здобув такий драматичний досвід. Коли наш театр з гуманітарною місією поїхав до станиці Новолуганська з виставою-казкою і водевілем «Шельменко-денщик». У залі тоді зібралася багато людей, серед яких — 200 дітей, і, як пізніше стало відомо, коригувальником обстрілу Будинку культури з «градів» тоді був міський голова. Тож, замість того, щоб зіграти виставу, ми, акторки, ледь встигли сховатися в укриття, тоді як чоловічий склад «шевченківців» під вогнем допомагав евакуювати глядачів.

Під час показу вистави на фестивалі в Кропивницькому тричі оголошували повітряну тривогу. Звісно, після кожної глядачів у залі меншало. Втім, за спогадами О. Приступ, після

кожної тривоги вистава набирала градус драматизму. Остання тривога була перед монологом тітки Шури, яку грала О. Приступ. Після чергової години в укритті, коли акторка нарешті отримала можливість виголосити свій монолог, вона реально відчувала, до якої міри ненавидить бути залежною, ненавидить бути в чийось очах «гвинтиком», а не особистістю, ненавидить відчуття, коли твоє життя залежить від сваволі терористів, коли ти поняття не маєш, чи триватиме твоє життя після оголошення тривоги, чи нагло обірветься. Ніколи досі О. Приступ не вкладала у текст ролі на сцені стільки позиційності, скільки вклала у цей монолог Шури в Кропивницькому: «Можливо це був перший і єдиний мій справжній монолог, промовлений зі сцени» [4, с. 4]. Факт набуття додаткового громадянського права говорити зі сцени свій текст ролі — це колосальний фаховий і людський досвід, який дала акторам нашого театру війна, і ця думка бриніла у виступах таких рецензентів вистав нашого театру, як Юлій Швець, Олександр Аннічев, В. Кирильчук та ін.

За часів керівництва Харківським театром ім. Т. Г. Шевченка А. Жолдаком (2002–2005) уперше відбулися колаборації наших митців з акторами з Німеччини, Польщі, Голландії. Першою роботою театру, в якій відбулася колаборація з акторами інших українських театрів, став «Вишневий сад» В. Кучинського (1999). Надалі ці процеси надовго завмерли. У період повномасштабної війни вони ситуативно поновилися.

Важливим є, що в нових умовах, на незнайомих сценах вистави нашого театру набувають зовсім іншого звучання та додаткових тем. Та невизначеність фіналу, яка відчувалась у першій редакції вистави «Хлібне перемир'я» О. Ковшуна на харківській сцені, зникла, а ідеї дооформились у процесі виступів з виставою під час повномасштабного вторгнення. Цьому допомогла максимальна зібраність наших акторів, дійсний трагізм переживання ними нових катастрофічних обставин власного життя. Олена Приступ розповіла, що під час показу у Кропивницькому: на репліці персонажа «Міст горить» оголосили чергову повітряну тривогу. «І ти уявлення не маєш, — ділилася вона, — де реальність а де ні, де мистецтво, а де життя. Тому в залі і на сцені — кілька секунд паузи. Бо ніхто не знає, як до



цих слів ставитися: ця тривога за сюжетом вистави чи тривога ззовні?» [4, с. 3–4].

Саме точка перетину ігрового досвіду театру, віддаленого на сцені, і пережитого кожним учасником події «тут і зараз», стала набуттям нової якості сценічної правди для сучасного Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка.

Перед повномасштабним вторгненням інша вистава малої сцени «Березіль» Театру ім. Т. Г. Шевченка в постановці О. Ковшуна — «Калігула» за А. Камю — вперше представляла традиції нашого театру в арабському світі. У січні 2022 року режисер з командою з гучною перемогою повернулися з Каїру (Єгипет), здобувши першість одразу в трьох номінаціях. У Каїрі О. Ковшун отримав запрошення на фестиваль в Іраку.

Попри те, що з 24 лютого того року наш театр, як і життя всієї країни, опинилося в абсолютно новій реальності, у жовтні «Калігула» представив Україну на фестивалі в Багдаді (Ірак) і здобув одразу дві перемоги: Гран-прі за кращу виставу фестивалю і диплом за кращу чоловічу роль (Калігула-М. Стерлік). Щодо вражень від прийому українського театру під час війни арабськими глядачами на III Багдадському міжнародному театральному фестивалі О. Ковшун згодом розповів вінницькій журналістці: «Колись у мене був дещо упереджений погляд щодо театру у країнах Сходу, та коли я вперше побачив арабський театр у Туреччині, був неабияк вражений. Зрозумів, що театральне мистецтво у східних країнах на високому, крутезному рівні. І торік на фестивалі в Єгипті, і зараз в Іраку — все дуже масштабно, помпезно, якісно. Тому подвійно приємно, що нашу виставу місцеві театри й публіка щиро прийняли — гучно аплодували і під час вистави, і у фіналі» [2].

А вже у листопаді «Калігула» повернувся до Іраку, цього разу для участі у VII Ербильському міжнародному театральному фестивалі (Ербиль).

На завершення зазначу, що ми в творчому колективі театру давно почали роздумувати, яку назву йому обрати у Незалежній Україні. Не лише харківський до нещодавно російський драматичний театр ім. О. Пушкіна шукає зараз власні сучасну назву і концепцію. Театру, створеному під назвою «Березіль», а згодом

розлученому з творцем і перейменованому на театр ім. Т. Г. Шевченка, також дуже цікаво дізнатися, куди ми рухатимемося по суті. І гастролі та фестивалі стають дзеркалом, у якому можна побачити своє сучасне обличчя. Адже об'єктивно напередодні 100-ліття «Березолу» театру як такого вже не було. Формально за усіма ознаками він існував, але всередині колективу відчувалося, що все, що було в ньому до цього радянське, пострадянське, відмирає, розчиняється і насувається війна. Втім, спостерігаючи за своїми колегами, які від початку повномасштабної війни відірвані від нашого театру, але не відірвані від професії та одне від одного, я бачу, що, куди б не закинуло життя наших акторів, вони продовжують займатися ремеслом і театром. Неважливо, в Україні чи поза нею, індивідуально, чи в новому колективі, або гуртуючись невеликими групами. Нас виручає українська риса — здатність дати собі раду і вміти використовувати свій час, свій хист, куди б не закинуло тебе життя. З іншого боку, підстав для стурбованості достатньо: дехто з нашого театрального сектора пішли у ЗСУ та ТРО, дуже багато акторів нашого театру, передусім жінок, дівчат, виїхали з міста, а дехто і з України, і нема певності, що вони вертатимуться. Харків розташований до такої міри впритул до росії, що, мабуть, стане геть мілітаристичним. Звісно, грошей на театр в області під час війни не буде. До того ж у зруйнованих будинках людям якось доведеться жити, шукаючи ресурси, щоб відновлювати їх. Частина митців нашого театру повертатимуться до Харкова, проте актори, які вже вкусили цього плоду колаборації з театрами у більш захищених або навіть розвинених регіонах, вже висловлюються на предмет того, що започаткований у першій половині 2000-х А. Жолдаком досвід участі театру в серйозних фестивалях, перехоплений О. Ковшунном, допоможе підтримати наш театр у цілісній структурі. Я сподіваюся, що всі ми ще зустрінемося, подивимося один одному в очі і почнемо новий відлік життя нашого театру.

### **Список використаної літератури**

1. Андрійчук Т. Як театри і музеї волонтерять під час війни. Ukraïner: 2022. 18 верес. URL : <https://ukraïner.net/volonterstvo-kulturnykh-zakladiv/> (дата звернення 8.08.2023)

2. Кирильчук В. «Українську виставу про диктаторів у Багдаді всі зрозуміли!»... Vn.20minut.ua. 2022. 14 лист. URL : <https://vn.20minut.ua/Kultpodii/ukrayinsku-vistavu-pro-diktatoriv-u-bagdadi-vsi-zrozumili-oleksandr-ko11710752.html> (дата звернення 8.08.2023).

3. Кирильчук В. У Польщі їм аплодували, стоячи! Вінницький і Харківський театри вразили всіх на фестивалі у Кракові. Vn.20minut.ua. 2022. 7 вер. URL : <https://vn.20minut.ua/Kult-podii/u-polschi-yim-aploduvali-stoyachi-vinnitskiy-i-harkivskiy-teatri-vrazi-11675396.html> (дата звернення 8.12.2022).

4. Приступ О. Інтерв'ю від 15.11. 2022. Інтерв'ю брала І. Кобзар. Вінниця, 2022. Архів авторки. 4 с.

5. Швець Ю. Велика плавка в донецькому степу. Кіно-театр. 2022. № 5 (163). С. 11–12.

*Деніза Глезіна*

## **Форми та сенси перших харківських вистав після початку повномасштабної війни в Україні**

Повномасштабне вторгнення змінило пріоритети та порядок денний на всіх рівнях суспільного устрою. Безпека існування театру як такого опинилася під питанням. Колективи державних і недержавних театрів зазнали значних змін, театральні діячі і діячки Харкова постали перед складним питанням самої потреби займатися театральною практикою. Дехто знайшов у собі сили продовжувати мистецьку діяльність. А дехто обрав інші стратегії опору: волонтерство, служба у Збройних силах України або територіальній обороні. В доповіді проаналізовані перші вистави в Харкові після початку великої війни, щоби знайти відповіді на актуальні для театру питання: які форми зараз обирає театр? чи є потреба відтворити політичний конфлікт на сцені?

Для свого дослідження я обрала дві вистави, об'єднані часом та місцем виникнення, тобто створених у Харкові після 24 лютого 2022 року:

— народний фарс «Нехай щастить!» Харківського академічного державного театру імені Тараса Шевченка. Режисер — Степан Пасічник;

— музичний перформанс «Вертеп» Харківського обласного академічного театру ляльок імені Віктора Афанасьєва. Режисерка — Оксана Дмітрієва.

### Форми

24 лютого 2022 року культурне життя Харкова завмерло: театри зачинилися, перебувати в багатьох приміщеннях через обстріли було вкрай небезпечно, велика частина населення покинула місто. Але вже зі середини квітня 2022 року поодинокі групи митців почали давати концерти, робити короткі інтерактивні програми та мінівистави на станціях метро, серед них були і працівники театру ляльок імені Віктора Афанасьєва. Те, що спершу мистецтво проявляється в малих театралізованих формах із переважно розважальною функцією — цілком логічний процес в умовах постійного стресу, спровокованого війною. Постійна небезпека скорочує перспективу погляду у майбутнє — довготривале планування поступається місцем швидкому ситуативному реагуванню на проблеми та виклики. Це зауваження стосується не тільки глядачів, але і театрів. Якщо в звичайному житті театр може розраховувати на кілька місяців роботи над виставою, то у надзвичайному положенні трупа розраховує на дні або ж тижні.

Після кількох місяців повномасштабної війни, коли ситуація в місті відносно нормалізувалася, тобто військовий побут та військові реалії набули сталості, у митців та мисткинь з'явилася можливість планувати наперед і задуматися над постановкою повноцінної вистави та загострилася потреба вести мистецьку діяльність там, де ситуація ще не дозволяє цьому народитися самостійно.

Перші спектаклі, створені у Харкові після 24 лютого 2022 року, зберегли цей досвід невизначеного майбутнього — їх об'єднує тяжіння до спрощення театральної форми та засобів сценічної виразності, первісності висловлювання, фактично повернення до базових для європейського та українського театрів форм: фарсу та вертепу.



Степан Пасічник — головний режисер Харківського театру імені Тараса Шевченка розповідає про свій творчий пошук матеріалу: «Спочатку ми хотіли написати оригінальний сценарій, створити драматургію, ми шукали такий матеріал, який говорив би про війну. Утім, кожна п'єса, яку я читав і яку написали після початку великої війни, починалася словами, що “в нас прилетіло”, “нас бомблять”. Ми шукали матеріал, який не був би слізливо-драматичним, бо навколо трагедії й так багато. Свідомо шукали матеріал, який спонукав би до життєдайної енергії. — Розповідає режисер в спільному з Романом Жировим інтерв'ю для радіо “Накипіло”. — Ми шукали такий матеріал, який за емоціями був би таким, як казала Леся Українка: “Я буду крізь сльози сміятись”» [4].

Для майбутньої вистави була обрана п'єса грузинського драматурга Баси Джанікашвілі «Війнонька». Ця чорна комедія була написана в період вторгнення та окупації Сакартвело росією у 2008 році, тому цей текст був настільки природно перенесений в українські реалії.

Режисер визначив жанр вистави як «народний фарс». Фарс — це знана із часів середньовіччя комедійна форма, для якої характерні простий сюжет на рівні побутового анекдоту, впізнавані персонажі, брутальний гумор за межею пристойності. Фарс не стримує себе у засобах виразності та порушує більшість етичних норм, легітимізуючи насилля, тому він добре підходить для втілення гострих конфліктів. На противагу середньовічній містерії, яка народилася та розвивалася під патронатом церкви, фарс є елементом народного театру: спрощена знакова система такої вистави потенційно розширює її аудиторію, гумор її зрозумілий різним прошаркам суспільства.

Фарсовий комедійний жанр був витриманий також і в засобах виразності вистави. Розвиваючи художню мову вистави, актори зосереджувалися на пошуку заміників та евфемізмів для всього, що могло б ретравматизувати глядача. Скажімо, звук трощі літака подано через умовний комедійний аудіо-фільтр: там, де мав бути звук вибуху, Дмитро Петров, що був відповідальний за звукові ефекти, робив бітбоксерський «тидищц».

У звуковому ряді вистави був використаний виключно «живий звук», актори співали під акомпанемент народних інструментів відомі народні пісні «Ой, чий то кінь стоїть», «Вареники» та «Місяць на небі», український аутентичний культурний простір також підкреслювали приказки та прокльони, які рідко почуєш в сучасному міському побуті.

Ще одна важлива характеристика фарсу — його мобільність. Середньовічні фарси виставляли переважно на ярмарках, актори їздили по різних містах та селищах. Мандрівний стиль життя та відсутність великого бюджету позначалися на художній якості фарсів: невеликі умовні універсальні декорації, що легко і швидко складаються та розкладаються, означували такі ж універсальні місця дії без зайвої деталізації, але з максимальним функціональним навантаженням.

Виставу «Нехай щастить!» театральна художниця Дар'я Кушніренко конструювала для схожої мети: показували її у військових частинах і місцях дислокації та ротації військових, спочатку уривками по 20–30 хвилин, а в більш безпечних та комфортних для виступу умовах — повністю, тобто годину і десять хвилин.

Вистава була оформлена з мінімумом декорацій та реквізиту, трупа грала її п'ять місяців на різних майданчиках: в ангарах, на відкритому повітрі та на сценах театральних фестивалів, поки нарешті у квітні 2022 року не повернулася на велику сцену Харківського театру імені Тараса Шевченка.

Оксана Дмитрієва також звертається до форм народного театру, актуалізуючи одну із найдавніших та найважливіших для українського театру форм. Йдеться про театр вертепу. За 2022 рік режисерка двічі зверталася до цієї форми у своїх постановках: перший раз це був музичний перформанс на основі «Драми про Ірода», хоча єдині тексти, що звучать у виставі, це народні пісні, художником цієї вистави став Костянтин Зоркін. Друга — на основі поезій культового українського поета Сергія Жадана, художницею якого є Наталя Денісова.

Про свою зацікавленість театром вертепу Оксана Дмитрієвої розповідає в інтерв'ю для локального видання «Mediaport.ua»: «У вертепі є така формула: Христос народжується тут і

зараз. Кожна народжена дитина в Україні під час війни — це об'єкт полювання Ірода. Тому воно так пронизливо звучить, але ця проста історія теж важлива, тому що ми знаємо, чим вона закінчується. А вона закінчується неодмінно тим, що смерть прийде за царем Іродом, світло переможе темряву» [3]. Зауважмо, як режисерка формулює актуальність сакрального сюжету, тісно переплітаючи між собою реальність та міф: тут і війна в Україні і Ірод — евфемізм для російського диктатора — буквально зустрічаються в одному реченні. Отже, вистава, де зло завжди отримує справедливе покарання, стає не просто художнім висловом, а своєрідним ритуальним заговором на перемогу.

Як пише Марія Прево для онлайн-порталу «Театріум»: «[Вистава] це спроба звернутися до архаїчних, подекуди ритуальних першоджерел, розглянути вертепну історію як ритуал, як ритуал у грі акторів ... як проживання відчуття власної пластики тіла, як звернення до кодів-знаків у поєднанні зі звучанням автентичних музичних інструментів» [3].

Ритуал, який пропонує нам театр ляльок імені Віктора Афанасьєва, світський, тобто заснований на ритуалізованих перформативних практиках, завдання яких допомогти акторам «пропустити» через тіло події війни, знайти свій власний тілесний відгук, заземлитися, тобто знайти емоційну опору в своїй фізіологічності. Задля своєї роботи над виставою Інна Фалькова, хореографка вистави, використовувала різноманітні сучасні техніки: контемпорарі-хореографію, було та автентичний рух [5]. Буто — напрям авангардного японського танцю, що досліджує тіло як таке, його природні й надприродні способи руху, що народжуються в майже буддійській порожнечі між свідомим та несвідомим. Офіційна сторінка інституту автентичного руху дає таке визначення: «Автентичний рух — це повністю самокерована форма [танцювальної імпровізації], в якій люди відкривають для себе шлях руху, що пропонує міст між свідомим і несвідомим. Автентичний рух досліджує стосунки між тим, хто рухається, і свідком, між тим, кого бачать, і тим, хто бачить. Із заплющеними очима учасник прислухається до себе і знаходить рух, що виникає з прихованого

спонукання, клітинного імпульсу. Поступово невидиме стає видимим, нечутне — чутним, а зміст безпосереднього досвіду набуває чіткої форми» [6]. Цей ефект можливий завдяки чітким перформативним ритуалам як, наприклад, відкриття простору та розподіл на тих, хто рухається, та свідків.

Костянтин Зоркін — художник вистави — також шукає способи взаємодії з підсвідомим: апелює до символів та культурних кодів. «Є інструменти, з якими актори працюють з невідомим, тобто вони входять у стан, коли беруть в руки, вони відчувають їх дуже добре і вони користуються ними. Навіть намисто там може бути і кров'ю, і воно може бути і сльозами, воно може бути і пуповиною, якою поєднана мати і дитина. Тобто такі універсальні об'єкти» [2], — каже художник. Окрім універсальних об'єктів вистава наповнена мистецькими об'єктами, що викликають у нас асоціації з об'єктами Харківської військової дійсності: ряди зруйнованих будівель, бомби.

Балансуючи між відомим і невідомим, новітнім та архаїчним актори існують у просторі символу, де їхня пластика нагадує нам то ангелоподібних райських птахів, то страждених матерів, а у розв'язці вистави на сцені виокремлюється з неозначеної маси Смерть у виконанні Якова Озерова. Всю виставу ми споглядаємо поєднання символів, сучасних нашої країні та архаїчних, базових для нашої культури в цілому, і це наче повертає нас до сприйняття первісних знакових систем.

### Герої та антагоністи

Збройний конфлікт сприяє жорсткій поляризації суспільства, таким способом людська психіка в стресі намагається досягнути війну, поділяючи світ винятково на чорне і біле. Цю дихотомію легко простежити в медіапросторі в розподілі подій на «зраду» та «перемогу», людей на «своїх» та «чужих». «Чужими» є російські окупанти та всі до них дотичні, що переводить їх із цієї категорії в категорію «ворога» і глибше — в категорію «не-людей». І мистецтво відгукається, відображає це у розлюднення антагоніста.

Для того, щоби підкреслити процес дегуманізації Степан Пасічник використовує анімаційний план у своїй постановці.

Тут ми бачимо протиставлення людей та ляльок. Денис Гугнин пояснює появу антагоніста у вигляді ляльки: «Тому що лялька є неживим предметом, якою керує актор. Отже, так само солдатом хтось керує зверху, як лялькар управляє лялькою. І солдат виконує те, що йому кажуть. Той же процес проходить з лялькою ... Якщо вона знаходиться під управлінням лялькарятрана, то маріонетка солдат буде готовий вбивати, нищити, грабувати тощо» [1]. Протагоністи п'єси — сільська родина, що складається із бабусі, дідуся та онука. Старше покоління кмітливе та щедра, молоде — завзяте й хоробре, їхню майже казкову ідилію руйнують ворожі льотчики, яких вони почергово беруть у полон. Льотчики представляють чотири карикатурні типи росіян: простий сім'янин з глибинки, інтелігент-інтелектуал, професійний військовий-головоріз та бандит, прообразом якого є експрезидент України Віктор Янукович. Набори стереотипів, використані у створенні образів льотчиків, повторюють стереотипи розповсюджені у медіапросторі після початку повномасштабного вторгнення РФ на територію України. Павло Савельєв керує всіма чотирма ляльками, а також виходить у живому плані на монолог задля створення моменту щемкої чесності та відвертості. В цьому монолозі глядач має змогу почути каяття російських загарбників, їхню розгубленість, визнання своєї мізерності перед нашою культурою. Це визнання — така ж частина сучасного українського нарративу, як і висвітлення майже не людської тупості та боягузливості російських військових. Форма фарсу дає змогу протагоністам здобути не тільки фізичну перемогу над ворогом — на військових чекає обіцяна страта після гостинного частування — але й моральну: висміяні та зломлені злодії вже погоджуються зі своїми катами, що вони винні та негідні життя. Кожен з них проходить свій шлях через заперечення, гнів, торг та депресію до прийняття своєї неминучої долі.

Ідея переможеного зла стає центральною і для вистави Оксани Дмитрієвої. Режисерка виводить на сцену метаморфічну юрбу, універсальний хор в античному його сенсі, з якої виходять до нас протагоністи та антагоніст. Біблійний герой Віталія Бурлеєва Ірод втілює образ первинного хтонічного зла,

що супроводжує цивілізацію на її шляху розвитку. Його жадібність агресивно захоплює все більше і більше ресурсів, людей, простору. В кульмінаційний момент його шляху світло стає червоним, немов позначаючи криваву шалену еру правління Ірода, і він у своєму тріумфі скаженіє та бавиться людськими черепами, перетворюючи їх спочатку на зброю, потім на собак і врешті на частини тіла та одяг, символічно знецінюючи людське життя. Так втілюється абсолютне безпринципне зло, абсолютно чорне, на противагу якому народжується могутня помста. Вистава показує антагоніста в його становленні, в його стрімкому злеті та заслуженому падінні. Отже, команда театру наче дає нам зрозуміти: зло не зможе піти непокараним, як тисячі років тому, так і зараз.

У фіналі обох вистав ми бачимо святкування перемоги життя над смертю, справедливості над несправедливістю. Добро в обох виставах постає не беззбройним та беззахисним, воно доказує, що має сили і сміливість боротися та захищати себе. У «Нехай щастить!» та «Вертеп» святкування перемоги втілюється в розлогій народній пісні, яка слугує переходом між грою та реальністю та перетікає в уклін глядачам.

### **Висновок**

Після 24 лютого 2022 року театр був змушений боротися за своє існування та шукати нові методи діалогу з глядачем. Умови праці та військового стану, постійна невідомість перших місяців великої війни та емоційні навантаження вплинули на вибір форми перших Харківських вистав Оксани Дмитрієвої та Степана Пасічника. Обидва режисери звернулися до спрощених театральних форм, вертепу та фарсу, які дозволили втілити на сцені актуальні для них ідеї. В основі кожної з цих вистав лежить ідея справедливої перемоги добра над злом, де зло, тобто антагоністи, безсумнівно є представниками російського режиму, перенесеними у мистецьку площину. В цій площині ворог показаний свідомо розлюдненим через свій статус. Театр після початку війни також набуває терапевтичної функції як для глядачів, так і для учасників дійств, ми можемо простежити це у роботі з акторами та у вибраних засобах виразності. Також

режисери звертаються до етнічних мотивів у візуальному та звуковому оформленні вистав «Вертеп» і «Нехай щастить!», так театри Харкова після початку великої війни апелюють до національної свідомості глядачів та до відповідних культурних кодів.

### **Список використаної літератури**

1. Гугнин Денис. Театральні гості з Харкова з виставою «Нехай щастить!» у Львові. Фотографії старого Львова. URL: 2023. 28 бер. <https://photo-lviv.in.ua/teatralni-hosti-z-kharkova-z-vystavoju-nekhai-shchastyt-u-lvovi/> (дата звернення 17.09.2023).

2. Карнаух Наталка, Дусько Іванка. Львівські та харківські актори презентували виставу «Вертеп». Суспільне. Новини. 2022. 26 груд. URL: <https://suspilne.media/amp/346492-lvivski-ta-harkivski-aktori-prezentovali-vistavu-vertep/> (дата звернення 17.09.2023).

3. Прево Марія. Сучасні Вертепи Харкова від режисерки Оксани Дмитрієвої. Teatrarium. 2023. URL: [https://teatrarium.com/suchasni\\_vertepu\\_kharkova/?fbclid=IwAR2dPxVNdulWaeFzfSyOhX9bslPbpj3NAV3n66TUUIcnpoINMXq3E88shGY](https://teatrarium.com/suchasni_vertepu_kharkova/?fbclid=IwAR2dPxVNdulWaeFzfSyOhX9bslPbpj3NAV3n66TUUIcnpoINMXq3E88shGY) (дата звернення 17.09.2023).

4. Ремез Марічка. «Нехай щастить!»: історія створення вистави часів війни, яку грають на передовій. Радіо Накупіло. 2023. 24 лип. URL: <https://radio.nakupilo.ua/nehaj-shhastyt-istoriya-stvorennya-vystavy-chasiv-vijny-yaku-grayut-na-peredovij/> (дата звернення 17.09.2023).

5. Фалькова Інна. Інтерв'ю від 25.10.2023. Харків, 2023. Інтерв'ю брала Д. Глезіна. Архів авторки. 1 с.

6. Tina Stromsted. Authentic movement. 2017. Authentic Movement Institute URL: <https://www.authenticmovementinstitute.com/authenticmovement> (дата звернення 26.10.2023)

## Напрямки діяльності Харківського Національного академічного театру опери та балету імені М.В. Лисенка / Схід Опера від початку російської агресії 2022 р.

Передвоєнний період був для ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка / Схід Опера часом надзвичайно інтенсивної діяльності, коли театр перебував на вістрі сучасної культури. Він розвивав перспективні методи роботи із глядачами, захоплював публіку неординарними постановками. Колективи та солісти Схід Опера успішно виступали у багатьох країнах Європи, Азії, Америки. Важливою подією для театру було те, що він 2019 року став членом міжнародної оперної асоціації — Opera Europa. Серед найбільш резонансних передвоєнних прем'єр — балет «Спартак» А. Хачатуряна, опери «Попелюшка» Ж. Массне, переосмислена й нестандартна версія «Мазепи» П. Чайковського в межах всеукраїнського проекту «Гетьман України Іван Мазепа», де у фіналі на екрані перед глядачами, на фоні виконуваної а capella старовинної козацької пісні «Чорна рілля ізорана», проходили портрети героїв боротьби за визволення України — від давніх часів до сучасності. Привертали увагу і невеличкі експериментальні постановки, зокрема, дві камерні опери — «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом» М. Наймана та «Медіум» Дж. Менотті.

Найграндіознішою подією стало створення і сценічне втілення першої за часів Незалежності масштабної української академічної опери «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич на лібрето С. Жадана у постановці Р. Держипільського, яку театр презентував 1 жовтня 2021 року. Укрінформом було проведено опитування експертів різних культурних напрямів, де вони називали знакові інституціональні речі (зокрема, в кіно, книговиданні, художньому мистецтві) і тенденційні явища та важливі події, які рухали і розвивали нашу культуру (в музичному та театральному мистецтві) за 32 роки Незалежності. У групі «Поява оперних вистав, що зрушили український



музичний театр в європейський контекст» першим фігурує саме «Вишиваний...» [1].

Театр стрімко нарощував свій творчий потенціал, загалом успішно, хоч і не без складнощів, долаючи виклики, пов'язані з карантинами і пандемією. Але всі подальші плани колективу зруйнувала війна.

Від самого початку повномасштабного російського вторгнення Харків став прифронтовим містом, яке щодня зазнавало інтенсивних ракетних обстрілів. Театральна діяльність за таких умов стала абсолютно неможливою, і всі колективи міста, державні й недержавні, її призупинили.

Будівля Харківської опери вже другого березня 2022-го, під час нищівної атаки на службове приміщення СБУ, була пошкоджена сильною ударною хвилею, а за кілька днів співробітникам театру довелося після чергового «прильоту» гасити пожежу на даху, викликану падінням уламків ракети. Кілька співробітників театру пішли в ЗСУ. Один із них, Сергій Пивоваров з бутафорського цеху, був на фронті гранатометником і загинув, захищаючи Україну. Інші й досі залишаються у лавах українських військ.

Оскільки жодних наказів від Міністерства культури та інформаційної політики щодо проведення евакуації та взагалі того, як мали поводитися в екстремальних умовах театральні та інші мистецькі колективи, не надходило, кожен співробітник вирішував долю свою і своєї родини самостійно. Частина колективу Схід Опера залишилася у Харкові, частина — виїхала до інших регіонів України та за кордон.

Звичайно, всі ми пам'ятаємо перші дні війни — зачинені магазини, аптеки, жахливе відчуття власної безпомічності, розгубленості, розпачу... Тисячі людей намагалися виїхати на безпечну територію, з різних причин залишаючи у місті хворих, старих. Без нагляду лишилися сотні домашніх тварин, кинутих господарями. А ті, хто були сильні духом, йшли захищати Батьківщину, навіть не маючи елементарного спорядження. Держава не встигала й не була готовою закрити такі проблеми. І тоді перед цими викликами постала ціла армія волонтерів, людей абсолютно різного віку, статусу й професій, яких об'єднало

бажання допомогти і тим, хто йшов захищати Україну, і тим, хто не міг потурбуватися про себе. Одним із найміцніших стовпів «залізобетонного Харкова» став потужний волонтерський рух, розгалужена нерозривна мережа «від серця до серця». До рядів цієї армії волонтерів стали і співробітники Схід Опера. З початком війни багатьом людям театру довелося дещо змінити рід занять: актори, режисери, музиканти ставали водіями, розвізниками їжі, ліків — коротше, різного роду «помічниками». І в цьому досягали не менших успіхів, ніж на сцені. Приміром, з березня — не тільки з колективом, а й сольою — розпочала грати в бомбосховищах скрипалька Віра Литовченко. Відзняті відео викладала у Фейсбук — і на них відгукнулися люди з усього світу. Так і розпочалася її волонтерська діяльність: за час війни вона допомогла і харківським музикантам, і важкохворим дітям (разом з БФ «Для тебе»), і людям похилого віку (разом із волонтерською групою «Добродій»).

Коли шок перших днів війни — ні, не пройшов, але з ним навчилися жити — настав час тверезої оцінки ситуації, що склалася. Яким би невизначеним не залишалося становище колективу, але керівництву театру треба було подбати про його збереження, про підтримку творчої форми артистів. Додаткової уваги потребувала і споруда, яка неодноразово постраждала від обстрілів.

Задля розв'язання першого питання генеральний директор-художній керівник Схід Опера Олег Оріщенко розпочав перемовини з європейськими колегами про перспективи співпраці. Відповідальність за збереження будівлі та підтримання її в належному стані взяв на себе перший заступник генерального директора Ігор Тулузов, який нині є генеральним директором-художнім керівником колективу. Він організував цілодобове чергування в театрі і поступово сформував адміністративну команду, котра почала ефективно працювати у воєнних умовах «на два фронти», забезпечуючи і харківську частину трупи, і ту, що пізніше вирушила у гуманітарний тур «Європейський шлях».

Шукаючи нові форми роботи в умовах воєнного часу, дирекція театру підтримала ініціативу музикантів зі створення

Камерного оркестру Схід Опера. Колектив розпочав перші свої виступи у рідному місті вже у березні. Вирушивши у своєрідний тур «Схід Опера — місту-герою Харкову» станціями метро, де знайшли прихисток чимало харків'ян, він дав 24 концерти [2]. Там артисти й пройшли «бойове хрещення», виступаючи перед абсолютно різноманітною публікою, іноді досить далекою від музичного мистецтва, викликаючи у своїх раптових глядачів справжнє захоплення. Незмінним диригентом, а за сумісництвом і ведучим цих зустрічей був Юрій Яковенко, а постійним солістом — Володимир Козлов. Учасниками Камерного оркестру стали Ірина Астановицька, Олександр Безкоровайний, Ірина Білик, Владислав Лівий, Віра Литовченко, Костянтин Малка, Марія Однолькіна (скрипки), Віктор Вірясов і Максим Тіунов (альти), Юлія Петрушенко та Оксана Подмарьова (віолончелі), Сергій Дікарев (контрабас). А професію телеоператора, котрий знімав відеосюжети про їхні виступи, довелося опановувати тодішньому генеральному директору колективу Олегу Оріщенко, котрий тільки-но повернувся з переговорів щодо організації гуманітарного туру.

Невдовзі через соцмережі почали налагоджуватися зв'язки з тими, хто поїхав, і на ФБ-сторінці театру з'явилася постійна рубрика «Схід Опера: долаючи відстань», де солісти, розкидані по всьому світу, співали рідній країні, рідному місту. У своїй статті «Схід Опера живе і буде жити!» О. Стельмашевська наводить текст керівниці літературно-драматургічної частини, опублікований на ФБ-сторінці театру: «Раптово, наче потужною вибуховою хвилею, війна розкидала наших колег по різних куточках світу. Польща та Австрія, Німеччина та Бельгія, Чехія та Швейцарія і навіть Індонезія — це далеко не повний перелік країн, які надали їм тимчасовий прихисток. А дехто опинився в інших частинах України. Втім, незважаючи ні на що, всі вони не втрачають відчуття причетності до свого театру і подумки завжди разом зі своїми друзями, які тримають оборону на культурному фронті Харкова. Оскільки ми, кожен на своєму місці, намагаємося робити для країни все, що можемо, тож і наші колеги беруть участь у різних мистецьких акціях, спрямованих на підтримку своєї сильної духом, волелюбної

держави. І вони, безумовно, є надзвичайними й повноважними послами «Схід Опера»: куди б не закинула їх доля, артисти театру силою свого мистецтва здатні подолати будь-яку відстань — і до рідного нескореного міста, і до сердець слухачів» [4].

Але окремі виступи артистів Схід Опера у метро та бомбосховищах не вирішували всіх проблем. Театр опинився на межі виживання. Аналізуючи ситуацію, що склалася, дирекція театру дійшла висновку: необхідно вжити рішучих заходів, щоб зберегти колектив. Таким виходом з глухого кута і стала ініціатива проведення гуманітарного туру «Європейський шлях». В рекордно короткі терміни було проведено величезну організаційну і творчу роботу. Довелося збирати розпорошену трупку, укладати всі необхідні договори та отримати дозволи на виїзд. Коли в рідному місті можна виступати лише в метро і бомбосховищах, тільки так за воєнних часів можливо зберегти такий великий колектив — давши йому змогу постійно репетирувати, підтримуючи творчу форму, й обов'язково виходити на сцену.

Завдяки цьому театр, єдиний із колективів, що опинився у прифронтовій зоні, зміг розпочати повноцінну системну діяльність одразу на двох локаціях, і в Харкові, і в Європі. Тур розпочався 24 квітня в Литовській Республіці. І. Тулузов зазначав: «Нам пощастило: буквально першого місяця війни ХНАТОБу простягли руку наші колеги — оперний театр у Вільнюсі. До цього ми з Литвою не мали творчих зв'язків, і тим важливішою для нас була ця пропозиція. У театрі залишалися ще якісь кошти, і ми змогли організувати виїзд 220 артистів опери та балету, музикантів, хористів, працівників сцени та адміністрації. З ними також поїхало 28 дітей» [3]. Загалом до Литовської Республіки виїхало понад 250 осіб.

Схід Опера вирушила в гуманітарний тур «Європейський шлях» з певною місією — познайомити широку європейську публіку з культурою України і продемонструвати: саме спільні культурні цінності, наш «європейський культурний код» є тим, що нас об'єднує. Важливим для театру стало бажання підтримати своїх співвітчизників, які були змушені виїхати з країни. А для європейських глядачів ці виступи свідчили, що наша країна, незважаючи ні на що, живе і бореться.

Повні зали, щасливі обличчя глядачів, посмішки, а іноді й сльози... Так, спростовуючи міф про деяку «холоднуватість» і «беземоційність» мешканців країн, що розташовані ближче до півночі, зустріла харків'ян Литовська Республіка. Сердечність, вміння відчувати чужий біль, співпереживання та активне бажання допомогти — ось чим вирізняються литовці. Продюсер цієї частини гуманітарного туру, Артурас Алєнскас з Національної опери Литви, який допоміг все організувати у небачено короткий термін, згадував на своїй ФБ-сторінці: «Коли я з українськими колегами, то відчуваю їхні почуття, емоції та переживання. Бачу посмішки на сцені і тривожні очі або навіть сльози “за кадром”, коли доходять новини про атаки ракет і дронів на Харків». Виступи пройшли з великим успіхом і у столиці Литви, Вільнюсі, та ще у дванадцяти містах. І вразили глядачів різноманіттям — великою кількістю концертів української музики, оперними та балетними постановками й гала-концертами, органними, органно-інструментальними та вокально-органними зустрічами, флешмобами, перформансами...

Наступною країною на «Європейському шляху» артистів Харківської опери стала Словацька Республіка. Вона надала колективу постійне місце проживання і репетиційну базу в Гуманітарному центрі міста Габчиково. Загалом від червня 2022-го до жовтня 2023 року театр, виїжджаючи в окремі «мінітури», виступив ще у дванадцяти європейських країнах — Австрії, Німеччині, Бельгії, Ватикані, Італії, Франції та ін., а також у Канаді.

Серед найбільш значущих подій місяців, проведених у Європі — відзначення Дня Незалежності України на Головній площі у Братиславі, виступи оркестру в Страсбурзі перед Парламентською асамблеєю Ради Європи, дуже відповідальні концерти в Палермо — в одному з найбільших оперних театрів світу Teatro Massimo. Надзвичайно репрезентаційними були і виступи колективу у Відні — в Палаці Естерхазі, у Ватикані — в базиліках Святого Петра та Del Santi Ambrogio e Carlo al Corso та ін.

З аншлагом і величезним успіхом пройшов у листопаді 2022 року у Веймарі концерт «Dein ist mein ganzes Herz» —

масштабний благодійний захід на підтримку України, у якому брали участь оперні зірки, що зараз виступають на провідних сценах світу: в Metropolitan Opera, La Scala, Віденській національній опері, Німецькому національному театрі у Веймарі, театрах Великобританії, Франції, Італії та інших країн світу. «Протягом сонячного дня Веймар відчував себе неофіційною світовою столицею опери. Який дорогоцінний подарунок! Смирнено вклонившись, говоримо: “Дякуємо!”» — писав німецький журналіст Вольфганг Хірш із «Thüringer Allgemeine» [5].

Наприкінці 2022 року розпочалася новорічно-різдвяна серія вистав у Парижі, де артисти балету Схід Опера під керівництвом заслуженої артистки України Антоніни Васильєвої спільно з колегами з Національної опери України та французьким оркестром Prométhée, яким керував головний диригент Схід Опера Дмитро Морозов, показували у Театрі Єлисейських Полів «Жізель» А. Адана.

Балетна труппа Схід Опера побувала у лютому 2023 в «балтійському турі», під час якого, крім Латвії, знову відвідала 13 міст Литви. Скільки радості було, скільки зворушливих слів прозвучало, коли за куліси приходили ті, хто познайомився з мистецтвом харківських артистів ще на початку їхнього «Європейського шляху». Дехто, щоб побачити «своїх українців», навіть спеціально приїздив з інших місцевостей. А як часто бувало: коли у фіналі виступу звучав гімн України, а артисти виходили з державними прапорами своєї країни та Литовської Республіки, зал аплодував їм стоячи, і на очах людей різних національностей були сльози.

Якраз у ті дні, коли танцівники Схід Опера виступали перед литовськими глядачами, було оголошено про старт трижневого збирання коштів на закупівлю для України ізраїльської системи протиповітряної оборони — п'яти радарів ціною у мільйон євро кожний. З яким ентузіазмом і азартом поставилися до цього литовці! Вже за перший тиждень зібрали майже шість мільйонів євро замість запланованих п'яти, а загальна сума перевищила чотирнадцять мільйонів. У результаті благодійної акції «Radarom» Україні передали шістнадцять радарів. У мережах «вірусними» стали відеоролики, де номер рахунку

був «зіграний» литовськими музикантами — кожній цифрі відповідала певна нота. В одному з таких роликів на цей музичний код накладалася «Мелодія» Мирослава Скорика — та сама, яка стала символом нескореності нашої держави і під яку щоразу виходили на поклони артисти балету Схід Опера. Мабуть, так і працює культурна дипломатія...

15 вересня 2023 року в Гуманітарному центрі міста Габчико (Словацька Республіка), який став місцем проживання і репетиційним майданчиком артистів і співробітників Харківської національної опери, відбулася ще одна знакова подія. Член правління всесвітньо відомої фірми «C. Bechstein» відомий музичний критик Грегор Вілмес передав у дарунок харків'янам концертний рояль «C. Bechstein», бо до того колектив навіть не мав власного акустичного інструменту для репетицій. Під впливом враження від концерту харків'ян у братиславському Будинку радіо музикознавець звернувся до правління фірми з пропозицією підтримати українців. І керівництво фірми прийняло рішення подарувати харків'янам високоякісний інструмент.

Однією з недавніх важливих подій стало вручення 12 жовтня 2023 року у Парламентській Асамблеї Ради Європи картини португальського художника Педро Андраде Нуньеса «Надія для України», створеної митцем під впливом виступу оркестру Схід Опера у холі Страсбурзького палацу ПАРЄ. Вона прикрашатиме штаб-квартиру Ради Європи.

Загалом до жовтня 2023 року в межах «Європейського туру» театром було проведено близько 200 заходів, які відвідало понад 125 тисяч глядачів.

У прифронтовому Харкові діяльність театру теж не припинялася. Влітку 2022-го, коли хоча б частково дозволила воєнна ситуація, системна концертна діяльність Схід Опера почала розширюватися. Тим мешканцям міста, котрим 5 липня 2022 року пощастило побувати на першому від початку війни відкритому концерті артистів театру «Ми з України», він запам'ятається, мабуть, назавжди. Про нього з міркувань безпеки заздалегідь не повідомляли. Але глядачів, коли у сквері навколо театру розгорнули апаратуру, а на сходинах Дзеркального струменю

влаштували імпровізовану сцену, зібралось чимало. Після концерту вони спілкувалися з артистами — заслуженою артисткою України Оленою Старіковою, режисером і ведучим Олексієм Дугіновим, солістами Максимом Ворочоком і Кирилом Тищенком, розпитували, коли й де ще можна буде їх почути, говорили, як скучили за музикою.

Цей концерт став «першою ластівкою», але попереду були десятки й десятки таких зустрічей. Схід Опера починає активно виступати на багатьох відносно безпечних майданчиках — перед мешканцями міста, у шпиталях, санаторіях і пансіонатах, перед працівниками ДСНС і воїнами ЗСУ... Запам'яталися слова ведучого, сказані на одному з концертів у Будинку ветеранів, куди на прохання глядачів артисти завітали вже не вперше: «Ми знову приїхали до вас, щоб запалити у ваших серцях надію». І їм це дійсно вдавалося. До тих, хто влітку починав концерти у Харкові, доєдналася частина виконавців, що раніше перебувала у турі «Європейський шлях». Харків'ян радують солісти-вокалісти Володимир Козлов і Олена Старікова, Лілія Кутіщева та Олександр Золотаренко, Юлія Антонова і Євгеній Лисицький, Олеся Мішаріна і Юлія Форсюк, солісти-інструменталісти Іван Бабарук, Наталія Бабарук, Артем Козлов, Віра Литовченко, Камерний оркестр і квартет Схід Опера, а також артисти хору під керуванням головного хормейстера Олексія Чернікіна, яким допомагають концертмейстерки Тетяна Козлова та Анна Леонова. Їхню роботу забезпечує надійний «тил» — звукорежисери, монтувальники, яким іноді трапляється працювати в екстремальних умовах.

Сьогодні ситуація залишається непростюю. Частина трупи, як і раніше, працює в Європі. А у прифронтовому Харкові — це безпрецедентно і викликає протести громадськості, хоча й має свою безпекову логіку — від квітня 2023 року існує заборона на проведення публічних масових заходів, що, здавалося б, унеможлиблює будь-яку концертну діяльність. Проте, театр користується будь-якою нагодою, щоб спілкуватися з глядачами.

Схід Опера є цілісним колективом і не розділяє трупу на окремі частини. Кожен виконує роботу на своєму місці, і, як

кров циркулює в організмі, артисти за необхідності переїжджають між містами і країнами. Колектив і у Харкові, і у Європі працює в одне дихання, як єдиний злагоджений механізм.

### **Список використаної літератури**

1. Базів Л. Події, які вплинули на розвиток української культури за 32 роки Незалежності. Укрінформ. 2023. 24 серп. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3752535-podii-aki-vplinuli-na-rozvitok-ukrainskoi-kulturi-za-32-roki-nezaleznosti.html> (дата звернення 12.10.2023).

2. Вауліна Ф. Харківська Схід Опера триумфально гастролує у Литві на підтримку України. Дзеркало тижня. 2022. 13 трав.

3. Гончарук О. Культурний фронт: Чим живе Харківський оперний театр, розділений війною. Vesti.ua. 2023. 22 січ. URL : <https://vesti.ua/uk/kultura-uk/kulturnij-front-chim-zhive-harkivskij-opernij-teatr-rozdilenij-vijnoyu> (дата звернення 12.10.2023).

4. Стельмашевська О. Схід Опера живе і буде жити! День. 2022. 29 квіт.

5. Hirsh W. Ein kostbares Geschenk aus der Ukrain. Thüringer Allgemiene. 2022. 22 nov.

*Юлія Бондарчук*

## **Особливості впливу на глядача театру воєнного часу постдокументальної вистави «Вона-війна» Костянтина Васюкова**

Нині, у воєнний час, існує багато думок щодо актуальності театру та мистецтва в цілому. Хтось вважає, що це не на часі, а інші шукають у творчості порятунку. Багато з нині працюючих режисерів не беруться ставити вистави, пов'язані з війною, оскільки не хочуть пригнічувати глядачів. Вони вважають, що в таких умовах аудиторію треба розслабляти комедіями та давати забути під час спектаклю. Я можу це зрозуміти, іноді в театр дійсно приходиш для того, щоб знайти внутрішній спокій, але я не можу погодитися з позицією забуття. «Якщо театр,

як дзеркало життя, не буде говорити про війну, то люди про неї забудуть». Сумнівне твердження. Війна про себе нагадує щодня. А до театру ходить дуже мало людей. Прив'язку треба шукати в самому театрі. Це для нього згубно не відбивати життя. Тому вистава Костянтина Васюкова «Вона-війна» стала для мене можливістю дізнатися, як саме впливає подібний спектакль на глядача, та чи дійсно «найкращі фільми про війну знімаються після неї».

Театр «Публіцист» — незалежний авторський театр Харкова, що став простором для експериментів та альтернативної творчої освіти. Упродовж майже сорока років свого існування, театр змінював місця локалізації, форми та стилю вистав, ідучи в ногу з часом та не зупиняючись на досягнутому. Театр був учасником багатьох українських та зарубіжних іноземних фестивалів, таких як Гогольфест (Київ), Parade-fest (Харків), Я і Села Брук (Харків), StartUp Гогольфест (Маріуполь), Фестиваль регіональних театрів у м. Поті (Грузія), Mosaic (Литва), Bliscy Nieznajomi (Польща) та інших.

Після початку масштабної агресії рф режисер театру «Публіцист» та його актори роз'їхалися містами України, не знаючи, чого очікувати від майбутнього, не знаючи, як працювати надалі. Тож, на період березня–квітня Костянтин Васюков відійшов від театральної справи, працюючи координатором харківських волонтерів у Львові. Там він стикався з різними історіями людей, які тікали від обстрілів, отримував голосові повідомлення від знайомих з історіями нової реальності життя з різних куточків України. І це все стало поштовхом до створення нової вистави, у зовсім незвичних умовах. Разом із акторкою Світланою Мельник він почав спеціально збирати історії жінок, котрі зіткнулися сам-на-сам із війною, оскільки вважав їх сильнішими від чоловіків та хотів дослідити природу цієї сили та енергії, та компанувати їх в один текст, котрий став фундаментом вистави «Вона-війна», прем'єра якої відбулася у середині липня у місті Львові.

Бажаючи показати зібрані історії якомога більшої кількості глядачів, Костянтин Васюков, разом зі своєю командою театру «Публіцист», у співпраці з львівським театром «Варта»,

оголосив у серпні про гастролі Україною. Постдокументальна вистава «Вона-війна» відвідала Івано-Франківськ, Луцьк, Одесу, Дніпро, Харків та Київ. І мені пощастило потрапити на показ у місті Дніпро.

Живучи у Харкові, мені не довелося відвідати жодної вистави театру «Публіцист», тому я не знала, чого можна очікувати від «Вона-війна». У якому форматі буде вистава, яким буде стиль режисера, як це на мене вплине? Я навіть не чула жодного відгуку на цю чи інші вистави театру «Публіцист», тому трохи хвилювалася.

На самому початку формат спектаклю здавався мені незвичним: поєднання живого плану з відеорядом у рівних пропорціях. До цього я бачила відео у виставах лише як додатковий елемент виразності чи допоміжний засіб — ніяк не окрему, повноцінну частину вистави. Однак у цьому спектаклі воно майже виконувало роль другої дійової особи. Іноді воно допомагало заспокоїтися, відійти від гнітючих емоцій, які виникли через попередню частину живого плану, змушувало посміхнутися, а іноді, у поєднанні з аудіозаписом, фотокартками зруйнованих будівель, добивало остаточно. Проте для мене, як для глядачки, період відеоісторій було рятівним колом, адже у темряві ніхто не бачив, як текли сльози по щоках.

У кожній частині дії наживо Світлана Мельник, розповідала історії жінок, які зіштовхнулися з війною. Провідниці, військові, волонтерки, активістки, акторки... і кожна історія розповідалася у взаємодії з глядачем, ніби це такий простий момент, щось легке, мов розмова нових знайомих.

Однак у мене, як у людини, котра бачила війну, бачила військову техніку з вікна, читала новини про те, як росіяни у лютому прорвалися до Харкова та ховалися від оборонців Харкова нижче по вулиці, на якій стоїть мій дім, саме це викликало серйозний емоційний струс. Адже за місяці мирного спокійного життя у тихому містечку Дніпропетровської області я встигла забути, що відбувалося там, у Харкові. З кожним днем пам'ять ніби все більше закривала доступ до тих спогадів.

Поки я жила у Дніпропетровській області, я бачила багато людей, котрі за весь час війни чули лише поодинокі вибухи

ППО раз чи два на місяць. Їхнє життя швидко прийшло до норми, робота зупинялася лише на першому місяці війни, повітряні тривоги нікого не лякали і були, здебільшого, зовнішніми подразниками. Війна була для людей з цього містечка як абзац новин у телеграм-каналі. До такого швидко звикаєш, у поганому значенні. Звісно, я відчувала певну несумісність цих двох світів, але, чим більше часу жила у Дніпропетровській області, тим більше забувала, як жила у Харкові у лютому–березні. І вистава «Вона-війна» нагадала мені про це все.

Якщо спочатку формат спектаклю, що рівноцінно поєднував відео та живий план, здавався мені незвичним та викликав якесь нерозуміння, то після другої «зміни» формату це стало доволі доречним та виправданим прийомом. Жива історія, що розповідалася акторкою, логічно перетікала у відеоісторії. Однак, звісно, іноді мені хотілося, щоб відео та аудіо було трохи коротшими. Можливо, проблема була в апаратурі, що надали у театрі, де гралася гастрольна «Вона-війна», однак мені не завжди були зрозумілі слова, котрі були записані на диктофон. Також у певні моменти ці мультимедійні частини вистави набридали, були трохи затягнуті, вибиваючи глядача з настрою, що був заданий раніше. Тож, іноді мені хотілося, щоб та чи інша історія закінчилася якомога скоріше, та знову вийшла акторка, котра буде перебирати увагу глядача на себе і повертати до того настрою, з яким створювався цей спектакль.

Звісно, можна пояснити це чергування історій у відео та у живому плані саме тим, що режисер хотів трохи пом'якшити загальну гнітючість вистави, дати глядачам можливість заспокоїтися, змінити фокус уваги, але іноді це затягувалося довше, ніж потрібно.

Однак не можна сказати, що це зіпсувало враження глядачів від спектаклю. Він пройшов непомітно, ніби за десять хвилин. Темпоритм був вибудований настільки логічно, насичено та послідовно, що у мене, як у глядачки, не було думки «а скільки вже часу пройшло?», «скільки взагалі триває ця вистава?». Не було бажання взяти у руки телефон, перевірити повідомлення, подивитися на годинник, розгледіти людей, що сиділи неподалік, як це бувало в інших театрах. Ця вистава захоплювала

одразу. Можливо, цьому сприяла суто жіноча харизма Світлани Мельник, що заворожувала розмовою та своєю майстерністю до перевтілення у різнопланових героїнь, а можливо — щось інше.

Що саме — інше?

Часто говорять, що вистава є гарною, якщо в ній не видно руки режисера. Безперечно, раніше я не бачила робіт Костянтина Васюкова, щоб знати його стиль, проте протягом усього часу, що я сиділа у глядацькій залі, і навіть після — коли переживала всередині емоції за межами театру — я не думала про те, що нового вніс режисер у театральне мистецтво своєю роботою: які використав засоби впливу на глядача, як він працював з акторкою, як саме вибудовував картинку світлом, як створював мізансцени. Я жодного разу не подумала про те, що цю виставу планово та поступово «ліпили». Здавалося, ніби все, що відбувається перед глядачем — миттєвість, правда, яку він бачить першим. Зараз я звісно, розумію, що цьому дуже сприяв обраний режисером формат вистави. Камерність, інтимність та щира розмова з «попутником», яким у цьому спектаклі виступав сам глядач.

Ця вистава пробуджувала у людей відчуття відповідальності, бажання діяти. Після спектаклю глядачі були наповнені думками — треба допомагати армії, волонтерити, надсилати кошти у різні фонди, розповсюджувати інформацію. Сама вистава була просякнута цим посилом і він дійшов до адресата. Адже я, мої супутники та всі інші глядачі, котрі прийшли у той вечір на спектакль «Вона-війна», вийшли з зали мовчки. Ніхто не сказав ані слова, наче це було задумано. Однак у горлі в кожного стояв ком, а в голові сотнями роїлися думки. Здавалося незаконним виривати одне одного з потоку свідомості. Кожен робив свої висновки та потребував часу, тиші, самотності. І це відчувалося на фізичному рівні. Нам усім потрібен був цей психологічний струс.

Однак це один бік медалі. Людям, котрі живуть далеко від лінії фронту, дійсно потрібно час від часу нагадувати про те, що треба щось робити, бути корисним. Бо вони, за буденністю та «нормальністю» життя, забувають про потреби країни. Але є ті люди, котрим вистава «Вона-війна» тиснула на свіжу рану.

Таким типом глядача була харківська аудиторія.

Я особисто відчула різницю між сприйняттям «Вона-війна», коли порадила піти на неї своїм знайомим, оскільки показ у Харкові був наступного дня після Дніпра. Людям, котрі кожного дня чують звуки вибухів, сидять в укриттях, бачать військових та допомагають їм, подібні спектаклі не покажуть нічого нового. Скоріше, тиснутимуть на больові точки. Адже в кожного з тих, хто залишився на прифронтових територіях, є своя власна історія життя на війні. І тим, хто готовий ходити під обстрілами до театру, скоріш, треба розслабитися та хоча б на секунду забути, що відбувається назовні.

Мої знайомі, що були на показі у Харкові, говорили, скоріше про певні недоліки вистави, хоча і зазначали, що спектакль непоганий та актуальний. Про сьогоднішня. Однак посил, котрий у Дніпрі викликав у глядачів катарсис, у Харкові був недоречний: «Нащо говорити про те, що всі і так знають?». Бо Харків і Дніпро — дійсно різні світи, наразі.

Можна сказати, що у Дніпрі глядач дозволив собі розчинитися у тому, що відбувалося перед ним, повірити у запропоновані акторкою обставини кожного уривку, ніби це нереально. Це було так само легко, як малювати на чистому білому аркуші листі. А в Харкові треба було спробувати малювати на вже списаному аркуші.

Це психологія. У стресових ситуаціях та обставинах, людина акумулює свої можливості та намагається захиститися від зовнішніх подразників. І чим довше це відбувається, тим міцніший захист. Його перестаєш помічати.

Саме це і сталося. Харків'яни, скоріш за все, не дозволили виставі проникнути глибоко, адже для них вона не була вигадкою чи «пристрастями сторонніх», через яку вони б очистилися. Для них це була щоденна реальність. Їм не потрібен був психологічний струс, котрого ждали у Львові, Дніпрі чи деінде на більш безпечних територіях.

Тож, якщо спробувати відповісти на питання, котре я поставила собі на самому початку, чи дійсно потрібні вистави про війну під час війни, то я безперечно скажу «ТАК». Вони потрібні. Але за однієї умови. Вистави про війну потрібно пока-



зувати саме там, де про неї лише чують та читають у новинах. Їх треба показувати за кордоном, на фестивалях, у містах, де тече звичайне життя. Їх потрібно показувати там, де люди спокійні та готові до психологічної струсів. Точніше, де вони того потребують, навіть якщо несвідомо.

Але такі постановки не актуальні на прифронтових територіях, де кожного дня чути вибухи та гинуть люди, не там, де на вулицях збирають уламки та рятують цивільних після обстрілів. Де люди і так ані на хвилину не забувають про війну, про війну та її ціну.

Дуже цікаво подивитися на статистику сьогоднішніх постановок. Чим далі від лінії фронту — тим більше нових вистав про війну. І це правильно. На заході України активно граються спектаклі чи перформанси, що розповідають про події на сході, історії очевидців, вистави за текстами, написаними за останні вісім місяців. І дуже часто авторами таких постановок є саме люди з Харкова, Маріуполя, Херсона та інших міст.

Але особисто мені хотілося б, щоб ця тенденція також стосувалася і центральних регіонів України. Оскільки дуже часто саме на цих територіях режисери чомусь бояться торкатися такої гострої теми, як нинішня війна, переймаючись, що глядач не буде ходити на ці вистави. Однак, про що вже йшлося на самому початку — якщо театр, як дзеркало життя, не буде відбивати війну, то люди про нього забудуть. А цього ніяк не можна допустити.

*Олександра Одокієнко*

## **Творче об'єднання «Театр Тетра» під час великої війни**

Творче об'єднання «Театр Тетра» з'явилося у малій залі Харківського планетарію у грудні 2019 року. Інсталяція зоряного неба над головою, затишна камерна зала, невеличкий сценічний простір, у якому створювали та грали анімаційні вистави ми, чотири члени творчої групи: Іван Квітковий, Віталій Сідак, Дмитро Черних та Олександра Одокієнко.

Натхненні темою космосу, зайняті процесом створення, філософією буття та оживлення театральної ляльки, замріяні новими ідеями, учасники творчого процесу проводили безліч репетицій у цокольному поверсі планетарію та раз або два на місяць грали вистави (залежно від епідеміологічної ситуації, адже сумний «розпал» пандемії коронавірусу припав саме на ці роки). За час співпраці з Харківським планетарієм наприкінці 2019 — на початку 2022 років у репертуарі «Театру Тетра» з'явилося три вистави театру ляльок під зоряним небом малої зали: «Аеліта» за мотивами роману О. Толстого (лялькова фантазія для юних серцем), «Маленький принц» за казкою Антуана де Сент-Екзюпері (лялькова вистава для сімейного перегляду), «Соляріс» за романом С. Лема (час жорстоких див, 16+). Ми власноруч створювали матеріальну частину: лаконічні декорації та здебільшого планшетні театральні ляльки (також часом для створення окремих персонажів використовувалися маска, лялька театру тіней, плоскісна лялька, рукавичкова лялька, маріонетка). Для створення сценографії вистави «Соляріс» була запрошена художниця Оксана Бойко, а актор Віталій Сідак виступив також у ролі автора музики для цієї вистави.

На початку 2022 року колектив творчого об'єднання «Театр Тетра» планував покази прем'єрної вистави «Соляріс» та мав приступати до роботи над новою виставою для сімейного перегляду. Ввечері 23 лютого ми домовилися щодо наступної репетиції та публікації афіші на березень...

З початком повномасштабного вторгнення рф в Україну, актори творчого об'єднання «Театр Тетра» опинилися в різних країнах та містах. Так, Іван Квітковий, який на момент вторгнення перебував за кордоном, зайнявся імпровізаційним та плейбек-театром у Берліні. Віталій Сідак здебільшого перебував у Харкові та, будучи актором дубляжу, брав участь в українізації аудіовізуального контенту для україномовного глядача.

Я ж у березні 2022 року евакуювалася до Польщі і жила неподалік міста Катовіце. Законтактувавши безпосередньо з Президентом UNIMA Польщі Яцеком Малиновським (Jacek Malinowski), у квітні–травні 2022 року я долучилася до колективу Шльонського Театру Ляльки і Актора «Атенеум» (Śląski

Teatr Lalki i Aktora «Ateneum») у процесі створення прем'єрної вистави «Робінзон». Авторкою сценарію виступила Анна Андрака (Anna Andraka), режисером Роберт Дробнюх (Robert Drobniuch).

Здебільшого я працювала в театральній майстерні як асистентка сценографки Катажини Проневської-Мазурек (Katarzyna Proniewska-Mazurek), разом із чудовими колегами ми створювали декорації до фантастичного світу пригод Робінзона, а також багато говорили на тему ляльок, які інколи поступаються своїм місцем у театрі ляльок на користь живому плану (як і у випадку з виставою «Робінзон»). Також я була присутньою на фінальних репетиціях, де режисер та сценографка робили «останні штрихи»; безліч знахідок змогла підглядіти під час виставлення партитури світла художником Протом Ярнушкевичем (Prot Jarnuszkiewicz). Вистава «Робінзон» вийшла динамічною, цікавою для дітей шкільного віку та дорослих, і дуже щемкою, адже у фіналі Робінзон та П'ятниця, намагаючись зрозуміти одне одного, повторювали слово «друг» різними мовами, в тому числі й українською (актори попередньо проконсультувалися зі мною щодо вимови цього слова). Цей сценічний епізод дуже влучно втілив стан та взаємовідносини українців і поляків — ми говоримо різними мовами, але розуміємо одне одного, будуючи справжню дружбу. В театрі «Атенеум» я переглянула багато вистав, потоваришувала з творчим та адміністративним складом і маю приємні особисті та професійні враження, а в перспективі — контакти для взаємодії українських та польських лялькарів.

У серпні 2022 року я взяла участь у щорічному проєкті польських театрів «Літо в театрі», подавши заявку на участь до команди театральної менеджерки, акторки Александри Беднаж (Aleksandra Bednarz). У закладі «Медіатека», який поєднував простір та функції концертної зали, бібліотеки, місця для занять, відпочинку та активних прогулянок, у невеликому містечку Тихи неподалік від Катовіце впродовж двох тижнів відбувалися театральні, а також художні та музичні заняття для тридцяти дітей з Польщі та України від польських педагогів — акторів та майстрів аудіовізуального мистецтва

та української акторки-лялькарки. Команда колег та підопічних була драйвовою. Темою табору був театр предмету, отже я провела заняття з виготовлення ляльок з різних матеріалів: паперу, ниток і, зрештою, великої об'ємної паперової ляльки, з костюмом, зачіскою та гримом. У фіналі табору юні театralи продемонстрували батькам та глядачам інсталяції, колажі, акторські етюди в живому плані, а також тіньові та лялькові етюди в поєднанні з живою музичною підзвучкою, і це був успішний показ, і потужний досвід позитивної та активної співпраці з польськими колегами.

У квітні творче об'єднання «Театр Тетра» відновило свою діяльність у Харкові. В оновленому складі (до нас приєднався актор Олександр Шанідзе) та на новому майданчику — у залі Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки — ми зіграли «Маленького принца» та зібрали повну залу охочих і жагучих до театру харків'ян. Упродовж травня «Театр Тетра» представляв лялькову виставу за казкою Антуана де Сент-Екзюпері в гуртожитках Харкова, де тимчасово мешкають внутрішньо переміщені особи. Діти та дорослі дуже тепло сприймали лялькове дійство, після вистави спілкувалися, розглядали ляльки, робили фото на пам'ять. Запам'ятався такий епізод: одна глядачка згадала, як у далекому своєму дитинстві бачила виставу за цією ж казкою, коли до їх дитячого будинку приїхали актори... Отже, такі моменти зустрічі з театром закарбовуються в пам'яті на все життя.

У червні ми знову зіграли «Маленького принца» в бібліотеці, паралельно працюючи над прем'єрою у співпраці зі сценографкою Нікою Хворостенко. Так 17 червня 2023 року відбулася вистава «Ім'я шепоче вітер» — етюди для голосу та тіні за поезією Федеріко Гарсія Лорки. В цих етюдах ми поєднали лірику іспанського поета (в перекладі українською Григорія Латника, Миколи Лукаша) з тінню, пласкісною лялькою та проєкціями. Таким способом нам вдалося завершити четвертий театральний сезон та приступити до підготовки тієї самої вистави для сімейного перегляду, роботу над якою планували у 2022. За цей час тема вистави стала ще більш актуальною, тож маємо надію на випуск прем'єри у новому сезоні.

Дякуючи ЗСУ за можливість знову творити та дарувати людям прекрасні емоції, попри ракетні удари по місту з боку рф, попри щоденні повітряні тривоги, намагаємося відновлювати наше творче об'єднання, працювати та тримати мистецький стрій. Віримо — незабаром Перемога, і ми зіграємо наші лялькові казки для дітей та дорослих під чистим, зоряним, мирним небом України.

*Валерій Дзех, Таїсія Акжитова*

## **Харківський Малий театр маріонеток у перший рік повномасштабної війни**

Валерій Дзех: У кінці лютого 2022 року деякі актори Малоого театру маріонеток евакуювалися з Харкова, але ті, хто лишився вдома, почали працювати на іншому напрямку діяльності: волонтерство на Північній Салтівці (ми з'ясовували, де людям потрібні їжа, медикаменти і привозили їх їм) та допомога в евакуації місцевого населення. Я перейшов до волонтерства з перших днів повномасштабного вторгнення армії рф в Україну.

Сталося так, що певні організації звернулись до нашого театру по аудіовистави. І відповідно у деяких бомбосховищах діти слухали дві вистави нашого театру, які ми записали як аудіокниги: «Бінкі, або бесіди з тигром» і «Сонячний промінь». Вони були створені ще за часів пандемії Covid-19.

Ті ж з нашого театрального колективу, хто евакуювався у більш безпечні міста нашої країни, кожен, як міг, приносив користь там, де перебував. Наприклад, акторка і педагог Сніжана Гукасян-Коробейникова, потрапивши до Хмельницького, була волонтеркою і плела сітки. Акторка Даша Єрьоміна збирала у Вінниці донати на ліки, які відправляла до Харкова, а також взяла участь в оновленій на сцені театру ім. М. Садовського постановці Олександра Ковшуна «Хлібне перемир'я». В акторки Марії Іванової склалася схожа ситуація. Вона з дитячим колективом напередодні вторгнення поїхала у Турку (Фінляндія) на фестиваль, і після переходу війни у повно-

масштабну фазу, застрягла закордоном. Понад три місяці вона перебувала там, опікуючись дітьми та збираючи волонтерську допомогу Україні. Зрештою М. Іванова повернулася додому, і не з порожніми руками. Велика гуманітарна допомога була привезена до Харкова з Фінляндії і передана в надійні руки команді Михайла Озерова у ХАБ ЛОБ.

У Харкові актор Антон Андрищенко допомагав літнім людям із ліками та разом із Олександрою Шликовою став першим серед акторів державних театрів Харкова, хто почав грати (репертуарні вистави Театру ім. В. А. Афанасьєва) для дітей у метро. Так само лишилася в місті акторка Таїсія Акжитова. В якості волонтерки вона допомагала інвалідам і пенсіонерам холодногірського району.

Об'єднавши зусилля з іншими колегами, в тому числі з інших театрів, такими як Дарія Кушніренко, Павло Савельєв, Олег Каданов, представники нашого театру почали регулярно у супроводі військових, їздити на передові позиції і допомагати там мирному населенню в зоні бойових дій. Також під наш догляд потрапили військові. Тож, я був прийнятий на військово-волонтерську діяльність до окремої військової частини і наша робота охопила ще й цей напрям. Дані статистики наводити нема сенсу. Але зазначу, що годування людей, надання медичної допомоги забезпечення військових підрозділів необхідними побутовими товарами, евакуація людей з найбільш обстрілюваних районів, саме це входило до сфери наших обов'язків.

Окремо варт розповісти про ініціативу «Янгол Перемоги». Залишаючись у Харкові та працюючи волонтером, художниця театру Валентина Бова створила кілька оберегів для захисників — янголяток по типу тих, яких можна було раніше побачити в нашому театрі під час різдвяних показів «Вертепу». І тут посипалися замовлення на таких янголів від військових. Метою проєкту був збір коштів на потреби армії за рахунок коштів від продажу таких оберегів. Ми пропонували цивільним купляти обереги, попереджаючи, що кошти підуть на фронт, але люди своєю чергою просили передавати придбані ними фігурки нашим героям, і таким способом дякувати їм за службу. Спочатку колір оберегів був білим, а бійці мали йти

з ними на завдання... Тоді було ухвалено рішення створити янголів кольору «пiксель». Так на формi захисникiв з'явилися янголи-охоронцi, i саме це призвело до створення окремої iнiцiативи допомоги бiйцям, що отримала назву «Янгол Перемоги». До iнiцiативи Малого театру марiонеток приєдналися театри iнших мiст, за що їм величезна вдячнiсть. Рiвненський театр ляльок, Вiнницький театр iм. М. Садовського, Хмельницький театр ляльок, а також харкiвсько-львiвський Театр «Варта» почали продавати обереги до i пiсля показiв вистав i у такий спiсiб допомагати нам у цiй акцiї. Також у Вiнницi акторка театру Дарiя Єрьомiна органiзувала ярмарок, i вона вже на вулицi продавала цi обереги. Окрема вдячнiсть Львiвському театру естрадних мiнiатюр «I люди, i ляльки», який надавав постiйну пiдтримку i був мiцним плечем у важкi години. Iнформацiя про наших янголiв набула поширення серед вiйськових на фронтi. Вони почали писати нам на сторiнку театру своi неймовiрнi iсторiї про них. Було навіть кiлька iсторiї щасливих порятункiв солдат... За цей час i до сьогодні (листопад 2022 року. — Прим. Ю. Щ.) було створено i передано на фронт близько тисячi текстильних янголят. I ця iнiцiатива розвивається.

Паралельно ми розпочали проведення заходiв з лялькотерапiї для дiтей та дорослих (проект з центром UNIMA в Нiмеччинi). За допомогою київського режисера i педагога Михайла Урицького Малий театр марiонеток почав працювати над програмою лялькотерапiї. Проблема посттравматичного синдрому є дуже болючою. Влiтку 2022 року ми почали спілкуватися i брати консультацiї з цих питань у європейських колег: Iрини Нiкулеску, Теренса Тана, С'юзен Лiн. Для нас був проведений онлайн майстер-клас i передано деякi матерiяли для вивчення цiєї проблеми. Наразi театр працює над реалiзацiєю проекту, i ми плануємо наприкiнцi року дати перший результат (проект з лялькотерапiї успiшно вiдбувся та є в активi Малого театру марiонеток. — Прим. Ю. Щ.).

Також вiд березня 2022 року ми спілкувалися з представником UNIMA в Нiмеччинi Алексом Ванцлем, який є керiвником «Figuro» Theatre Mit Puppen, Figuren Theater, з приводу важливостi професiйних стосункiв помiж дiячами

наших країн. У травні ми почали прописувати спільну виставу (як драматургічно, так і мізансценічно). Цей незвичний досвід поєднання двох різних театрів і режисерських бачень привів мене до нового розуміння форм, текстів і нового відчуття сцени. Новий текст, нова вистава, новий театр. Вистава, яка вийшла у підсумку, отримала назву «Янгол і Людина» (Yangol & Ludyna) і багато разів була зіграна для військових та продовжує гратися на передовій нині (Прим. Ю. Щ.).

Війна охопила не лише наше фізичне життя, але й наші думки про театр як такі. Від перших місяців мене й однодумців не полишала думка про те, яким може і має бути театр далі. І що ми можемо тепер запропонувати нашим глядачам. Ідея показу вистав у бомбосховищах виникла у березні, але величезний обсяг волонтерської роботи забрав всі сили і весь час і, побачивши як розгорнув цю діяльність показу вистав у метро наш Харківський театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, ми могли лише пишатися тим, що у нашому місті ця робота ведеться на високому рівні.

Шість місяців поза можливістю займатися власним театром позначилися на векторі наших думок. Переживши деякі жахіття війни, я як режисер не зможу поки говорити про це зі сцени. Навіть у перші часи після Перемоги. Такий внутрішній висновок я для себе зробив. Оговтуючись від психологічних травм, спричинених війною, колектив театру почав роботу трохи в іншому напрямку. Не сміливу, але роботу. У липні 2022 акторка театру Таїсія Акжитова написала текст, який ми назвали відносною драматургією. Бажання знайти нове звучання і створити щось інше — те, чого ніколи досі не робили, почало виявлятися саме у тексті Таїсії. Питання, які вона собі ставила, і наші розмови сприяли тому, що у вересні почався етап роботи над новою виставою Малеого театру маріонеток, яка має стати для нас початком народження нового театру.

Символічним було те, що перед початком повномасштабного вторгнення Малий театр маріонеток відзначив своє десятиріччя. З маленької вистави у валізі ми перетворилися на показовий колектив із великими виставами на повноцінних сценах. Нові наші пошуки — філософська рефлексія метафо-

рично відображених подій сьогоднішнього дня, більш схожі на два самостійні перформанси, об'єднані в одну дію — мов порівняння двох світів. У художньому рішенні присутній янгол, який веде боротьбу сучасного з минулим заради майбутнього. Символом минулого стає каміння.

Таїсія Акжитова. Почну з відчуттів під час написання твору. По-перше, протягом усього цього часу повномасштабної війни всім нам, у тому числі й мені, здавалося, що ми робимо недостатньо. Треба докласти більше зусиль. Здавалося ще трішки напружитися і все вирішиться. Тому був спільний настрій необхідності якоїсь діяльності. Цей настрій передався моєму тексту для вистави. Цей текст — рефлексія щодо ілюзії самозайнятості. Коли на хвилі мейнстріму відчувається необхідність робити хоча б щось, брати на себе якусь відповідальність, але не для того, щоб принести користь, а просто через те, що всі інші чимось зайняті, а ти тим часом зволікаєш. І через те персонаж вистави — Янгол вигадує собі заняття, яке не приносить користь ані йому, ані оточуючим. Але він береться за цю справу, бо відчуває, що може робити все, що завгодно, але гадки не має, що саме потрібно. Тому Янгол обирає таку марну справу, як спостерігати за каменем. Цілком природно, що ця справа йому не подобається, напружує і дратує, зрештою Янгол відмовляється від неї. І лише відмовившись від такої безплідної праці, від ілюзії зайнятості, він помічає ту саму мету, до якої і потрібно прямувати. Адже всі наші справи мають бути спрямовані до певних цілей. Мене вчили, що виставу треба починати робити з фіналу. Тобто треба знати свою мету. Усвідомлюючи ціль, ти починаєш розуміти, які саме засоби треба використати. Бачиш різні варіанти досягнення свого результату. Отже, тільки полишивши все непотрібне, можливо помітити справді необхідне. Звичайно, інколи це вдається не з першого погляду. Усе стає прозорішим з часом. Головне, щоб було бажання взагалі щось робити. Як висновок, можу сказати, що мій ескіз драми — про важливість відрізняти власне реальне бажання допомогти від тренду; про важливість не розпилюватися марно і не створювати ілюзії, а завжди знайти того, кому реально потрібна твоя допомога.

Валерій Дзех. Художниця дозволила мені показати під час конференції скульптуру ляльки янгола, тому що в ній закладений певний зміст. Янгол сам ніби камінний, така в нього фактура плоті. Він має одне крило. Яке відрізняється від плоті з каміння. Це крило від Бога. В самій ляльці ніби точиться його боротьба — звільнитися від каміння і здобути ту свободу, на яку Янгол заслуговує. Він до неї прийде саме як вільна істота. У Таїсії є в ескізі драми такий текст, у якому Янгол оцінює каміння як дивовижно вільну істоту.

Саме такі, внаслідок перебування в Харкові та Харківській області від 24 лютого 2022 року, склалися в мене власні відчуття війни і бажання робити саме таку виставу ця війна викликала. До таких роздумів ми прийшли. Таким є наш Малий театр маріонеток зараз.

*Дарія Ждан*

## **Режисерська діяльність народного артиста України Кирила Кашлікова (2007–2022 роки)**

Кінець 1980-х — початок 1990-х років — період надзвичайно бурхливого розвитку українського театру. Руйнується непохитна впродовж тривалого часу театральна модель, народжена радянським часом, з'являються нові естетичні напрями, нові театральні колективи, відбувається стрімкий розвиток студійного руху. Зрештою, відроджується сама українська держава. Як відзначала відомий театрознавець Наталя Єрмакова, характеризуючи ці роки, вони «виявилися досить динамічними і часто непередбачуваними для суспільної свідомості українців. Процес супроводжувався зміною у позиціонуванні щодо культурних цінностей, оцінці, розумінні мети і призначення мистецтва» [3, с. 787].

Саме в такий бурхливий час і формується творча особистість митця, який став героєм цього тексту. І вже протягом тридцяти років Кирило Кашліков — актор і режисер, а від 2011 року вже і народний артист України — активно впливає на формування нової театральної реальності.

Народився митець 11 травня 1969 року у Новосибірську. Його акторський дебют відбувся ще в школі — здібного хлопця помітили і запросили зіграти роль Буратіно у виставі на сцені оперного театру. Згодом Кирило пішов навчатися до Новосибірського театрального училища. Власне тоді й познайомився актор-початківець із режисером Михайлом Резніковичем, який став його керівником курсу. Коли Кирило закінчував училище, той вже збирався переїздити до Києва. Тож, молодий актор вступив до Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, на курс Аркадія Гашинського. З університету він був призваний до армії, а коли повернувся звідти, потрапив саме на курс М. Резніковича. Деякі деталі його біографії цього періоду, зокрема, точну дату закінчення вишу, треба уточнити, бо в різних джерелах вона подана по-різному. Принаймні, акторський курс він закінчив 1992-го, і того ж року дебютує в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки у виставі Владислава Пазі «Запрошення до замку». За деякими свідченнями, в 1993-му (або 1994-му) він додатково закінчує і факультет організації та планування театральної справи. Того ж 1994 року, коли Михайло Резнікович приходить на посаду головного режисера театру, зарахований до трупи і Кирило Кашліков.

У театрі Кирило Кашліков одразу зарекомендував себе як неординарний та різноплановий актор. Він добре відомий глядачам своїми яскравими ролями у виставах: «Занадто одружений таксист» Рея Куні (Стенлі Поуні), «Цинічна комедія» за мотивами п'єси «Міра за міру» Вільяма Шекспіра (Люціо), «№ 13»/ «Божевільна ніч, або Одруження Пігдена» (Пігден) Рея Куні та інших. Він талановито себе проявляє як комічний актор, але і серйозні психологічні персонажі в його виконанні відрізняються правдивістю. Сам актор про свої роботи говорить так: «Будь-який мій персонаж — це я, яким мене ніхто не бачив» [6, с. 29].

Кирило Кашліков не зупиняється у власному творчому розвитку. Вже 2000 року він починає працювати художнім керівником Професійної студії молодих акторів при театрі ім. Лесі Українки. В інтерв'ю у програмі «Акцент» на телеканалі

«Перший діловий» наголошує, що і він навчає своїх учнів, і вони його навчають, в першу чергу це — реакції, розуміння, чим живуть люди, щоб розмовляти з глядачем однією мовою [7].

У 2003 році Кирило Кашліков був відзначений званням заслуженого артиста України. Оскільки він є особистістю різнобічно обдарованою, то вирішує себе спробувати ще й у ролі режисера. І як ми бачимо, йому це вдається, бо за свою дебютну виставу «Солдатики» за п'єсою В. Жеребцова, прем'єра якої відбулася в театрі ім. Лесі Українки 2008 року, він отримав премію «Київська пектораль» в номінації «кращий режисерський дебют». В інтерв'ю виданню «Главком» Кирило Кашліков наголосив, що сам себе не вважає режисером, також наголошує, що режисер — це людина, яка може поставити за контрактом будь-яку п'єсу, а він — не може, тому що, на відміну від режисера, який має щось ставити за професійним обов'язком, переважно слідує своїм душевним пориванням, а не «службовій необхідності» [2]. Коли ж у нього запитували, чому як актор Кирило вирішив стати постановником вистав, він сказав, що має потребу «розмовляти» з глядачем про своє бачення світу, про те, що його хвилює [6, с. 29].

У 2011 році Кирило Кашліков став народним артистом України. А через три роки презентував свою другу в Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки виставу — «Джульєтта і Ромео», яка отримала високу оцінку від глядачів за особисте бачення та професіоналізм. Цього ж року актор і режисер став директором-розпорядником театру.

У 2016 році К. Кашліков здійснив постановку вистави «Вид з мосту» за драмою Артура Міллера. Цей твір зробив значний внесок у розвиток американської драматургії та режисури 1950-х років, завдяки глибині аналізу соціальних та психологічних проблем, які були та залишаються актуальними й сьогодні. П'єса стала важливою не лише через свідчення про життя емігрантів та проблеми нелегальної еміграції, але й через психологічну складову, оскільки її персонажі стикаються з емоційно напруженими ситуаціями та внутрішніми конфліктами.

Кирило Кашліков переносить події твору на сцену сучасного Києва, зробивши проєкцію на важливі проблеми сучас-

ного суспільства. У 2016 році постановка в Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки вже викликала зацікавленість публіки. Оскільки через воєнні дії, які почалися на території України з 2014 року, твір А. Міллера набув нових змістів. Західна, Центральна та, частково, Східна Україна ще до повномасштабної війни стали місцем, куди багато сімей з Донецької і Луганської областей та тимчасово окупованого Криму звернулися у пошуках притулку. Вони стикалися з дискримінацією, байдужістю та іншими формами тиску соціуму. Але тим паче цей твір актуалізований нашим сьогоднішнім, оскільки проблема еміграції, переселенців та біженців виникла і має серйозні наслідки вже другий рік поспіль, набула зловісного значення для всієї України. Від лютого 2022 року внаслідок широкомасштабної воєнної агресії росії в Україні, чимало наших громадян стали біженцями за кордоном. Отже, вистава «Вид з мосту» протягом восьми років порушує болючі для українського глядача теми.

Як характеризує «Вид з мосту» рецензент журналу «Кіно-Театр» Олена Крутова: «У виставі К. Кашлікова узгоджено всі елементи театральної дії: музика, світлове, просторово-образотворче оформлення, акторські роботи — у всьому досягнуто єдності, симфонізму» [5]. Про взаємодію режисури з акторськими роботами та ж рецензентка писала: «У стосунках героїв легко зчитуються фрейдистські мотиви, яких не приховують і автор, і режисер. Навпаки — все гранично оголено. І можливо, саме тому в глядачевому сприйнятті... співчуття витісняє відторгнення. На високій трагедійній ноті повсякденна мораль відходить на другий план, а на перший виходить драма самотньої душі, якій по-людськи співчуваєш. Так само, як співпереживаєш расінівській Федрі в її жіночій драмі, розуміючи, а не засуджуючи почуття, яке вона не в силі подолати. Любов — двосічний меч — відроджує душу і одночасно вбиває. Кожен, хто шалено кохав, відчував щось подібне» [5].

З цією виставою трупа з успіхом виступила на Міжнародному фестивалі, присвяченому 100-річчю ізраїльського репертуарного театру в Тель-Авіві 2018 року. Після перегляду «Вид з мосту» один із глядачів прокоментував побачене так: «Мені

цікаво порівняти ізраїльський театр з театрами інших країн. І, знаєте, мені здається, український театр вирізняється тим, що тут актори не так грають, як проживають. Вистава чудова! Костюми, сценографія дуже лаконічні, все зроблено дуже розумно і гарно. Я радий, що український театр на висоті» [1].

Не дивно, що вистави Кирила Кашлікова захоплюють не тільки українського глядача, але й іноземців. Адже у нього є свій особистий стиль, своє бачення творчості, своя авторська індивідуальність.

Оскільки у березні 2022 року колишній Національний російський драматичний театр імені Лесі Українки офіційно відмовився від статусу російського театру в Україні, а вже з квітня колектив перейшов на україномовний репертуар (9 квітня театр вперше після повномасштабного вторгнення показав виставу — «Три кохання» за творами Лесі Українки), саме в цьому контексті К. Кашліков зробив і нову сценічну редакцію «Виду з мосту». У виставі повністю змінилися не тільки акторський склад та мова виконання. Режисер відходить від первинної постановки і пропонує прем'єру з новими умовами та фіналом. Це свідчить про те, що п'єса продовжує жити, адаптуючись до сучасних реалій і потреб глядачів.

Цікаво, що поміж першою і другою редакціями «Виду з мосту» К. Кашліков випустив одну з найкращих своїх робіт «Загадкове нічне вбивство собаки» Саймона Стівенса за романом Марка Хеддона (2018). Над виставою театр працював майже два роки. В її основі — історія про підлітка-артиста, який розслідує вбивство сусідського собаки. Про цю роботу Д. Кашперська писала: «Кирило Кашліков у своїй постановці жодного разу не переступає межу кон'юктурності, його постановка максимально чесна і далеко не про внутрішньосімейні проблеми, це детектив-розслідування загальнолюдських вчинків і мотивів» [4]. Тож, просування режисером вистав з психоаналітичним методом тривало у період російсько-української війни безперервно.

Оновлена вистава «Вид з мосту» вражає своєю мінімалістичною сценографією (художниця — Олена Дробна). На сцені наявні лише вікно та п'ять стільців, але це не заважає створенню цілісної та виразної візуальної картини. Стіна, яку утво-

рює велике натягнуте полотно по діагоналі, використовується для проєкції зображень і створює відчуття холоду та атмосфери підвального приміщення, бо на сцені переважають сірі та чорні кольори. Розігрується дійство на порожній сцені, нахилений до рампи. Таке сценографічне рішення цілком у згоді з внутрішнім сум'яттям персонажів і таємною злою пристрастю головного героя. Трагічна розв'язка передбачувана зі самого початку. І тільки вікно праворуч, освітлене ніжним бірюзовим світлом, мов метафора надії, що живе в душі кожного героя.

Костюми також гармонійно вписуються в загальну атмосферу вистави. Переглянувши декілька постановок, здійснених Кирилом Кашліковим та Оленою Дробною у тандемі на сцені Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки — «Переклади» Браяна Фріла, «Ей ти, — привіт!» Генадія Мамліна, «Загадкове нічне вбивство собаки» Саймона Стівенса за романом Марка Хеддона — можна зазначити, що сценографія цих абсолютно різних вистав відрізняється стильністю і сучасністю візуального мислення художниці. В їхніх спільних постановках продумані всі деталі.

У виставі «Вид з мосту» глядач дивиться на всі події очима Альф'єрі (Олег Замятін) — адвоката одного з районів Нью-Йорка, який розповідає історію зі свого досвіду, що додає сюжету вистави достовірності.

Головний герой, Едді Карбоне (Олександр Кобзар), прагне захистити та контролювати Кет (Катерина Школа), молоду дівчину, яку з дитинства виховував. Але він зовсім не враховує її бажання та самостійність. Вона весела, життєрадісна і, незважаючи на те, що майже повнолітня, поводить себе трохи інфантильно. Кет хоче бути дорослою, але її поведінка протилежна власним бажанням, що проявляється в зовнішності та рухах — режисер та акторка підреслили «дитячість» реакцій Кет. Та з приїздом нелегальних емігрантів — Родольфо (Олег Худик) і Марко (Олексій Поліщук) все змінюється, бо Родольфо, молодий чоловік, який представляє нове покоління іноземних робітників, намагається здобути серце Кет.

Кирило Кашліков уміло використовує мову тіла та акторську гру, щоб передати внутрішній стан персонажів.

Наприклад, руки та жести дружини Едді Бі (Анастасія Сердюк) показують її скутість та бажання встановити у родині здорові стосунки.

Окрім цього, К. Кашліков акцентує моральний аспект п'єси. Він показує, як втілення власних бажань може позбавити людину розуміння інших і вести до конфліктів. Режисер наголошує, що навіть рішення, які здавалися, на перший погляд, ухвалені на користь родині, проте прийняті через власну користь, можуть мати негативні наслідки для всіх. Едді, хоч і має добрі наміри, не розуміє, що потрібно відпустити Кет, дозволити їй самостійно приймати рішення та проживати власне життя. Він зосереджений лише на Кет, постійно перебуває у негативному настрої, тому нездатний прийняти реальність. Едді не помічає нікого іншого, відштовхуючи своєю поведінкою навіть близьких людей, таких, як його дружина Бі. Незважаючи на прагнення жінки побудувати нормальні стосунки між чоловіком і племінницею, цього не відбувається, і всі її поради залишаються марними. Ця постановка також порушує важливу тему моралі, де Едді Карбоне втілює поняття, як власні бажання можуть переважати над індивідуальністю людини, навіть якщо його наміром було зробити Кет щасливою. Тож, чоловік, відмовляючись слухати будь-кого і поводячи себе агресивно, живе у своїй вигаданій бульбашці, не розуміючи, чому інші люди не можуть йому допомогти, і не розуміючи, чому інші нормально ставляться до Кет та її майбутньої сім'ї з Родольфо.

Але на фоні таких непорозумінь, постійної сірості та сварок, у житті персонажів є місце і для любові. Важливим контрастним моментом у виставі є сцена кохання Родольфо і Кет. Під гармонійно підібране музичне оформлення, майже без слів, через свій танок актори передали пристрасть своїх персонажів і їхню ніжність один до одного. Але це було не єдине органічно вплетене пластичне рішення картини (Ольга Голдис). Також вражають німі сцени, де актори повільно рухаються, створюючи враження, ніби вони дивляться один на одного в дзеркало.

Отож, у фіналі Едді видає місцезнаходження хлопців, які є нелегальними мігрантами, щоб зберегти свій зв'язок з

Кет. Його залежність від неї перевищує всі межі. Він не може нормально функціонувати, рухатися і мислити без неї. Його поведінка нагадує птаха, що сидить у вигаданій ним самим клітці, з якої прагне визволитися. У його свідомості панує хаос, всі почуття змішуються: кохання, залежність, турбота, злість і ревності. В персонажі Олександра Кобзаря яскраво проявляється егоїзм та власницьке почуття до іншої людини. Він настільки поглинутий своїм хвилюванням, що забуває про самого себе і живе життям Кет, яке він намагається підкорити собі. Актор Олександр Кобзар передає це буквально кількома штрихами. Зовнішній вигляд чоловіка радикально змінюється. Зблідлий, зі синцями під очима, Едді мучиться, а його очі, як два божевільні великі кола, немов прагнуть всотати їхній скарб — кохану дівчину. Ключовим моментом, у якому постановник вистави передає масштаб трагічності цієї особистої історії, є сцена, у якій через велике вікно на Едді обрушується сміття і бруд, яким він намагається протистояти лише за допомогою тонкої дошки. Цей режисерський акцент символізує скоєний Едді злочин.

Кет також важко розриватися між двома чоловіками, і вона стає залежною від їхніх відносин. Їй складно прийняти нову реальність, і в результаті вона втрачає здатність розуміти, хто є їй дійсно близьким. У героїні Катерини Школи відбувається внутрішня боротьба. Протягом вистави вона перетворюється на справжню жінку, і наприкінці в ній геть нічого не залишається від тієї запальної дівчини, якою була Кет на початку. Музичне оформлення вистави підсилювало розкриття внутрішнього стану персонажів. Переважно повторювані мотиви створювали атмосферу напруження, тривоги та суму.

Лаконізм, точність виразних засобів, тонкі психологічні характеристики персонажів, уміння висловити закладені сенси через гру акторів — головні характерні риси творчого почерку Кирила Кашлікова, що повною мірою проявилися у цій постановці.

У виставі «Вид з мосту» режисер дає можливість глядачеві замислитися над важливими питаннями людської сутності. Тому у другій редакції вистави Кирило Кашліков вирішив змі-

нити фінал і показати, що Едді, не витримавши всіх подій, у відчай вистрибує з вікна, бо обирає смерть як вихід.

Отже, можна зробити висновок, що головною темою вистави є залежність, яка може походити не тільки від негативних звичок або матеріальних речей, але й від міжособистісних стосунків з людьми. Тому боротьба за вплив та взаємодію з іншими можуть спричинитися до стану одержимості, коли ми стаємо залежними від них і втрачаємо контроль над власним життям. Наслідком цього, стає самогубство (як у прямому, так і в переносному значенні слова).

Тому після такої емоційно насиченої вистави з трагічним фіналом, так хотілося почути не оплески глядачів, а тишу, в яку пішов головний герой...

На цей момент К. Кашліков поставив у Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки вісім вистав, але зараз він зосереджений більше не на режисерській діяльності, а на організації роботи театру в цілому. Бо у 2022 році Михайло Резнікович покинув свою посаду — і не з власної волі. Процес зміни поколінь завжди проходить важко, і в цій ситуації також не вийшло без перипетій. Наступником М. Резніковича, виконуючим обов'язки директора призначено саме його учня — Кирила Кашлікова. З 31 грудня 2022 року він вже є генеральним директором — художнім керівником театру. На цей момент саме Кирило Кашліков визначає подальший творчий шлях Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.

Наразі в театрі працює дві сцени — основна і мала, порівняно з першими місяцями війни розширився репертуарний діапазон. Навесні 2023 року трупа почала працювати над прем'єрою, яка вийде в новому сезоні — «Для домашнього огнища» за психологічним детективом Івана Франка (режисерка — Ольга Гаврилук). Незважаючи на труднощі роботи театрального колективу в умовах воєнного стану, на вистави збираються повні зали глядачів, і театр не перестає розвиватися. Тож, можна зробити висновок, що Кирило Кашліков спрямовує усі зусилля, щоб вписати нові театральні сторінки в історію Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.

## Список використаної літератури

1. Гольдман К. Тель-Авів — Київ. «Краєвид з мосту» на... Тель-Авів. *День*. 2018. № 207.
2. Груздев С., Підвезняний М., Тунік Ю.. Кирило Кашлікков: «Режисер — людина, яка може поставити за контрактом будь-яку п'єсу. Я не можу». *Главком*. 2018. 4 серп. URL : <https://glavcom.ua/amp/country/culture/kirilo-kashlikov-rezhiser-ce-lyudina-yaka-mozhe-postaviti-za-kontraktom-bud-yaku-pjesubr-ya-ne-mozhu-517202.html>
3. Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / редкол. В. Сидоренко [та ін.]. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 787–827.
4. Кашперська Д. Загадкове нічне вбивство собаки або Маленький Принц вчить любити. PROTEATR. *Інформаційно-мистецький проєкт*. 2019. 26 лип. URL : <https://newsproteatr.blogspot.com/2019/07/blog-post.html>
5. Крутова О. Зла пристрасть. *Кіно-театр*. 2016. № 5. URL : [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1933](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1933)
6. Омельченко Т. Кирило Кашлікков: «Будь-який мій персонаж — це я, яким мене ще ніхто не бачив». *Бортовий журнал Lazure*. 2016. № 35. С. 29–30.
7. Театр. Украинские особенности. «Акцент». Гість студії — К. Кашлікков. *Телеканал «Перший діловий»*. 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=53U-0dqjt4c>

Маргарита Ткач

## In memoriam. Олег Вергеліс: фронт мистецький і особистий

Війна — жахливе слово, що несе за собою руйнування і смерть. Під час неї так важко залишатися людиною, продовжувати робити свою справу й обороняти те, що завжди страждає одним із перших — культуру. Розвиток мистецтва у часи війни значно уповільнюється через цілий ланцюжок чинників і лише найстійкіші мистецькі «двигуни» не дають йому спинитися зовсім.

Одним із таких «двигунів» завжди був Олег Вергеліс — театральний та кіножурналіст, мистецький оглядач, письменник, публіцист та педагог. Його сміливо можна назвати «енциклопедією театру» й у цих словах не буде ані нотки пафосу чи неправди. Це людина, яка без перебільшень жила театром. Про свою професію він писав так: «Театральний критик — це спосіб життя, спосіб мислення і якийсь особливий спосіб існування в дикому культурному соціумі. Я завжди знав, що буду писати про театр. Ще з дитинства. Мене тягнуло до цього. Я передплачував усі видання про мистецтво, які тільки існували. А якщо не вдалося передплачувати, тишком вирізав ножицями статті про театр в бібліотеках» [3]. І навіть у фізично найважчі часи для себе критик не полишав свого покликання. Ба навіть більше — дивував театральну спільноту своєю гіперактивністю та відданістю своїй справі.

У 2019 році з Олегом Анатолійовичем сталося перше горе — інсульт. Попереду на нього очікували тяжка боротьба за своє життя, довга реабілітація та робота над собою. Але для нього найтяжчим і найстрашнішим було інше — відокремлення від театру. Це був початок його особистого фронту, на якому він, попри все, був зобов'язаний перемогти хворобу.

Незважаючи на особисті трагедійні перипетії життя, О. Вергеліс продовжував тримати руку на пульсі театального світу. Ще до повернення мовлення, яке у нього відібрав інсульт, він у письмовому форматі роздавав друзям і колегам доручення — ходити на прем'єри і звітувати йому про побачене. Так, саме це його цікавило найбільше у той час, коли його власне життя висіло на волоссині. Повноцінно повернутися до звичного життя, театральний критик так і не зміг. Але в період з 2019 по 2022 роки Олег Вергеліс працює і випускає книгу про одну зі своїх улюблених актрис — Нонну Копержинську, пише кілька десятків статей у різні видання, бере інтерв'ю, продовжує вести свій телеграм-канал «Театр Мало Букв» та є співучасником процесу народження не однієї вистави.

І, здавалося б, життя вже жбурнуло на долю митця достатню кількість випробувань, які він, як благородний лев, долає і працює на благо театру, та ось стається горе, що охоплює



усіх, без винятку, українців. Повномасштабне вторгнення росії на територію України стало потрясінням для усього населення та усіх складових нашої країни, зокрема, воно дуже вплинуло на механізм культури. На якийсь час митці і мисткині беруть паузу, рятуючи свої життя та життя близьких. Паніка, розпач і невідомість... Працювати в таких умовах майже неможливо, а займатися мистецтвом — ще важче. Проте, українці (хтось поступово, хтось майже одразу) починають адаптуватися до жахливих умов, і культурне життя продовжує своє існування. О. Вергелісу лишається тільки не кинути напризволяще наших митців — підтримувати, висвітлювати, комунікувати, щоб цей живий організм працював без збоїв і мав якийсь сенс.

Саме під час війни роль журналіста, критика та мистецького оглядача виконує колосальну функцію. І, по правді кажучи, Олег Вергеліс став чи не єдиним серед своїх колег, хто невтомно продовжував виконувати свої професійні обов'язки. Від початку повномасштабної війни, на своїй ФБ-сторінці у критика з'явилася рубрика «театр в хроніках війни», в якій він майже щоденно інформував своїх читачів про те, чим живе театральна спільнота по всій Україні. Він знав, що відбувається в кожному куточку країни, звертав увагу на важливі події, підтримував театралів, як тих, що лишилися на мистецькому фронті, так і тих, хто взяв до рук зброю і став на захист України. Також продовжували «жити» його довоєнні рубрики «Сам сказав», «Новини сцени», «Світлини літ минулих», «Миттєвості театральної історії» та інші.

Олег Анатолійович часто допомагав режисерам з підбором матеріалу для постановок і не припинив відстежувати сучасні драматургічні процеси в Україні навіть під час війни. Він надавав цьому великого значення і от що писав з цього приводу: «Сам для себе розумію місію Театру драматургів так: не всі українські режисери і далеко не всі українські театри готові сьогодні вирушити на пошуки української нової драми. А тексти цікаві є, і вони не мають тліти у файлах ноутбуків чи в паперових течках робочих столів шановних авторів, — тексти мають жити. Тим більше тепер, у драматично-історичні воєнні часи і в період різких змін суспільно-культурних парадигм, коли з корабля

української історії гамузом викидають у відкрите море сувої текстів російських авторів, що раніше становили репертуарну основу багатьох українських театрів» [1]. Здавалося б, звичайна людина не здатна встигати знаходити, опрацьовувати і відтворювати таку кількість інформації з настільки блискавичною швидкістю. Звичайна людина, дійсно, не здатна. Олег Вергеліс був здатний. Усе тому, що понад усе він хотів, щоб український театр рухався, розширював свої можливості і був знаний у світі. В одній зі своїх статей він пише: «Особливої ваги та міжнародної вартості у завтрашньому дні українського театру набуде його ставка на україноцентризм у репертуарній та суспільній політиці, коли український театр — не лише успішний касовий прокатний майданчик для перепочинку прекрасної публіки, а, насамперед, театр-місіонер, що своїми проєктами відкриває для великого світу унікальні сторінки української історії, української етнографії, української літератури (сучасної та напівзабутої)» [2].

Будь-кому, щоб рухатися у правильному напрямку, необхідний дороговказ. Таким дороговказом для українського театру і був Олег Вергеліс. Він переймався за долю українських театрів, підтримував талановитих, обожнював театральну молодь. Своїми чисельними працями він зробив капітальний вплив на розвиток театру. Олег Анатолійович завжди був і є прикладом мужності, професіоналізму та відданості професії. Його прізвище «Вергеліс» стало вже повноцінним брендом, що гарантував якість написаних текстів, зацікавленість у роботі та вічне горіння театром.

Після довгої і хороброї боротьби Олега Анатолійовича на мистецькому і особистому фронті, жажлива істота — смерть — перемогла... Серце атланта сучасної театральної критики, що на своїх плечах мужньо тримав цю ношу, перестало битися 30 вересня 2022 року. Але Олег Вергеліс залишив після себе пам'ять у вигляді написаних книжок, статей, створених за його участі вистав та учнів, котрі продовжуватимуть справу свого майстра.

Людина жива, поки про неї пам'ятають, тож Вічна і світла пам'ять видатному театрознавцю.

### Список використаної літератури

1. Вергеліс О. Вистава під час повітряних тривог. Дзеркало тижня. 2022. 7 лип. URL : <https://zn.ua/ukr/ART/vistava-pid-chas-povitrjanikh-trivoh.html>

2. Вергеліс О. «Ми жили бідно, а потім нас обікрали...» 10 факторів українського театрального «завтра». Главком. 2022. 25 лип. URL : <https://glavcom.ua/columns/olegvergelis/mi-zhili-bidno-a-potim-nas-obikrali-10-faktoriv-ukrajinskogo-teatralnogo-zavtra-863119.html>

3. Вергеліс О. «Цікавий текст народжується як настрої»: інтерв'ю з театральним критиком Олегом Вергелісом. Budni. robota. ua. 2018. 12 лип. URL : <https://budni.rabota.ua/ua/career/tsikavyu-tekst-narodzhuetsya-yak-nastriy-intervyu-z-teatralnym-krytykom-olehom-verhelisom?fbclid=IwAR2VjM2xmIla6gUUDIIqYo8NeOnU1h td9bYWJ4wbONHYLfhKWOGjhzUEc>

*Лілія Нейчева (Соловйова)*

### **Опера «Катерина» Олександра Родіна на сцені Одеської опери: виклики сучасності**

У XXI століття людство увійшло під знаком кризових глобальних проблем, які постали й перед нашою країною. Але проблемне поле України виглядає розлогішим і складнішого рельєфу, ніж у більшості модерних націй. Пов'язано це передусім з проблемою національної ідентичності, що тягнеться не одне століття. Більшість європейських націй пройшли цей шлях значно раніше; та торувати його сьогодні, за часів інтеграційного форсажу, — незрівнянно важча доля.

Компасом на цій дорозі є ідентифікація себе з національною культурою, усвідомлення її як вираження українського народу, його осягів у світорозумінні, релігії, моралі, художньому мисленні, науці й філософії. І водночас — це спосіб бути українцем і бути індивідуальністю в сучасному світі, не загубитися в процесах всепоглинаючої глобалізації. Саме тому вкрай необхідно відроджувати і вивчати свою культурну спадщину. Розуміння цього і дало поштовх для генеральної директорки-

художньої керівниці Одеської опери Надії Бабіч до створення абсолютно нової вистави «Катерина» на музику Олександра Родіна.

Відмова від культурних орієнтирів, що визначали українське життя в радянську добу, стимулювала пошуки шляхів духовно-культурної самоідентифікації українського народу, звернення до власної історії. «Стереотипне представлення “українськості” як чогось недолугого, хоч і емоційно яскравого, різнобарвно насиченого, напівп’яного, неосвіченого, милого і смішного, без смаку і смислової глибини не лише в комедійних творах, а й в героїчних або ліричних має “канути в літ” разом із зневажливим поглядом на українство як таке. Цей погляд століттями формувався і насаджувався в мистецтві і художніх творах як першочерговий елемент спочатку російської, а далі радянської імперської пропаганди. І тепер ми бачимо своїм художнім завданням змінити це» [10, с. 3], — зазначила режисерка вистави Оксана Тараненко.

Художня ситуація сьогодні нагадує перше десятиріччя ХХ століття, коли в українському мистецтві буквально стався вибух. Активізація мистецького життя стимулювала народження безлічі художніх стилів і течій. А модерністські і постмодерністські світоглядні настанови призвели до стильового розмаїття й розповсюдження творів, альтернативних класичному мистецтву та орієнтованих першочергово на видовищність, поєднання «високого» та «кітчю». Перед творцями, споживачами художніх проєктів постало завдання оволодіння новою мовою, новим матеріалом, новими засобами вираження.

Хоча в мистецтві модернізму і постмодернізму, на перший погляд, ніби відсутні фундаментальні ознаки українського національного мистецтва, все ж таки твориться воно на тлі національної спадщини, завдяки її специфічним засобам, митцями, які є носіями її менталітету. Варто зауважити, що ми — одна з небагатьох країн Європи, де народна мистецька культура є не предметом спогадів чи музейного догляду, а реальністю життя мільйонів людей. Це і величезний резерв, і неабияка величина в загальному культурному потенціалі нації.

Серед українських митців, зокрема композиторів, набуває актуальності прагнення осягнути історичний шлях українського народу, рухатися по осі часу в глибину віків, звертаючись до давніх культурних пластів. На цьому тлі сформувався концептуальний «неофольклоризм» у поезії, живописі, музиці як свідоме втілення в художній творчості народного етичного та естетичного ідеалів. Він проявився як в академічній музиці України, для якої така практика стала своєрідною незмінною традицією, так і в чисельних прикладах синтезу народних музичних елементів зі сучасними техніками в поп-музиці.

Як наслідок, в академічній музичній культурі України, в тому числі й у Олександра Родіна, отримав розповсюдження принцип стилізації пісенного фольклору. «Я завжди цікавився фольклором, вивчав його. Для “Катерини” використовував тексти українських народних пісень, в тому числі сороміцьких та солдатських. А музика вся моя» [10, с. 1], — зазначає митець. Для стилізації характерне глибинне взаємопроникнення елементів авторського та фольклорного начал. Воно супроводжується формуванням оригінального музичного тексту, що має генетичну спорідненість із народнопісенним мелосом.

Прем'єра опери «Катерина» як ніколи стала актуальною сьогодні. Російські ракети та кулі, що намагаються знищити не тільки нашу мову й культуру, а й нас самих, стали каталізатором багатьох культурних процесів. Результат цього — небувале зростання зацікавленості історією власної країни, масовий перехід на українську мову та докорінна зміна ставлення до української ідентичності у світі.

Тарас Шевченко — національний код України, її пароль. Його творча спадщина — це не історія літератури, а перш за все моральні приписи, звернення до сумління кожного. Немає такої події у нашій історії, де б він не був доречний. Згадаєш Голодомор — і моторошно стане від Кобзарєвого рядка: «Гробокопателі ходили». Жахнешся від подій 1937-го, і почувеш прокляття: «Бодай кати їх постинали, отих царів, катів людських!». Замислишся над екологічними бідами, і спливе у пам'яті синівське, болісне: «Світе тихий, краю милий, мою Україно, за що тебе сплюндровано, за що, мамо, гинеш?». Для багатьох українців

Тарас Шевченко — символ чесності, правди й безстрашності. Він увійшов у світову літературу, зайнявши у ній почесне місце і довівши, що українці є, і заслуговують називатися нацією.

Упродовж життя Тарас Шевченко створив неперевершені твори, в яких головними персонажами стали жінки — символи самої України — прекрасної й сумної Батьківщини Великого Кобзаря. Ошуканої, обдуреної загарбниками та власними дітьми, які «гірше ляха її розпинають», яка дала йому особливий талант, та не дала долі, так само, як не змогла дати долі своїй дитині героїня поеми «Катерина».

«Катерина» — перший твір, у якому Тарас Шевченко звернувся до теми жінки-покритки і ширше — матері. Вона стала наскрізною в подальшій творчості Кобзаря. Для поета нещаслива доля кріпачки була не тільки суспільним, але й особистим, глибоко інтимним горем. Його рідну матір «ще молодую у могилу нужда та праця положила». Подруга його юнацьких літ, Оксана Коваленко, стала жертвою кріпосницького ладу.

За жанром — це реалістична соціально-побутова поема з елементами романтичної поезики про долю простої селянської дівчини, яку збезчестив російський офіцер-дворянин. Нещасне кохання до москаля, ганьба, знуцання односельчан, прокльони батьків і, нарешті, зустріч із коханим Іваном, який не хоче визнати дівчину, — все це тяжкі випробування, які спіткали Катерину.

Автор порушує у поемі морально-етичні проблеми, зокрема проблему незахищеності жінки взагалі. Тогочасний суспільний лад і був причиною поневіряння жінки, знуцання над нею. Відомо, як у той час ставилися до матерів, які народжували позашлюбних дітей — їх цуралися навіть батьки.

Враховуючи історичний контекст, можна розглядати поему «Катерина» не тільки як соціально-побутовий, але як філософський твір. З цього погляду образ Катерини та її доля символізують долю України. Катерину зганьбив не просто панич, а москаль, тобто чужинець, він поводить з нею, як завойовник. Це наштовхує на аналогії суспільно-політичного плану. Україна у ХІХ столітті також була в ролі підневільної. Москалі-завойовники поводитися тут як господарі. Доля Катерини багато в чому



нагадує страдницький шлях країни, яка уявлялась Шевченкові жінкою-покриткою, вигнаною з власної хати.

Катерина має виразні характеристики національного стереотипу покритки — страдниці, яка, переживши трагедію, виявляє здатність на страшні вчинки. Цей своєрідний архетип почав подорожувати у творчій уяві поета, вилившись у найвідоміший живописний твір не лише у спадщині Тараса Григоровича, а й в українському образотворчому мистецтві взагалі — картину «Катерина». Написана влітку 1842 року учнем Імператорської академії мистецтв, вона й досі не розкрила всієї таємниці, закладеної в композиційних особливостях, характеристиці персонажів, образних деталях, пейзажі, поєднанні кольорів і фарб.

«Я намалював Катерину в той час, як вона попросилася з своїм москаликом і вертається в село. У царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тільки плаче та підіймає передню червону запашину, бо вже, знаєте, трохи теє...а москаль дере собі за своїми, тільки курява ляга — собачка ще поганенька догоня його та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тільки мріє. Отака моя картина» [11, с. 239], — розповідав Шевченко у листі до свого знайомого поміщика Григорія Тарновського, на замовлення якого він і написав це полотно.

Дослідники картини незмінно наголошували головну її особливість і цінність — гострий викривальний зміст та чітке соціальне спрямування. На той час у живописі це було унікальним, оскільки тоді художники ще не зверталися до соціальної тематики. Окрім того, картина сповнена тематичної скандальності, адже вперше було порушено тему «покритки» й розкрито дії тодішнього царського режиму. Картина має не так соціальне, як загальнолюдське моральне значення. І справді це не тільки ілюстрація до поеми «Катерина», хоча всі образи і пов'язані з нею. У ній, подібно до народних картин, кожен елемент зображення є символом: центральна постать уособлює Україну, дуб — її силу.

Образ Катерини надихав багатьох митців на написання чудових творів мистецтва — і драми, і кінострічок та серіалів,

і картин, і драматичних вистав. Але найбільш тонко розкрити образи й почуття, закладені Кобзарем, вдалося Миколі Аркасу в однойменній опері.

Його «Катерина» започаткувала оперну «шевченкіану» і стала першою українською ліричною народно-побутовою оперою. Шлях Аркасового твору, написаного у 1891 році, до друку і на сцену виявився нелегким. П'ять років рукопис пролежав у цензурних відомствах Москви та Києва і лише у 1897-му вийшов у світ в Миколаєві за рахунок автора. На обкладинці видання стояло лише прізвище Т. Шевченка, авторство музики і лібрето були приховані криптонімом «Н. А...ль».

Того ж року фрагменти «Катерини» вперше пролунали у концертному виконанні симфонічного оркестру у Миколаєві. Слухачі захоплено вітали новий твір. Не оминула його своєю увагою і преса.

Окрилений успіхом автор поспішив надіслати клавір своєму давньому другу Марку Кропивницькому, і той негайно взявся за репетиції. Через цензуру здійснити перший показ в Україні не вдалося. Прем'єра відбулася 12 лютого 1899 року у Москві. Упевненість М. Аркаса в тому, що високий професіоналізм М. Кропивницького як режисера і талант його акторів забезпечать успіх опері, повністю справдилася. 13 лютого композитор одержав від них телеграму: «Вітаємо з успіхом і дякуємо... за довіру. Кропивницький і товариство».

Через півроку прем'єра відбулась в Одесі. Ще двічі оперу «одягали» в нову сценографію та костюми — в 1957-му та 1989 роках. Понад тридцять років остання версія прикрашала сцену Одеської опери. Її втілили диригент Давид Сіпітінер, режисер Георгій Дикий, художниця Наталія Бевзенко-Зінкіна, хормейстери Леонід Бутенко та Ігор Дідушок. Опера була дуже тепло сприйнята слухачами і посіла перше місце на огляді вистав театрів України, присвячених 175-річчю Тараса Шевченка. І ось вона поступається місцем новій «Катерині».

Нинішня «Катерина» — наймасштабніша за часів Незалежної України постановка театру, спеціально для якої написані музика та лібрето, виготовлені за аналогами справжніх старовинних музичні інструменти, створене унікальне обертове

коло з рухомим кільцем, що дає змогу повернути декорації на 360 градусів, та пошито майже 800 костюмів.

А почалося все з ідеї осучаснити оперу Миколи Аркаса «Катерина», яку понад тридцять років плекали в театрі, немов цінну річ у краєзнавчому музеї.

Вже маючи практику створення вистав «з нуля» — починаючи від назви, музики, лібрето — керівництво театру та творча група вирішили поставити абсолютно новий спектакль, осмислити і побачити історію шевченківської Катерини очима людини ХХІ століття.

«Починаючи роботу над будь-якою новою постановкою, стикаєшся зі, здавалося б, нерозв'язними проблемами: кількість питань, на які потрібно знайти відповіді, нагромаджуються сніговим комом. Але, якщо ми готуємо, наприклад, прем'єри широковідомих оперних чи балетних вистав, є лібрето, є музика, і пошук сучасного сценографічного рішення вистави, цікава режисерська концепція і втілення її у сценічному просторі стає головною ціллю творчого процесу. У випадку з оперою “Катерина” на старті було лише велике бажання поставити твір, а для цього треба було створити і лібрето, і музику, і сценографію» [10, с. 1], — згадує авторка ідеї, художня керівниця постановки Надія Бабіч.

Аби написати партитуру киянин Олександр Родін, який закінчив Одеську музичну академію, вивчав архаїчний український фольклор, по крихтах воскрешав різдвяні, купальські, жнивварські обряди, подорожував шевченківськими стежками. «Я ніколи раніше не писав ні лібрето, ні опер, — додав композитор, — “Катерина” це невелика поема, там фактично немає діалогів, в основному, йде розповідь. І коли мені запропонували написати оперу, я спочатку здивувався: як? Кантату зробити можна, але оперу?.. Я розробив сценарний план, де детально розписав зміст діалогів. Згодом, перечитуючи шевченківську класику, знаходив потрібні мені тексти» [10, с. 1]. Так в уста персонажів опери вкладені рядки з поем «Никита Гайдай», «Причинна», «Ой діброво — темний гаю!», «Гайдамаки», «Марьяна-черниця», «Молитва» та багатьох інших, а також тексти з народних українських обрядових та сороміцьких пісень.

Детально пропрацював композитор і образи шевченківської «Катерини». Особливо це стосується Івана, який в оригіналі майже відсутній. «В Одеській опері дуже гарні тенори, і не скористатися цим ресурсом було б неправильно. Тому я вирішив розробити образ Івана і дати йому сольні характеристики. Дуже довго не міг знайти тексту для його арії. Передивився безліч гусарських, воєнних пісень. А потім взяв ручку, листок паперу і склав текст сам, і одразу на нього лягала музика» [10, с. 2], — пояснив О. Родін.

Композитор услід за Т. Шевченком узагальнив і продемонстрував усю палітру життя українського суспільства того часу. Це подорож всіма знаковими святами України, обрядами, традиціями, на тлі яких розгортаються історії життя людей. Для шумових інтермедій, що нагадують звуки природи — плескіт води, цвіркотіння коників, грім, вітер, дощ, — виготовлено первісні духові, струнні і ударні інструменти. «В основу цих машин лягли ті, за допомогою яких озвучували німе кіно. Я цікавлюсь такими речами. Знайшов креслення родоначальника шумового оформлення, а вже на комбінаті театру майстри за цими матеріалами виготовили потрібні інструменти» [10, с. 2], — розповідає Олександр Родін. Таким способом окремо вибудовується суто театральна «гра в грі», де на очах, а буквально «у вухах» глядачів виникає вібрація звуку, природна стихія, яка згодом переростає в сучасний академічний вокал і звучання симфонічного оркестру.

Найважливіша ідея як у Т. Шевченка, так і О. Родіна є та, що кохання — святе. Це космічний дар, який не можна запрограмувати й спрогнозувати. Життя Катерини погубила не любов, а традиції та менталітет суспільства того часу. Це засуджують і сам Т. Шевченко, і автори нової опери. «У нас є стереотипи та забобони, але ми повинні, разом з Катериною, подорослішати, не бути жертвами обставин, відмовитись від безпорадності та зрозуміти, хто ми є насправді, — підкреслює диригент-постановник В'ячеслав Чернухо-Воліч. — Ми маємо рухатися у бік розуміння і прийняття, бути вільними у прояві своїх почуттів. Кохання несе і щастя і трагедію, але це почуття робить нас кращими і змушує рухатися уперед» [10, с. 3].



Зараз, коли актуалізується питання самоідентичності — хто ми, чим ми відрізняємось від інших, які смисли ми пропонуємо світові? — відповіді потрібно шукати у класиків, впевнена режисерка-постановниця Оксана Тараненко. Задля цього проєкту вона ретельно вивчала творчість Тараса Шевченка, архетипи української культури, проблеми колективної підсвідомості.

Автори нової «Катерини» звернулися до загальнослов'янської пракультурної спадщини, в якій до цього часу поєднані християнські вірування з язичницькими, де разом співіснують люди, русалки, відьми, янголи і Смерть. Звідси й з'явилася «родина» персонажів, що відсутня у Т. Шевченка, проте існує в українському фольклорі і «поселена» в оперу. «Ідею ввести в оперу персонажів вертепу мені підказав товариш. Я спеціально ходив до музеїв, аби більше дізнатися про них. Згодом народилась ідея впровадження народних фольклорних пісень і музичних мотивів всієї України у виставу» [10, с. 1–2], — зауважив Олександр Родін.

В основі сценографії — обертове коло з рухомим кільцем, яке за декілька секунд може змінити перед глядачем «візуальну картинку», і статичні елементи декорацій — «твердиня небесна», млинарське жорно, будівля Вертепу. Але вони несуть й щось доступне лише емоційному сприйняттю, розповідає художник-постановник вистави Ігор Анісенко: «Елементи сценографії знаходяться в постійній динаміці та у взаємодії між собою і артистами, дозволяючи створювати нові умови гри, виявляти неочікувані театральні можливості, підкреслювати справжність речей і фактур» [10, с. 4].

«Катерина» — це хорова опера. Її фактура складна за гармонійною мовою, ритмом, складною палітрою штриха, змінними метрами. «Величезна кількість сцен насичена обрядовими піснями, танцювальними жанровими епізодами, що створює колорит українських народних піснеспівів і робить цю оперу «українською», народною, — зазначає хормейстер-постановник Валерій Регрут. — Головною перевагою музичного матеріалу є приголомшлива мелодика, яка дуже яскраво проявляється в імітаційно-поліфонічній фактурі хорових епізодів» [10, с. 3].

Важливу роль у постановці відведено і хореографічному рішенню, над яким працює Олексій Склярєнко, відомий одеситам завдяки танцю фурій з постановки опери «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка (2018). Саме його пластичне бачення допомагає створити відчуття того, що люди, так само, як очерет, завірюха або ж злидні, є частиною одного світу.

Не могли оминати постановники і сучасних сценічних ефектів. Так Дмитро Ципердюк створив відеоінсталяцію, насичену українською символікою. Робота над «Катериною» стала дебютною і для художника з освітлення Максима Дедова.

27 березня 2022 року весь колектив театру очікував на прем'єру, яку через карантинні обмеження вже перенесли втретє. Але повномасштабна війна, яка прийшла в Україну, внесла свої корективи в життя театру. На три місяці він змовк, оточений барикадами, а виготовлені бутафорію і декорації спустили до укриття.

Від 17 травня театр почав повертатися до життя. Російські ракетні удари та обстріли не злякали співробітників Одеської опери. Частина із них залишилася працювати в театрі, інші — вступили до лав Збройних Сил України та Територіальної оборони, активно займалися волонтерством. «Найцінніше в умовах війни те, що жоден із нас не відмовився від важкої роботи. Ми всі, як один, встали й працюємо на благо нашої країни. Допомагаємо всім, хто цього потребує і де ми можемо бути корисними — співаємо, і таким чином збираємо кошти на підтримку армії» [1], — розповідає співачка Юлія Терещук, виконавиця партії Катерини.

Поступово у цехах мистецького комбінату почала відновлюватися робота: костюмери дошивали сценічний одяг, взуття, вбрання та аксесуари для артистів, художники тим часом завершували виготовлення декорацій. З Харкова, під обстрілами, через всю Україну, привезли костюми до «Катерини», які там відшивались. Згодом до Одеси запросили й майстринь, що працювали над костюмами, аби вони змогли продовжити свою роботу. «Це мій фронт роботи. Культурне середовище — це м'яка сила, яка здатна впливати на почуття та думки глядачів. Таким

чином я відчуваю, що маю зробити свій вклад у перемогу над ворогом» [1], — наголошує Ігор Анісенко.

Оксана Тараненко проводила репетиції онлайн, змінюючи мізансцени і адаптуючи їх до умов сьогодення. Артисти розучували партії в укриттях, адже повітряні тривоги часто переривали творчий процес. З фронту на декілька тижнів повернули хореографа-постановника Олексія Скляренка, який з початку війни став до лав ЗСУ. «Це світова прем'єра непроста. Це крик української душі і ми вклали в неї всі свої думки та бажання, як відродити Україну» [10, с. 1], — додала Надія Бабіч.

Але всі ці випробування зробили нас тільки сильнішими. Сьогодні письменники, музиканти, режисери, дизайнери, скульптори, художники та ілюстратори шукають натхнення в українській спадщині, відображають у своїх роботах силу і мужність народу, його любов до своєї землі, віру у перемогу та пекучий біль трагедії, яка прийшла на нашу землю. «Катерина» є частиною цього процесу: переможної ходи українськості, нашої культури, віри, відродження нас як нації.

#### **Список використаної літератури**

1. Беженар Т. Опера проти війни: в Одеському театрі готують світову прем'єру «Катерини» Шевченка. *genevasolutions.news*. 2022. 23 трав. URL : <https://genevasolutions.news/ukraine-stories>

2. Возняк Т. Катерина Шевченка як політичний маніфест. *Українська правда*. 2017. 12 бер. URL : <https://blogs.pravda.com.ua/authors/voznuyak/58c4769bba706/>

3. Дужак В. Олександр Родін: «Сюжетами Гоголя я натхненний з раннього дитинства!». *KYIV MUSIC LABS*. 2019. 20 жовт. URL : [https://www.kyivmusiclabs.com/2019/10/blog-post\\_20.html?m=1&fbclid=IwAR1sxWirisO1PuluChLxkNiL2w5U6JCwxGFgnEW18MGx-ak8nrr0ZDLjtyM](https://www.kyivmusiclabs.com/2019/10/blog-post_20.html?m=1&fbclid=IwAR1sxWirisO1PuluChLxkNiL2w5U6JCwxGFgnEW18MGx-ak8nrr0ZDLjtyM)

4. Одеська національна опера відкрила сезон світовою прем'єрою опери «Катерина» в межах VII Міжнародного фестивалю мистецтв. Офіційний сайт Міністерства культури та інформаційної політики України. 2022. 17 вер. URL : <https://www.mkp.gov.ua/news/7733.html>

5. Офіцинський Р. А. Політичний розвиток незалежної України (1991–2004) в аспекті європейської ідентичності (На матеріалах періодики Заходу). Київ : Інститут історії України Національної академії наук України ; Ужгород : Гражда, 2005. 468 с.

6. Поліщук Т. Поліфонія почуттів. *День*. 2014. № 109.
7. Поліщук Т. Маніфест непокори самому факту смерті. *День*. 2017. № 211.
8. Протас М. О. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи. Київ : Фенікс, 2020.
9. Родін Олександр, композитор і автор лібрето опери «Катерина». Поряд з поезією Шевченка свої тексти вставляти дуже відповідально. *Укрінформ. Мультимедійна платформа іномовлення України*. 2022. 12 вер. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3569672-oleksandr-rodin-kompozitor-i-avtor-libreto-operi-katerina.html>
10. Соловійова Л.. Інтерв'ю з авторами вистави «Катерина» Анісенком І., Бабич Н., Регрутом В., О. Родіним, О. Тараненко, В. Чернухо-Волічем. Одеса, 11–12 серпня 2022 р. Одеса, 2022. Архів авторки. 4 с.
11. Шиленко Ю. Живописне полотно Тараса Шевченка «Катерина»: історія побутування, атрибуція та дослідження. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2014. Вип. 25. С. 238–246. URL : [https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/25/25.pdf](https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/25/25.pdf)

*Софія Роса-Лаврентій*

## **Розмова про війну з дітьми та підлітками через театр (на прикладі львівських театрів)**

Війна і діти. Тема завжди болюча, хитка, емоційна. За цими двома словами настільки різні світи, що навіть писати їх поруч важко. Хочемо вберегти, захистити, сховати і навіть не згадувати... але війна триває і діти живуть у ній. Війна в Україні від 2014 року і до повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року триває 8 років, на сьогоднішній день — вже 9 років. Багато з тих, кому було у 2014 — 10 років, сьогодні захищають свої родини на фронті. Виросло ціле покоління. Тож, як говорити з дітьми про війну? Особливо, коли вона навколо, така матеріальна і відчутна на дотик. Перед цим викликом опинилися дорослі і кожен намагається вирішувати, як підказує серце та розум.

У таких обставинах задаємо собі питання, чи можна вести розмову про війну із дітьми та підлітками через мистецтво, зокрема театральне мистецтво? Про український театральний досвід у часі сучасної російсько-української війни на сьогодні вже маємо досить багато рефлексій. Але що відбувається у театрах, які працюють для дитячої та підліткової аудиторії? Чи продовжують вони свою діяльність і чи порушують тему війни зі своїми юними глядачами? Та й чи потрібно це? Здавалось би, війна всюди, навколо, її так багато, нею просочилося все життя, тож можливо театр мав би залишатися недоторканим простором?

Ці питання насправді доволі актуальні для українських театральних діячів, які працюють з юною аудиторією. Очевидно, що кожен окремий театр дає свою відповідь залежно від дуже різних обставин — від конкретного географічного простору, де знаходиться театр, від своїх можливостей та власних етапів проходження цієї війни. У цьому огляді ми точно не претендуємо на вичерпний аналіз діяльності театральних колективів, які працюють з дитячою та підлітковою аудиторією — радше вихопимо кілька прикладів з потоку подій львівських театрів.

## ТЕАТР, ЯКИЙ ТВОРИТЬ НАРАТИВ ВІЙНИ ЯК ТРАГЕДІЇ

Одним із яскравих прикладів проговорення теми війни та її наслідків стала вистава «Діти Ноя» Е. Шмідта у Львівському театрі естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» режисера Михайла Урицького. Вистава для глядачів після 12 років, тобто для підліткової аудиторії. Театр наважується почати розмову з молодими глядачами про війну, не романтизуючи її та не героїзуючи, а також про наслідок війни — голокост (у тексті Е. Е. Шмідта описано події Другої світової війни). Крім того, автори вистави не обирають шлях «лякання» чи моралізаторства. Творцям, завдяки виразним візуальним образам, «чистим» лаконічним лялькам-душам, вдається одночасно відсторонитися, наче піднятися над трагедіями сучасників Другої світової війни і також наблизитися до усвідомлення цінності кожної людини, розуміння відповідальності перед тим, що зали-

шимо після себе у цьому світі. Прем'єра вистави вийшла 2020 року, перед повномасштабною війною, але фактично апелює до досвіду українсько-російської війни, яка триває від 2014 року. Тож, через метафори (ковчегу, саду), через ляльку як медіума між досвідами далеких і різних поколінь театр починає непросту розмову з молодими глядачами про проблеми та виклики, які приходять із війнами, про цінності, які ми плекаємо в собі. Невипадково ляльки — наче видовжені тіні, без яскравих кольорів та виразних облич душі з минулого (художниця Уляна Кульчицька). Молоді глядачі проходять складну історію персонажів, також підлітків: Жозефа (Надія Крат) та Руді (Володимир Мельніков), проходять крізь війну, яка приносить розлуку, страх, біль втрати, але також виходять цією стежкою вистави на досвід надії, довіри, відданої дружби, несподіваної радості, всепереможної любові. Це ті цінності, які здатні залишатися з людиною завжди, їх можна передавати далі, як скарб, засівати у душі, як сади. Сади-душі, які наче проростають, пластично зіплені акторами, є дуже виразним образом життя, яке проростає, за будь-яких обставин прагне любові. Тож, розповідаючи історію дітей-підлітків під час війни, вистава насправді говорить про цінності, які ми плекаємо в собі, які передаємо далі.

### ТЕАТР, ЯКИЙ НАВЧАЄ АКТИВНО ВІДСТОЮВАТИ СВОЇ ЦІННОСТІ

Одним зі способів говорити про війну з дитячою аудиторією для українського театру стає розмова через жанр народної казки. Формат казки, з її алегоріями, символами та певною відстороненістю, чітким та зрозумілим поділом на добро та зло, виявився дуже придатним для непростой комунікації не так про саму війну, як про дуже глибинні ціннісні орієнтири: зраду та свободу, страх та гідність, зрештою смерть та любов.

Виразним прикладом продуманої комунікації театру зі своїми юними глядачами на тему порушення кордонів є вистава «Коза-Дерева» Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва. Прем'єра відбулась 5 червня 2021 року. Режисер вистави Ігор Задніпраний та колектив театру

інтерпретують відому українську народну казку в естетиці детектива-телешоу. Знайома оповідка про вредну Козу, яка захопила хатку Зайчика (у виставі Лисички), а його самого вигнала, набуває ознак впізнаваної масштабної історії та стає інструментом розмови театру зі своїми глядачами про кордони: географічні та особисті, про те, як їх будувати, захищати та потребу відстоювати. Чіткі та зрозумілі паралелі у глядачів виникають насамперед через лексику, яку використовує театр, бо Коза не просто вигнала Лисичку з її ж хатки, вона її «окупувала», а саму Козу не раз у виставі називають не інакше як «окупантка» та «агресорка». Це викликає місцями сміх, але ролі чітко визначені, а тому розвиток самої казки далі сприймається у цьому зрізі. Вистава у жанрі детектива-реаліті-шоу з музичними реповими монологами героїв, а також реп-бенду-«хору», який «коментує» розвиток подій (композитор — Юрій Саєнко), з яскраво-люмінісцентними елементами костюмів у стилі поп-арт та плоскими мобільними деталями декорацій (сценографія та костюми — Дарія Зав'ялова, світло — Світлана Корінькова), подекуди сприймається як театральний комікс. Жанр яскравий, динамічний, легко акцептується маленькими глядачами. Такий формат коміксу чітко дає відчуття глядачам, що історія їм близька, але одночасно структура байки-казки зі зрозумілою мораллю у фіналі є певним відстороненням, що дає можливість доволі вільно говорити театрові на складні теми. Коза-«окупантка» (Наталія Алексеєнко або Богдана Бончук — у різних складах) зовсім не демонічно-страхотлива (якою вона почасти є у народній казці), вона — дуже яскрава, навіть трохи харизматична, але «звичайна», яку можна перемогти. Зрештою, зімпровізована сцена інтерв'ю-допиту Кози за допомогою детектора брехні видає її як звичайну шахрайку. Театр у своїй виставі вибудовує чіткий нарратив Коза — шахрайка, яка своїм злочинним вчинком руйнує по-своєму гармонійний уклад у лісі, порушує особисті та конкретно-просторові кордони Лисички, і тепер перед усіма мешканцями лісу постає нелегке завдання — як повернути лад і відстояти особисті кордони. Сам образ Лисички (Мар'яна Кічма та Анастасія Хавунка) досить змінний — від пацифістично-дружелюбного, принцесно-

квіткового, безтурботно-інфантильного на початку вистави до впевнено-оборонного, але не менш квіткового у фіналі. У біді Лисичці допомагають усі мешканці лісу (хоча й не одразу). Тільки об'єднавшись, ставши єдиним цілим, звірі виганяють Козу. Виразно прочитуються алюзії до подій Майдану та Революції гідності, коли мешканці лісу поступово усвідомлюють свою силу і право на боротьбу. Справедливість встановлено — ейфорія у залі. Історія оптимістична, з переможним фіналом покликана створити наратив впевненості у тому, що зло таки обов'язково буде покараним, його можна перемогти, але спільно, у єдності. У цьому наративі — чітка структура та мораль, яка покликана формувати у маленьких глядачів цінності, де не можна порушувати особисті кордони, посягати на чуже, а головне, де «Я» є цінністю, що гідна поваги. У обставинах навислої війни, у переддень повномасштабного вторгнення російських військ в Україну ті цінності набули ще виразнішої вагомості.

### ТЕАТР, ЯКИЙ ЛІКУЄ

Власне, на сьогодні все частіше так званий «театр для дорослих» стає майданчиком для рефлексій досвіду війни. Оскільки досвід цей дуже травматичний, то і надзвичайно важливим є питання терапії, якою у вмілих руках фахівця може бути театральне мистецтво. Бачимо, як ця тенденція розвивається і в театрі для дітей та підлітків. Принаймні так виглядає проєкт «Monster opera» (за мотивами п'єс В. Шекспіра) у виконанні дітей, батьки яких зараз на фронті. Це спроба дати голос дітям, дати їм можливість проговорити свій досвід за допомогою Шекспірівських персонажів, трансформувати свої травми через театральне мистецтво у позитивне русло, наскільки це можливо. Проєкт як арттерапевтичний проводив британський композитор та педагог Найджел Осборн спільно зі студентами факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського. Курувала проєкт з українського боку — викладачка факультету культури і мистецтв Катерина Остапович, вона відповідала також за музичний супровід. Отже, для вистави діти-учасники створили

власних лялькових персонажів (допомагала їм у цьому художниця Наталія Руденко-Краєвська). Але спочатку, на основі розказаних історій, Шекспірівських сюжетів, діти писали власну історію. Вона вийшла про боротьбу Гідності та Ницості, благородної Любові та жорстокої Ненависті. Сюжет нескладний, але будуючи його, юні учасники та учасниці роздумували, шукали потрібні образи, метафори для своїх емоцій, а оскільки робили це разом, то розуміли, що тривоги, як і радості можна проживати також разом. Наступним етапом було створити в уяві, а потім на папері головних героїв вистави. Так з'явилися ескізи, за якими, за допомогою дорослих творців вистави, створювалися справжні ростові театральні ляльки. І оскільки тема вистави була надважливою, то і ляльки вийшли просто таки гігантські, хоч і з «підручних», подекуди вторинних, матеріалів. Важливим методом арттерапії було надати можливість дітям, з одного боку, розказати свою історію, наповнити її власними емоціями, відчуттями, а з іншого — представити її глядачам через образи театральних ляльок. Таким способом на ляльку перекладаються усі складні емоції, які транслюються під час вистави, не завдаючи додаткового травмування впродовж участі дітей у виставі.

Звичайно у такому арттерапевтичному театральному проєкті надзвичайно важливим є сам процес підготовки вистави. Подекуди процес є важливішим за сам показ фінальної вистави. Адже мета такої роботи якраз дати можливість дітям вивільнити, виявити власні переживання, зрозуміти й окреслити свої емоції та отримати можливість на спільне проживання, а отже і відчуття підтримки, опори та прийняття, яке має з'явитися як результат такої вистави.

Тож, різними способами, користуючись різними формами, іноді вишукуючи прийнятні підходи, театр продовжує свою розмову з дітьми та підлітками про війну, про їхні досвіди, бо ця історія триває...

## Особливості режисури Житомирського театру ляльок у часі російсько-української війни\*

Житомирський обласний театр ляльок було засновано у другій половині 1930-х років, і відтоді він знав кілька періодів підйомів та занепадів. Кожен з керівників цього театру — З. Пігулович, Т. Нікітіна-Станіславська, О. Фомін, Л. Оніщенко, Ю. Тарасенко бачили його репертуарний та мистецький шлях розвитку по-своєму.

З 2011 року новим директором театру призначено Сергія Мисечка — він став одним із перших молодих керівників у плеяді очільників театрів ляльок України. Протягом тривалого часу Сергій Леонідович працював у Житомирському театрі ляльок звукооператором, тому і мав змогу вивчити зі середини всі ланки робочого колективу. Ставши директором, він як фаховий композитор не полишив створювати музику для нових вистав. Як організатор — створив фестиваль театрів ляльок «Світ ляльок», разом із головним режисером Ю. Тарасенком [1]. С. Мисечко став більше за попередників запрошувати режисерів-постановників, таких як: О. Кузьмін, О. Іноземцев, А. Солоняк, О. Кожевніков, Т. Полякова, О. Лубенець, В. Білецька. Творчий колектив Житомирського театру ляльок отримав змогу більше гастролювати та виїжджати на фестивалі в різні міста та країни. Це було великим плюсом для акторів: бачити роботи інших театрів, ділитися досвідом, переймати навички, надихатися новими ідеями, рефлексувати і змінюватися [14]. Але проблема полягала, напевно, в тому, що директор та головний режисер не змогли домовитися, яким шляхом повинен рухатися театр. Сергій

\* Цей текст було виголошено в рамках X науково-практичної конференції пам'яті Є. Русаброва і його частина була оприлюднена як підпідрозділ 3.3 Особливості режисури Житомирського театру ляльок у часі російсько-української війни в рамках кваліфікаційної роботи Н. Перцева «Специфіка режисерських пошуків у виставах Житомирського обласного академічного театру ляльок» на здобуття ОС «Магістр» за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». Наук. керівник: канд. мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І. П. Котляревського Юлія Щукіна

Мисечко прямував за вподобаннями глядача: мультперсонажі, спецефекти, інтерактивність та багато музики. На відміну від нього, режисер прагнув навчати, думати не тільки глядачів, але й акторів. Юрій Тарасенко з кожним роком здійснював все менше постановок, останньою його, так і не побаченою глядачем, виставою була «Мама для Мамонте-няти», яку насправду художньо було зроблено дуже погано. На нашу думку, режисери також мають властивість втрачати свої надбання та чуття часу. Втім, хоч і без постановок, Ю. Тарасенко продовжував виховувати акторів-лялькарів з випускників Київської академії керівних кадрів культури і мистецтв (Л. Андрусенко, О. Кондратович), він підтримував акторський колектив загалом у формі, проводячи з ними репетиції та нагадуючи їм про їхнє покликання.

У пошуках нового режисера для Житомирського театру ляльок Сергій Мисечко дав змогу поставити виставу акторам театру — Віктору Гущину (випускник харківської школи) та Руслані Новіковій (випускниці київської школи).

Дебютанти в драматургії Віктор Гущин та завліт театру Надія Паладій написали «фантастичну комедію» «Серце океану». В ній ідеться про трьох морських друзів, а саме гусінь, акулятка та дельфінятка, кожен із яких прагне до своєї мрії, тому шукає будь-яких можливостей скоріше отримати бажане. Дебютною вистава стала і для художниці Ю. Ясіновської, яка відтворювала на сцені морський світ. Режисер вигадав механіку для ляльок сам, але за основу узяв штокові (сицилійські) маріонетки. Варто зазначити, що в Житомирському театрі ляльок це перша вистава з такою системою ляльки. Було використано багато цікавих прийомів, одним із найцікавіших, наприклад, стало око кита, яке закривалося і відкривалося, в такий спосіб режисер давав змогу глядачу самому дофантазувати масштаб тварини, і на тлі інших персонажів кит справді виглядав досить жахаючим. Танцюючі морські зірки, гра у футбол, дельфін-саксофоніст — усе це утворило образ якогось нереально привабливого морського світу [11].

Подальшими роботами Віктора Гущина були вистава-гра «Бука» М. Супоніна та «Хитромудрий їжачок» О. Кузьміна, а

оформлювачем вистав був головний художник театр В. Дацун [14].

До відкриття 82-го театрального сезону (2017 року) режисерка Руслана Новікова випустила свою дипломну виставу «Маленька фея» В. Рабадана. Художником-постановником вистави стала Марина Мостовська. Вистава цієї художниці відрізнялася від усіх до цього поставлених у Житомирі вистав цікавим геометричним почерком. Оригінальним прийомом є створені пересувні ширми (7 секцій), які мінялися між собою, переверталися та змінювали місце дії вистави. Ляльки у виставі були тростинні, характерні, проте дуже важкі і масивні.

Також цікавими роботами Руслани Новікової є авторська містерія «Легенда про Житомира» О. Башкирова і казки «Як Лисичка пташкою була» О. Кузьмина, «Хто труждається, тому доля посміхається» М. Кропивницького.

Одна з вистав, яка стала візитівкою житомирського театру ляльок у період російсько-української війни — «Язиката Хвеса» Н. Паладій за мотивами української народної казки. Режисером-постановником вистави став запрошений на той час старший викладач кафедри майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ імені І. Котляревського режисер Андрій Солоняк. Як такої п'єси не було, спочатку А. Солоняк запропонував акторам спробувати імпровізувати за мотивами казки, проте потім до творчого процесу доєдналася молода та креативна Надія Паладій, завідувачка літературною частиною, яка запропонувала написати інсценівку «Язикатої Хвесі». Художником-постановником в афіші зазначений А. Солоняк, проте під його керівництвом молодий головний художник театру Віктор Дацун також створював ляльки та декорації. Виставу було поставлено з акторами групи «Юність».

За сюжетом вистави — дві сім'ї кумів збираються на ярмарок. Один із кумів Хведь Гнатович (Р. Прокопчук) — млинар, проте він не так меле борошно, як любить язиком молоти. От дружина йому за те і набридає, що господарство стоїть, а він тільки й робить, що базикає. Дружина Хведі (Р. Новікова) просить кумів допомогти провчити чоловіка. Кум Степан (В. Гуцин) — лялькар, от він і вирішив за допомогою лялькової

вистави «Язиката Хвєся» пояснити куму, що не добре багато балакати, та ще й брехати, в тому ж звісно йому допомагала дружина (Д. Гущина).

Українську народну казку на сцені розігрують планшетними ляльками. А. Солоняк має свій власний стиль ляльок: великі носи, маленькі очі, виразно випуклі губи, а розмір ляльок, зазвичай, становить 2/3 розміри голови в довжину. З декорацій на сцені: великий млин, дві копиці сіна та криниця, яка і слугує помостом для ляльок. Кумедним у виставі є те, що найбільш говіркому з кумів дають роль бика, який тільки те й вміє, що мукати. У виставі використано українські народні танці та музику, що надає колориту та фольклорності. Також у виставі використано прийом тіньового театру, у сцені коли Степан та бичок мріють, куди витрачатимуть знайдене золото в горщику.

Другою постановкою А. Солоняка в Житомирському театрі ляльок є «Принцеса-стрибунка» В. Дворського. Ця вистава перенесена зі студентського театру «ANIMA» ХНУМ ім. І. П. Котляревського. У виставі використано штокові маріонетки. Це друга вистава у театрі з цим видом ляльок, та перша в групі «Майстри». Актори в живому плані (М. Ткачук та Л. Шкарупа) розповідали історію про принцесу, яка відмовилася побратися з чаклуном, і тому стала зачаклованою стрибункою. Пластика акторів пантомімічна, гротескна. Звісно, акторам потрібно краще працювати з маріонетками, оскільки це досить складний вид театральної ляльки в керуванні, в цьому випадку всі рухи ляльки повинні бути продумані наперед, оскільки від руки актора до частини тіла ляльки має дійти імпульс. Відмінність маріонетки від будь-якої іншої театральної ляльки, полягає в тому, що вона дистанційована від руки. Лялькареві потрібно відчутти вагу ляльки, тому зазвичай її спеціально навантажують тягарцями. Техніка керування цим видом ляльки має бути відшліфована, а оскільки в театрах ляльок України практика використання маріонетки у виставах є зовсім незначною, актори просто не знають, як і що робити з цим театральним інструментом. Проте вистава про лицарське кохання з успіхом йде в репертуарі театру.

Також зі запрошених режисерів можемо відзначити роботу Олександра Кузьміна «Всі миші люблять сир» за Д. Урбаном. Адаптована О. Кузьмінім історія «Ромео і Джульєти» В. Шекспіра переносить місце дії до сироварні, де проживають миші. За жанром вистава — «сирний мюзикл», отже, передбачено пісні та музичний супровід. Художником вистави була Валентина Жегунова, це її остання сценографічна робота в Житомирському театрі ляльок, у зв'язку виходом на пенсію. За основу виготовлення петрушкових мишей В. Жегунова взяла спринцівки, обшила їх тканиною, вставила гапїти та одягла костюми. Вийшли досить симпатичні характерні мишачі персонажі. Сірі миші переважно в домашньому одязі (халат, платтячко, шортики), а білі миші — бідні артисти-аристократи, які мають на собі старий сценічний одяг. Усі сцени актори грають у «відкритому прийомі». Декорація — горище зі старими шухлядами, вішаками, шторами та ковдрами, яке при перестановці створювало будинок сірих мишей, або горище, де проживав чарівник. Гра акторів невимушена, легка. Цікаво спостерігати, як актори творчо, кожного разу по-різному, представляють наступну сцену чи акт. У виставі задіяна вся група «Юність», а саме шість акторів.

Головні ролі Ружі та Шоми грали Р. Новікова та Р. Прокочук, батьків сірих — В. Гуцин та Т. Вікарчук, батьків білих — О. Яценко і В. Лазаренко, чарівника — В. Гуцин.

Під час світової пандемії коронавірусу в театрі вийшла вистава «Легенда про Житомира», поставлена в обрядовому стилі VIII–XIX століть [5; 6; 7]. На думку режисерки Р. Новікової, у кожного міста повинна бути своя легенда, від якої походить його назва, власне однією з версій про Житомир є така легенда, що у князів Аскольда та Діра був дружинник Житомир, який відмовився служити князю Олегу після вбивства попередників та пішов жити на землі теперішнього міста Житомира. Пилип Азаренко, художник вистави-легенди, вигадав таємниче місце з рунами — капище, через яке глядач потрапляє у часи існування драконів, магії, обрядів та богів природи. Ляльки у виставі — вертепні, актори їх водять у відкритому прийомі, також використовується театр тіней, як прийом оповіді прадавніх історій.

Хореограф і актор театру ляльок Михайло Ткачук (випускник ХНУМ ім. І. П. Котляревського) за допомогою літературних згадок про обряди створив певну пластику для акторів. Вони допомогли відобразити сутність рун (письмо для ворожінь, короткі повідомлення) та пластику бою.

Упродовж 2015–2023 років директор також взявся за постановку вистав. З під його руки вийшли: «Братко Віслючок» С. Ковальова, «Троє поросят» О. Кузьміна, «Чепурик», «Ура! Канікули», «Снігова королева» (всі — авторства С. Мисечка), кілька новорічних інтермедійно-розважальних вистав та експериментальна вистава «Давня казка» за Лесею Українкою.

Аналіз не всіх вистав вартий уваги, проте необхідно акцентувати увагу на кількох, аби мати розуміння розвитку та пошуків колективу. Художником усіх вищезгаданих постановок був В. Дацун — головний художник Житомирського академічного обласного театру ляльок.

Директор-режисер С. Мисечко поставив різдвяну історію «Братко Віслючок або дорога до Віфлеєму» С. Ковальова в ширмовому прийомі, проте додав і вивідних ляльок. Декорація — великі зачинені ворота, перед якими стоїть віз, на якому приїхали Марія та Йосип. Двоє акторів у живому плані, вдягнені в юдейські костюми, починають оповідати історію про маленького віслючка, який врятував їх героїв та Ісуса. При цьому відбувається плутанина між різними видами ляльок. Основна дія розігрується на «грядці» тростинними ляльками. Але чомусь Порося, друг Віслючка, є планшетною лялькою. Виправдання знаходимо тільки в тому, що Порося нижче за життєвими принципами від головного героя. Проте в подальших сценах чомусь тростинною лялькою Марії та Йосипа актори грають як вивідними. Ховаючись за пінопластовий будинок, який стоїть на тому ж таки возі, вони продовжують спілкування з Віслючком таким самим способом, як і діалог попередній. Тобто спілкування між персонажами, зазначеними тростинними і планшетними ляльками, абсолютно не має жодного змістовного навантаження.

Експериментальна вистава «Давня казка» за поемою Лесі Українки у виконанні одного актора (К. Мілько) [10] вийшла

також не зовсім вдалою, хоча і стала першим зверненням до цього твору на сцені театру ляльок України. Занадто нудно дивитися, як актор, перегортаючи сторінки великої книги з написом «Давня Казка» і силуетом Лесі Українки, виставляє пласкі ляльки на півкруглий стіл і декламує весь текст поеми. Єдиним плюсом є живе виконання музики композитором О. Кривошеї (він на сцені поруч із декорацією та діючим актором). Так, головною темою цієї поеми є знецінення допомоги інших, про використання добрих намірів, тощо, але вона, на жаль, не прочитується. З однаковим успіхом глядач міг би взяти книгу, вмотитися в зручне для нього крісло, увімкнути музику і читати, або увімкнути аудіокнигу, в якій уже буде поєднано усі компоненти слухового сприйняття.

«Трое поросят» за п'єсою О. Кузьміна стали вдалішою постановкою С. Мисечка. Предметний світ вистави зазначили планшетні ляльки, копиці сіна, трисекційний задник зі синім тлом, об'ємними хмарками та деревами, а музика в стилі country домалювала ковбойсько-фермерську атмосферу. Трое акторів (В. Гуцин, О. Яценко, Р. Прокопчук) розігрують історію про поросят, які люблять бавитися в «Піратів» і їсти жолуді. Художньо вистава вирішена вдало, проте образи поросят дещо пласкі, лише Вовк об'ємніше виглядає на їхньому фоні [9].

Щодо новорічних постановок, то в більшості театрів ляльок України увійшла тенденція створення інтерактивних вистав, де основною частиною виконання є конкурси та ігри. Тобто, беручи за основу будь-який сюжет, вводячи різних персонажів з мультфільмів, казок, комп'ютерних ігор, вималюється така собі вистава-забавка, яка перетворює акторів на звичайних аніматорів, котрі розважають дітей на святах. На нашу думку, ці вистави забирають на себе занадто багато часу, адже підготовка триває ще з листопада (якщо підхід професійний), а грається така програма лише в новорічні свята і далі забувається. Плюсом є хіба те, що театр гарантовано заробляє в новорічну компанію. До прикладу Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва щорічно ставить нову репертуарну виставу, проте додає інтермедію на початку, де діти півгодини бавляться, а потім сидять

і дивляться виставу. Театр так само отримує велику кількість глядачів, вони покривають витрати на виставу, які необхідні були для її створення, але ж цю виставу можна і в інші місяці ставити до репертуару. Актори залишаються акторами, не опускаючи ні театр, ні себе до рівня розважальних заходів. Оскільки С. Мисечко намагається йти в ногу з часом, та відповідно йти і за глядачем, вистави в театрі почали втрачати свою професійність. У двадцять першому столітті театру важко здивувати глядача через конкуренцію комп'ютерів, кіно та смартфонів, проте і сьогодні завданням вистав для дітей залишається розвиток їхньої фантазії, уваги, виховання почуттів, зокрема, емпатії, які мають формувати театр. Тут потрібно розрізнити актуальність для дорослого глядача та дитини. Для дорослих «актуальність» має досить великий світогляд, це і політичні погляди, і світові проблеми; для дитини — це: як навчитися жити у суспільстві, як говорити з різними людьми, як стежити за своєю гігієною, як реагувати на різні проблеми. Дорослі, яким здається, що ці теми не варті показу в театрі, забувають, що свого часу і вони формувалися як особистість завдяки опануванню побутовими навичками.

Влітку 2021 року Житомирський театр ляльок вперше зіграв виставу за мотивами трагедії В. Шекспіра «Хамлет» для дорослого глядача. Дипломна робота автора цих рядків, на той час випускника ХНУМ ім. І. П. Котляревського, з режисури театру ляльок, вийшла досить актуальною. Перипетії в Данському королівстві були досить близькими до проблем в Україні XXI століття. Історію про Гамлета режисер разом зі своїми одногрупниками з університету попередньо переписали в ключі трагікомедії. У першій частині вистави відбувалася основна дія трагедії, а в другій — комедійна, виправдана балаганом [8].

На початку вистави глядачі поринають в атмосферу кладовища. Божевільний з дзвіночком та ліхтариком приходить, наче на місце спомину. Починається похоронна процесія, до зали входять три монахи та могильники з масками черепів ворони, вони закопують труну, але раптом божевільний обриває цей трагізм ударом по музичній тарілці і з ящика вилазить блазень. Блазень буде єдиним живим персонажем у подальшому розви-

тку дії. Це той самий Йорик, перед пам'яттю якого в оригіналі п'єси «Гамлет» данський принц схилиє голову. Режисерський хід вистави зумовлений бажанням повернути високу класику на житомирську театральну сцену, нехай і в новій сценічній інтерпретації, проте класику. Всі головні та другорядні персонажі — ляльки в балагані, адже за філософією театру В. Шекспіра, «весь світ театр, а люди в ньому актори». Проте в театрі ляльок ця теза тлумачиться «весь світ балаган, а люди в ньому ляльки». Популяризатором тези у виставі є сам Хамлет, у другій частині вистави він перетворюється на Панча, божевільного персонажа з фольклорного вуличного театру Британії «Панч та Джуді». Вистава наповнена балаганними трюками, гострою сатирою та актуальними питаннями [12].

Художником вистави став Віктор Дацун. Він створив понад двадцять петрушкових ляльок, з досить гострими рисами обличчя та петрушковими носами. Основа-декорація — підмурок, на якому будується вся ширма. Матеріали використані у стилі бідного театру, такі, як мішковина та дерево. Костюми та одяг ляльок у стилі XV–XVI століття пошила Валентина Любаківська, що яскраво вирізняло королівських осіб від селянських.

Отже, можемо сказати, що вистава «Хамлет» стала для групи акторів «Юність» великим кроком розвитку вечірнього репертуару театру. Проте, як зазначав режисер-постановник Житомирського академічного музично-драматичного театру ім. І. Кочерги Петро Авраменко, початок вистави його вразив і він сподівався, що надалі дія буде цікавішою, але гра акторів була на рівні вистав для дітей [2]. Це дає зрозуміти, що акторам ще є куди рости і директору потрібно якомога частіше запрошувати режисерів на постановку вечірнього репертуару для того, аби тримати труп у тонусі.

Внаслідок повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну 24 лютого 2022 року театр перейшов у простій і був там досить довго. Десять працівників театру виїхало за кордон, багато акторів роз'їхалося по Україні, двоє провідних акторів пішли в ЗСУ (Костянтин Мілько, Руслан Прокопчук) [3; 15]. Житомирський театр ляльок почав більш-менш функ-



ціонувати наприкінці літа. Вистави грали у бомбосховищах, виїздили з аніматорськими програмами на дитячі майданчики, найбільш активно гралася вистава «Пригоди Каштанчика» В. Орлова, поставлена С. Єфремовим [4; 15]. Планувати вистави на місяць або хоча б на півроку було просто неможливо, якщо покази й анонсували, то принаймні на найближчі два-три дні. Постійні повітряні тривоги ставили під загрозу покази вистав. У театрі бомбосховища немає, тому глядачів доводилося випроводжувати з приміщення та супроводжувати до найближчого укриття. З дванадцяти акторів у театрі залишилося вісім (Дарина та Віктор Гущини, Олег Яценко, Лада Андрусенко, Катерина Іванова, Тетяна Фрайденбергер, Михайло Ткачук та Олександр Кондратович). Не всі вистави могли йти на сцені, бо просто не вистачало рук, заміни не рятували, тому більшість вистав просто відклали. Повернутися до планування вистав адміністрація театру змогла лишень з жовтня 2022 року.

До Міжнародного дня лялькаря (21 березня) 2023 року Житомирський академічний обласний театр ляльок зіграв прем'єру, яка готувалася до виходу майже два роки, «Хто труждається, тому доля посміхається» за п'єсою М. Кропивницького «По щучому велінню». Режисерка Руслана Новікова стверджує, що темою вистави є любов до України. Поставлена вона у жанрі музичної комедії. Художниця М. Мостовська створила декорацію петриківським розписом, створила досить виразно-характерні планшетні ляльки, для цього використано переважно натуральні матеріали, такі як мішківина, дерево, сизаль, льон, все це надавало самобутності та національного колориту виставі. Хореографом виступив актор вистави М. Ткачук. Протягом двох місяців театр показав виставу майже по всій Житомирській області.

Отже, можемо сказати, що Житомирський академічний театр ляльок у період 2014–2023 років мав досить великий потенціал розвитку колективу, проте через чинники політично-епідеміологічного впливу та несформульований чітко напрям розвитку театру йому стало надто важко утримуватися на плаву. Навіть у 1990–2000-ті роки, коли ми щойно вибороли Незалежність, стосовно мовної політики вистав для дітей не було

переглянуто принципи імперського насадження чужинської культури. Російськомовні у побуті, діти та підлітки ходили до школи і вступали до вищих культурних закладів, деякі ставали акторами і вже самі продовжували віщати зі сцени російською мовою у нав'язаній чужинною українській національній ідеї владою, сценічно втіленій, літературі. Це тривало до 2014 року, коли зрештою почав ламатися і тріщати по швах колоніальний наратив, тільки тоді стали прибирати з репертуару Житомирського театру ляльок російськомовні вистави. На нашу думку, зараз театр переживає досить складний етап, не виключаємо і того, що його можуть просто закрити, через накопичені комунальні борги, недофінансування, та й незацікавленість, байдужість до подальшої долі театру працівників колективу, оскільки у всіх є родини, які потрібно годувати, утримувати, тому здебільшого актори шукають підзаробіток зовсім в інших робочих сферах. Будівля в центрі міста — це ласий шматок для будь-якого підприємця або компанії, і більшість культурних закладів Житомира змушені давати в оренду своє приміщення, аби хоча б якось втриматися на плаву. Тому чи залишиться театр театром, чи буде в приміщенні якийсь харчовий заклад, це питання часу.

### Список використаної літератури

1. III відкритий фестиваль театрів ляльок стартував у Житомирі\_канал Житомир. *Суспільне Житомир*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MrzB888dPjI&feature=youtu.be>.
2. Авраменко Петро. Інтерв'ю від 12.10.2021. Інтерв'ю брав Н. Перцев. Житомир. 2021. Архів автора. 1 сторінка
3. Актор із Житомира, який добровільно пішов на війну, зіграє головну роль у виставі. *Перший Житомирський*. –1602. URL : <https://1.zt.ua/news/misto/aktor-iz-zhytomyra-yakyj-dobrovilno-pishov-na-vijnu-zigraye-golovnu-rol-u-vystavi.html>.
4. Актори театру ляльок продовжують тримати культурний фронт та зцілювати глядачів мистецтвом. *Житомир*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ubMux1cNApQ&feature=youtu.be>.
5. Житомирський академічний театр ляльок відкрив новий сезон прем'єрою! *ZT.20MINUT.UA*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=k2T1yCVgzzM&feature=youtu.be>.

6. Інтерв'ю: «Легенда про Житомира». *ZT.20MINUT.UA*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=d49NDXAQ49Y&feature=youtu.be>.

7. Ляльковий театр і карантин. *Телеканал СК1, Відкрита студія* / 3.09.20. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aQtn1n8KYMo>.

8. Перцев Нікіта: «У мене лялька завжди була живою». *Zhytomyr.Travel*. URL : <https://www.zhytomyr.travel/nikita-percev-u-mene-lyalka-zavzhdi-bula-zhivoyu/>.

9. Розпочинаємо наш театральний он-лайн марафон прем'єрною виставою «трое поросят». *Житомирський театр ляльок*. URL : <https://youtu.be/2m6Ke19hzLA>.

10. У Житомирі відбулася прем'єра моновистави «Давня казка» за твором Лесі Українки. *Суспільне Житомир*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fXIVkrrvpUs>.

11. У Житомирі в неділю — потрійний дебют в ляльковому театрі. *Перший Житомирський*. URL : <https://1.zt.ua/news/podiyi/u-zhitomiri-v-nedilyu-potriyniy-debyut-v-lyalkovomu-teatri.html>.

12. У Житомирському театрі ляльок відбулася прем'єра вистави для дорослих «Хамлет». *Суспільне | Новини*. URL : <https://suspilne.media/174606-u-zitomirskomu-teatri-lalok-vidbulasa-premera-vistavi-dla-doroslih-hamlet/>.

13. Хитромудрий Їжачок — нова прем'єра Житомирських лялькарів. *ZT.20MINUT.UA*. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=wgpX4Zh8G\\_k&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=wgpX4Zh8G_k&feature=youtu.be).

14. Як бути справжнім та гарним начальником. *Ранок на каналі UA: Житомир 16.10.18*. *Суспільне Житомир*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LqIEF2XFXKs&feature=youtu.be>.

15. Як працює житомирський театр ляльок під час війни та чи є проблеми з фінансуванням театрів. *Житомир.info*. URL : [https://www.zhitomir.info/news\\_212157.html](https://www.zhitomir.info/news_212157.html).

**На межі  
(про діяльність колективу Львівського обласного  
академічного музично-драматичного театру  
імені Юрія Дрогобича в часі війни)**

Повномасштабне вторгнення росії на територію України 24 лютого 2022 року та розв'язання нею нечуваної за своїм цинізмом та варварством гібридної війни у XXI столітті: з інформаційним «трешем», облудливими твердженнями дипломатів, що «іх там нет», нищенням мирної інфраструктури (театри, дитячі садки, лікарні, пологові будинки), — порушили будь-які загальноприйнятні раніше уявлення законів ведення війни, заперечили норми справедливості, поняття гуманізму та прогресу. В один день українці прокинулися в іншому світі, іншому вимірі, реальності, задавши собі Гамлетівське: Бути чи не бути?

Другий рік триває війна. Щодня гинуть наші воїни, чоловіки, діти... З'являються, як гриби після дощу, нові могили та цвинтарних територіях. Другий рік поспіль у тилу (якщо у цій війні є таке поняття) мирні мешканці сплять у спортивних костюмах із «тривожною валізою» наготові, навчилися долати за секунди шлях до найближчого бомбосховища та постійно тримати перед очима телефони. Дивимось, слухаємо, читаємо новини з фронту...

Вчимося жити по-іншому, виживати, перемагати, не падати духом і вірити в перемогу. І роль театру у цьому процесі — хоч і малодосліджена сьогодні тема — надзвичайно важлива. Місце театру в період війни, чутливість його митців до нових викликів часу, жанрові пріоритети сучасної сцени, способи її комунікації із травмованим війною суспільством — ці та інші проблеми були порушені, зокрема, у віртуальному просторі Львівського національного університету імені Івана Франка 5 квітня 2022 року в програмі Всеукраїнського міждисциплінарного лекторію-практикуму «Мистецтво. Війна. Сцена» театрознавицею, доктором мистецтвознавства, в. о. декана

факультету культури і мистецтв Майєю Гарбузюк (1965–2023). Театр в екстремі війни став домінуючою темою крайнього числа театрознавчого журналу «Просценіум» [2] у викладі провідних українських теоретиків, практиків театрів Києва, Харкова, Херсона, Львова...

«Ми всі розгублені, адже зрозуміло, що новий репертуар ще не народився, і драматурги справедливо ображаються на режисерів: багато драматургів сьогодні волонтерять, а від них уже чекають текстів. У мистецтва завжди є момент втрати позиції та аналітики; коли ми близько до подій, нам важко займатися мистецтвом» [3, с. 10–11], — справедливо зазначає театрознавиця Ірина Чужина.

Не розгубилася, але обрала для свого театрознавчого дослідження соціально-важливу й актуальну громадянську тему ролі митця під час війни студентка 3-го курсу спеціальності «театрознавство» Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського Анна Кривоніс. Її доповідь «Харківські театри під час російсько-української війни» (науковий керівник — Інга Лобанова) була виголошена на міжнародній студентській конференції у Львівському національному університеті імені Івана Франка (2023 року). (Розширений текст дослідження А. Кривоніс редколегія включила до збірки (включила до збірки на с. 108–120) прим. ред. — Ю. Ш).

Зрештою, у продовження теми хочу зупинитися на активній волонтерській, громадській та практичній діяльності (чи не найунікальнішого в Україні?) Львівського обласного академічного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича (м. Дрогобич). Окрім напруженої творчої роботи колективу: випуск нових вистав, часті виїзди по регіону та поза ним, театр активно допомагає фронту продуктовою гуманітаркою.

Стосовно основної, творчої роботи — упродовж шести місяців 2023 року театр випустив 5 прем'єрних вистав. У січні першою стала «Серенада» Славомира Мрожека. У березні, до Міжнародного Дня Театру, дрогобичани відвідали нову музичну комедію «Розлучення по-варшавськи» Зигмунда Зборовського на музику Юзефа Талярчика (в супроводі оркестру театру під керівництвом Миколи Михаця). У квітні театр представив

прем'єру капітально поновленої драми «Лавина» всесвітньо відомого турецького драматурга Тунджера Джюдженоглу (усі — у постанові головного режисера театру Олександра Короля). У червні, до Міжнародного Дня захисту дітей, відбувся перший показ музичної казки за мотивами карпатських легенд «Чарівна пелюстка», автором і режисером якої виступив народний артист України Адам Цибульський. До закриття театрального сезону глядачам представили ретро-концерт «Серенади прадавніх двориків» за участю джаз-бенду, акторів, вокалістів та артистів балету.

Попри важкий час, театр традиційно провадить інтенсивну гастрольну діяльність. Упродовж півроку колектив відвідав міста: Дубно (Рівненська область), Ужгород, Мукачеве, Хуст, Рахів, Великий Бичків, Перечин (Закарпатська область), Івано-Франківськ. Орім того, майже щотижня театр виїздить до населених пунктів Львівської області (Моршин, Трускавець, Східниця, Рава-Руська, Броди тощо).

У травні частина колективу Театру імені Юрія Дрогобича подорожувала до Словаччини. На запрошення Союзу русинів-українців Словацької Республіки у програмі 61-го Фестивалю драми і художнього слова ім. Олександра Духновича в приміщенні Театру Олександра Духновича (м. Пряшів) 17 травня колектив презентував оперу «Наталка Полтавка» І. Котляревського на музику М. Лисенка. 18 травня й тій же локації колектив показав благодійну виставу-шоу «Діснейленд — країна мрій» В. Сорокіна для дітей українців Пряшева.

Загалом від січня по липень 2023 року театр показав 276 вистав, які подивилися 23 832 глядачів (з них 3 931 — безкоштовно). Від початку повномасштабної агресії театр розпочав та не припиняє активну волонтерську діяльність, скеровану на допомогу ВПО, організував «театральну кухню», де колектив самотужки збирає гроші та заковує продукти, виготовляє домашні страви і відправляє на передову для бійців ЗСУ. Залучають сюди спонсорів та інші волонтерські організації, зокрема з обласним волонтерським штабом Ольги Тесляк. Бійці Львівщини і Дрогобицької громади, що зараз на східному та південному напрямках фронту, постійно відчувають турботу

Театру ім. Ю. Дрогобича. Двічі на місяць колектив відправляє до Краматорська, Дружківки, Костянтинівки, Покровська, Баштанки, Бахмута, Запоріжжя, Сватового, Кремінної, Харківщини, шпиталю у Дніпрі (це неповний список напрямків) приблизно 150 буханок хліба з власної печі (спеціально збудованій на території театру), 30 ящиків копченостей, сала, плову, тушкованого м'яса, борщової заправки, «українського снікерсу» та солодоців. Приміром, до Великодня відправили на передову понад 600 кг смаколиків! Бійці зі Львівщини і Дрогобицької громад, які працюють зараз на східному та південному напрямках фронту, постійно відчують підтримку Театру ім. Ю. Дрогобича, публікуючи в соцмережах численні пости вдячності за смаколики і турботу театралів. По суті, ці страви в позаурочний час готує на театральній кухні (у кав'ярні театру) увесь творчий колектив... За шість місяців 2023 року Театр передав для потреб Збройних Сил України готової продукції з власної волонтерської кухні на більш ніж 300 тисяч гривень (з яких 226 578 гривень — кошти працівників, решта — благодійні внески глядачів, спонсорів та однодумців по волонтерському руху).

Ось така «статистика», яка засвідчує самим фактажем чисел і назв ще один вид діяльності Львівського обласного академічного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича (м. Дрогобич) під час війни. Звісно, не можна тут не згадати «головного» винуватця цього неспокою: активного і вмотивованого директора-художнього керівника театру Миколу Гнатенка, який сам живе на межі людських можливостей і довкола себе об'єднує людей відданих театру та Україні. Бо війна вимагає саме такої віддачі від кожного з нас, по-іншому на фронті неможливо!

### **Список використаної літератури**

1. Гнатенко М. Інтерв'ю від 18 серпня 2023. Інтерв'ю брала С. Максименко. Львів, 2023. Архів авторки. 7 с.
2. Просценіум. Театрознавчий журнал. 2022. № 1–3 (62–64). 185 с.
3. Чужинова І. Чи можна сміятися і радіти під час війни? Просценіум. Театрознавчий журнал. 2022. № 1–3 (62–64). С. 10–11.

## **Вербатім як один з робочих інструментів театрального мистецтва для фіксації вражень від війни**

Оскільки нині ми змушені вивчати український театр вже і в умовах гострої фази російської воєнної агресії, вербатім варто розглянути саме у контексті сьогоднішніх болісних реалій України.

Варто пригадати, що саме являє собою вербатім. Саме слово «*verbatim*» у перекладі з латини означає «дослівно». І, якщо говорити про сучасний документальний театр, то в цьому понятті міститься його квінтесенція. Спочатку популярним вербатім став саме в театральному середовищі, що представляє так звану «нову драму». Потім, ствердивши свою важливість серед театральної спільноти, популярність вербатіму також поширилася серед журналістів та соціологів (що поряд із театральними діячами склали невід’ємний тріумвірат колективу авторів документальних текстів). До них із часом додалися психологи та реабілітологи, які в своїх мистецьких практиках також широко застосовують техніку вербатіму.

Але треба розуміти, що документальний театр і такий улюблений багатьма театральними колективами вербатім — це різні поняття. Документальний театр — термінологічно значно ширше за структуру вербатім-театру. І глобальніше, навіть за своєю найяскравішою рисою, яка допомагає ідентифікувати документальний театр широкому загалу: «якщо в основі вистави будь-який документ — це документальний театр».

Також згадаймо, що автором явища та поняття «документальний театр» є один із найбільших німецьких театральних режисерів-практиків ХХ сторіччя та одночасно і теоретик театру — Ервін Піскатор. Його розробки у 1920-ті роки, що не менш важливо, стали поштовхом для формування геніальним Бертольдом Брехтом концепції епічного театру, ідеї якого набули максимального втілення у драматургічній та режисерській діяльності Брехта 1930–1950-х років. У 1929 році Ервін

Піскатор написав революційну статтю «Документальний театр». У ній автор уперше в історії виклав своє теоретичне бачення документального театру та документального мистецтва загалом. Він уважав документальний театр реакцією на традиційний театр (як вид розваг), який нерідко сприймали як елемент буржуазного суспільства.

У 60-ті роки ХХ століття зріс вплив ЗМІ на свідомість громадян, збільшилася кількість повідомлень про політичне й соціальне життя. І відповідно у глядачів активізувався інтерес до документального театру, який, подібно до масмедіа почав аналізувати, розбирати та віддзеркалювати події сьогодення. Певні характеристики з тих часів ми знаходимо у вербатімних текстах і зараз. Найвизначнішим представником німецького документального театру був Петер Вайс, автор п'єс «Марат-Сад», «Дізнання», «Гельдерлін». Перша з них побудована у формі «театру в театрі»: пацієнти лікарні для душевнохворих розігрують історію вбивства діяча Великої Французької революції Марата. Антагоністом Марата у цій п'єсі, сенс якої обговорюють її учасники, є маркіз де Сад. Драма Вайса «Дізнання» створена на основі документів (вона присвячена ув'язненню фашистського концтабору та має в основі судовий процес над колишніми охоронцями концтаборів).

У 1960 році Петер Вайс розробив теорію документального театру. Він уважав, що його принципова відмінність від вже наявних типів театру — уявлення про можливість змінити об'єктивну реальність. Як зазначає П. Вайс у одному зі своїх текстів у збірці матеріалів «Meine Ortschaft», документальний театр не є театром фікції: він «утримується від будь-якого вимислу, вбираючи в себе автентичний матеріал, і відтворює його, не змінюючи змісту, в обробленій формі зі сцени» [3]. Для нього документ — це повна протилежність абсурду в мистецтві. Драматургічною основою документальних п'єс стають «протоколи, акти, листи, статистичні таблиці, біржові зведення, заключні звіти банків та промислових компаній, постанови уряду, звернення, інтерв'ю, висловлювання відомих особистостей, газетні та радіорепортажі, фотографії, документальні фільми й інші свідоцтва сучасності» [3].

І такий напрям, як вистава-біографія, також певною мірою бере витoki з Вайсових тверджень. З того періоду варто згадати також текст «Справа Роберта Оппенгеймера» Хайнера Кіпшардта (драма являє собою обробку матеріалів допитів знаменитого американського фізика, діяльність якого пов'язана з розробкою атомної бомби).

Сьогодні документальний театр перебуває на межі мистецтва та соціальних проєктів. Завдяки таким виставам можна порушити актуальні теми, доторкнутися до найболючіших точок суспільства. Але він використовує різні прийоми, в тому числі художню метафору. І вербатім — це лише техніка, а не жанрова визначеність (як це можна було побачити на афішах деяких театрів).

Документальний театр — яблуко розбрату не одного театрального покоління. Я особисто знаю театрознавців, які досі не стомилися стверджувати, що документальним театр ніколи не був і бути не може. Утім, на щастя, вони в меншості, а інші тим часом активно продукують дисертації та розвідки-статті, намагаючись вивчити і феномен документального в мистецтві, і причини настільки неоднозначного його сприйняття. З цього приводу цікава думка теоретика документалізму Майкла Ренова. У своїй книзі «Предмет документалістики» автор обстоює думку, що «документальна складова, по-перше, записує, викриває, зберігає отриману інформацію; по-друге, переконує й пропагує; по-третє, аналізує й досліджує і, по-четверте, дає можливість творення нових виражальних засобів» [2]. Проте автор також уточнив, що мовленнєве портретування не замінює собою весь шлях до пізнання документальних героїв. І значно важливішим є взаємовплив, коли портрети стають практично інструментарієм реального аналізу стану суспільства.

В Україні такий метод у театральному мистецтві, як вербатім, як і документальний театр — теж не новина, і за звання перших театральних документалістів могли б позмагатися митці з Києва, Харкова та Львова. Ще у 1931 році в харківському театрі «Березіль» Леся Курбаса відбулася постановка «Народження велетня», задля роботи над якою драматурги Борис Дробинський, Майк Йогансен, (?) Каляніков, Андрій

Макаренко, (?) Шутов, Юрій Яновський, Мирослав Ірчан, актори, сценографи Вадим Меллер, Дмитро Власюк, Євген Товбін, (?) Калязіна, Микола Єршов і режисер Лесь Курбас буквально в цехах харківського тракторобудівного заводу-гіганту вивчали робочу практику прототипів своїх сценічних героїв. Такий метод у театрі насправді застосовували чи не більшість творців — від режисерів-експериментаторів початку минулого століття і до сьогоднішніх форум-, плейбек- чи вистав театру свідків.

Тенденція масової роботи режисерів і драматургів з документальними постановками й текстами, починаючи від малого формату *in progress* і закінчуючи повномасштабними виставами на сценах державних і незалежних театрів, почала відбуватися в другому десятилітті історії Незалежної України. Цікавий досвід у постановці вербатім-театру мали лабораторія харківського авторського театру «Котелок» Володимира Гориславця і режисер Андрій Май (Малахов). Наприклад, постановка документальної вистави «АТО: інтерв'ю військового психолога» у 2015 році за документальним текстом на основі інтерв'ю зі штатним психологом Генерального штабу Збройних Сил України Олексієм Карачинським, який працював з бійцями української армії в найгарячіших місцях, та інші режисерські роботи А. Мая.

Чому формат «нової вербатім-драми» виглядає таким привабливим? Адже документальні тексти, насамперед, мають справу з промовою реальних людей, а не вигаданих, типізованих персонажів, як це заведено в «традиційній» драматургії. Саме принцип дослівності для «нової вербатім-драми» є дуже важливим. Найголовніше — зберегти партитуру психічного життя людини, що сильно шифрується в письмовому вигляді.

Оскільки кожен українець став тією чи іншою мірою свідком воєнних жахів (що відбуваються на нашій землі з 2014 року і в активній формі з 24 лютого 2022 року), які загострено емоційно переживає і має власні реакції на російські воєнні злочини — вербатім може стати доступною формою постстресової терапії та реабілітації, коли ми позбавляємося від механізму саморуйнації під шаром усього інформаційного та гостро-чут-

тевого в повсякденні чи нещодавніх споминах. Варто згадати роботу в цьому напрямку в межах діяльності «Театру переселенця» в Києві у 2015–2017 роках; проекти за кураторства Дена і Яни Гуменних, Галини Джикаєвої та Антона Романова в PostPlayТеатрі у 2015–2018 роках, а також окремі проекти Сашка Брама та багатьох інших. Театрознавиця Анастасія Головненко у статті «Коли документ і мистецтво єдині» [1] згадує досвід у межах проекту «Vidlik Project», де засновниця проекту Євгенія Відіщева на основі вербатіму запропонувала колишнім мешканцям у малих містах України (Щастя, Авдіївки, Теплодара чи Борисполя) поглянути на малу батьківщину з нового ракурсу.

З'являються також цікаві вербатімні постановки від аматорських колективів, а також громадських організацій. Так, у 2022 році «Всеукраїнське громадське об'єднання Інститут “Республіка”» та ВІ «Активна Громада» створили документальну виставу-вербатім «Херсонці», в роботі над якою використані історії від людей, які мали досвід життя на окупованих територіях, а також тих, хто зміг виїхати за кордон після переслідувань і катувань. У 2023 році з'явилася вистава «Без назви» від «Тернопільського тимчасового театру», організованого ГО «Інститут міської культури» у тернопільському креативному кластері «На пошті». І таких прикладів багато. Варто нагадати, що чистота фіксації вербатімного матеріалу може також допомогти в обвинувачувальних процесах над ворогом після перемоги України.

### **Список використаної літератури**

1. Головненко А. Коли документ і мистецтво єдині. Український тиждень. 2018. 27 Серпня.
2. Renov M. The Subject of Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. 318 p.
3. Weiss P. Meine Ortschaft. Rapporte. Frankfurt a. M. : SuhrkampVerlag, 1968. 124 p.

## **Український театр у Берліні під час повномасштабної фази російсько-української війни**

Початок російського повномасштабного вторгнення поставив перед українським театром велику кількість раніше не бачених викликів. Театри опинились у різних умовах, залежності від низки факторів, таких як віддаленість від лінії фронту, відсутність дозволу від обласної військової адміністрації на масові заходи (як це сталося у Харкові), стабільного фінансування та здатності керівництва театру налагодити роботу свого колективу у надскладних умовах. Часом реальність болісно нагадує про себе, руйнуючи плани та навіть будівлі театрів. Це сталося в Донецькому академічному українському драматичному театрі у місті Маріуполь, який був вщент зруйнований унаслідок скинутої на будівлю російської авіабомби, повністю зруйнований і Луганський академічний музично-драматичний театр у Северодонецьку. Наразі частина колективу Маріупольського театру вимушено переїхала до Ужгорода, а Северодонецький театр продовжує свою роботу в Сумах. Постраждала унаслідок потрапляння ракети й будівля Чернігівського обласного музично-драматичного театру. Але попри все, український театр живий і продовжує показувати свою стійкість. Театри не припиняють репертуарну роботу в Україні та відкривають для себе можливості виступів закордоном, налагоджуючи нові творчі зв'язки, створюючи партнерства, обмінюючись досвідом, займаючись культурною дипломатією у країнах Європи і водночас збираючи гроші на підтримку Збройних Сил України.

Говорити про війну в Україні стало головною метою роботи українських театрів закордоном. Ця діяльність відбувається у різних форматах: у гастрольній діяльності, участі у фестивалях, створенні нових вистав у співпраці з відомими європейськими театрами та незалежних мистецьких проєктів. Німецька столиця Берлін унаслідок великої роботи українських митців та підтримки з боку німецьких театрів і культурних установ стала одним із місць концентрації української культури. Це відкрило

можливості познайомити громадян Німеччини з українським театром, публічно заговорити про війну та важливість допомоги Україні, а також підтримати українців, які через війну опинилися закордоном. Зараз у Берліні перебуває велика кількість українців, за кількістю біженців з України це друге місто Європи після Варшави. Війна ставить перед українцями великі виклики: у кожного свій біль, кожен проживає власну історію й, окрім нашої спільної війни, переживає ще й війну всередині себе. Саме тому гостро виникає потреба в єднанні зі с в о ї м и. Адже дуже просто відчутися чужим у такому великому місті і так непросто знайти своїх людей в іншій країні. Постає питання — де в багатомільйонному місті, окрім мітингів на підтримку України, зустріти своїх? Саме заходи української культури стали місцем зустрічі українців у Берліні. Коли чуєш українську мову на вулиці чи в метро, бачиш українські стрічки на рюкзаку, душа українця радіє. Саме українська ідентичність, українська культура, зокрема український театр стали тим, що об'єднує.

Першою переглянутою мною виставою українського театру в Берліні стала робота режисерки Тамари Трунової і продюсера Стаса Жиркова з репертуару Київського академічного театру на лівому березі Дніпра «Погані дороги» за п'єсою Наталки Ворожбит (червень 2022 року). Берлін став останнім містом у гастрольному турі цієї вистави Європою. Вистава була показана на сцені легендарного брехтівського Berliner Ensemble. Задовго до події були розкуплені всі квитки, що свідчить про те, наскільки вчасно було організовано цей тур і наскільки ця вистава виявилася актуальною. На мою думку, це дуже пронизлива і важлива вистава, особливо в теперішніх обставинах. Гарна сучасна драматургія, цікаве режисерське рішення і сильні акторські роботи. Глядачі після вистави були дійсно під враженням, а українці говорили про те, як вони скучили за українським театром. Те саме відчував і я. Важливою частиною вистави стала промова режисерки Тамари Трунової про війну та подяка європейцям за допомогу Україні, а ще її прохання передавати нашу вдячність від людини людині. Ця вистава однозначно серед тих, які допомагають створювати закордоном образ

сучасного, цікавого, актуального, професійного та потужного українського театру.

Справжньою подією став у жовтні 2022 фестиваль у межах проекту «Goethe-Institut в екзилі» у Берлінському центрі мистецтв ACUD. На цьому фестивалі відбулися покази українського кіно, концерти українських гуртів, серед яких були «Жадан і собаки», а також покази вистав українських театрів. Київський центр сучасного мистецтва «Дах» під керівництвом Влада Троїцького представив одразу три перфоманси — «Тривога», «Стус: Перехожий» та «Ніч в бомбосховищі», два з яких згодом були повторно показані в Гамбурзі в Thalia Theater. Цей театр, до речі, також долучився до створення вистав на підтримку України — протягом березня–квітня 2023 року в межах проекту Embassy of Hope був створений перфоманс «Heimatversuche III. Люди — Menschen» на основі матеріалів документаліста О-Янг Квона, до якого в мене була нагода долучитися в якості асистента режисера. Перфоманс «Тривога» ЦСМ «Дах» особисто для мене порушив питання про те, як український театр повинен працювати з травмованим суспільством. Це питання вже стоїть на порядку денному, а після закінчення війни взагалі стане гострим, адже кількість психологічних травм зростає з кожним днем і кожною ракетною атакою, не кажучи про військових, які повернуться з передової — суспільство має знайти відповідь на питання, як бути з ними і як допомогти українцям адаптуватися в мирному житті. Цей перфоманс був представлений у форматі інсталяції та відбувався у внутрішньому подвір'ї театру. Показ зібрав таку значну кількість глядачів, що не було можливості навіть поворухнутися, аби не зачепити когось ліктем. Перфоманс почався зі звуку повітряної тривоги, і реакція на неї одразу показала на тих глядачів, кого торкнулася ця війна — українців. Бо саме серед українських глядачів було багато сліз, у деякого з'явилися ознаки панічної атаки у вигляді тілесної тряски. Інші глядачі — переважно громадяни країн Європейського Союзу, при цьому виявилися здатні дивитися на спроектовані на стіну кадри зруйнованих будинків та вбитих людей, продовжуючи... пити пиво. Це свідчить про те, що все-таки є велика відмінність між тим, щоб розуміти трагедію України головою, залишаючись від-

стороненим спостерігачем, і тим, щоб відчувати її серцем, бути присутнім «усередині» цього воєнного конфлікту.

То що ж робити з травмованим суспільством? Я думаю, що однозначно про травматичний досвід варто говорити, з ним треба працювати, брати відповідальність за це і попереджати про можливі тригери, що і було зроблено на фестивалі у вигляді інформації на сайті фестивалю, численних стендів на подвір'ї. Цей досвід комунікації та ставлення до глядача варто було б перейняти українському театру. У перфомансі «Тривога» вдало поєдналися документальні кадри та абстрактні інсталяції на тему війни з виконанням українських народних пісень. Це сполучення вийшло дуже проникливим. Після показу відбулося обговорення роботи з керівником театру Владом Троїцьким, у якому торкнулися теми війни в нашому повсякденному житті.

Наступним перфомансом Центру сучасного мистецтва «Дах» була унікальна камерна опера «Стус: Перехожий» про любов, ніжність та тендітність життя. У камерній опері використано дванадцять поезій українського митця, які лягли в основу 10-ти музичних композицій, створених акторами ЦСМ «Дах». Опера була створена драматургом та тренером КЛІМом (літературна композиція з віршів В. Стуса) та Володимиром Руденком (музика). Це був досвід абсолютного занурення в інший світ — безперервне годинне медитативне дійство, під час якого глядач ніби перебуває в трансі і розчиняється в текстах та музиці, в чому полягає велика заслуга чарівного голосу Софії Баскакової.

Третім перформансом ЦСМ «Дах» на фестивалі стала «Ніч в бомбосховищі» — концептуальна імерсивна вечірка з марафоном концертів, діджей-сетів, що тривала аж до ранку, лише періодично уриваючись сиренами повітряної тривоги. Кожного разу, коли лунала сирена, глядачів просили спускатися в спеціальне приміщення майже без зв'язку та Інтернету, в якому для перфомансу облаштували бомбосховище. Сидіти там довелося просто на підлозі або подушках. Все це робилося для того, щоб європейські глядачі могли відчутти себе ніби в Україні. У бомбосховищі перформанс продовжувався — глядачі мали можливість послухати щоденникові записи українців з перших днів повномасштабного вторгнення українською та німецькими мовами.

Цей перфоманс настільки зацікавив німецьких глядачів фестивалю, що вони о другій годині ночі починали розпитувати мене та інших українців про війну в Україні, особливо цікавлячись, наскільки перфоманс передає реальну ситуацію.

Ще однією подією на фестивалі стала вистава Стаса Жиркова «Каліки» (театр «Золоті ворота»). Виставу здійснено за п'єсою німецького драматурга Сергія Гьоснера, яка є званою і популярною в Німеччині. Вистава не про війну, але порушила важливу соціальну проблематику, тему інклюзії, дуже близьку європейському глядачу. Саме на цій виставі я відчув, що український театр закордоном — це нова реальність, нова норма, що наш театр цікавий, театр конкурентноспроможний і стає все більш представленим на різноманітних майданчиках. Це надихає, бо сьогодення тенденція означає ще більше спільних проєктів, копродукцій та гастролей у майбутньому.

Український театр потроху пізнають у Європі, а Україна тим часом пізнає такий різний театр країн Європи.

Знаковою подією, яка акцентувала велику зацікавленість українським театром у Європі і попередні досягнення українських митців у налагодженні партнерських зв'язків з європейськими колегами, став спільний проєкт Київського театру на лівому березі Дніпра та берлінського театру Schaubühne під керівництвом Томаса Остермайера — вистава «Озброюючись проти моря лих», яку створили режисер Стас Жирков і його команда. Це перший випадок копродукції українського театру зі Schaubühne, а також перша вистава українського режисера в репертуарі цього європейського театру. В «Озброюючись проти моря лих» задіяні двоє українських акторів — Олег Стефан і Дмитро Олійник та один німецький — Хольгер Бюлов. Це документальна вистава про війну в Україні, і така болюча тема досліджена у ній поглядом митців, кожен із яких говорить про власний досвід та досвід колег, окреслює ціну війни для митців та мисткинь. Текст для вистави написали український драматург Павло Ар'є і шеф-драматургиня Schaubühne Майя Заде. Вистава складається з кількох епізодів, ігрових та документальних. У ній є багато важких та емоційних моментів, але й є багато гумору. Наприклад, історія про нашу меншовартість і наше вкорінене

вихованням совєцьким союзом прагнення «до Москви»: «Київські театри звісно хороші, але в Москві ж ще кращі». Документальними фрагментами вистави стали відео з фронту, записане випускником Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а нині військовослужбовцем Збройних Сил України Максимом Богаєнком (Максом Багою), а також розповідь Олегом Стефаном історії поранення на фронті його доброго друга, українського режисера та актора Олексія Кравчука. Актори по черзі говорять фразу: «Він більше ніколи...» і перелічують такі буденні дії, які, на жаль, більше не стануться з тисячами загиблих на цій війні українців — «ніколи не обійме дітей», «ніколи не вип'є кави», «ніколи не освідчиться в коханні»... Стас Жирков поставив виставу в одному з провідних театрів Європи, виставу, яка гучно, сміливо та емоційно говорить про війну в Україні зі сцени. Виставу настільки вдалу, що проєкт, який планувалося зіграти двічі, задоволений результатом роботи Томас Остермайєр взяв до репертуару театру. Згодом було ухвалено рішення про продовження життя вистави і на наступний сезон 2023/2024 років, у якому Стас Жирков також випустив другу виставу в Schaubühne (прем'єра запланована на 30 січня 2024 року). Вона називатиметься «Листівки зі Сходу». Текст для неї писатиме Павло Ар'є разом із Мартіном Вальдесом-Стаубером. З українських акторів до вистави залучено Дмитра Олійника та акторку Театру на лівому березі Дніпра Марину Клімову.

Головна режисерка Театру на лівому березі Тамара Трунова теж поставила виставу в Берліні — на сцені Deutsches Theater у межах фестивалю театрів Східної Європи «Radar Ost». У центрі фестивалю 2023 року була Україна. Вистава Т. Трунової — пересмислення задуму до вистави «Гамлет» Театру на лівому березі Дніпра, яка мала відбутися у квітні 2022 року, але не відбулася з усім зрозумілих причин. «Гамлет» для Тамари Трунової — таке ненароджене дитя, яке є у кожного режисера і кожного театру, який репетирував виставу напередодні повномасштабного вторгнення і щось планував... Поки що цей «Гамлет» так і не відбувся. Поки що. Бо, напевно, колись ця вистава Тамари Трунової обов'язково постане перед глядачами. Вона буде вже зовсім іншою, як будемо іншими і ми. Це не добре і не погано, просто тепер так.



Але поки «Hamlet» не стався, на фестивалі стався «Ha\*!\*t» — рефлексія на тему непоставленої вистави, а разом із тим на тему того, що з нами усіма відбулося, що ми втратили, а чого набули. Традиційне питання «бути чи не бути» набуло додаткового сенсу. Чи будемо ми? Чи буде Україна та український театр? Після перегляду вистави мене вже в черговий раз переповнили гордощі за український театр — за те, що ми — українці — показуємо світові і як ми це робимо. Перелічені вистави — це талановиті акторські роботи — технічні, емоційні, тонкі та глибокі, багатогранні та багатосенсові. Нова генерація української режисури, вміє працювати з формою, не втрачаючи зміст. Український театр знову потужно звучить на німецькій сцені, «а це ж ми ще не починали!» «Ha\*!\*t» — це черговий крок позбуття меншовартості та демонстрації світу як багато українці насправді можуть у мистецтві. Ще кілька років тому про таку присутність українського театру в Європі можна було мріяти, а сьогодні Олег Стефан грає виставу Стаса Жиркова в репертуарі одного з найкращих театрів світу Schaubühne, а ім'я Томаса Остермайєра у виставі Тамари Трунової вимовляється вже без підлещування, яке могло несвідомо виникнути ще кілька років тому. Така присутність українського театру на європейських сценах стає по-хорошому звичною. Тамара Трунова змогла в стислі строки створити не просто рефлексію на тему, а поставити серйозну драматичну виставу — потужну та сильну, навіть неочікувано, що настільки. У виставі звучить талановито написаний Тамарою Труновою та Мариною Смілянець текст, є цікавий режисерський задум, майстерно вибудована дія — вистава починається як гра, як забава, а наприкінці приводить до глибокої розмови про все на світі, але першочергово про нашу війну та наш досвід. Як в американських гірках: спочатку сміх, потім сльози, а потім сміх і сльози разом — за кожним поворотом неочікувано, без жодних попереджень, глядачів накриває ціла хвиля емоцій. Вистава не дає однозначних відповідей на питання, але одне з неї зрозуміло напевно — українському театру бути.

Культурна дипломатія українського театру в Берліні була продовжена гастрольями вистави Стаса Жиркова «Новини з минулого» (листопад 2022), створеної в Münchner Kammerspiele

(Мюнхен). Вже традиційно в цій виставі грають двоє українських акторів — Дмитро Олійник та Віталіна Біблів. У цій виставі документальна складова домінує. Вона є чимось на кшталт перформативного уроку історії для європейського глядача. У виставі зіставлено події 1930–1940 років, які одночасно відбувалися в двох тоталітарних режимах — нацистському Третньому Рейху та комуністичному Радянському союзу. Вистава досліджує минуле, щоб зрозуміти та осмислити теперішні події. Стасу Жиркову вдалося знайти баланс між стрічкою новин із хронікою, паралелями між минулим і сучасністю, живими свідченнями, сухими фактами та емоційністю. У цьому й полягає переплетіння традицій німецького театру та, нашого, українського.

Український театр все органічніше та конкурентноспроможніше виглядає на німецькій сцені, в чому велика заслуга українських митців, які прокладають цю дорогу для наступного покоління, яке тільки-но починає свій шлях. Український театр закордоном дійсно стає новою нормальністю і зараз для нас відкриваються можливості ще більших та частіших українсько-німецьких копродукцій, спільних проєктів, фестивалів та гастролей. Такі перспективи у нас є, адже українська театральна школа дійсно потужна та наразі активно завойовує авторитет у країнах Європи. Про наш театр у Європі подекуди мають викривлене уявлення (щодо витоків, традицій, а головне — його різнобарвності). Дехто помилково та інерційно вважає український театр лише похідним від «великого російського», хтось переконаний, що психологізм — це завжди лише про крик та розрив аорти. Часом європейські колеги не до кінця сприймають поняття гри, бо під грою мають на увазі зображення. Гра при цьому може вважатися фундаментальною базовою основою світового театру, зважаючи на історію його зародження. Український театр також має у своєму генетичному коді ігрову похідну, адже наш театр вийшов з вертепу, традиції якого продовжив, зокрема, авангардний український режисер Лесь Курбас. Українська театральна школа має великі переваги, адже, на мою думку, побудована на перетині чотирьох основних театральних методів — психологічно-реалістичного театру, театру перетворення Курбаса, ігрового театру та традиції епічного



театру Бертольда Брехта з його ефектом відчуження. Український театр з початком повномасштабного вторгнення, здається, остаточно позбувся пієтету до російської сценічної культури, а тепер поступово позбувається комплексу меншовартості і стосовно театру країн Західної Європи. Іноді може здаватися, що ми якісь не такі і відстали на багато років, чому, звісно, можуть бути свої причини, враховуючи довгий період окупації України та Розстріляне Відродження (уривання школи, методу, традицій, які не вдалося передати у спадок наступному поколінню, а замість них — впровадження методу соціалістичного реалізму в мистецтві). Але, на диво, український театр, попри всі умови розвитку, не є відсталим. Так, нам варто було б навчитися добирати сучасні засоби виразності, ставати більш технічними, більш легкими на підйом, готовими до імпровізаційної складової творчості, легкого самопочуття та тонкої гри на сцені, бути вільнішими та сміливішими, більше пробувати та не боятися експериментувати. І це знову підтверджує важливість обміну досвідом і вміння навчатися, запозичати і впроваджувати найкраще з європейського досвіду в Україні. Саме тоді, коли ми будемо переймати краще, а не найгірше, і вміти додавати це до вже наявного в українській сценічній практиці — тоді ми будемо по-справжньому конкурентоспроможними з європейськими колегами. Як писав Тарас Шевченко, «і свого не цурайтесь, і чужого навчайтесь». І справа ж не в тому, що якийсь театр кращий, а якийсь гірший — іноді вони просто інакші. Український театр відрізняється від західноєвропейського, бо відрізняємось від німців або французів ми. Український театр зараз переживає нове відродження і починає розвиватися в усіх напрямках, дедалі більше стаючи різним. Він вже може бути поетичним, психологічним, публіцистичним, документальним, політичним, перформативним, ігровим. Головне, щоб він був живий і актуальний. Нам не потрібно ставати кимось і когось копіювати. Очевидно, що майбутнє українського театру — в контексті сучасного театру країн Європи. Але наш театр буде цікавий у Європі, якщо ми при цьому залишимося собою. Бо в українському театрі є те, чого немає в жодному іншому театрі країн Європи — цікаві ми.

## Театр Лесі на Avignon Off Festival: як це було

Авіньйонський фестиваль є одним із найстаріших і найпрестижніших у Європі та світі. Він бере свій початок з 1947 року. Я лише побіжно окреслю сам фестиваль і тоді вже перейду до аналізу досвіду участі в ньому Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки. Авіньйонський фестиваль має дві частини. Перша — це основна програма, яку укладають куратори. Друга — так звана, «програма Off», яка працює, як мегамаркет театральної продукції з усього світі. Наш театр був учасником «програми Off».

Цьогоріч уперше на Авіньйонському фестивалі була представлена програма українського павільйону «Pavillons du Futur». Ініціатором цієї програми був «Avignon La Manufacture off-festival», зокрема, Паскаль Кесьєр і Фредерік Поті. До кураторської групи вони долучили Український інститут та Вероніку Склярову, яка є театральною продюсеркою і керівницею «Parade-Fest». Фредерік Поті з Театру La Manufaktura вже мав попереднє співробітництво з Україною: працював із «Parade-Fest» і Всеукраїнським фестивалем-премією «ГРА». Перші розмови про поїздку на Авіньйонський фестиваль у нас почалися після Фестивалю-премії «ГРА» 2021 року. Фредерік був одним із членів міжнародного журі. Він запросив Театр Лесі з виставою-переможницею у номінації «Найкраща вистава камерного формату» «Філоктет. Античний рейв» долучитися до Авіньйонського фестивалю у 2023 році. Аналогічно він запросив проєкт археологічна опера «Чорнобильдорф» Романа Григоріва та Іллі Разумейка. Тож, у нас була попередня домовленість на 2023 рік, але внаслідок повномасштабного вторгнення рф в Україну, Фредерік заходився організувати таку українську програму вже цьогоріч, у 2022. І це саме той випадок, коли плановий менеджмент перетворився на кризовий менеджмент, тому що ми вперше отримали повідомлення про те, що ми можемо поїхати з «Філоктет. Античний рейв» на Авіньйонський фестиваль 3 травня, при тому, що сам фестиваль проходить у липні.



Оскільки наш приїзд був спланований в останній момент, було складно знайти простір і час у програмі, яка вже була максимально щільною. Оскільки тривалість вистави «Філоктет...» 2 години, то ми запропонували показати лаконічнішу за хронометражем виставу і крайню нашу прем'єру.

Це була наша перша постановка після повномасштабного вторгнення — «Imperium Delendum Est», прем'єра якої відбулася 22 червня. Саме з нею ми таки поїхали на Авінйонський фестиваль, адже вона була на часі, дуже відвертою та чесною. Хотілося продемонструвати в Європі позицію сили українців та українок, засвідчити те, що відбувається сьогодні в Україні.

Ми стали єдиним театром з України, якому таки вдалося приїхати і взяти участь у «програмі Off» з повноцінною виставою. Очевидно, так сталося через те, що українська програма створювалася в останню мить: наші французькі колеги шукали фінансування; ми також шукали кошти, щоб поїхати. Донорами українського павільйону стали французький фонд ONDA, Французький Інститут і Театр La Manufacture. Але за кілька днів до поїздки ми дізналися, що нам бракує коштів, щоб фестиваль нас поселив і оплатив дорогу, тому за три дні до виїзду ми ще не знали, чи зможемо поїхати. На щастя, ми знайшли львівського мецената, який оплатив нам транспортні витрати.

Наголошу на ще одному важливому моменті. Крім того, що логістика була складною, ми відчували напругу в пошуку місця і часу для виступу, а в останній момент ще й виникли проблеми з фінансуванням поїздки, у нас було багато інших сумнівів: чи брати участь в Авінйонському фестивалі, коли його відкриває російський режисер Кіріл Серебреніков. Ми порадилися командою і все ж таки вирішили, що участь у такому фестивалі є дуже важливою. Не можна дозволити, аби російські митці нас витісняли у світовому культурному просторі, наш голос повинен пролунати і бути почутим. Ми самі мусимо говорити від свого імені на цьому, світового значення, форумі, а не делегувати це комусь іншому. Ми відчули, наскільки важливо зараз продемонструвати конкурентоспроможність і зі світовим театром, і з російським.

На Авіньйонському фестивалі ми виступили 11 липня, на одній із найбільших сцен «програми Off» і найбільшій сцені Театру La Manufacture. Кількість глядачів була приблизно 200 осіб. У нас був аншлаг. По завершенні виступу глядачі аплодували стоячи, а потім підходили до нас, висловлюючи свої враження — «Imperium Delendum Est» сприйняли дуже добре. Згодом вийшла рецензія на наш виступ, у цілковито позитивному ключі.

Під час нашого виступу я спостерігала за реакцією аудиторії. Треба сказати, що ця вистава Дмитра Захоженка є цікавою тим, що вона не має визначеного жанру. У ній є пісні та вірші, а також свідчення акторок. Це перформативна вистава, у якій є місце і постдокументалістиці, і співу, і драйвовій музиці. Її грають кілька акторок, які свідчать від свого імені. Одна з них, Таїсія Малахова, тікала з Луганська на початку війни в 2014 році, коли їй було одинадцять. Інша акторка розповідала, як під час вторгнення вона поїхала до Польщі. Одна з найсильніших історій, які лунають у цій виставі, це свідчення нашої акторки Анастасії Лісовської про перебування протягом двох тижнів в окупації у Гостомелі. Цей момент вистави на фестивалі в Авіньйоні був вирішений так, що Настя Лісовська сідала прямо в глядацькій залі і розповідала свою історію безпосередньо глядачам. Я бачила, як це порушувало зону комфорту французьких театралів. Було видно, що розповідь Насті, зустріч із нею очима, змінила їх ставлення до подій в Україні. Бо це вже не спокійне читання новин... Їхні новини не передають всього жаху та абсурду, що відбувається в Україні через окупантів. Мені запам'яталися слова одного німецького театрального продюсера, який бачив нашу виставу в Авіньйоні: «Ми нічого не знаємо про те, що у вас там окупанти крадуть пральні машинки, електрочайники. Розповідайте більше подібних історій в Європі та світі».

Завдяки участі в Авіньйонському фестивалі ми одразу ж отримали кілька запрошень на подальші поїздки. Зокрема, на турне трьома містами Франції в рамках фестивалю Contre-Sens, яке зараз у нас відбувається (жовтень–листопад 2022. — Прим. Ю. Щ.). Власне, так спрацьовує «програма Off» — на фестиваль приїздить дуже багато театральних продюсерів і критиків для того, щоб планувати наступні турне цікавих сценічних робіт.

## Феномен війни у режисерських пошуках Рози Саркісян\*\*

Роза Саркісян — українська театральна режисерка, кураторка. За останні 9 років на теренах України й закордоном вона поставила майже два десятки вистав і перформансів й у більшості з них червоною ниткою проходить тема війни. Але війни не як виключно збройного конфлікту, а війни як соціокультурного явища в найширшому розумінні. Як каже сама режисерка, вона не ставить вистави просто про війну, а досліджує, що її породжує, які процеси вона викликає в суспільстві і який це має вплив на соціум і особистість надалі [2].

Роза Саркісян народилась у 1987 році у місті Степанакерт, Нагірно-Карабаської автономної області й ще в ранньому дитинстві отримала свій перший військовий досвід. Тому у своїх проектах вона детально досліджує тему війни як соціокультурного явища, зокрема у проектах театру «Defacto».

Першим проектом, ще до створення власного театру, став пластично-музичний перформанс «12 пісень про свободу», автором якого була Кіра Малініна (прем'єра відбулася 26 березня 2014 року). Це документальний проект, створений спеціально для харківського центру сучасного мистецтва Єрмілов Центр, ґрунтувався на інтерв'ю, взятих у харків'ян різного віку та соціального статусу. Тексти, які звучали у перформансі, були зібрані в період з 24 лютого до 10 березня 2014 року, на тлі подій Революції Гідності та початку російсько-української війни. Перформанс став своєрідною колективною рефлексією того, що думають і відчувають харків'яни про свободу, і того, що з нею пов'язано. Учасниками проекту стали харківські митці:

\*\* Цей текст було виголошено в рамках ІХ науково-практичної конференції пам'яті Є. Русаброва і його частина була оприлюднена як підпідрозділ 2.2.2. Соціальні дослідження Рози Саркісян у проектах театру «Defacto» в рамках кваліфікаційної роботи А. Богданович «Проектна діяльність харківських театрів як вектор мистецького розвитку» на здобуття ОС «Магістр» за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». Наук. керівник: канд. мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І. П. Котляревського Яна Партола

Надія Алюнова, Єгор Мартиненко, Нева Корр, Альона Супрун, Олег Ходус, Сандро Гарібашвілі, Кіра Малініна, Данііл Зенкін, Анастасія Гриценко, Аліна Косик, Роза Саркісян, Агата Вільчик, Генек Томашко, Ірина Волошина [5].

Вже восени 2014 року новостворений театр «Defacto» випустив прем'єру вистави «Так, мій Фюрере!». Це експеримент на межі театру і музики, де співіснують текст австрійського драматурга Б. Швайгера та музика композиторки О. Малацьковської. У цій виставі команда театру спробувала дослідити такі феномени суспільства, як тотальне божевілля, невміння визнавати та небажання відчувати колективну провину за помилки минулого. Головна героїня, роль якої виконувала Надія Алюнова, є прихильницею гітлерівського режиму. Все своє життя вона присвятила службі своєму фюреру, і ця служба та любов від прихильності з часом перетворюється на фанатизм, а потім стає справжнім божевіллям поклоніння єдиному пророку.

Тему насильства, агресії і фанатизму Роза також досліджує у наступному перформансі «Часу нема за склом», за п'єсою Володимира Снігурченка, що був представлений у межах Фестивалю молодіжних проєктів «Non Stop Media: Upgrade» в Харкові. Перформери моделювали світ двох персонажів, які живуть за склом, в абсолютно вакуумному середовищі, з якого нема виходу. Команда за допомогою тексту відтворювала простір моторошного насильства, в якому кожен бере участь.

У цьому ж 2014 році театр «Defacto» презентує перформанс «ВО(й)НА», що став першим в Україні театральним продуктом-рефлексією на теми війни, що вже майже рік розгорталася на сході країни. Це мистецький проєкт, в якому досліджено феномен війни в контексті критики патріархальної культури. Питання осмислення війни порушено з позиції спільноти, яка перебуває всередині військового протистояння та отримує досвід, що потребує висвітлення і фіксації. Проблему було виведено у ширший контекст постійного співіснування і взаємопроникнення культури війни і культури миру [3].

22 квітня 2015 року відбувається прем'єра документального перформансу «Музей світу. Музей війни», присвяченого 100-річчю геноциду вірменського народу. В основі докумен-

тального перформансу текст сучасних драматургів Дена і Яни Гуменних і автобіографічна книга Согомона Тейлеряна «Замах на Талаата», де описані події масових вбивств вірменського населення Османської імперії у 1915 році, підготовка Тейлеряна до вбивства Талаата і подальший судовий процес над Тейлеряном 1921 року в Берліні.

У 2016 році Роза Саркісян стала режисеркою постдокументальної вистави «теорія великого фільтру», що була реалізована в межах проекту ОБСЄ та Суспільної служби України «Злочини на ґрунті упереджень». Вистава «теорія великого фільтру» Театру сучасного діалогу м. Полтава (керівниця театру Ірина Гарець) була присвячена проблемам дискримінації та мови ворожнечі. Це вистава, в якій на основі людських історій, інтерв'ю, статистичних даних, наукових досліджень і статей, рефлексій акторів досліджено теми насилля і дискримінації, рівності й інакшості та толерантності [7].

У тому ж 2016 році Р. Саркісян стала однією з режисерок вистави «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду», що була реалізована в межах польсько-українського театрального проекту «Мапи страху/Мапи ідентичності», метою якого було спробувати дослідити та визначити культурний і суспільний стан Східної частини Європи. У рамках проекту відбулися дві п'ятиденні робочі сесії (майстер-класи, лекції, дискусії) — у Львові та у Харкові. Під час майстер-класів було сформовано групу (режисер, драматург, сценограф, музикант, п'ятеро акторів), яка у співпраці з польським режисером і драматургом працювала над мобільною виставою [6]. «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду» — це вистава, в якій дві режисерки (Роза Саркісян — Харків, Агнешка Блонська — Варшава), два драматурги (Йоанна Віховська — Варшава, Дмитро Левицький — Київ) та п'ятеро акторів з різних регіонів України та з Польщі (Оксана Черкашина, Ніна Хижна — Харків, Анна Єпатко — Львів, Іван Макаренко — Одеса, Лукаш Вуйціцький — Варшава) досліджували спільне та особисте минуле і пам'ять своїх країн крізь призму індивідуального досвіду. Варто зауважити, що четверо українських акторів, яких запрошено до проекту, були з різних регіонів України, це допомогло авторам дослі-

дити локальні механізми впливу на формування стереотипів та поглядів. Завдяки тому, що у роботі брав участь і актор з Польщі, автори могли дослідити процеси перетину колективної пам'яті представників сусідніх держав. Вистава була зіграна в декількох українських містах і в кожному привертала багато уваги та викликала бурхливе обговорення. В одній із рецензій зазначено: «Запитальна інтонація супроводжує весь перформанс — ніби актори досі шукають відповіді на задані проектом питання й мусять постійно сумніватися, ніби за дійством немає драматургії. Сцени не мають очевидної наративної структури, проте кожна так або інакше відсилає глядача до питань патріотизму, ідеології та стереотипів, які пов'язані як із трагічними подіями східноєвропейської історії ХХ століття, так і з нинішньою війною на сході України» [4].

У 2017 році Роза Саркісян стала стипендіаткою програми «Gaude Polonia» (стипендія Міністерства культури Республіка Польща, м. Варшава). У межах стипендії реалізувала проєкт під керівництвом драматурга і куратора Йоанни Віховської, присвячений дослідженню функціонування незалежного театрального центру «Teatr Komuna//Варшава», результатом якого став перформанс «Перед війною. Війна. Після війни. Частина I».

У 2017 році театр «Defacto» припинив свою діяльність, оскільки його художня керівниця Р. Саркісян отримала посаду головного режисера Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва (м. Львів). У 2018 році на сцені театру відбувається прем'єра вистави «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» в режисурі Р. Саркісян. У цій виставі, як і у наступній, режисерка досліджує вже тему посттравматичного синдрому. Драматургиня Йоанна Віховська створила текст п'єси, відштовхуючись від концепції роману «За дверима» Ельфріде Єлінек.

«Роман датується ще ХХ століттям — 1980-м. Тематично торкається періоду післявоєнних рецидивів (відразу після Другої світової), так би мовити, окремої “комірки” і сім'ї, і душі. Того, що ніяк не гоїться навіть у відносно мирному стані посттравматизму. Наприклад, у двох молодих героїв — Райнера й Анни — є батько-бузувір, такий собі пан Вітковський. У роки війни він активно “працював” есесівцем, а в мирний час

заробляє на прожиток порнопродукцією. При цьому колишній кат повсякчас згадує “прекрасні прекрасні прекрасні часи”, коли він убивав» [1].

Описана в книзі Ельфріде Єлінек історія виступає для творців та авторів вистави як стартова точка для роздумів над повоєнним суспільством, яке пронизане насильством. Війні та післявоєнному періоду властива загальна агресія, яка проявляється як на вулицях, так і в закритих просторах міських осель.

У межах вистави глядачі мають змогу познайомитися з трьома сім'ями, трьома різними підходами до виховання, які, проте, виявляються дуже схожими у контексті передачі механізмів насильства. Ці сім'ї відображають суспільство, травмоване війною та післявоєнними викликами. Відчуття пережитого насильства не зникло — воно розсіялося в просторі, проникло через закриті двері домівок, впливаючи на повсякденне життя та різноманітні моделі поведінки.

Творці вистави проблематизують театр як місце, у якому в мікромасштабі віддзеркалюються суспільні процеси, структури насилля і стосунки влади. А також рефлексують над майбутнім: врешті, повоєнні часи все ще перед нами [7].

У 2020 році відбулася прем'єра вистави «H-effect», що була продуктом міжнародного театрального проекту. Це є постдокументальна вистава, створена на основі п'єс «Гамлет» Вільяма Шекспіра та «Гамлет-Машина» Хайнера Мюллера. Ця вистава про індивідуальні вибори молодих людей у часи суспільної і політичної турбулентності. Гамлет у виставі «H-Effect» є колажем персонажів з культових текстів Вільяма Шекспіра і Хайнера Мюллера, а також особистих досвідів акторів і актрис — людей, які впродовж кількох останніх років робили складні вибори, що тісно пов'язані з історією їхньої країни. Цей новий, гібридний Гамлет мігрує між персонажами вистави, а кожен із них приміряє на себе його шкіру, так само як і шкіру (мюллерової) Офелії.

Тлом всієї цієї історії є війна. Від неї не можна втекти, не можна про неї говорити, але також неможливо про неї мовчати. Для неї немає — як для травми — відповідної мови. А та, що існує, сповнена стереотипами, брехнею і невідповідностями.

Говорити про війну інакше, ніж цього від нас очікують, це як пересуватися мінним полем. «Сюди не можна — пастка. Туди не можна — смерть». Говорити про війну — це також війна. Однак кожен із героїв і героїнь вистави робить це зусилля. Кожен із цих фрагментарних наративів інший і всі вони рівноправні. Замість фальшивої консолідації вистава пропонує поліфонію голосів, разом із суперечностями, конфліктами і парадоксами, що в неї вписані [7].

П'ятеро героїв вистави — з Харкова, Тернополя, Донецька, Львова, Києва. Серед них два професійні актори: Оксана Черкашина — українська акторка театру і кіно; Роман Кривдик — актор Львівського академічного театру ім. Лесі Українки та учасник АТО. У виставі також брали участь Олег Родіон Шурігін-Геркалов — за освітою режисер, працює художником костюмів і стилістом та є ЛГБТ-активістом; Катерина Котлярова — документаторка воєнних злочинів та порушень прав людини, учасниця загонів самооборони під час Революції Гідності, воювала у складі добровольчого батальйону «Айдар», а також Ярослав Гавянець — за освітою юрист, працює інспектором муніципальної варти у Тернополі, учасник АТО та учасник оборони Донецького аеропорту, перед війною вивчав акторську майстерність у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Проаналізувавши етапні вистави Рози Саркісян, можна побачити, що в її творчості феномен російсько-української війни розкривається чи не найповніше. Режисерка у своїй діяльності розкладає це явище на складові та цілеспрямовано досліджує його, використовуючи різні підходи й погляди. А сама тема війни як соціокультурного явища є провідною у всій її творчій діяльності. Її вистави не будують героїв, а препарують саму сутність поняття і досліджують його. Вони не дають прямих відповідей, а ставлять питання, на яке неможливо швидко відповісти і воно зависає у повітрі в спільному просторі. Важливо також те, що теми, які Роза бере до дослідження, завжди є неоднозначними, на які немає чіткої відповіді, що «добре», а що «погано» і дуже часто ці теми табуйовані суспільством, бо вони лякають. Таким способом режисерка намагається прорвати символічну «мільну

бульбашку», в якій перебуває глядач, з метою залучення його до процесу аналізу. Адже лише через колективне розглядання таких питань та травм, зокрема через театр, ми можемо зробити крок на шляху до формування здорового суспільства, замість того, щоб намагатися забути їх. Війна, у цьому контексті, є лише початковою точкою цього довгого шляху.

### Список використаної літератури

1. Вергеліс О. «Ім'я Рози». ZN.UA. 2019. URL : [https://zn.ua/ukr/ART/im-ya-rozi-309666\\_.html](https://zn.ua/ukr/ART/im-ya-rozi-309666_.html)
2. Саркісян Р. Інтерв'ю від 10.10.2022. Інтерв'ю брала А. Богданович. Харків, 2022. З особистого архіву авторки. 10 с.
3. Каталог режисерів: Роза Саркісян. Блог про театральне життя України «Театральна риболовля». 2020. URL : <http://www.t-fishing.co.ua/product/sarkisyan-roza/>.
4. Олійник Є. «Мій дід копав...»: Хаос пам'яті. Журнал про сучасну культуру «Korydor». 2017. URL : <http://korydor.in.ua/ua/opinions/mij-did-kopav-haos-pamjati.html>.
5. 12 пісень про свободу. Лабораторія Театру — харківський театр. 2014. URL : <https://laboratoriya.wordpress.com/spektakli/freedomsongs/>.
6. Проект «Мапи страху / мапи ідентичності». Польський інститут в Києві. 2016. URL : <https://instytutpolski.pl/kyiv/2016/07/13/проект-мапи-страху-мапи-ідентичності/>.
7. Roza Sarkisian. Блог «Roza Sarkisian». 2023. URL : <https://rozasarkisiann.blogspot.com/2022/07/roza-sarkisian.html>

*Лілія Кривець*

## **«Українська муза» за мотивами поеми Ліни Костенко «Циганська муза» в часи повномасштабного вторгнення (постановка «TEATR XL im. Artystów Zaangażowanych», 2023)**

Витоками задуму вистави «Українська муза» за драматичною поемою Ліни Костенко «Циганська муза» у Варшаві стала потреба розробити та втілити творчий проект під час мого навчання за освітньо-кваліфікаційним рівнем магістр у ХНУМ

ім. І. П. Котляревського на спеціалізації «Актор драматичного театру і кіно», кафедри «Майстерності актора та режисури драматичного театру». Постало питання, як в умовах війни та дистанційного навчання (денна форма) реалізувати актуальний проєкт, який міг би презентувати українського актора в картині сьогодення, актора, який є рупором тем, що активують розуміння біди митця в умовах війни та емпатію європейського суспільства до всіх українців.

Темою драматичної поеми Ліни Костенко «Циганська муза» є важливість «слова, як молитви», що транслює митець до людей. На початку повномасштабного вторгнення російської федерації до України багато митців опинилися «не в своїх тарілках»: чийсь театр розтрощило ракетами, хтось виїхав за кордон, рятуючи психіку дітей та свої життя, але разом із собою кожен митець віз свої іскру і патос. Тож, постало питання: як сучасному митцю не загубитися в нових реаліях і бути корисним спільному ділу з дискредитації, а як наслідок і знищенню ворога? Як не перестати творити вдень, якщо вночі уві сні продовжувеш чути вибухи та сирени?

Яскравим прикладом такого митця стала для мене героїня драматичної поеми Ліни Костенко — циганка Папуша, яка змушена була «покинути плем'я» і творити за межами рідних лісів:

«І де ж моя свобода, де ночі мої, грози?!

Як гарно жити в лісі: а сонця, а трави! —

«Збирати чорні ягоди, немов циганські сльози», —  
«складала свої вірші Папуша з голови».

Проєкт вдалося реалізувати в межах «Резиденції для митців у загрози» [5] від Театрального Інституту імені Збігнева Рашевського у Варшаві, на основі конкурсного відбору. Тож, загальна підтримка та промоція проєкту уже лягала не лише на мої плечі, а поділялася між мною, як Резидентом, Інститутом та театром-партнером, який приймав проєкт у своїх гостинних стінах.

Виставу було названо «Українська муза», аби зацентувати увагу на змісті, які закладає авторка, і які поділяю я, як акторка. А саме, той факт, що історія геть не про циган, зміст значно загальніше зачіпає проблему, порушену у творі. Історія про митця, що

опинився в умовах, у яких він змушений «тікати з рідного племені», продовжуючи любити його все своє життя. Митця, якого навіть згодом, винюхавши слід по запаху його слави, знаходять вдалині від дому, аби змусити замовкнути назавжди.

Аби пройти відбір та отримати підтримку від Театрального Інституту імені Збігнева Рашевського у Варшаві, потрібно було заповнити заявку з детальним описом майбутнього проєкту. Ось вибрані матеріали з моєї заявки: «Монодрама “Українська муза” буде створена за відомою поемою української поетеси Ліни Костенко “Циганська муза”, написаною у 1977 році. “Українська муза” творить мистецтво та нове життя, не дивлячись на тиск та позбавлення свободи: фізичної, емоційної та соціальної. Героїня Папуша є уособленням мисткині мислячої, жертвної та відданої своїй праці, але ці якості завадили їй вижити в жорстокому суспільстві» [2, с. 1].

Щодо технічних параметрів постановки, в заявці зазначалося:

«Орієнтована тривалість — 50 хвилин. Костюм — пальто, одягнене поверх чорної білизни. Світло — один ліхтар-пістолет та простріл двома ліхтарями з протилежних (залежно від можливостей простору). Мова виконання — українська. Кількість учасників — 1» [2, с. 2].

Сценографічне, музичне та світлове рішення майбутньої вистави напряму залежали від простору, в якому вона буде створена. І оскільки Резидент, що подається, реалізує усе задумане сам, без залучення режисера, сценографа, художника по світлу і костюмах, композитора та інших, довелося застосувати мінімалістичний підхід, як у проєктній заявці, так і при створенні вистави.

Мені пощастило потрапити під опіку камерного театру у Варшаві, а саме «TEATR XL im. Artystów Zaangażowanych» (в пер. — заангажованих митців), який діє в місті як незалежний репертуарний театр з 2012 року. TEATR XL im. Artystów Zaangażowanych зосереджений на сучасному репертуарі, діалозі та постійному навчанні акторів, як зазначено на офіційному сайті [<https://teatrxl.com/o-nas/>]. Театр ставить перед собою мету ламати уявлення про звичний сценічний простір, тяжіє

до умовної сценографії, робить акцент на взаєминах актора і глядача. Такий інтимний простір у формі невеличкого амфітеатру вирішував для мене питання «самотнього існування на сцені», без декорацій та з мінімальним реквізитом. Мій проєкт монодрами ідеально співпадав з камерним простором театру. Я поставила перед собою завдання доносити виставу про «слово» безпосередньо через гру з ним.

Робота над проєктом під опікою Театрального Інституту імені Збігнєва Рашевського мала тривати три місяці, тому я для себе розділила їх так, аби перший місяць цілком присвятити дослідженню контексту, поетичного слова авторки, а наступні два місяці займатися сценічним втіленням майбутньої вистави. Оскільки з цим матеріалом працював український театральний актор і режисер Степан Пасічник, який на момент створення цього проєкту викладав у ХНУМ ім. І. П. Котляревського, то я радо брала консультації по роботі з поетичним словом саме у Степана Володимировича. С. Пасічник мав декілька сценічних редакцій «Циганської музи», починаючи зі студентської вистави (1983) і завершуючи останньою редакцією у харківському театрі «Post Scriptum» перед повномасштабним вторгненням (протягом сезону 2011–2012 років я і сама входила до акторського складу цього недержавного харківського театру). Вдалося отримати цінні поради із втіленню цього матеріалу та ширше поглянути на порушену у творі проблематику. У наших розмовах режисер наголошував на важливості таких строф, думок поеми, як: «одне я тільки знаю, що нам потрібне слово» та «Але ж, але ж, але ж! Народ не вибирають...». Степан Пасічник дуже влучно окреслив тему-лейтмотив усієї творчості Ліни Костенко, тему важливості «слова як молитви» [3].

Аудіосупровід у моновиставі «Українська муза» складався з таких трьох елементів, а саме:

— звукозапис мого голосу для вирішення сцени сну, де циганка-поетеса Папуша, вдалині від свого табору, бачить жахіття про своє вигнання, веде розмови зі своїм народом, на які не наважується в реальному житті;

— моє акапельне виконання народних пісень («Ішло дівча лучками», «Ой там на горі вітер віє»);

— пісня-тема Dikanda «Swieci Miesiac» для павз між частинами, поклону та входу глядача.

Контури мізансцен зазначали обгорілі папірці із віршами Папуші. Простір було «обрізано» світлом до форми кола, в якому перебувала героїня зі своєю поезією, снами, надламом та рефлексіями. Під час сцени весілля Папуші «вона» обводила свої стопи крейдою, немовби обмежуючи себе ще сильніше. Впродовж драматургічного шматка від весілля циганської поетеси до втечі з табору я існувала, не порушуючи межі намальованого.

Ідея костюма з'явилася від практики втеч у бомбосховища на початку війни, коли на білизну вночі встигаєш лише накинути пальто. Тому мій костюм обмежився: трусами, бюстгальтером та пальтом. Макіяж був мінімально-натуральний, а точніше імітація відсутнього зовсім. Волосся розпушене, вільне.

Не дивлячись на відсутність у роботі режисера, а значить критичного професійного погляду на мене як акторку, я чітко пропрацювала в ролі зав'язку, розвиток, кульмінацію та розв'язку. Зав'язкою було існування циганки-поетеси у цілковитому цькуванні, адже плем'я вважало її «виродком в сім'ї». Полотном розвитку — безуспішне старання Папуші писати вірші, які постійно «згорали», та вступ героїні у «щасливий шлюб». Кульмінацією стала втеча циганки з рідного і любого їй племені. Я вирішила сцену сну і цей фрагмент ролі через існування у психоделічному малюнку (затемнений синій фільтр у світловій партитурі, різка і ламана пластика тіла, звучання у фонограмі тужливого голосу, що звертався до народу, з додаванням ефектів відлуння, чергуванням пришвидшення та уповільнення читання поетичних строф та віддаленими звуками дзвонів). Розв'язкою ж вистави стала розплата за успішну кар'єру Папуші — вбивство, яке скоїли цигани, що не витримали виходу в світ збірки «найпершої в житті циганської поетеси».

Прем'єра вистави відбулася 30 червня 2023 року на сцені «TEATR XL im. Artystów Zaangażowanych» [4].

Відчуття були більш ніж хвилюючі, адже в глядацькій залі здебільшого були присутні поляки, які невідомим мені способом повинні були усе зрозуміти, а як не зрозуміти, то зчитати меседжі, які я їм «надсилала». Дуже раділа, що українці також

прийшли на виставу, про що я дізналася вже після її завершення, коли глядачі, дочекавшись мене під театром, ділилися своїми враженнями. Історія мисткині Папуші не залишила осторожності жодного глядача. На мій превеликий подив, кожен, хто підходив подякувати (уже польською), розповідав про цілковиту «зрозумілість» дійства, що відбувалося на сцені. Зі слів гостей вистави, поєднання пластичного, голосового, вербального, мімічного та енергетичного чинників, дало їм змогу зрозуміти абсолютно усе. За власними відчуттями, текст проходив крізь мене без значних заломів, щиро, без очікування розуміння чи співчуття. Вдалося побути променем, який світить так, як йому те притаманне.

Зі слів адміністративної директорки театру Ізабелли Горської: «Вистава пройшла наче за три вдихи-видихи. І її наповненість, наче концентрату, одразу дає велике поле для роздумів. Відчувався затамований подих усього залу. Велика дяка і враження від високого рівня майстерності, як акторської, так і вокальної» [1].

#### **Список використаної літератури**

1. Горська І. Інтерв'ю від 30.06.2023. Інтерв'ю брала Л. Кривець. Варшава, 2023. Архів авторки. 1 с.
2. Кривець Л. Заявка на участь у резиденції Artystycznych dla twórczyń i twórców z Białorusi i Ukrainy. 10.05.2023. Варшава. Архів авторки. 2 с.
3. Пасічник С. Інтерв'ю від 12.03.2023. Інтерв'ю брала Л. Кривець. Харків, 2023. Архів авторки. 4 с.
4. Dzisiaj (PIATEK) o 19.00 premiera monodramu "UKRAINIAN MUSE" naszej rezydentki z Ukrainy Lili Kryvets! TEATR XL im. Artystów Zaangażowanych. 30.06.2023. URL : [https://www.instagram.com/p/CuG9zqPoCmi/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRlODBiNWFlZA==](https://www.instagram.com/p/CuG9zqPoCmi/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFlZA==) . (дата звернення 23.09.2023).
5. Trzecia edycja Programu Rezydencji Artystycznych dla twórczyń i twórców z Białorusi i Ukrainy. URL : <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/rezydencje-artystyczne-institutu-teatralnego-edycja-iii/> (дата звернення 23.09.2023).
6. Web-sait TEATR XL im. Artystów Zaangażowanych. URL : <https://teatrxl.com/o-nas/> (дата звернення 23.09.2023).

**Міжнародний проєкт «Отелло»  
в режисурі Оксани Дмитрієвої:  
«коли вони повертаються з війни, наша війна тільки  
починається»**

В липні 2023 року відбулася прем'єра вистави «Отелло», яка з'явилася в результаті співпраці українських митців з хорватським театром «Ulisses» та боснійським Sarajevski ratni theater (скорочено SARTR). Ідея проєкту виникла ще літом 2022 року під час арт-терапевтичної резиденції на острові Бріун, в якій брали участь митці з України, зокрема режисерка Оксана Дмитрієва. Ініціювала створення вистави «Отелло» Ленка Удовічка, режисерка та активістка з Хорватії для налагодження співпраці з українськими митцями.

Міжнародні проєкти є принципово важливими для театру «Ulisses», театр «вітає співпрацю з усіма, хто розширює естетичний і духовний кругозір. У мистецтві рух, шлях означає активне ставлення до дійсності та історії» [3, 4], — так визначають митці свою програму. Цікавою є й історія та позиція SARTR, який був заснований у 1992 р. під час облоги Сараєво, тобто є свідком феномену духовного та культурного опору військовій агресії. Театр не лише зберігає пам'ять про той період, але й прагне рішуче стверджувати універсальні гуманістичні цінності та підтримувати тих, хто страждає від насилля та несправедливості.

Для Оксани Дмитрієвої звернення до «Отелло» стало першим досвідом роботи з класичною п'єсою від початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. Режисерка, яка у 2010-х роках здобула славу завдяки інтерпретаціям видатних творів світової драматургії, зокрема «Короля Ліра» та «Гамлета», а працюючи в Харкові в сезоні 2022-2023 років, зосередилася на сучасних текстах.

У репертуарі ж театру «Ulisses» Вільям Шекспір не є випадковим автором, саме Раде Шербеджія та Ленка Удовічка, які ініціювали запрошення українських митців, запропо-

нували цю класичну трагедію, продовжуючи традицію гри з текстами видатного драматурга.

Драматургію до вистави створила Нейра Бабиц, адаптуючи текст трагедії відповідно до задуму постановниці. Один з критиків зазначив: «Нейра Бабиц оживила цю шекспірівську класику в наш час, не давши злободенності змісту «з'їсти» цю найстрашнішу та водночас найніжнішу трагедію автора. Діалоги гострі, чисті, зрозумілі, з великою дозою оригінальності» [4].

Процес створення вистави проходив у Сараєво, куди запросили з України Оксану Дмитрієву, головну режисерку Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, Михайла Ніколаєва, художника, найбільш відомого роботами у Хмельницькому академічному обласному театрі ляльок «Дивень», композиторку Катерину Палачову та хореографку Інну Фалькову. В концепції проєкту був важливим контекст війни — митці з країни, де зараз йде страшна війна, приїхали в країну, яка тридцять років тому переживала досвід воєнних подій.

Оксана Дмитрієва підкреслює важливий для неї мотив: «вистава передає те, що відчуває солдат після закінчення війни й взагалі, чи закінчується для нього війна. Хочеться вірити, що вистава говорить і про те, яку підтримку суспільство має надати цьому солдату... Люди, з театру SARTR, з якими ми працювали над виставою — це діти війни» [1]. Дійсно, більшість митців з театру SARTR пережили події боснійської війни у дитячому або підлітковому віці. Виконавець роль Отелло Ервін Браво, відомий театральний та кіноактор, в одному з інтерв'ю зазначає: «Ми обмінюємося досвідом через «Отелло». Ми знаємо, як це — бути жертвою найжахливіших злочинів посеред млявої Європи. Вони ще не знають довгострокових наслідків поранень, посттравматичного стресу, збирання кісток близьких у братських могилах» [5]. У розмові з журналістом іншого видання актор вдається до спогадів: «я був молодим під час війни в Боснії та Герцеговині, і я провів чотири роки в оточенні Сараєво без світла та води, більшу частину часу голодуючи. Проте з того часу в мене залишились і сильні теплі спогади, бо саме тоді

пробудився винятковий мистецький ерос. Я пам'ятаю той час найбільшою хвилиною неймовірної мистецької творчості, яку ми коли-небудь мали в Сараєво, з найбільшою кількістю прем'єр у театрах» [2].

Герой Отелло у виставі Оксани Дмитрієвої постає перш за все ветераном, який пройшов через досвід війни, він пережив війну, але йому не просто адаптуватися до мирного життя. Трагедія Отелло як особистості масштабується і на рівень проблем післявоєнного суспільства. Цей соціальний аспект не надто виразно проявлений в образній структурі вистави, але актор Ервін Браво у своїх міркуваннях загострює деякі суспільні проблеми, посилаючись на ситуацію у Боснії і Герцоговині: «У виставі Майя Салкіч, яка грає Емілію, виголошує речення: «Коли чоловіки повертаються з війни, наша війна тільки починається». Кожна четверта жінка є жертвою домашнього насильства. У нашому регіоні величезна кількість жінок, окрім власних воєнних травм, стикаються ще й із посттравматичним розладом своїх чоловіків. Це табуована тема, про яку мовчать більшість жінок і з якою більшість чоловіків не хочуть стикатися. Тому що патріархат прощає насильство, а не слабкість» [2].

У виставі окрім Ервіна Браво були задіяні актори театру SARTR Албан Укай, Давор Сабо, Майя Салкіч, Ясенко Пашич, Сніжана Богичевич, Аднан Кресо, Мак Ченгич, Ален Конджиція, а роль Дездемони виконала спеціально запрошена в цей проект молода актриса з Хорватії Ана Марія Брджанович. Один з критиків підкреслює складність її героїні, в якій поєднується юнацька недосвідченість та пристрасність щиро закоханої жінки: «Бути водночас закоханим, нерозбещеним, розумним, відданим, але, з іншого боку, ще й з грайливим юнацьким духом — ось завдання персонажа, яке майже повністю реалізоване» [4]. Цей же автор так характеризує втілення актором Албаном Укаєм ролі Яго: «складна, психологічно зламана особистість, яка живить своє еґо інтригами та з низьким рівнем емоційного інтелекту... Перш за все, складна роль у фізичному та психологічному плані, яка свідчить про зрілість актора та повну розробку персонажа» [4].

Сценографія, створена художником Михайлом Ніколаєвим в чорно-білих кольорах, наче передає погляд на світ «ветерана війни, який повертається додому героєм, зазирнувши в найтемніші безодні людської душі. Війна підводить суспільство, а також і окрему людину, до усвідомлення того, що є лише дві категорії — чорне і біле, друг чи ворог, добре чи погане. Зникають відтінки сірого» [1]. Така оптика людини, яка звикла до логіки, яку використовують на полі бою, де всі ресурси організму зосереджені на виживанні, а умовою виживання є те, щоб людина жила і реагувала відповідно до найпростіших інстинктів, втрачаючи здатність розуміти складні багаторівневі соціальні правила.

Чорно-білі костюми, що не мають ознак належності до конкретної епохи, в певних моментах дії натякають на військову форму, але й швидко перетворюються на лікарняні халати. Чи не основним елементом декорації є залізні ліжка, що динамічно рухаються, трансформуючи сценічний простір. Вони є атрибутом військової казарми на початку вистави, згодом вони створюють інші місця дій, які наче виникають в мареннях Отелло — ринг, берегова лінія, лікарняна палата, вони ж слугують і подружнім ложем.

Велике значення у виставі має музика, написана Катериною Палачовою, вона супроводжує кожну зміну і вихід персонажів на сцену. В кульмінаційних моментах в музичну тканину вплітається гучний шум каменів, органічно доповнюють драматичну напругу сцени співів, що надають рішучості, войовничості, а в інших моментах іронії.

Вистава починається з грубих й брутальних сцен, що зображують життя солдатів в казармах. «Акцент режисера на сексі, а також на споживанні алкоголю у початкових сценах, «брудному», спричиненому війною, тому, що «годує» солдатів, які затуманюють очі хіттю, щоб стерти, хоча б на мить, воєнний кошмар зі своїх спогадів, доповнює і підкреслює саме велику загубленість і безцільність армії» [4].

У такому трактуванні Яго постає не стільки підступним злочинцем, скільки давнім бойовим товаришем Отелло, який разом з ним пройшов всі жахіття війни, а разом з цим звук

до вульгарних жартів, якими можна «підколоти» товариша. Ця викривлена війною мораль наздоганяє героїв в мирному житті. «Страшний жарт, страшна гра, в яку повірив Отелло, яка приводить його до останньої в його житті та найстрашнішої війни — війни, яка вбиває для нього все навколо та його самого» [1].

Виразним контрастом до початку вистави постають сцени чистого, щирого кохання Отелло і Дездемони, сцени надзвичайного людського щастя. Як виявилось надто крихкого, не сумісного з досвідом війни...

Репетиції проходили у Сараєво, а прем'єра «Отелло» відбулася у липні 2023 року на хорватському острові Малий Бріун в просторі старовинного форту, який неодноразово ставав сценою для вистав театру «Ulisses». «Форт Мінор, мабуть, сам по собі є одним із найяскравіших декорацій для Шекспіра. Наш Лір, наш Гамлет, наша Буря показують це. Це сцена Шекспіра» — коментує Душко Люштїна, директор театру [6].

Звісно, така локація створює особливу атмосферу, вистава набуває ознак імерсивного театру, який занурює глядача у специфічний простір дії. «Дивитися виставу на безлюдному, дикому острові, серед незайманої природи та під зоряним небом, до якого часто звертаються герої Шекспіра, — це особливий досвід. Іноді буває так, що блискавка вдаряє, коли ти проклинаєш небо, що птахи злітають, коли актори цвірінькають, що вітер зупиняється саме тоді, коли ти його кличеш» [5].

Для режисерки простір острова є важливим і тому, що саме в цій місцевості проходила рік тому резиденція, де зародилася ідея міжнародного проєкту, і тому, що в п'єсі «Отелло», більша частина дії відбувається на острові. Також острів є уособленням раю на землі, місця абсолютної краси й гармонії, де, на думку авторів вистави, не зміг знайти спокою морально скалічений війною солдат.

Фінал вистави відрізняється від шекспірівського: «У фіналі п'єси після Дездемони вмирають Емілія та Отелло. Але у виставі ми зупинилися на смерті Дездемони, бо після цього з людини виходить світло, любов, сенс всього. Ми цю історію обриваємо» [1]. Замість довгої фінальної сцени, у виставі дія

закінчується плачем чи то голосінням Отелло над тілом дружини. Вистава починається з візуального образу, коли Отелло, повернувшись з війни, наче застиг між світами в якомусь чистилищі. І закінчується сценою крику людини, яка пройшла пекло і рай, і вже не належить цьому світу.

Після показів на Малому Бріуні, виставу адаптували до сцени театру SARTTR, де у вересні 2023 відбулася друга, боснійська прем'єра міжнародного проекту.

### Список використаної літератури:

1. Дмитрієва Оксана. Інтерв'ю від 17. 10. 2023. Інтерв'ю брала О. Дорофєєва. м. Харків. Архів авторки. 5 с.

2. Mojzeš, Zrinka Vrabec (2023). Ermin Bravo: 'S ukrajinskim umjetnicima 'Othella' smoradili u Sarajevu, željeli smo da ne misle o ratu'. *Nacional. Neovisni news magazin*, 28. 07. 2023. URL: [https://www.nacional.hr/ermin-bravo-s-ukrajinskim-umjetnicima-othella-smoradili-u-sarajevu-zeljeli-smo-da-ne-misle-o-ratu/?fbclid=IwAR2ox0GeFu4moC1dnTRx1G-XBqaW\\_feT9ayFndfjc0Qx2G29DTAA3ly3jDU](https://www.nacional.hr/ermin-bravo-s-ukrajinskim-umjetnicima-othella-smoradili-u-sarajevu-zeljeli-smo-da-ne-misle-o-ratu/?fbclid=IwAR2ox0GeFu4moC1dnTRx1G-XBqaW_feT9ayFndfjc0Qx2G29DTAA3ly3jDU)

3. Othello, William Shakespeare (2023), Sarajevski ratni theater, Uli'ses, 32 p.

4. Otočan, Doris Cerin (2023). Ovacije za (ne)klasičan Othello na Malom Brijunu. *Istarski*. 26.07.2023. URL: <https://istarski.hr/node/91040-ovacije-za-ne-klasican-othello-na-malom-brijunu?fbclid=IwAR1SpSMOjAwaBJu9bJaRXeekqh380YjZcuL0f1o5fIuQ3fVN5Tby1iMTGM0>

5. Peritz, Romina (2023). Ermin Bravo: 'I mi smo bili žrtva najstrašnijih zločina usred Europe. No, Ukrajinci još ne poznaju dugoročne posljedice, PTSP...'. *JutarnjiList*. 21.07.2023. URL: <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/i-mi-smo-bili-zrtva-najstrasnijih-zlocina-usred-europe-no-ukrajinci-jos-ne-poznaju-dugorocne-posljedice-ptsp-15357710?fbclid=IwAR1RvK7lKWcfEVqHyDGBH5xEPrImSjXLawOpJ-LykyN76K4JyVjUXe6HwxE>

6. Tuzlić, Dževdet (2023). Održana premijera predstave Othello, iza koje stoje umjetnici iz Ukrajine, BiH i Hrvatske. *BHRT*. 24.07.2023. URL: <https://bhrt.ba/odr%C5%BEana-premijera-predstave-otello-iza-koje-stoje-umjetnici-iz-ukrajine-bih-i-hrvatske?fbclid=IwAR1wyYRFpXzAxKtJyBqTTytTOSCam3PU1Tlddii09FIExhgytFb7CW9r6s>

## ДОДАТОК А.

### Тематика та учасники конференцій 2014–2023 рр.

17 січня 2014 — науково-практична конференція  
пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва  
«Роль критика у культурному часопросторі міста»

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

*Коваленко Юлія*, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім.

І. П. Котляревського

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

*Лобанова Інга*, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім.

І. П. Котляревського

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

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

4. Кость Кравченко: штрихи до творчого портрету

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

5. Діалог «актор-критик» в контексті театральної культури Харкова 2-ї половини ХІХ ст.

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

6. Театральний Харків В. М. Айзенштадта

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

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

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

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

*Ликова Юлія*, театрознавець (м. Сімферополь)

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

*Корнющенко Маргарита*, магістр театрознавства, завліт Харківського театру для дітей та юнацтва

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

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

11. Вячеслав Іванов — теоретик неіснуючого театру

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**16 січня 2015 — II науково-практична  
конференція пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва.  
«Театр в контексті соціуму»**

16. Театралізація суспільного життя як засіб впливу на свідомість людини

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

17. Перші прем'єри п'єси «*Карпассу górale*» Юзефа Коженювського в Галичині (1844 — 1864)

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

18. Мелодрама та її глядач (творчість Івана Тогобочного)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23. На хвилі часу: зародження руху недержавних театрів у Харкові

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

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

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

25. Скарбниця пам'яті: архівний фонд ХСМТБ

*Бахмет Тетяна*, зав. бібліографічним відділом Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки (ХСМТБ)

26. Людина та соціум у драматичних творах М.О. Троянова  
*Жатько Олена*, студентка IV курсу каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

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

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

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

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

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

*Усенко Анна*, театрознавець (м. Харків)

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

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

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

*Корнющенко Маргарита*, магістр театрознавства, завліт Харківського театру для дітей та юнацтва

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

Пленарне засідання. In memoriam

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

38. Мистецький тандем Януарія Бортника і Ганни Бабіївни

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

та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну та мистецтв

39. Концепція театру-комуни Пітера Шумана

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

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

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

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

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

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

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

43. Літературно-сценічні форми творчої діяльності актора Євгена Нищука

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

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

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

45. Режисерська діяльність Ірини Губаренко

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

46. Всеволод Чебодаєв як творчий лідер каналу «Харків-2»  
*Філіпова Альона*, студ. IV к. каф. журналістики ХНУ ім. В.Н. Каразіна

47. Студійність як режисерський метод роботи над створенням вистави (інтерпретація роману «Злочин і кара» в учбовому театрі ХНУМ ім. І. П. Котляревського)

*Спащенко Ольга*, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І.П. Котляревського

48. Роль хореографа в театральному процесі (на прикладі творчості Павла Івлюшкіна)

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

**24–25 лютого 2017 — ІУ науково-практична конференція пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва.  
«Театр як синтез науки та мистецтва»**

Пленарне засідання. In memoriam

49. Основні педагогічні принципи Євгенія Русаброва

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

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

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

\* \* \*

51. Анатомічний театр Даніеле Фінци Паскі

*Каверзіна Тетяна*, театральний журналіст (Москва, РФ)

52. Тенденції розвитку російського театру в Талліні (1920 — 1940-і рр.)

*Усенко Анна*, студ. магістратури Інституту гуманітарних наук Таллінського університету

53. Втілення української класики на сцені ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка у 2-й пол. 1930-х рр..

*Дорофєєва Ольга*, аспірантка КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

54. Життя і творчість «театральної людини» С. І. Турбіна

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

55. Харківські гастролі Всеволода Мейерхольда у першому десятиріччі ХХ ст. як віддзеркалення мистецького середовища міста

*Пашкевич Агнія*, аспірантка ІПСМ НАМУ (м. Київ)

56. Драматургія Генрі Лайон Олді в аспекті постмодернізму

*Каленіченко Ольга*, док. філологічних наук, проф. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

57. Особливості режисури Андрія Приходька на прикладі постановки «Лісова пісня»

*Смутьська Ольга*, студ. III к. каф. театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І.Я. Франка

Секція «Театральна педагогіка: вчора і сьогодні»

58. Принципи театральної педагогіки в роботі з підлітками

*Шемануєв Євген*, студ. I к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

59. Гібридні пастки навчально-виховного процесу в сучасному мистецькому вузі (на прикладі репертуарної політики театрального відділення ХНУМ ім. І. Котляревського 2000-х — 2010-х років)

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

60. Міжнародні контакти як творче кредо: перші кроки Арт-платформи «Соль»

*Дроботова Дарія*, магістр театрознавства, викл. каф. режисури Харківської державної академії культури

61. Вистави Олександра Ковшуна для дітей: педагогіка мистецтва

*Корнющенко Маргарита*, магістр театрознавства, завліт Харківського обласного театру для дітей та юнацтва

62. Акторський тренінг у театральній педагогіці як один з головних способів розвитку психофізичного апарату студента

*Спащенко Ольга*, викл., асистент-стажист каф. майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського

63. Особливості акторського існування в екзистенційній драмі (на прикладі вистави учбового театру ХНУМ «За зачиненими дверима» Жана-Поля Сартра)

*Писарев Владислав*, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського

64. Етична і духовна проблематика вистав режисера Ярослава Федоришина у Львівському академічному духовному театрі «Воскресіння»

*Губанова Анастасія*, студ. магістратури ХДАК

Секція «Театр анімації як вид театрального мистецтва»

65. Вуличний театр «RoyaldeLuxe» і творчість Жана-Люка Курку

*Настаченко Кароліна*, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського

66. Тенденція вечірнього репертуару за директорства Ірини Чернікової у Полтавському академічному театрі ляльок (2002 — 2016 рр.)

*Ткаченко Єгор*, завліт Полтавського академічного театру ляльок, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

67. Втілення драматургії Миколи Гоголя засобами театру анімації у виставах ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

*Ладутько Юлія*, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

68. Польська драматургія на сцені ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

*Брюханов Демид*, студ. II к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

69. Маріонетка як предмет історико-теоретичного дослідження

*Соломко Анастасія*, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

70. Феномен традиційних форм слов'янських різдвяних видовищ у розвитку професійного театрального процесу

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

Секція «Зв'язки: Театр-Драматургія-Кіно-Суспільство»

71. Способи комунікації між театром і глядачем: перші роки існування Харківського державного театру російської драми

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

72. Втілення діалогії І. Карпенка-Карого на сцені ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка

*Либо Олена*, завліт ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

73. Особливості втілення п'єси «Закон» Володимира Винниченка на сцені ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка

*Каландарішвілі Діана*, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського

74. Медіалізація театру на прикладі постановок за творами Сергія Жадана

*Міхєєв Ігор*, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

75. Актуальність проблематики драматургії Мартіна МакДони (постановки Степана Пасічника та Олексія Райта)

*Шамаріна Галина*, студ. I к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

76. Фрейдистське трактування п'єси «Річард III» режисером Юрієм Бутусовим

*Петренко Лілія*, студ. IV к. каф. режисури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

77. Проблеми сучасної інтерпретації п'єси Славомира Мрожека «Стриптиз»

*Мельникова Софія*, студ. IV к. каф. режисури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

78. Підходи до втілення класики на сценах академічних драматичних театрів Харкова (2006 — 2016 рр.)

*Ковальчук Юлія*, студ. IV к. каф. режисури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

79. Жанрово-стильові особливості п'єси А.П. Чехова «Вишневий сад»

*Єрикалова Юлія*, студ. магістратури каф. майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського

80. Вплив «епічного театру» Бертольда Брехта на кіно творчість Ларса фон Трієра

*Грабіна Олена*, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського

81. Сучасний театр як соціальний інститут в умовах трансформації суспільства

*Гукасян-Коробейнікова Сніжана*, викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського, актриса ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

82. Тенденції традиціоналізму та модернізму у діяльності провідних режисерів Латвії

*Янкевич Софія*, студ. V к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

83. «Осінь на Плутоні» Сашка Брама як соціо-мистецька практика: генеза, філософія та естетика, рецепція

*Паляничка Олексій*, студ. IV к. каф. театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Я. Франка

**23–24 лютого 2018 — У науково-практична конференція пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва.  
«Театральне мистецтво та виклики часу»**

Пленарне засідання. In memoriam.

84. Вектори наукової спадщини Євгенія Русаброва в контексті магістральних наукових тем театрознавства

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

85. Дві вистави «Аліса в країні див» за п'єсою Є. Русаброва  
*Лобанова Інга*, ст. викл. каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського, завліт ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

86. Вчитель, Педагог, Людина, Янгол-охоронець, Батько...  
*Лебедева Лілія*, актриса Львівського театру «І люди, і ляльки»

87. Критик-початківець і усвідомлення театральної критики як фактору формування суспільної думки (на матеріалі

програми семінарських занять з театральної критики Є. Т. Руса-  
брова)

*Хворостенко Ніка*, театрознавець, методист ХСМТБ

88. Театральний фестиваль «Добрий театр» (1992–  
2012 рр.) як унікальний мистецький проект режисера М. Ізо-  
сімова (м. Енергодар)

*Підлужна Маргарита*, студ. III к. каф. театрознавства та  
майстерності актора ЛНУ ім. І.Я. Франка

\* \* \*

89. Театральна публіцистика сучасної України: жанрово-  
інтерпретаційна манера

*Галацька Валентина*, кандидат філологічних наук,  
доцент, докторант каф. журналістики Київського Національ-  
ного університету імені Тараса Шевченка

90. «Живий труп» Л.М. Толстого: до історії перших поста-  
новок в Харкові

*Полякова Юліана*, гол. бібліограф ЦНБ ХНУ ім. В.Н. Кара-  
зіна

91. Поетика драми Якова Мамонтова «Над безоднею»

*Кремінська Інна*, кандидат філологічних наук, доцент  
каф. історії української літератури ХНУ ім. В.Н. Каразіна

92. Інтерпретація Лесем Курбасом п'єси Ф. Кроммелінка  
«Золоте черево»

*Каленіченко Ольга*, док. філологічних наук, проф. каф.  
театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

93. Харківські гастролі театру ім. Вс. Мейерхольда 1929  
року

*Пашкевич Агнія*, аспірантка Інституту проблем сучасного  
мистецтва НАМ України (м. Київ), викл. каф. театрознавства  
ХНУМ ім. І.П. Котляревського

94. Композитор Б. Янівський

*Новосад Христина*, аспірантка КНУТКиТ ім. І.К. Кар-  
пенка-Карого.

95. «Василь Васильович Капніст запрошує»: вітальня дра-  
матурга: новий проект ХСМТБ

*Бахмет Тетяна*, завідувача бібліографічним відділом  
ХСМТБ

Секція «Театр анімації як вид театрального мистецтва»

96. Віктор Афанасьєв як фундатор організаторської справи Харківського академічного театру ляльок

*Лукасян-Коробейнікова Сніжана*, викл. каф. сценічної мови ХНУМ ім. І.П. Котляревського, актриса ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

97. Режисер Ірина Ципіна як представник харківської школи театру анімації

*Ципіна Аліна*, магістр театрознавства (м. Харків)

98. Особливості сценічного прочитання трагедії «Король Лір» у ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва (реж. О. Дмитрієва)

*Іванова Марія*, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури театру анімації

99. Візуальні символи у виставі «Чевенгур» ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва (реж. О. Дмитрієва, худ. Н. Денисова)

*Иценко Любов*, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури театру анімації

100. Традиція українського вертепу в сучасному навчальному процесі

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

101. Особливості режисерського методу М. Яремчука у роботі з маріонеткою

*Гайовник-Соломко Анастасія*, студ. магістратури каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Секція «Зв'язки: драматургія — театр —  
цирк — кіно — суспільство»

102. Сучасна українська драма як виклик ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка у період пострадянського реформування (деформування) державних театрів України

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

103. Молодий театр України — Стас Жирков і Павло Ар'є  
вистава «Слава героям» на сцені київського театру «Золоті  
ворота»

*Смольська Ольга*, студ. IV к. каф. театрознавства та май-  
стерності актора ЛНУ ім. І. Я. Франка

104. «Том на фермі» М. Бушара на сучасній українській  
сцені: досвід зустрічі з Іншим

*Солов'юк Вікторія*, студ. VI к. каф. театрознавства та май-  
стерності актора ЛНУ ім. І. Я. Франка

105. Анатолій Гугнін — поет і клоун

*Гугнін Денис*, студ. IV к. каф. театрознавства та акторської  
майстерності ЛНУ ім. І. Я. Франка

106. «Нова опера» режисера Влада Троїцького: тези до  
проекту

*Корнющенко Маргарита*, магістр театрознавства, завліт  
ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка

**30–31 жовтня 2019 — VI науково-практична  
конференція пам'яті  
театрознавця Євгенія Русаброва  
«Театрознавець і театральний процес»**

107. Євгеній Теодорович Русабров: «конфліктність як вер-  
шина».

*Швець Юлій*, театрознавець, журналіст всеукраїнського  
видання «Кіно-театр» (м. Київ)

108. Іван Іванович Дмитрієв і театральне життя Харкова  
1850-1860-х років

*Полякова Юліана*, головний бібліограф Центральної  
наукової бібліотеки ХНУ ім. В.Н. Каразіна

109. Театр художника Євгена Агафонова: до сторінок істо-  
рії української сценографії поч. ХХ ст.

*Чечик Валентина*, кандидат мистецтвознавства, доцент  
ХДАДМ

110. «Ночные пляски» Ф. Сологуба у філологічному та  
театрознавчому відображенні

*Каленіченко Ольга*, доктор філологічних наук, професор  
ХНУМ ім. І.П. Котляревського

111. Особливості художнього втілення соціального міфу в трагедійному М. Куліша «Народний Малахій»

*Кремінська Інна*, кандидат філологічних наук, доцент  
ХНУ ім. В.Н. Каразіна

112. До 90-річчя від заснування ХДАТМК. Гастролі 1980-х в оцінці преси та учасників

*Щукіна Юлія*, ст. викладач ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Секція «Історія драматургії, сценічного  
мистецтва і театральної критики

у відображенні театро- і літературознавства»

113. Еволюція театру тіней від традиційної східної моделі до авторських версій режисерів початку ХХ ст.

*Іванова Марія*, студ. II к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

114. Вивідна лялька: традиційна і сучасні форми

*Лубенець Тетяна*, студ. II к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

115. Маска в комедії дель арте і її проєкція в сучасному театрі анімації

*Агєєнко Марина*, студ. II к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

116. Рецепція драматургії Івана Багряного в еміграційному та сучасному літературознавстві

*Петрова Єлизавета*, студ. IV к. ХНУ ім. В.Н. Каразіна

117. Театрально-критична спадщина В. М. Айзенштадта в архівному фонді ХСМТБ

*Бахмет Тетяна*, головний бібліограф ХСМТБ

118. Пошуки тілесної виразності актора: від ритміки Ж. Далькроза до сучасного Physical Theatre

*Зінченко Катерина*, студ. II к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

119. Перші режисерські роботи С. Пасічника у висвітленні критики

*Краснікова Єлизавета*, студ. I к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

120. Моноп'єси Неди Нежданой «Мільйон парашутиків», «Голос тихої безодні» в оцінках критиків

*Нізіюва Олеся*, студ. IV к. ХНУ ім. В.Н. Каразіна

121. Польська драматургія на недержавних сценах Харкова (2000 — 2010-і рр.).

*Брюханов Демид*, студ. I к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Секція «Сучасний театральний процес  
у рефлексіях критики»

122. Репертуарно-естетичні засади сучасних театрів Любека

*Ципіна Аліна*, театрознавець (Німеччина)

123. Гастрольна діяльність: чому її нема в українських театрів?

*Цимбал Наталія*, ст. викладач ХНУМ ім. І.П. Котляревського, акторка Харківського недержавного театру «Арабески»

124. Іронія в новітньому українському театральному дискурсі

*Швець Юлій*, театрознавець, журналіст всеукраїнського видання «Кіно-театр» (м. Київ)

125. Харківський театр-студія «Вінора» як осередок україноцентричного виховання молоді сценічним мистецтвом

*Кобзар Ірина*, ст. викладач ХНУМ ім. І. П. Котляревського, актриса ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка

126. Засл. арт. України В. Лінецький у ролі Єгора Войницького у виставі «26 кімнат» (реж. Е. Митницький, Театр на Лівому березі Дніпра, 2006)

*Галушка Кирило*, студ. II к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

127. Образно-метафізичне осмислення долі українського народу у виставі «Нація» за творами М. Матіос на сцені Івано-Франківського театру ім. І. Я. Франка (реж. нар. арт. України Р. Держипільський, 2010)

*Бондаренко Михайло*, студ. II к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського

129. Тенденції метамодернізму і повернення до архаїчних форм у сучасному театрі: пошуки і знахідки

*Грабіна Олена*, студ. II к. магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського, актриса ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва

130. Вистава «Історія Лу» як початок творчого шляху Харківського Малого театру маріонеток

*Гукасян-Коробейникова Сніжана*, викладач ХНУМ ім. І. П. Котляревського, актриса ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва.

Фрагмент з вистави виконують В. Дзех, С. Гукасян-Коробейникова

Секція «Актуальні напрямки діяльності театрознавця»

131. Шляхи реалізації творчого потенціалу театрознавця  
*Хворостенко Ніка*, театрознавець, методист ХСМТБ

132. Медіа-театр в Україні. Харків. Початок

*Баженова Світлана*, театрознавець, менеджер у сфері культури (Харків)

133. Використання сучасних ІТ-технологій у театрі

*Шамаріна Галина*, студ. IV к. ХНУМ ім. І.П. Котляревського

134. Авторське право як одна з компетенцій завліта

*Челомбітько Ірина*, театрознавець, керівник літературно-драматургічної частини ХАРДТ

**27–28 листопада 2020 — VII науково-практична конференція пам'яті театрознавця Є. Русаброва «Режисура як рушій театральних процесів»**

135. Вступне слово проректора з наук. роботи ХНУМ ім. І.П. Котляревського, канд. мистецтвознавства, професора А.М. Жданька

Пленарне засідання. In memoriam

136 Звернення до учасників конференції *Ольги Золотовіцької* (Бат-Ям, Ізраїль)

137. *Борис Ігор*, доцент, декан фак-ту театр. мист-ва ХДАК, доц. каф. режисури драм. театру ХНУМ ім. І.П. Котляревського

138. *Лапунов Ніко*, головний режисер Полтавського академічного театру ляльок

139. Професія режисера очима харківської театральної критики поч. ХХ століття

*Полякова Юліана*, гол. бібліограф Центральної наукової бібліотеки ХНУ ім. В.Н. Каразіна

140. Питання теорії режисури в працях українських практиків і теоретиків театру

*Ботунова Галина*, доцентка, професорка каф. театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського

141. Мотиви «Севільського цирюльника» Дж. Россіні в «Білих ночах» Ф. Достоєвського

*Каленіченко Ольга*, док. філолог. наук, професор каф. театрозн. ХНУМ ім. І.П. Котляревського

142. Режисери як викладачі ХНУМ 1970–2010-і: пунктир сценічних традицій Харківського театру ім. Т. Шевченка (незаангажоване дослідження заангажованої особи)

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

143. Сучасні тенденції розвитку театру в світлі глобалізації

*Борис Ігор*, доцент, декан фак-ту театр. мист-ва ХДАК, доц. каф. режисури драм. театру ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Секція. «Професія «режисер» в контексті історії театру»

144. Мотив бездомності в ліричній драмі «Вічний бунт» М. Куліша

*Кремінська Інна*, канд. філологічних наук, доцентка каф. історії української літератури ХНУ ім. В.Н. Каразіна

145. Іван Дніпровський як драматург

*Трофименко Тетяна*, канд. філологічних наук, провідна співробітниця Музею книги і друкарства України (м. Київ)

146. Традиції театру Сходу у режисерській практиці Єжи Гротовського

*Колобова Капітолїна*, студ. I к. магістр. каф. режисури драм. театру ХНУМ ім. І.П. Котляревського

147. Історична генеза та жанрові витоки музичного спектаклю для дітей як складова сучасної музично-театральної культури України

*Стьопїна Алевтина*, аспірантка каф. інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського

148. Режисура О. Біляцького як значний етап історії Харківського театру для дітей та юнацтва (до 60-річчя театру)

*Хворостенко Ніка*, театрознавиця, методистка ХСМТБ

149. Три «Іванови» Eesti dramateater (1970-2010-i pp.)

*Усенко Анна*, театрознавиця, завідувачка літературною частиною Vene teater (Російський театр Естонії)

150. Режисерські інтерпретації творів Ясмїни Рези на сцені театру «Шаубюне» (Німеччина)

*Писарев Владислав*, студ. II к. магістр. каф. режисури драм. театру ХНУМ ім. І.П. Котляревського

151. Режисура О. Кравчука у виставі «Сни Крістіана» на сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка: казка чи автопрогноз?

*Щукїна Юлія*, ст. викладачка ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Секція «Режисура і драматичний театр ХХІ століття»

152. «Театр на Таганке»: сучасні тенденції розвитку поза контекстом історичного спадку

*Каверзіна Тетяна*, театральна критикиня (Москва, РФ)

153. Виховання сучасного актора за режисерською методикою Євгена Лавренчука

*Кривець Лілія*, викладачка фахових дисциплін Одеського художньо-театрального базового коледжу

154. Професійна режисура в аматорському театрі (Всеукраїнський онлайн-фестиваль «АКТ перший», Хмельницький, 2020)

*Юлія Рахно*, студ. IV к. каф. театрознавства і акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка

155. Рецепт п'єси «Над часом» Анни Багряної

*Махоніна Аліна*, студ. III к. філолог. факультету ХНУ ім. В.Н. Каразіна

156. Риси поетики постмодернізму в п'єсах Неди Нежданої «Мільйон парашутиків», «Голос тихої безодні»

*Нізійова Олеся*, студ. I к. магістр. філолог. факультету ХНУ ім. В.Н. Каразіна

157. Критичний огляд п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ»

*Колесникова Анна*, студ. III к. філолог. факультету ХНУ ім. В.Н. Каразіна

158. Україно-польські творчі проекти Харківського недержавного театру «Арабески»

*Брюханов Демид*, студ. II к. магістр. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

159. Особливості інтерпретації Іриною Ципіною сюрреалістичного твору Л. Керрола («Аліса» Перший театр, Львів)

*Ципіна Аліна*, театрознавиця (Любек, Німеччина)

160. Засоби презентації тілесності у виставі «Жизель» Акрама Хана

*Шинякова Тетяна*, студ. I к. магістр. каф. майстерності актора ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Секція «Напрямки режисури театру ляльок»

161. «Театр повинен бути інструментом, що розвиває дитячу уяву». Режисер, театральний педагог Ян Дорман

*Рой Уляна*, ст. викладачка каф. театрознавства і акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка

162. Режисура та організація сценічного простору художником-постановником і художником по світлу у виставах-казках заслуженої артистки АРК О. Дмитрієвої (ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва)

*Милий Михайло*, студ. III к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

163. Театр предмету та матеріалу як підвид театру анімації

*Лупеко Анна*, студ. I к. магістр. каф. майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

164. Театр «Тінь» як дім однодумців, лабораторія лялькарів-чарівників та платформа для пошуку художників  
*Прєво Марія*, театрознавиця, завідувачка літературною частиною Харківського театру для дітей та юнацтва

**5–6 листопада 2021 — VIII науково-практична конференція  
пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва  
«Акторське мистецтво: історичні, теоретичні  
та методологічні аспекти»**

165. Вступне слово проректора з науково-методичної роботи ХНУМ І.П. Котляревського, канд. мистецтвознавства, доцента *І.Ю. Сухленко*

Пленарне засідання. In memoriam

166. *Тарко Людмила*, театрознавиця, м. Чернівці

167. Актор як колоніальний блазень (на прикладі творчої долі народного артиста України Бориса Міруса)

*Гарбузюк Майя*, док. мистецтвознавства, професор каф. театрознавства та акторської майстерності, деканка факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка

168. Система мотивів У п'єсі Єлисея Карпенка «Білі ночі»

*Кремінська Інна*, канд. філологічних наук, доцентка каф. історії української літератури ХНУ імені В.Н. Каразіна

169. Ксенія Суковська: портрет акторки Театру російської драми на тлі доби

*Полякова Юліана*, театрознавиця, гол. бібліограф ЦНБ ХНУ імені В.Н. Каразіна

170. Теодор Мойсейович Русабров: співак, актор і скрипаль (харківський період творчості)

*Щукіна Юлія*, ст. викладачка каф. театрознавства ХНУМ

171. До 100-річчя від заснування театру «Березіль». Акторська методологія «шевченківців-березільців» (1980–2020 рр.) у контексті ідей нового національного європейського театру Леся Курбаса

*Кобзар Ірина*, ст. викладачка каф. сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського, актриса ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка

172. Індрек Саммуль як актор Театру Ельмо Нюганена  
*Усенко Анна*, театрознавиця, завідувачка літературною  
частиною Vene teater (Російський театр Естонії, Таллін)

Секція «Акторська професія в контек-  
сті історії драматичного театру»

173. Палітра акторських індивідуальностей на харків-  
ській сцені (гастрольне літо 1880 р.)

*Кривоніс Ганна*, студ. II к. каф. театрознавства ХНУМ  
імені І.П. Котляревського

174. Одеські гастролі Сари Бернар (листопад 1881 р.)

*Сукачова Дар'я*, театрознавиця (м. Одеса)

175. Рецепція п'єс Мирослава Ірчана «Отрута» й І. Кочерги  
«Майстри часу» в критиці та літературознавстві

*Сакун Світлана*, студ. IV к. філолог. факультету ХНУ  
імені В.Н. Каразіна

176. Еволюція поглядів Леся Курбаса на мистецтво актора  
*Бондарчук Юлія*, студ. II к. каф. майстерності актора і  
режисури драм. театру ХНУМ імені І.П. Котляревського

177. Рецепція драми С. Віткевича «Дюбал Вахазар, або на  
перевалах абсурду» в дослідженнях польських літературознав-  
ців

*Власов Данііл*, студ. IV к. філолог. факультету ХНУ імені  
В.Н. Каразіна

178. Концепт актора-перформера в теорії та практиці Єжи  
Гротовського

*Колобова Капітоліна*, студ. II к. магістр. каф. майстер-  
ності актора і режисури драм. театру ХНУМ імені І.П. Котля-  
ревського, акторка ХДАРДТ

179. Олександр Утеганов та «золота доба» Донецького  
обласного драматичного театру

*Агафонова Вікторія*, студ. II к. магістр. каф. майстерності  
актора і режисури драм. театру ХНУМ імені І.П. Котлярев-  
ського

Секція «Виконавське мистецтво артиста музичного театру»

180. Бас Іван Стешенко. Харківський період творчості

*Лобанова Інга*, завідувачка літературної частини ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка, ст. викладачка каф. театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

181. Наталі Дессе: жива, вразлива, але незламна  
*Штерн Ірина*, філологиня (Вупперталь, Німеччина)

182. Акторська унікальність соліста балету ХНАТОБ ім. М. Лисенка Андрія Козарезова

*Бригада Олександра*, театрознавиця (Харків)

183. До питання комплексу виконавських даних оперного соліста (на прикладі з. а. України Олени Старікової)

*Козинко Єлизавета*, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Секція «Еволюція акторської майстерності в театрі анімації»

184. Становлення акторського почерку Світлани Фесенко (перші ролі у театрі)

*Лупеко Анна*, студ. II к. магістр. каф. майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського

185. Дуда Пайва: актор, режисер, перформер

*Прево Марія*, лаборантка навчальної лабораторії історії театру ХНУМ імені І.П. Котляревського

186. Особливості виконання ролі Клавдія з. а. України Г. Гуриненком («Гамлет», ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва, реж. з. а. АРК О. Дмитрієва)

*Милий Михайло*, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

187. Робота актора з планшетною лялькою у творчому об'єднанні «Театр Тетра»

*Одокієнко Олександра*, акторка театру ляльок (м. Харків)

Секція «Актор в драматичному театрі XXI ст.»

188. Сучасна акторська освіта в Україні: основні проблеми та вимоги

*Цимбал Наталія*, ст. викладачка каф. сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського

189. Вимоги до актора у сучасному театрі

*Петренко Надія*, заслужений діяч мистецтв України, керівниця літературно-драматургічної частини Запорізького академічного театру юного глядача, викладачка театрального відділення Запорізької дитячої музичної школи

190. Робота актора в ЕКМАТЕДОС під кер. з. д. мист. України І. Бориса (ХДАК, 2000-2020 рр.)

*Хворостенко Ніка*, театрознавиця, методистка ХСМТБ

191. «Мойсей» І. Франка у постановці І. Бориса як новий етап політично-філософських вистав у ХТДЮ

*Гапанович Андрій*, студ. II к. магістр. каф. майстерності актора і режисури драм. театру ХНУМ імені І.П. Котляревського

192. Проблеми актора-початківця у роботі над роллю (на прикладі вистави «Майстерні-55» «П'ять хвилин до нуля» Ю. Зойфера)

*Мережко Юрій*, студ. II к. магістр. каф. майстерності актора і режисури драм. театру ХНУМ імені І.П. Котляревського

193. Художній час і простір у п'єсі Анни Багряної «Над часом»

*Махоніна Аліна*, студ. IV к. філолог. факультету ХНУ імені В.Н. Каразіна

194. П'єса Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» в оглядах критиків

*Журавльова Марія*, студ. IV к. філолог. факультету ХНУ імені В.Н. Каразіна

195. Риси поетики постмодернізму в п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ»

*Колесникова Анна*, студ. IV к. філолог. факультету ХНУ імені В.Н. Каразіна

196. Проектний театр як виклик для актора

*Богданович Аліна*, студ. I к. магістр. каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

197. Особливості акторсько-педагогічної майстерності Марії Ванєєвої

*Ждан Дар'я*, студ. II к. каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

198. Контрастність сценічного втілення одного героя двома акторами (на прикладі вистави «Пер Гюнт» Івана Уривського)

*Ткач Маргарита*, студ. II к. каф. театрознавства КНУТ-КиТ імені І.К. Карпенка-Карого

199. Заключне слово до учасників конференції *Ольги Золотовіцької* (Бат-Ям, Ізраїль)

**25–26 жовтня 2022 — IX науково-практична конференція  
пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва  
«Театр України в умовах війни»**

200. Вступне слово проректора з наук. роботи ХНУМ імені І.П. Котляревського, канд. мистецтвознавства, професора *М.С. Чернявської*

**Пленарне засідання**

201. Війна за Україну: тема збройної боротьби українців проти російської агресії — на сцені театрів Галичини 20–30-х рр. ХХ ст.

*Лаврентій Роман*, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка

202. Авторські жанрові дефініції в українській еміграційній драматургії середини ХХ століття

*Антонович Світлана*, канд. філологічних наук, доцентка каф. історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

203. Столична кафедра мистецтва театру ляльок у запропонованих обставинах війни: труднощі, виклики, досягнення

*Іванова-Гололобова Дар'я*, канд. мистецтвознавства, доцентка кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

204. Одеська опера: виклики сучасності

*Нейчева (Соловійова) Лілія*, канд. мистецтвознавства, доцентка каф. теоретичної та прикладної культурології Одесь-

кої національної музичної академії ім. А.В. Нежданової, завідувачка літературно-драматичної частини театру

205. Напрямки діяльності Харківського Національного академічного театру опери та балету від початку російської агресії 2022 р.

*Лобанова Інга*, завідувачка літературно-драматургічної частини, ст. викладачка каф. театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

206. Театр Лесі на Avignon Off Festival: як це було

*Пушаківська Ольга*, директорка-художня керівниця Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки

207. Перший досвід співпраці Національного театру Латвії з режисурою українського театру («Suņa māja»/ «Собачий дім», 2022)

*Щукіна Юлія*, канд. мистецтвознавства, ст. викладачка каф. театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

Секція «До 100-річчя від заснування Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка “Березіль”»

208. Поетика художнього простору в п'єсах М. Куліша 1927-1932 рр.

*Кремінська Інна*, канд. філологічних наук, доцентка каф. історії української літератури ХНУ імені В.Н. Каразіна

209. Тема війни на сцені ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка: вистава «Перекоп» за п'єсою І. Кавалерідзе (реж. В. Оглоблін, 1967)

*Лічман Олександра*, театрознавиця, диспетчерка оркестрового факультету ХНУМ імені І.П. Котляревського

210. Режисер Олександр Ковшун. Колаборація українських театрів в часи російсько-української війни 2022 р.: здобутки і втрати

*Кобзар Ірина*, актриса ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка, ст. викладачка каф. сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського і Ніжинського фахового коледжу культури і мистецтва ім. М. Заньковецької

211. Невербальні персонажі у виставі «Маклена Граса» (ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка, 2022) як втілення позачасових проблем людини у соціумі

*Сазонов Ілля*, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури драм. театру ХНУМ імені І. П. Котляревського

Секція «Репертуарний і проектний театри у час війни»

212. «Театральний вісник» як одне з провідних мистецьких видань Харкова періоду громадянської війни

*Ждан Дар'я*, студ. III к. каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

213. Класична драматургія як віддзеркалення суспільно-політичних та морально-етичних настроїв суспільства (на прикладі вистави «Украдене щастя» на сцені театру ім. І.Я. Франка, 1940).

*Кулакевич Людмила*, студ. II к. магістратури каф. майстерності актора та режисури драм. театру ХНУМ імені І. П. Котляревського

214. Харківські театри в часи російсько-української війни: види діяльності, тенденції

*Кривоніс Анна*, студ. III к. каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

215. In memoriam. Олег Вергеліс: фронт мистецький і особистий

*Ткач Маргарита*, студ. III к. каф. театрознавства КНУТ-КіТ імені І.К. Карпенка-Карого

216. Робота з аудиторією глядачів: клуби для всієї родини Максименко (Аверіна) Ірина, PR-менеджерка Одеського національного академічного театру опери та балету, керівниця Open Doors Theatre Project

217. Початкова дистанційна театральна освіта в умовах воєнного стану (на прикладі діяльності Харківської школи сучасних театральних напрямів)

*Лозова Аліна*, заступниця директора з навчально-виховної роботи XIII сучасних театральних напрямів, студ. II к. магістратури каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

218. Феномен війни у режисерських пошуках Рози Саркісян

Богданович Аліна, студ. II к. магістратури каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

219. «Емоційні гойдалки» для театральних глядачів

Зеленська Яна, режисерка-постановниця Харківського театру для дітей та юнацтва, драматургиня, культурна менеджерка

220. Особливості впливу постдокументальної вистави «Вона-війна» К. Васюкова на глядача воєнного часу

Бондарчук Юлія, студ. IV к. каф. майстерності актора та режисури драм. театру, режисерка-постановниця муз.-драм. театру ім. Л. Українки м. Кам'янське

Секція «Український театр у європейському мистецькому просторі після 24 лютого 2022 року»

221. Професійна та особистісна самоідентифікація митця під час війни (досвід евакуації та роботи в європейському театрі)

*Гукасян-Коробейнікова Сніжана*, ст. викладачка каф. сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського, акторка/інспіцієнтка театру «Гулівер» у Варшаві

222. Обмін театральним досвідом в умовах тимчасового переселення митців до країн Європи

*Кривець Лілія*, акторка Teatr Narodowy (Warszawa), студ. I к. магістратури каф. майстерності актора та режисури драм. театру ХНУМ імені І. П. Котляревського

223. Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва в умовах війни: теми, форми, плани

*Дорофєєва Ольга*, завідувачка літературної частини театру, ст. викладачка каф. театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

224. Український театр в Берліні: за глядацькими враженнями 2022 р.

*Садовський Роман*, студ. I к. магістратури каф. майстерності актора та режисури драм. театру ХНУМ імені І. П. Котляревського

Секція «Війна і театр анімаційних форм»

225. Діяльність Александра Фоміна у Житомирському театрі ляльок у післявоєнний період

Перцев Нікіта, студ. II к. магістратури каф. майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського, методист Черняхівського будинку культури, керівник Театральної лабораторії «Lab.N.»

226. Театр Пітера Шумана: хепенінг як протистояння війні

Прево Марія, лаборантка навчальної лабораторії історії театру ХНУМ імені І.П. Котляревського

227. Народний артист України Олексій Рубінський-король Лір у виставі О. Дмитрієвої: слід непережитої війни

Акжитова Таїсія, студ. II к. магістратури каф. майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського

228. Малий театр маріонеток у воєнний час

Дзех Валерій, директор і режисер Малого театру маріонеток (м. Харків)

229. Війна як стимул для практикуму у жанрі документального стендапа («ШМАТА, або одного вечора в бомбосховищі»)

Титаренко Яна, головна режисерка Львівського академічного театру ляльок

230. Особливості методів роботи з дисципліни «лабораторія тіні» у дистанційному навчанні

Шаповалова Наталя, викладачка каф. майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського

231. Циркові техніки у професійному вихованні акторів різних спеціалізацій

Шевченко Анастасія, викладачка каф. майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського

Секція «Тексти воєнних часів»

232. Проблематика драматичного етюд О. Олеса «Буржуї»

Сапожникова Галина, канд. філологічних наук викладачка української літератури Лозівської філії Харківського державного автомобільно-дорожнього коледжу

233. Особливості реалізації новодраматичного конфлікту в одноактивці Є. Карпенка «Осінньої ночі»

Коміна Марина, канд. філологічних наук, доцент кафедри української мови та мовної підготовки іноземних громадян Харківського національного університету будівництва та архітектури

234. Катастрофізм у творчості Володимира Свідзінського  
Тимченко Антоніна, канд. філологічних наук, доцент каф. театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

235. Особливості втілення мотиву часу в п'єсах «Отрута» Мирослава Ірчана й «Майстри часу» Івана Кочерги

Сакун Світлана, студ. I к. магістерського рівня зі спеціальності «Українська мова і література» ХНУ імені В. Н. Каразіна

236. Особливості сценічних інтерпретацій п'єси «Гвинтівки Тереси Каррар» Б. Брехта

Сукачова Дар'я, театрознавиця (м. Одеса)

237. Художні особливості п'єси Неди Нежданой «Коли повертається дощ»

Колесникова Анна, студ. I к. магістерського рівня зі спеціальності «Українська мова і література» ХНУ імені В. Н. Каразіна

238. Вербатім як один з робочих інструментів театрального мистецтва для фіксування воєнних вражень

Хворостенко Ніка, театрознавець, методист ХСМТБ

239. Драматургія Марини Смілянець на етапі російсько-української війни 2022 р.

Сук Єлизавета, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

10–11 листопада 2023 — X науково-практична конференція  
пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва  
«Осмишлюючи минуле, програмуємо майбутнє:  
постколоніальні студії українського театру»

240. Вітальне слово проректора з наукової роботи ХНУМ імені І.П. Котляревського кандидата мистецтвознавства, професора М.С. Чернявської

241. Вступне слово декана театрального факультету ХНУМ імені І.П. Котляревського кандидата мистецтвознавства, доцента Я.В. Партоли

In memoriam

242. Завдяки Русаброву я зрозуміла суть курбасівського «розумного арлекіна»

*Цимбал Наталія*, старша викладачка каф. сценічної мови ХНУМ імені І.П. Котляревського

243. Євгеній Русабров на чолі секції критики Харківського міжобласного відділення НСТДУ

*Хомайко Юрій*, літературний і театральний критик, член правління Харківського відділення НСЖУ

244. Особистість театрознавця в контексті театального процесу (Спомини про Є.Т. Русаброва)

*Борис Ігор*, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан фак-ту театр. мист-ва ХДАК

245. Чого театрознавець може навчити музикознавця?

*Приходько Ігор*, кандидат мистецтвознавства, доцент, концертмейстер ХНАТОБ ім. М.В. Лисенка (Схід-Опера)

246. Ця людина стала для нас захистом і мудрістю на весь час навчання

*Дзех Валерій*, художній керівник, режисер і актор Малого театру маріонеток (Харків)

Пленарне засідання

247. Про що мовчить у своїх «спогадах» Йосип Стадник: деколонізаційний зріз

*Лаврентій Роман*, канд. мистецтвознавства, доцент каф. театрознавства і акторського мистецтва ЛНУ імені Івана Франка

248. Діапазон засобів виразності у виставах театрів ляльок Європи за матеріалами Міжнародних фестивалів «Katowice-Dzieciom», «Spektakle dla doroslych» до 70-річчя Білостоцького театру ляльок (Польща), «Spektakolo interesse» м. Острава (Чехія)

*Інюточкин Олександр*, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач каф. майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського

249. Відображення поглядів Дзеамі Мотокійо на театр Но у романі Олді «Ноперапон»

*Каленіченко Ольга*, доктор філологічних наук, професор каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

250. Риси поетики експресіонізму в п'єсі «Генерал» І. Багряного

*Головко Людмила*, канд. філолог. наук, доцент каф. історії української літератури філологічного фак. ХНУ імені В.Н. Каразіна,

*Кремінська Інна*, канд. філолог. наук, доцент каф. історії української літератури філологічного фак. ХНУ імені В.Н. Каразіна

251. Режисер з «покоління 30-річних» Дмитро Захоженко: європейський прорив українського театру

*Щукіна Юлія*, канд. мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувачки кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

Секція «Історія українського театру як об'єкт сучасної наукової рефлексії»

252. Мультимедійна презентація «Євгеній Теодорович Русабров у родинному та професійному колах».

*Прево Марія*, магістр сценічного мистецтва, старша лаборантка кабінету історії театру ХНУМ імені І.П. Котляревського

253. «Тев'є-молочник» Шолом-Алейхема на сцені Харківського театру імені Т.Г. Шевченка

*Полякова Юліана*, головний бібліограф ЦНБ ХНУ імені В.Н. Каразіна

254. Особливості сценічного втілення «Украденого щастя» І. Франка на українській сцені 1940–2020-х рр.

*Хворостенко Ніка*, керівник літературно-драматургічної частини ХАДТ, методист Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки

255. Харківський драматург Зиновій Сагалов: знайомий і незнайомий

*Бахмет Тетяна*, провідний методист Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки

Секція. «Російсько-українська війна як каталізатор процесу деколонізації театру України»

256. На межі (про діяльність колективу Львівського обласного академічного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича в часі війни)

*Максименко Світлана*, канд. мистецтвознавства, доцент (каф. театрознавства і акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка)

257. Студентський театр: феномен конформізму на пострадянській сцені

*Паляничка Олексій*, магістр сценічного мистецтва, завідувач літературної частини Львівського театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки»

258. Репертуарна політика театрів Дніпропетровщини напередодні та після 24 лютого 2022 року

*Бондарчук Юлія*, режисер-постановник Академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки м. Кам'янське, педагог-організатор Наукового ліцею імені Анатолія Лигуна

259. «Лісова пісня» за Лесею Українкою як одна з позиційних вистав О.Туруті-Прасолової

*Ждан Дарія*, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

260. Форми та сенси перших харківських вистав періоду повномасштабної війни в Україні

*Глезіна Деніза*, студ. I к. магістратури каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

261. Особливості функціонування у воєнний час Харківського недержавного театру «057»

*Кривоніс Анна*, студ. IV к. каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

262. Актуалізація повісті О. Кобилянської «Земля» у постановці Д. Петросяна (Львівський національний театр ім. М. Заньковецької, 2023)

*Непокрита Алісія*, студ. III к. каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

Секція «Новий український театр у європейській парадигмі»

263. Система мистецької освіти і Free person. Нотатки до майбутньої книжки «Оксана Черкашина. Free person»

*Кобзар Ірина*, старша викладачка каф. сценічної мови ХНУМ імені І.П. Котляревського

264. Небезпека популізму: як йти в ногу з часом, не втрачаючи смак? (На прикладі вистав «Калігула» І. Уривського та «Кар'єра Артуро Уї» Д.Богомазова)

*Ткач Маргарита*, студентка IV к. каф. театрознавства КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого

265. «Українська муза» за мотивами поеми Ліни Костенко «Циганська муза» в часи повномасштабного вторгнення (постановка «ТЕАТР XL ім. Artystów Zaangażowanych», 2023)

*Кривець Лілія*, студ. студ. II к. магістратури каф. майст. акт. і режисури драматичного театру ХНУМ імені І.П. Котляревського

266. Гастрольна історія вистав «Я норм» і «Вертеп» ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

*Осеїчук Лілія*, студ. II к. магістратури каф. майст. акт. та режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського, акторка ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

267. Міжнародний проєкт «Отелло» в режисурі Оксани Дмитрієвої: «коли вони повертаються з війни, наша війна лише розпочинається».

*Дорофєєва Ольга*, старша викладачка каф. театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського, завідувачка літературної частини ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва

268. Використання традиційних елементів українського театру у виставі «Клубок казок» (реж. Ірина Ципіна) в театрі «Gong», м. Сібіу, Румунія

*Ципіна Ірина*, студ. I к. магістратури кафедри майст. акт. і режисури драматичного театру ХНУМ імені І.П. Котляревського, режисер-постановник Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва (м. Львів)

269. Міні-серіал «Дванадцять Офелій» Харківської інклюзивної театральної студії

*Колесніченко Олександра*, студ. II к. магістратури каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Секція «Театр анімації України: пошуки ХХІ століття»

270. Світ художніх символів і метафор Б. Азарова у виставі «Віл, Віслюк і Зірка» (2000)

*Смеречук Сергій*, студ. II к. магістратури каф. майст. акт. та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського

271. Розмова про війну з дітьми та підлітками через театр (на прикладі львівських театрів)

*Роса-Лаврентій Софія*, канд. мистецтвознавства, доцент каф. театрознавства і акторського мистецтва ЛНУ імені Івана Франка

272. Особливості режисури Житомирського театру ляльок у часі російсько-української війни

*Перцев Нікіта*, студ. I к. каф. театрознавства ХНУМ ім. І.П. Котляревського, магістр сценічного мистецтва, директор Черняхівського будинку культури Черняхівської селищної ради

273. Творче об'єднання «Театр Тетра» під час російсько-української війни

*Одокієнко Олександра*, магістр сценічного мистецтва, художній керівник ТО «Театр Тетра»

274. Досвід і метод роботи з дітьми, молоддю та ВПО Виноградівського зразкового театру ляльок театру-студії «YVS Art» в умовах воєнного стану

*Югас Вікторія*, магістр сценічного мистецтва, режисер-постановник Виноградівського зразкового театру ляльок театру-студії «YVS Art»

## **ДОДАТОК В.**

### ***Перелік творчих зустрічей та переглянутих і обговорених вистав конференцій 2014–2023 рр.***

2014 — перегляд вистави Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва «Прості історії Антона Чехова» та обговорення вистави з режисером-постановником Оксаною Дмитрієвою та акторами: Тетяною Тумасянц, Вікторією Міщенко, Наталлею Шапошниковою, Вячеславом Гіндіним, Генадієм Гуріненком, Олександром Ковалем. Серед інших в обговоренні брали участь: старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого Віктор Собіянський, актор Дніпровського театру «Віримо!» Максим Ряпулов, театрознавець і журналіст Юлія Ликова (м. Сімферополь) та ін.

2015 — творча зустріч із режисером, актором, головним режисером Харківського театру для дітей та юнацтва Олександром Ковшунюком. Перегляд вистави харківського недержавного «Театру P.S.» «Циганська муза» за Л. Костенко і обговорення вистави з режисером-постановником Степаном Пасічником і учасниками спектаклю: Максимом Везденьовим, Катериною Бакай, Ганною Дарморіз. В обговоренні брали участь представники кафедри театрознавства і акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка Уляна Рой, Олександра Шутова, Христина Новосад, зав. бібліографічним відділом Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки Т. Бахмет.

2016 — творча зустріч із режисером-постановником вистави «Аліса в країні див» за п'єсою Є. Русаброва (на матеріалі книги Л. Керрола) Яною Титаренко в учбовому театрі ХНУМ ім. І.П.Котляревського. Серед учасників зустрічі актори вистави: Марина Бут, Юлія Шевченко, Ірина Яцюк, Олександр Богданович, Ярослав Подшивалов, а також гості конференції проректор з наукової роботи ХНУМ Ірина Драч, представник Управління культури Харківської обласної адміністрації Світлана Гданська, доцент ХНУМ Світлана Фесенко.

2017 — творча зустріч із директором харківського недержавного театру «На Жуках», драматургом і продюсером Дмитром Терновим. Серед учасників – викл. каф. режисури Харківської державної академії культури Дарія Дроботова, мистецтвознавиця компанія Nova Sloboda Ніка Хворостенко, студ. ЛНУ імені Івана Франка Олексій Паляничка, Ольга Смульська, Маргарита Підлужна та ін.

Перегляд і обговорення вистави Харківського академічного державного драматичного театру ім. Т. Шевченка «Житейське море» за п'єсою І.Карпенка-Карого (режисер Оксана Стеценко). В обговоренні серед інших взяли участь студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка Маргарита Підлужна, Ольга Смульська, Олексій Паляничка.

2018 — Творча зустріч на тему «Критичний театр» з актрисою і режисером PostPlayТеатру Галиною Джикаєвою (Київ). Серед учасників зустрічі: кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка Валентина Галацька, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна Інна Кремінська, аспіранти Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України Агнія Пашкевич та кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого Ольга Дорофєєва і Христина Новосад, студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка: Вікторія Солов'юк, Ольга Смульська, Маргарита Підлужна і Денис Гугнін.

2019 — Творча зустріч з театрознавицею, арт-менеджеркою, виконавчою продюсеркою дирекції регіонального мовлення Національної суспільної телерадіокомпанії України Марією Заїченко. Були присутні: завідувачка літературної частини ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва Інга Лобанова, завідувачка літературної частини ХАРДТ Ірина Челомбітько, методист ХСМТВ Ніка Хворостенко, старші викладачі ХНУМ імені І.П. Котляревського Ольга Дорофєєва, Юлія Щукіна, театрознавиця,

арт-менеджерка Світлана Баженова, студентка ХНУМ імені І.П. Котляревського Катерина Зінченко, студенти КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого Павло Хорошко і Анастасія Саянова.

Перегляд і обговорення вистави Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка «Піаніно у траві». Були присутні: режисерка, заслужена артистка України Оксана Стеценко, актори ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка заслужена артистка України Майя Струннікова, Дмитро Петров, Ірина Роженко, Владлена Святаш, завіт ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка Маргарита Корнющенко, старша викладачка ХНУМ імені І.П. Котляревського Юлія Щукіна, студенти КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого Павло Хорошко і Анастасія Саянова, методист ХСМТБ Ніка Хворостенко, студенти ХНУМ імені І.П. Котляревського Катерина Зінченко і Демид Брюханов, журналіст видання «Кіно-театр» Юлій Швець (Київ).

2020 — Творча зустріч з режисером, актором, сценографом, головним режисером Полтавського академічного театру ляльок Ніко Лапуновим. Серед учасників зустрічі: методист ХСМТБ Ніка Хворостенко, старші викладачки ХНУМ імені І.П. Котляревського Ольга Дорофєєва, Юлія Щукіна, завідувачка літературної частини Харківського обласного театру для дітей та юнацтва Марія Прево та ін.

2021 — Творча зустріч з режисером, народним артистом Латвії Адольфом Шапіро. Серед учасників зустрічі: проректор з науково-методичної роботи канд. мистецтвознавства, доцент Ірина Сухленко, декан театрального факультету канд. мистецтвознавства, доцент Яна Партола, канд. філологічних наук, доцент ХНУ імені В.Н. Каразіна Інна Кремінська, завідувачка кафедрою театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського професорка Галина Ботунова, завідувачка літературної частини Талліннського Vene Teater Анна Усенко, старші викладачі ХНУМ імені І.П. Котляревського Ольга Дорофєєва, Ірина Кобзар, Олена Либо, художній керівник харківського недержавного театру «Сахалін. UA» Євген Сафонов, акторка ХАРДТ Людмила Кулакевич.

Творча зустріч з актором Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка

Дмитром Петровим. Серед учасників зустрічі: головна режисерка Львівського академічного театру ляльок Яна Титаренко, завідувачка літературної частини Талліннського Vene Teater Анна Усенко, режисерка і акторка Театру «Театра» Олександра Одокієнко, режисерка Софія Салецька та ін.

2022 — Творча зустріч із заслуженим діячем мистецтв України директором-художнім керівником Львівського театру «І люди, і ляльки» Олексою Кравчуком. Серед учасників зустрічі: кінознавець Євгеній Женін (Одеса), доцент ХНУМ ім. І.П. Котляревського Галина Ботунова, старші викладачі ХНУМ ім. І.П. Котляревського Валерій Гуйвін, Ольга Дорофєєва, Ірина Кобзар, завідувачка літературної частини ХНАТОБ ім. М.В. Лисенка (Схід-Опера) Інга Лобанова та ін.

2023 — Творча зустріч з акторкою, перформеркою, балет-майстеркою і режисеркою Ніною Хижною.

Перегляд і обговорення вистави Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка «Нехай щастить!» (у приміщенні Art Area ДК).

Були присутні: головний режисер театру заслужений діяч мистецтв України Степан Пасічник, заслужені артисти України Вячеслав Гіндін і Роман Жиров, Дмитро Петров, доктори філософії театрознавиця Юлія Щукіна (доцент, в.о. завідувачки кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського) і композитор Руслан Каширцев (старший викладач кафедри теорії музики ХНУМ імені І.П. Котляревського), старша викладачка ХНУМ ім. І.П. Котляревського, завіт ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва Ольга Дорофєєва, лаборантка кабінету історії театру ХНУМ ім. І.П. Котляревського Марія Прево, театрознавиця, методист ХСМТБ, завіт ХАДТ Ніка Хворостенко, студентки магістратури кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ Карина Єсипенко, кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського Деніза Глезіна, студенти кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського Дарія Ждан і Анна Кривоніс та Я. Лисяний і театральна фотографка І. Деркач.

## **ДОДАТОК С.**

### ***Перелік презентацій видань в рамках конференцій***

2014 — Презентація видання «Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие» [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников : сборник ... Харків: Коллегиум. 2013. 560 с. Спікери презентації: Юлія Коваленко і Марія Прево, упорядниці видання, Галина Ботунова, заслужений працівник культури України, професорка, завідувачка кафедри театрознавства, деканка театрального факультету ХНУМ імені І.П. Котляревського, Сергій Бичко, Голова Харківського міжобласного відділення НСТДУ та ін.

2018 — Презентація видання «Пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013). Вибрані матеріали науково-практичних конференцій 2014–2018 рр.». Харків : Колегіум. 2018. 243 с. Укладачка — Юлія Щукіна, старша викладачка кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

2019 — Презентація монографії Юлії Щукіної «Гама творчої долі Миколи Коваля. Творчий портрет народного артиста України». Харків : Колегіум. 2019. 313 с., ілл. Спікери презентації: Юлія Щукіна, старша викладачка кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського, Олена Романенко, народна артистка України, доцентка кафедри оперної підготовки ХНУМ імені І.П. Котляревського, Лілія Кутіщева, заслужена артистка України, солістка ХНАТОБ ім. М.В. Лисенка (Схід-Опера), Галина Ботунова, заслужений працівник культури України, професорка, завідувачка кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

2021 — Презентація монографії випускниці кафедри Олени Жатько «Театральні метаморфози драматургії Генріха Ібсена». Модераторка — Юлія Щукіна, старша викладачка ХНУМ імені І.П. Котляревського. Спікерки: Олена Жатько,

театрознавиця (Миколаїв), Інга Лобанова, старша викладачка кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського, завіт ХНАТОБ ім. М.В. Лисенка (Схід-Опера), Ірина Кобзар, старша викладачка кафедри сценічної мови ХНУМ імені І.П. Котляревського, акторка ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка, Галина Ботунова, заслужений працівник культури України, професорка, завідувачка кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

2022 — Презентація збірки текстів для театру «АНТОЛОГІЯ24» від «PARADE-FEST». Спікерки: випускниця кафедри Вероніка Склярова (упорядниця), Ніна Захоженко, Оксана Данчук, Оксана Дмитрієва. Модераторка — Яна Партола, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, декан театрального факультету ХНУМ імені І.П. Котляревського

2023 — Презентація видання «Матеріали науково-практичних конференцій пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва. Збірка друга (2018–2023). До десятиріччя проведення конференції». Укладачка збірки і модераторка презентації Юлія Щукіна, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, в.о. завідувачки кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського

**ДОДАТОК Д.**  
**Перелік посмертних публікацій текстів**  
**Є.Т. Русаброва**

1. Русабров Є. «Різдвяний вертеп» у Молодому театрі. Різдвяна містерія : матеріали наук. симп. «Традиції Різдвяної драми в театрі ляльок». Луцьк, 2013. С. 270–287.

2. Русабров Е. Т. Герой нашего времени : [о Л. Лившице и традиции Чтений его памяти]. История литературы. Критика. Драматургия. Театр : из докладов на Международных Чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица (2005–2012 гг.) : сб. науч. ст. / сост. и ред. Е. А. Андрущенко. Киев, 2013. С. 3–6.

3. Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. Харьков : Коллегиум, 2013. 560 с.

4. Русабров Е. К определению театра анимации. Театральная библиотека. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/07/05/русабров-е-т-к-определению-театра-аним> (дата обращения к ресурсу 9.05.2017).

5. Щукіна Ю. Є. Русабров як перший історик театру ляльок в Незалежній Україні. My Smart Digital Class — Study History of Puppetry Art Worldwide of the programme «Ukraine Digital: Ensuring Academic Success in Times of Crisis» offered by the German Academic Exchange Service (DAAD) and funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF). 2022. URL: [https://rise.articulate.com/share/PcN3sQ2hpL5BBOIBRLSUioHuCUy4PhS7?fbclid=IwAR00p6US0JCbTMmbbfENY1hxqPtx2CZXC\\_JNJOXWVoLEIpvXcLk4EJzKRTE#/lessons/1PAhVT49ZPA02Z7HPaDyBZAz41ZGlnGf](https://rise.articulate.com/share/PcN3sQ2hpL5BBOIBRLSUioHuCUy4PhS7?fbclid=IwAR00p6US0JCbTMmbbfENY1hxqPtx2CZXC_JNJOXWVoLEIpvXcLk4EJzKRTE#/lessons/1PAhVT49ZPA02Z7HPaDyBZAz41ZGlnGf)

## **ДОДАТОК Е.**

### **Список довідникових, аналітичних та популярних статей, в яких вшановується внесок Є.Т. Русаброва в театральні педагогіку та мистецтво, а також присвячені конференціям пам'яті та премії ім. Є. Т. Русаброва**

1. Анничев А. Памяти Евгения Русаброва. Время. 2013. 22 янв.
2. Коваленко Ю. Герой нашего времени : [пам'яті Е. Русаброва]. Харьковские известия. 2013. 22 янв.
3. Коваленко Ю. П. «Просто... я Вас люблю» [пам'яті Є. Русаброва]. Український театр. 2013. № 1. С. 14–15.
4. Коваленко Ю. П. Екзистенційний герой нашого часу : [творча та наукова доля Є. Русаброва]. Просценіум : Театрознавчий журнал. 2013. № 1–3. С. 182–188.
5. Прево М. 26 февраля. XVIII Международные Чтения молодых ученых памяти Л. Лившица. Мы всегда будем помнить...[про внесок Є. Русаброва у традицію Міжнародних читань пам'яті Л.Лівшиця]. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. URL: <http://dum.kharkov.ua/events1302.htm#ev09> (дата звернення до ресурсу 10.05.2017).
6. Соколенко Н. 10 театрознавчих заповідей Євгенія Русаброва. Культура і життя. 2014. 31 січ. С. 10. Рец. на кн.: Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. Харьков : Коллегиум, 2013. 560 с.
7. Соколенко Н. 10 театрознавчих заповідей Є. Русаброва. Український театр. 2014. № 1. С. 46. Рец. на кн.: Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. Харьков : Коллегиум, 2013. 560 с.

8. Коваленко Ю. Возвращение мастера : [рассказ о конференции памяти Е. Русаброва и рецензия на издание «Евгений Теодорович Русабров...»]. Харьковские известия. 2014. 25 янв. С. 11.

9. Хворостенко В. 17 января [2014]. Презентация книги и конференция, приуроченная памяти Е. Т. Русаброва. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. URL: <http://dum.kharkov.ua/events1401.htm> (дата звернення до ресурсу 10.05.2017).

10. Русабров Евгений Теодорович [Электронный ресурс : биогр. справка]. Лев Лившиц : In memorium. URL: <http://www.levlivshits.org/index.php/personaly/165-rusabrov.html> (дата звернення до ресурсу 9.05.2017).

11. Ганзбург Григорій. Русабров Євгеній Теодорович. Вікіпедія : Вільна електронна енциклопедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Русабров\\_Євгеній\\_Теодорович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Русабров_Євгеній_Теодорович) (дата звернення до ресурсу 9.05.2017).

12. Коваленко Ю. Критик как главное действующее лицо : [про конкурс усних рецензій і вручення премій ім. Є. Русаброва в рамках XI фестивалю «Курбалесія»]. Харьковские известия. 2014. 4 ноябр. С. 5.

13. Коваленко Ю. [Інформація про присудження премії імені Є. Русаброва в рамках XI фестивалю «Курбалесія»]. Культура і життя. 2014. 31 жовтня-6 лист. С. 7.

14. «Курбалесія — 2014» : Буклет. [Інформація про присудження премії імені Є. Русаброва в рамках XI фестивалю «Курбалесія»]. Харків. 2014. 18 с.

15. Коваленко Ю. 15–17 января [2015]. Вторая всеукраинская научно-творческая конференция памяти Евгения Русаброва : Театр как зеркало революции. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. URL: <http://dum.kharkov.ua/events1501.htm> (дата звернення до ресурсу 10.05.2017).

16. Бровічева В. [Інформація про II конференцію пам'яті Є. Русаброва]. АртЕрія. 2015. № 1. С. 12.

17. Коваленко Ю. «Аліса в країні див» — нова вистава театру анімації ХНУМ. Аліса в країні анімаційних див [про

видання «Евгений Теодорович Русабров...», рецензія на постановку за п'єсою Є.Т. Русаброва]. Харківський

національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. 2015. 6 чер. URL: <http://dum.kharkov.ua/events1506.htm#ev11> (дата звернення до ресурсу 12.05.2017).

18. Коваленко Ю. Живой круг памяти [огляд III конференції пам'яті Є. Русаброва і рецензія на виставу за п'єсою Є. Русаброва «Аліса в країні див» в учбовому театрі ХНУМ ім. І. П. Котляревського]. Харьковские известия. 2016. 4 мар.

19. Брюханов Д. 24–25 лютого [2017]. IV Всеукраїнська науково-практична конференція пам'яті Євгенія Теодоровича Русаброва : Наука, яка запалює серця. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. URL: <http://dum.kharkov.ua/events1702.htm#ev6> (дата звернення до ресурсу 10.05.2017).

20. Брюханов Д. 25 лютого — 5 березня [2017]. Фестиваль «Курбалесія». Дев'ять вистав на п'ять різних поглядів. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. URL: <http://dum.kharkov.ua/events1703.htm#ev2> (дата звернення до ресурсу 9.05.2017).

21. Паляничка Олексій. Харківські театрознавчі «студії» [Електронний ресурс : про IV науково-практичну конференцію пам'яті Євгенія Русаброва та конкурс усних рецензій і премію ім. Є. Русаброва в рамках XII фестивалю «Курбалесія»]. Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету мистецтв ім. І. Я. Франка : офіційний сайт. 2017. 2 берез. URL: <http://kultart.lnu.edu.ua/news/oleksij-palyanychkaharkivski-teatroznavchi-studiji> (дата звернення до ресурсу 11.05.2017).

22. Щукина Ю. В режиссерском тренде — женская классика, а главный приз по театральной критике Харьков вручил Львову : [огляд IV науково-практичної конференції пам'яті Євгенія Русаброва, підсумки конкурсу усних рецензій, нагородження премією ім. Є. Русаброва в рамках XII фестивалю «Курбалесія»]. Харьковские известия. 2017. 7 мар.

23. Михеев И. «Звериные истории» в «Вишневом саду» без «Хозяина» [огляд XII фестивалю «Курбалесія» і підсумки кон-

курсу усних рецензій, нагородження премією ім. Є. Русаброва].  
Время. 2017. 10 мар.

24. Русабров Євгеній Теодорович. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917 — 2017 : До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : у 2 т. / ХНУМ імені І. П. Котляревського ; редактор-упорядник Л. В. Русакова. Харків, 2017. Т. 2 : Театральне мистецтво. С. 228–230.

25. Хворостенко Ніка. Театр — Бог твій, і нехай не буде у тебе інших богів перед лицем його. : [про педагогічну діяльність Є. Русаброва]. Відділ мистецтв та художньої літератури. Харківська міська спеціалізована музично-театральна

бібліотека ім. К. Станіславського. URL: <https://www.facebook.com/notes/відділ-мистецтв-та-художньоїлітератури/театр-бог-твій-і-нехай-не-буде-у-тебе-іншихбогів-перед-лицем-його/269985613533046/> (дата звернення до ресурсу 24.01.2018).

26. Хворостенко Ніка. Той, що надихає на професію та дарує творчі крила : [про педагогічний та науковий аспекти діяльності Є. Русаброва та про заходи вшанування його пам'яті].  
Станіславка — NEWS. Газета Харьковской

специализированной музыкально-театральной библиотеки им. К.С. Станиславского. 2018. № 1. (7). С. 2–3.

27. Дорофеева Ольга. 23-24 лютого [2018]. П'ята науково-практична конференція пам'яті Євгенія Русаброва. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. 2018. 26 лют. URL: <https://num.kharkiv.ua/events/archive/2018/02#ev53> (дата звернення до ресурсу 29.11. 2020).

28. Гугнин Денис. Студенти ЛНУ імені Івана Франка на театрознавчій конференції у Харкові. Факультет культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка : офіційний сайт. 2018. 1 бер. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/news/studenty-lnu-imeni-ivana-franka-na-teatroznavchij-konferentsiji-u-harkovi> (дата звернення до ресурсу 29.11. 2020).

29. Хворостенко Ніка. Думки поміж почутого, або за мотивами щоденника театрознавчої конференції : [про V науково-практичну конференцію пам'яті Є. Русаброва].  
Станіславка — NEWS. Газета Харьковской специализирован-

ной музикально-театральної бібліотеки ім. К.С. Станіславського. 2018. № 4 (11). С. 3.

30. Щукіна Юлія. «Критичний театр» очима учасників п'ятої конференції пам'яті Євгенія Русаброва. Домінанта. 2018. № 1 (38). С. 2.

31. Хворостенко Ніка. Лицар театральних світів (пам'яті відомого харківського театрознавця Є.Т. Русаброва). У милому місті моєму. Історико-краєзнавчий альманах. Музей видатних харків'ян імені К.І. Шульженко. Вип. 3. Тех. ред. Є. Онішко. Харків. 2018. С. 166-173.

32. Shchukina Julia. Art-Residence with the Participation of a European Colleague, the First Time in the History of the University. Dominanta. 2018. # 4. P. 10.

33. Dorofieieva Olha. On February 23–24, 2018, the First Scientific and Practical Conference in the memory of Yevhenii Rusabrov was held at the Theatre Faculty of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Dominanta. 2018. # 4. P. 8.

34. Щукіна Юлія. Магія Керрола у вимірі театру анімації. Театраріум. 2019. 15 січ. URL: <https://teatrarium.com/magiya-kerrola-taatr-animacii/?fbclid=IwAR34az1MwMyDR1PmT0rSFH7C7sx0JM9cJAo33QuuORuM1Ctu4qwUBViqu4> (дата звернення до ресурсу 29.11. 2020).

35. Віват, Академіє! Вип. 8 (2017–2018) : дайджест / М-во культури України, Харків. держ. акад. куль. : С. В. Євсеєнко, О. М. Левченко ; під ред. С. В. Євсеєнко]. ХДАК, 2019. 120 с. С. 9.

36. Конференція пам'яті Євгенія Русаброва. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. 31.10. 2019. URL: <https://num.kharkiv.ua/1427-konferencziya-pamyati-evgeniia-rusabrova> (дата звернення до ресурсу 29.11. 2020).

37. Презентація книги, присвяченої народному артисту України Миколі Ковалю. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. 31.10. 2019. URL: <https://num.kharkiv.ua/1427-konferencziya-pamyati-evgeniia-rusabrova> (дата звернення до ресурсу 29.11. 2020).

38. Брюханов Демид, Щукіна Юлія. Обговорення вистави : [про обговорення вистави «Піаніно в траві» учасниками VI науково-практичної конференції пам'яті Є. Русаброва]. 31.10. 2019. URL: <https://num.kharkiv.ua/1427-konferencziya-pamyati-evgeniya-rusabrova> (дата звернення до ресурсу 29.11. 2020).

39. Шамарина Галина. Памяти педагога с человеческим подходом. Время. 2019. 12 нояб.

40. Хворостенко Ніка. «Гама творчої долі», яку можна побачити і почитати! : [про презентацію монографії Ю. Щукіної «Гама творчої долі Миколи Коваля. Творчий портрет народного артиста України» в рамках VI науково-практичної конференції пам'яті Є. Русаброва]. Станиславка — NEWS. Газета Харьковской специализированной музыкально-театральной библиотеки им. К.С. Станиславского. 2019. № 6 (12). С. 6–7

41. Хворостенко Ніка. Пам'ять є важливою! Нотатки з щорічної науково-практичної конференції пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва. Станиславка — NEWS. Газета Харьковской специализированной музыкально-театральной библиотеки им. К.С. Станиславского. 2019. № 6 (12). С. 7-8

42. Анничев А. Режиссура как двигатель театрального процесса. Личность режиссера-постановщика и вызовы времени. [Про VII науково-практичну конференцію пам'яті Є. Русаброва]. Время. 2020. 24 нояб.

43. Щукіна Юлія. Конференція пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва. 27–28 листопада (п'ятниця-субота) 2020 року на театральному факультеті ХНУМ імені І.П. Котляревського відбулася VII науково-практична конференція, присвячена пам'яті українського театрознавця, педагога, публіциста Євгенія Русаброва (1955-2013). Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. 2020. URL: <https://num.kharkiv.ua/1710-konferencziya-pamyati-teatroznavczya,-pedagoga,-publiczista-evgeniya-rusabrova> (дата звернення до ресурсу 29.11. 2020)

44. Брюханов Демид. Творча зустріч із режисером Ніко Лапуновим Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського : офіційний сайт. 2020. URL: <https://num.kharkiv.ua/1710-konferencziya-pamyati-teatroznavczya,->

pedagoga,-publiczista-evgeniya-rusabrova (дата звернення до ресурсу 29.11. 2020)

45. Щукіна Ю. Є. Русабров як перший історик театру ляльок в Незалежній Україні. Щукіна Ю. MySmartDigital Class — Study History of Puppetry Art Worldwide of the programme «Ukraine Digital: Ensuring Academic Success in Times of Crisis» offered by the German Academic Exchange Service (DAAD) and funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF). 2022. URL:[https://rise.articulate.com/share/PcN3sQ2hpL5BBOIBRLSUioHuCUy4PhS7?fbclid=IwAR00p6US0JCbTMmbbfENY1hxqPtx2CZXC\\_JNJOXWVoLEIpxXcLk4EJzKRTE#/lessons/1PAhVT49ZPA02Z7HPaDyBZAz41ZGlnGf](https://rise.articulate.com/share/PcN3sQ2hpL5BBOIBRLSUioHuCUy4PhS7?fbclid=IwAR00p6US0JCbTMmbbfENY1hxqPtx2CZXC_JNJOXWVoLEIpxXcLk4EJzKRTE#/lessons/1PAhVT49ZPA02Z7HPaDyBZAz41ZGlnGf) (дата звернення до ресурсу 18.09.2023)

46. Прево Марія. Нескінченність тем і спогадів (VIII науково-практична конференція пам'яті Євгена Русаброва) Просценіум. Театрознавчий журнал. 2022. № 1–3 (62–64). С. 111–114.

47. Щукіна Ю. Особливості підготовки студентів спеціальності «Сценічне мистецтво» з історико-теоретичних дисциплін театру анімації у Харківському Національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського. Scientific and pedagogical internship «Experience of teaching disciplines in the field of culture art in Ukraine and EU countries: traditions and new approaches: Internship proceedings, ISMA University of Applied Sciences. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2023. С. 71–77.

48. Щукіна Ю. Відображення досвіду російсько-української війни у постановках театрів ляльок України 2022–2023 років. Філософія та гуманізм. Вип. 1 (17). Одеський національний політехнічний університет, 2023. С. 40–49.

## ЄВГЕНІЙ РУСАБРОВ. Фото різних років



Є. Русабров зі студентками-режисерками О. Сідун та Н. Брюковою.  
Кін. 1980-х.



Є. Русабров з колегами С. Пасічником, В. Чайкою та І. Борисом  
на семінарі НСТДУ. Сер. 1990-х.



Є. Русабров серед організаторів та учасників перших Міжнародних читань молодих вчених пам'яті Л. Лівшиця. 1996



Після Державного Іспиту курсу театрознавців. Професорка Н. Логвинова, старші викладачки М. Цуркан, Н. Бондарева, Н. Сафронова, голова ДЕК професор П. Кравчук (Київ), професорка Г. Ботунова, доцентка А. Куліщенко, Є. Русабров. Сидять Л. Лисенко, О. Прусенко, Т. Горбатенко



З колегами і студентами кафедри майстерності актора і режисури театру анімації. 2004



Є. Русабров і С. Пасічник зі студентами театрального факультету ХНУМ під час Помаранчевої Революції. 2004



Є. Русабров – член журі фестивалю «Театрон» з колегами Н. Бондаревою, Ю. Величком та конкурсантами В. Грицук, Ю. Коваленко, Н. Соколенко, Е. Загурською. 2004



Є. Русабров з колегами професоркою Г. Ботуноюю і старшою викладачкою Н. Сафроноюю. 2006



Є. Русабров та професорка Г. Ботунова і студентки М. Прево, Н. Синенко, А. Русаброва, І. Локтева. 2006



Є. Русабров з колегами кандидаткою мистецтвознавства М. Гарбузюк (ЛНУ імені Івана Франка), докторкою мистецтвознавства Н. Корнієнко (Національний центр театрального мистецтва ім. Л. Курбаса) та професоркою Г. Ботуновою. 2006



На Міжнародному фестивалі «Добрий театр» (Енергодар)  
з колегами С. Довлетовою, Ю. Коваленко, І. Ципіною. 2007



На Читаннях пам'яті  
Л. Лівшиця. 2007



Посвята у театрознавці. Старший викладач О. Аннічев, Є. Русабров і студентка А. Полякова. 2008



Є. Русабров і студентка М. Корнющенко. 2009



У ХНПУ ім. Г. Сковороди на Читаннях пам'яті Л. Лівшиця  
зі своїми учнями В. Склярвою, Ю. Коваленко, М. Прево,  
О. Бригадою, А. Шевченко, С. Довженко. 2007



На 70-річчі ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва. Є. Русабров,  
професор КНУТКиТ ім. І. Карпенка-Карого Л. Попов і В. Панченко. 2009



Міжнародний кінофестиваль «Харківський бузок». Є. Русабров та заст. декана С. Довлетова з гостю фестивалю – випускницею ХНУМ Н. Фатєєвою. 2010



Є. Русабров з колегами професорами С. Єфремовим (КНУТКІТ ім. І. Карпенка-Карого) та О. Інюточкіним та студентами обох кафедр. 2010



З колегою професором О. Рубінським та студентками М. Прево, О. Бригадою та І. Локтевою. 2010



Є. Русабров веде наукову конференцію. 2010



Є. Русабров серед учасників церемонії вшанування пам'яті М. Кропивницького з нагоди 170-річчя від його народження. Канд. мистецтвознавства, проф., зав. каф. режисури ХДАК С. Гордєєв, проф., зав. каф. театрознавства ХНУМ Г. Ботунова, ст. викл., зав. каф.

майстерності актора ХНУМ Л. Садовський, ст. викл. ХНУМ О. Либо, Г. Богомаз-Бабій, доктор мистецтв., проф., проректор з науково-методичної роботи ХНУМ І. Драч, доктор філолог. наук, зав. каф. української мови, літератури та методики навчання ГНПУ. 2010



Є. Русабров — востаннє член журі театрального фестивалю «Січеславна». 2011

# МИТТЄВОСТІ КОНФЕРЕНЦІЙ

2018



Учасники конференції — Ю. Полякова, ст. викладачка ХНУМ О. Дорофєєва, студ. ХНУМ В. Югас, Я.Титаренко, деканка театр. фак-ту ХНУМ, доцентка Я. Партола, студ. ЛНУ імені Івана Франка Х. Новосад, ст. викладачка ХНУМ Ю. Щукіна, студ. ЛНУ імені Івана Франка М. Підлужна і Д. Гугнін, Г. Джикаєва, докторантка КНУ ім. Т.Г. Шевченка В. Галацька, професорка Г. Ботунова, студ. ЛНУ імені Івана Франка О. Смульська, В. Солов'юк, викл. ХНУМ А. Пашкевич, Н. Хворостенко, студ. ХНУМ Є. Шемануєв, Д. Дроботова, А. Ципіна, доцентка ХНУ ім. В. Каразіна І. Крємінська



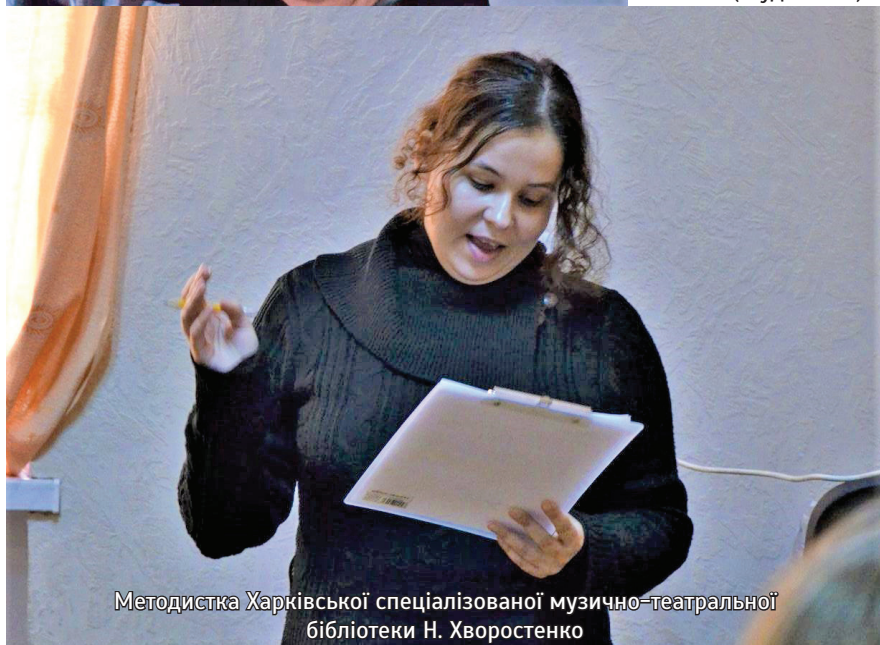
Професорка ХНУМ Г. Ботунова, О. Золоткова



Професорка ХНУМ О. Каленіченко



В. Югас (студ. ХНУМ)



Методистка Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки Н. Хворостенко



Старша викладачка ХНУМ Ю. Щукіна і завідувачка літературної частини ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка М. Корнющенко



Старша викладачка ХНУМ О. Дорофєєва



Докторантка КНУ  
ім. Т. Шевченка В. Галацька



Гол. бібліограф ЦНБ ХНУ ім. В.Н. Каразіна

Ю. Полякова, режисерка і акторка PostPlay Театру  
Г. Джикаєва (Київ), доцентка ХНУ ім. В. Н. Каразіна  
І. Кременська (Харків)

Студенти ЛНУ імені Івана Франка



В. Солов'юк



О. Смульська



Х. Новосад



М. Підлужна



Д. Гугнін

2019





Серед учасників – студ. КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого А. Саянова і П. Хорошко



В першому ряду Ю. Швець (журналіст «Кіно-театр», Київ) і деканка театального фак-ту ХНУМ, доцентка Я. Партола



Старша викладачка ХНУМ Н. Цимбал



Доцентка кафедри теорії та історії мистецтв ХДАДМ В. Чечик



Г. Шамаріна (студ. ХНУМ)



К. Зінченко (студ. ХНУМ)



Л. Нізіова (студ. ХНУ ім. В. Каразіна)



В. Дзех і старша викладачка ХНУМ С. Лукасян-Коробейникова презентують фрагмент вистави Малого театру маріонеток «Історія Лу»



Театрознавиця, культурна менеджерка С. Баженова



Старша викладачка ХНУМ Ю. Щукіна і студ. ХНУМ Т. Лубенець

2020

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ім. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Шановні колеги!

Запрошуємо вас до участі у VII науково-практичній конференції,  
присвяченій пам'яті театрознавця, педагога, публіциста

**Євгенія Русаброва (1955 – 2013)**

**«РЕЖИСУРА ЯК РУШІЙ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ»**



**Напрямки роботи конференції:**

- режисура в історичному та сучасному ракурсах дослідження;
- драматург і режисер: аспекти взаємодії;
- співтворчість режисера з актором;
- режисура та проблема організації сценічного простору;
- постать режисера і виклики часу;
- режисер VS директор-художній керівник;
- режисерські методи.

Конференція відбудеться

**27-28 листопада**  
(п'ятниця-субота) 2020 р.

на театральному факультеті

Харківського національного університету  
мистецтв ім. І.П. Котляревського

(вул. Чернишевська, 79).

**Передбачається формат онлайн участі.**

В рамках конференції 28. 11. відбудеться творча зустріч  
із головним режисером Полтавського академічного театру ляльок  
**Ніко Лапуновим.**

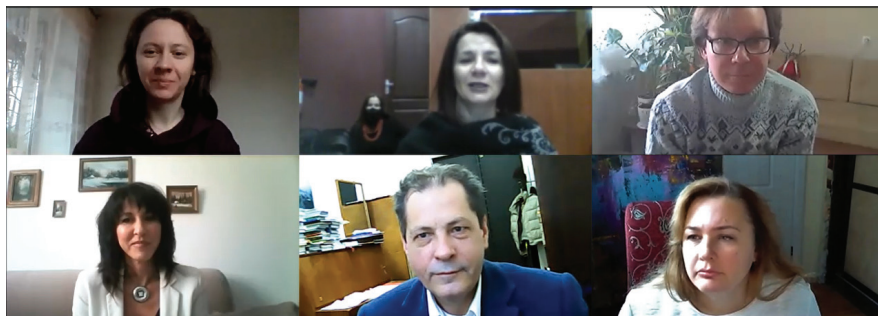
**Початок - 15.30**



Конференція в умовах пандемії (змішаний формат)



Деканка театрального фак-ту ХНУМ, доцентка Я. Партола відкриває конференцію



Вітальне слово проректора з науково-методичної роботи ХНУМ професора А. Жданька



Вітання учасникам конференції сестри Є. Русаброва О. Золотовіцької (Ізраїль)

Декан фак-ту театрального мистецтва ХДАК, доцент І. Борис

Завідувачка літературної частини Естонського російського театру (Таллінн) А. Усенко



Спільне фото «фіналістів» першого робочого дня конференції:  
 зав. лабораторією історії театру ХНУМ Т. Бурлеєва, студ. ХНУМ К. Колобова,  
 старші викладачки ХНУМ О. Дорофєєва і Ю. Щукіна та методистка ХСМТБ  
 Н. Хворостенко

(1280 x 720 = 0.92MB, 161KB) [ 1 / 6 ] 100%

*«Театр повинен бути інструментом, що розвиває дитячу увагу»  
 Ян Дорман*

**KONFERENCJA  
 TEATR JANA DORMANA**  
 POSZUKIWANIA, INSPIRACJE, REFLEKSJE  
 13-15 GRUDNIA 2019

**MIEJSCA WYDARZEŃ:**

Instytut Teatralny  
 ul. Dąbrowskiego 155/156  
 w Warszawie  
 ul. Jankowa 2

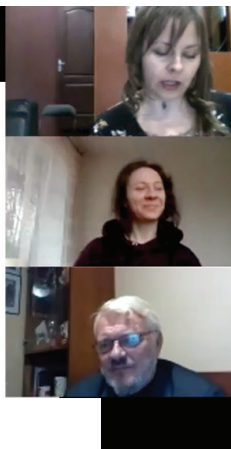
Sala Publiczna nr 375  
 ul. Okopowa 243  
 w Warszawie  
 ul. Albrechta 33

Старша викладачка ЛНУ імені Івана Франка У. Рой

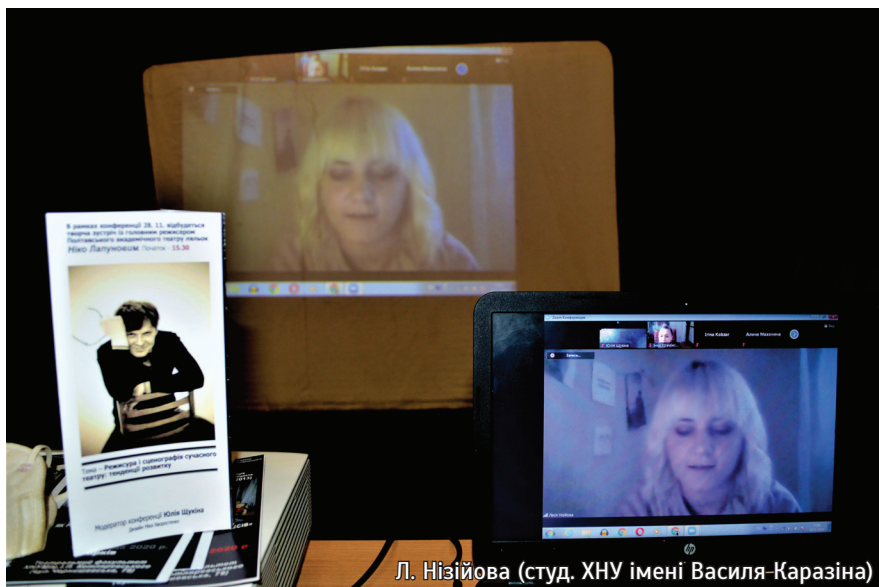
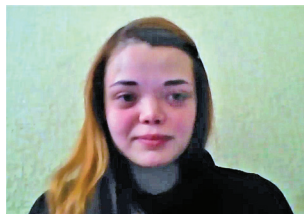
Олле Лукойе – Степан Пасічник, Крістіан –  
Едуард Безродний.



Доцент ЛНУ імені Івана Франка, директор-художній керівник театру  
«І люди, і ляльки» О. Кравчук



Ю. Рахно (студ. ЛНУ імені  
Івана Франка)



Л. Нізійова (студ. ХНУ імені Василя-Каразіна)

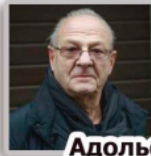


Старша викладачка ХНУМ О. Дорофєєва і студ. ХНУМ М. Милий



«Фіналісти» другого робочого дня конференції : завіт Харківського театру для дітей та юнацтва М. Прево, старша викладачка ХНУМ Ю. Щукіна, студ. ХНУМ Д. Брюханов, методистка ХСМТБ Н. Хворостенко, старша викладачка ХНУМ О. Дорофєєва

2021



Творча зустріч  
з видатним  
випускником ХНУМ  
Лауреатом  
Державної премії  
Латвійської СРСР

**Адольфом Шапіро**



Творча зустріч  
з провідним актором  
Харківського  
академічного театру  
ім. Т.Г. Шевченка

**Дмитром Петровим**



Презентація книги  
«Театральні метаморфози драматургії  
Генріха Ібсена»  
Олени Жатько (м. Миколаїв)



Театральний факультет ХНУМ імені І.П. Котляревського



Другий досвід конференції в умовах пандемії.  
Всеукраїнський та міжнародні зомт-мости



Деканка театр. фак-ту ХНУМ, доцентка Я. Партола, ст. викладачка ХНУМ  
Ю. Щукіна, гол. бібліографка ЦНБ ХНУ ім. В. Каразіна Ю. Полякова,  
деканка фак-ту культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка, професорка  
М. Гарбузюк, перша проректорка ХНУМ, профсорка І. Сухленко, О. Золотовіцька,  
доцентка ХНУ ім. В. Каразіна І. Кременська, ст. викладачка ХНУМ І. Кобзар

**Фото до доповіді Ю. Щукіної «Теодор Мойсейович Русабров: співак, актор і скрипаль (харківський період творчості)»**



ХАРЬКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
 Учебная карточка студента

Русабров  
 Теодор

Родился 1930 Отчество Михайлович

Место рождения Харьков 4. Национальность евр.

Член ВЛКСМ с 1950 г.

10 кв. Сред. школы № 60 г. Харьков

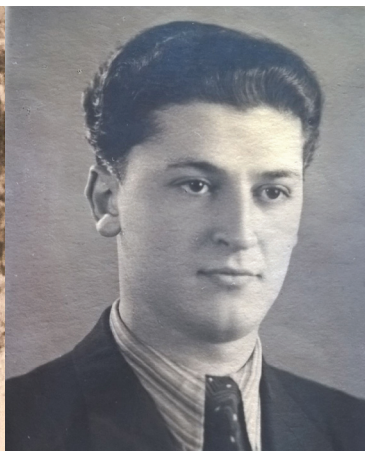
Харьков ул. Владимировская №15/126/1

прик. № 173 от 30 августа 1948 г.

Специальность 6) Оперистовский скрипка

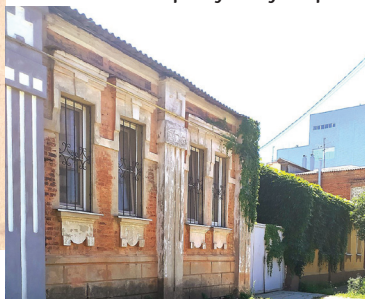
Дата и № пр.

З учбової картки студента Т.М. Русаброва. Архів ХНУМ ім. І.П. Котляревського

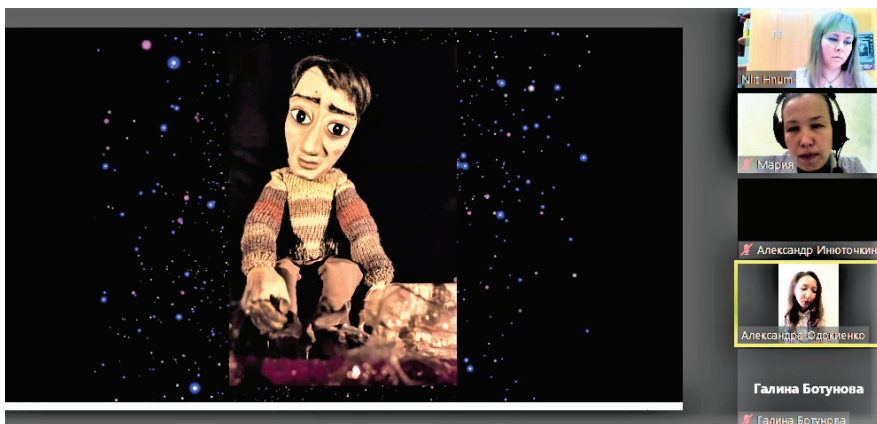


З особистого архіву Т. Русаброва

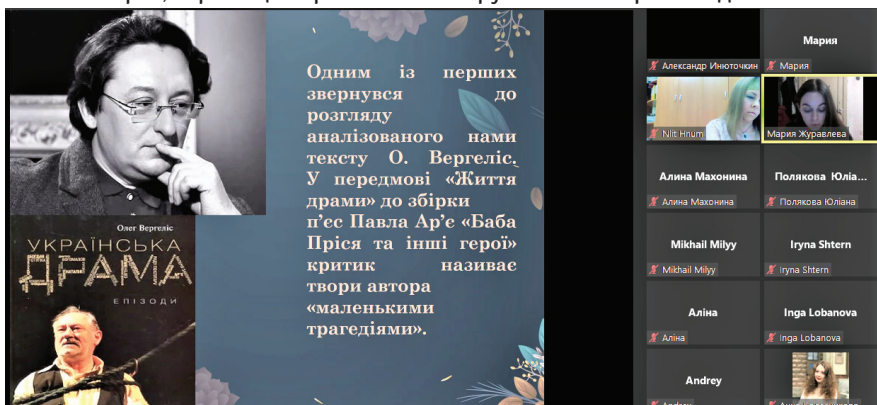
Ласло «Циганське кохання». Кін. 1950-х.  
 З архіву Харківського академічного театру  
 музичної комедії



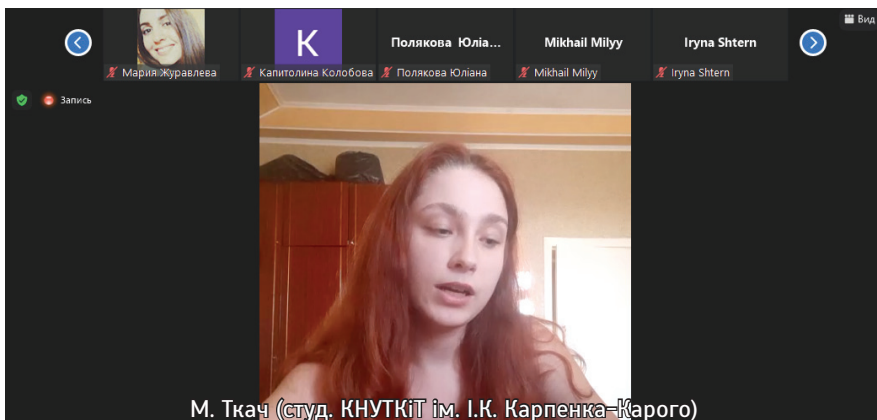
Рідний дім Т. Русаброва у Харкові



Акторка, керівниця Харківського театру ляльок «Тетра» О. Одокієнко



М. Журавльова (студ. ХНУ ім. В.Н. Каразіна)



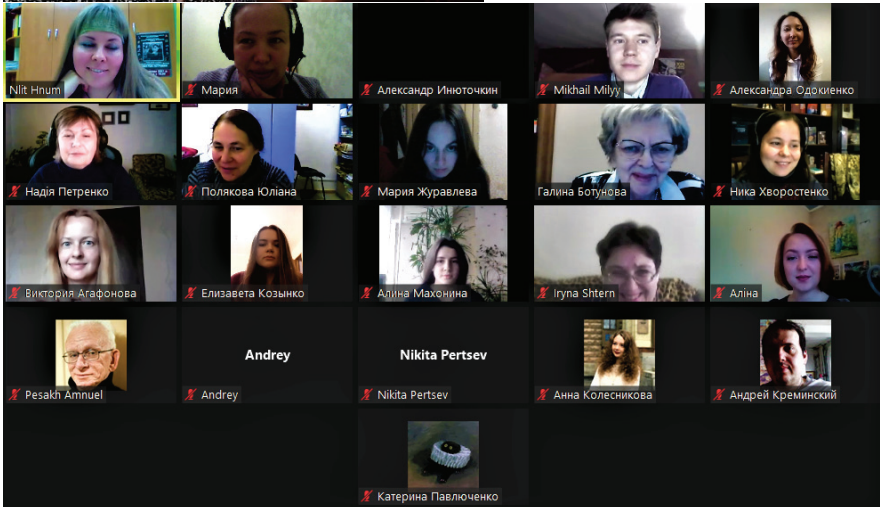
М. Ткач (студ. КНУТКІТ ім. І.К. Карпенка-Карого)

## ТРАВІАТА (Мет, 2010)

Фрагмент презентації до доповіді філологині Ірини Штерн (Вупперталь, Німеччина) «Наталі Дессе: жива, вразлива, але незламна»



Завіт Vene teater (Таллінн, Естонія)  
Анна Усенко



Учасники другого дня конференції

Міністерство культури та інформаційної  
політики України



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра театрознавства

**25 та 26 жовтня  
2022 року**

**XI науково-практична  
конференція,  
присвячена пам'яті  
театрознавця,  
педагога,  
публіциста**

**Євгенія Русаброва  
(1955 – 2013)**

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР  
В УМОВАХ ВІЙНИ**



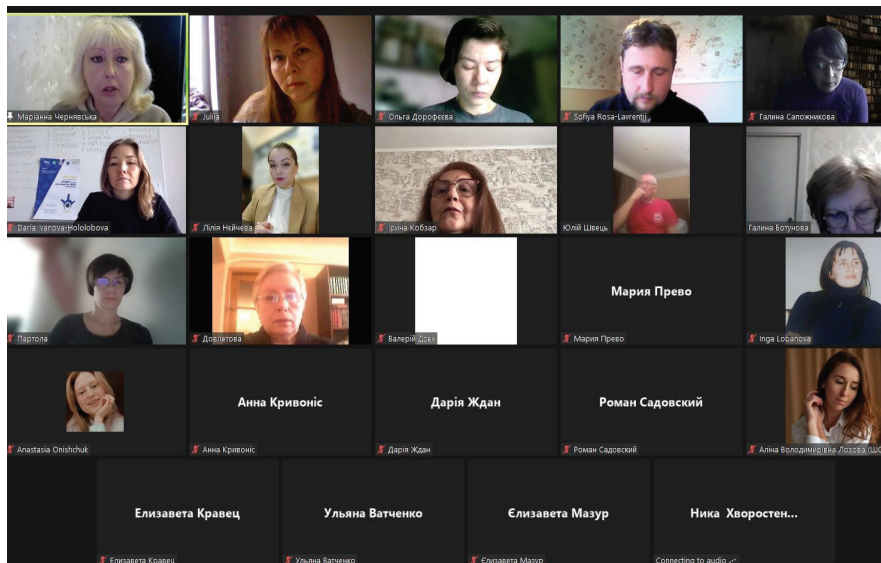
У рамках конференції 25 жовтня 2022 року відбудеться творча зустріч із учасником бойових дій 2022 року, відомим театральним режисером і актором, випускником ХНУМ імені І. П. Котляревського, доцентом кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка, заслуженим діячем мистецтв України **Олексієм Кравчуком**.

**АНТОЛОГІЯ24**

Також, під час конференції заплановано 26 жовтня о 16.00 презентацію електронного видання – збірки текстів для театру «Антологія24» від «Parade-fest».



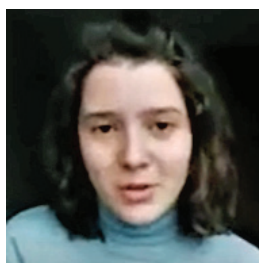
Конференція в умовах повномасштабної війни.  
Штаб-квартира проведення в zoom-форматі — Львів



Проректорка з науково-методичної роботи ХНУМ, професорка М. Чернявська, канд. мистецтвознавства, ст. викладачка ХНУМ Ю. Щукіна, старша викладачка ХНУМ О. Дорофєєва, канд. мистецтвознавства, доцент ЛНУ імені Івана Франка Р. Лаврентій, канд. філолог. наук, викл. Лозівської філії Харківського державного автомобільно-дорожнього коледжу Г. Сапожнікова, канд. мистецтвознавства, доцентка КНУТКіТ Д. Іванова-Гололобова, канд. мистецтвознавства, доцентка ОНМА ім. А. Нежданової Л. Нейчева, старша викладачка ХНУМ І. Кобзар, журналіст «Кіно-театр» Ю. Швець, доцентка Г. Ботунова (ХНУМ), деканка театрального факультету ХНУМ, доцентка Я. Партола, заступниця деканки театрального факультету ХНУМ С. Довлетова та ін.



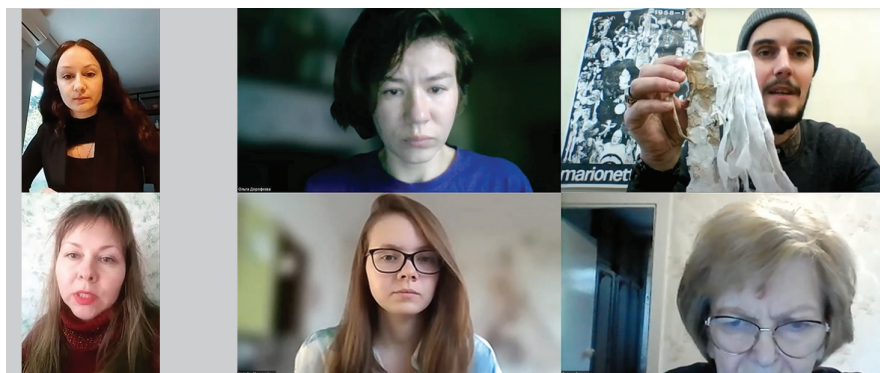
Р. Садовський  
(студ. ХНУМ)



Ю. Бондарчук (студ. ХНУМ,  
режисерка Музично-драматичного театру ім. Лесі Українки,  
м. Кам'янське)



Н. Перцев  
(студ. ХНУМ)

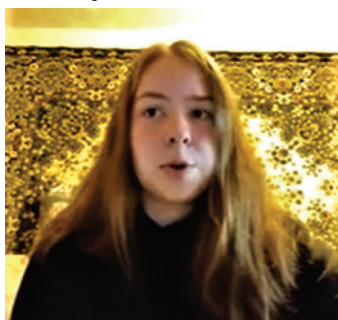


Старші викладачки ХНУМ С. Гукасян-Коробейникова і О. Дорофєєва, режисер та актор Малого театру маріонеток (м. Харків) В. Дзех, канд. мистецтвознавства, ст. викладачка ХНУМ Ю. Щукіна, викладачка ХНУМ Н. Шаповалова, доцентка Г. Ботунова (ХНУМ)

#### Студенти ХНУМ



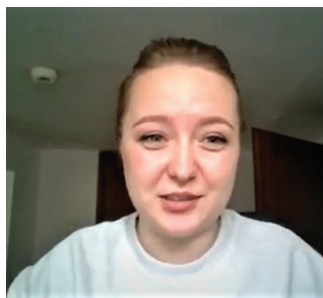
І. Сазонов



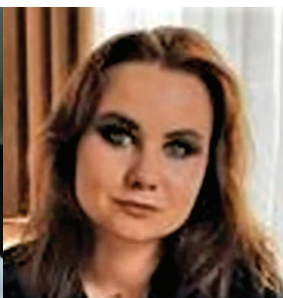
А. Кривоніс



Д. Ждан



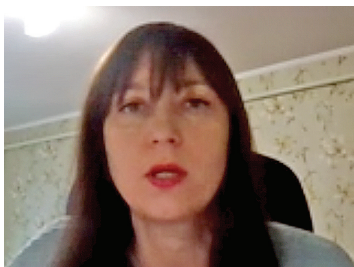
А. Богданович (студ. ХНУМ)



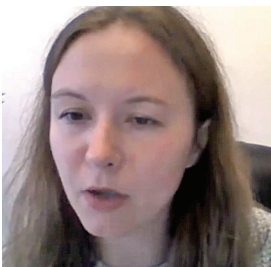
С. Сакун (студ. ХНУ ім. В. Каразіна)



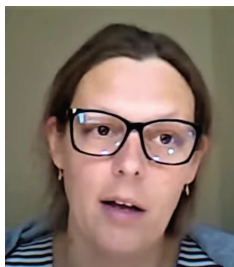
Л. Кулакевич (студ. ХНУМ, акторка Харківського академічного драматичного театру)



Канд. філолог. наук,  
доцентка ХНУ імені  
В. Н. Каразіна С. Антонович



Директорка-художня керів-  
ниця Львівського академіч-  
ного драматичного театру ім.  
Лесі Українки О. Пужаковська



Канд. філологічних  
наук, доцентка ХНУМ  
А. Тимченко



З презентації до доповіді канд. мистецтв., доцента ОНМА ім. А. Нежданової  
Л. Нейчевої «Опера «Катерина»  
О. Родіна на сцені Одеської опери:  
виклики сучасності»



Т. Аюжитова (студ. ХНУМ, акторка Малого театру маріонеток)

2023



Проректор з наукової роботи ХНУМ, канд. мистецтвознавства, професор М. Чернявська



Професор ХНУМ, заслужений діяч мистецтв України О. Інютчкін

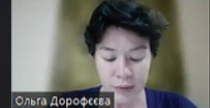


Канд. мистецтвознавства, доцент ЛНУ імені Івана Франка Роман Лаврентій

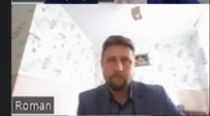


Канд. мистецтвознавства, доцент ЛНУ імені Івана Франка С. Максименко

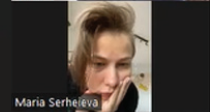
W. Shakespeare  
**OTHELLO**  
PREMIERA | REPRIZE  
**18.09. ПОНЕДІЛЯК**  
**19.09. УТОРАК**  
**20.09. СРІДЯ**



Ольга Дорощева



Roman

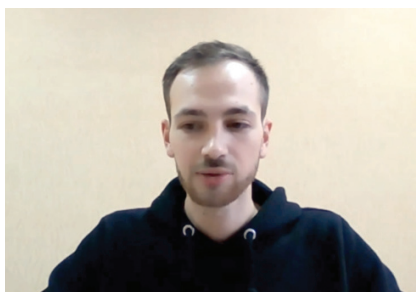


Maria Serheieva

Старша викладачка ХНУМ  
О. Дорощева



Старша викладачка ХНУМ Н. Цимбал



Директор Черняхівського будинку культури Н. Перцев (студ. ХНУМ)



Дарія Ждан (студ. ХНУМ)



А. Кривоніс (студ. ХНУМ)



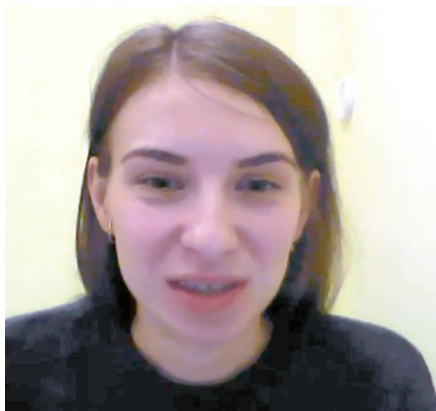
Провідний методист ХСМТБ Т. Бахмет



Л. Осейчук (студ. ХНУМ)



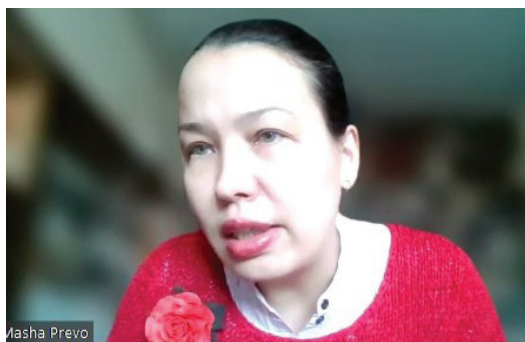
О. Золотовіцька



Режисер-постановник Виноградівського зразкового театру ляльок театру-студії YVS-Art В. Югас



О. Колесніченко (студ. ХНУМ)



Старша лаборантка кабінету історії театру М. Прєво та старша викладачка ХНУМ І. Кобзар

# ПРЕЗЕНТАЦІЇ ВИДАНЬ

2018

Збірка статей до п'ятиріччя конференції

Вибрані матеріали науково-практичних конференцій пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва /2014 - 2018 рр./

Харківський національний університет мистецтв  
ім. І. П. Котляревського



Вибрані матеріали  
науково-практичних конференцій  
пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва  
/2014 - 2018 рр./

2019

Презентація монографії Ю. Щукіної «Гама  
творчої долі Миколи Коваля»



Доцент ХНУМ Г. Ботунова і старша викладачка ХНУМ Ю. Щукіна



Народна артистка України,  
доцентка кафедри сольного співу ХНУМ  
О. Романенко

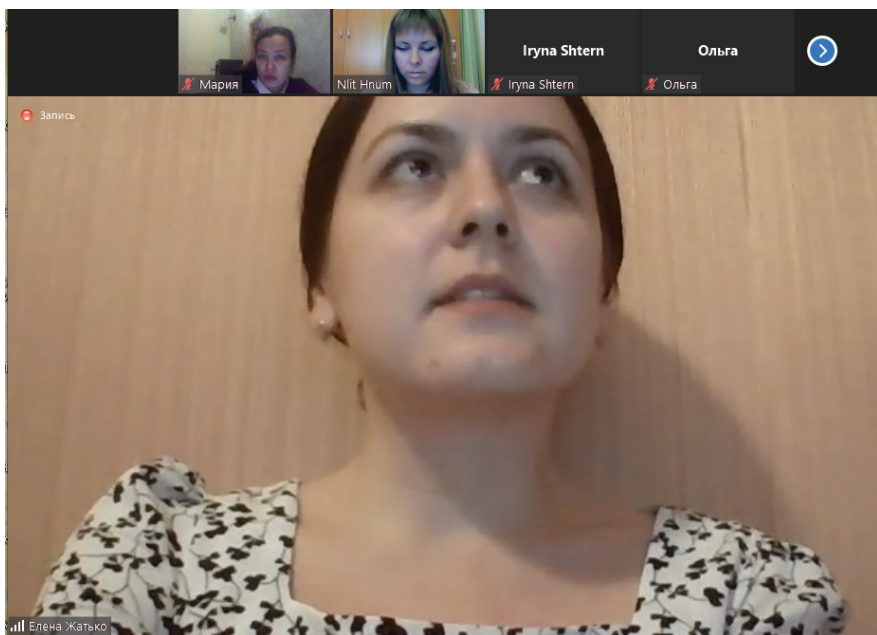


Заслужена артистка України,  
солістка ХНАТОБу ім. М.В. Лисенка  
Л. Кугіщева

2021

Презентація монографії випускниці кафедри  
театрознавства ХНУМ О. Жатько (м. Миколаїв)  
«Театральні метаморфози драматургії Генріка Ібсена»





Театрознавиця О. Жатько

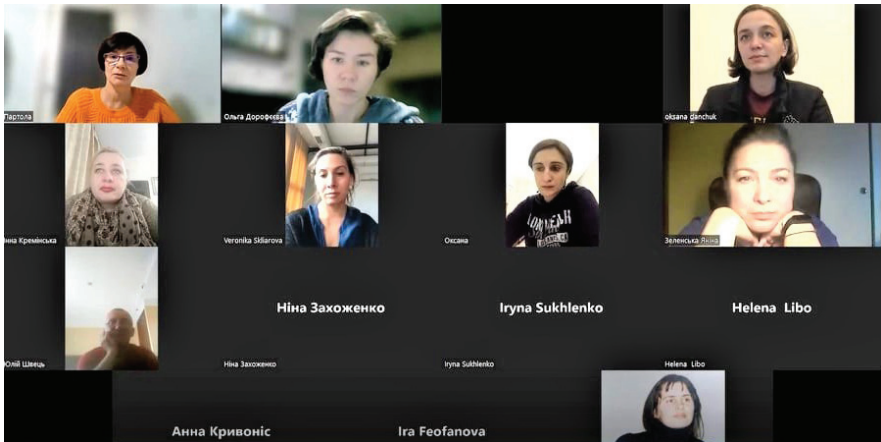


Старша викладачка ХНУМ І. Кобзар

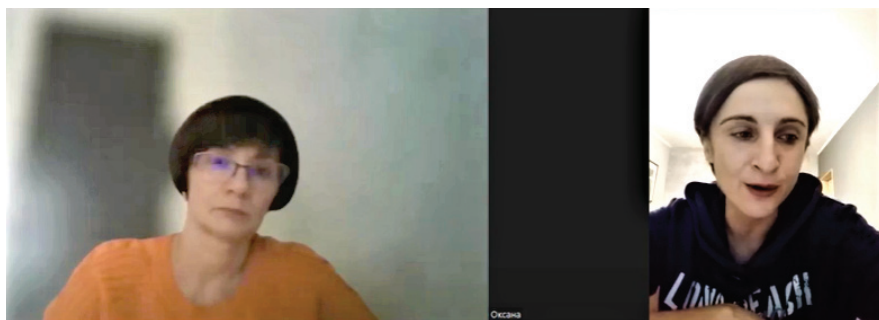
2022

Презентація драматургічних текстів про російсько-українську війну «Антологія24» (упорядниці – випускниці кафедри театрознавства ХНУМ В. Склярова і С. Баженова)

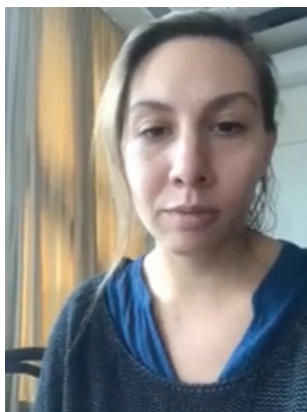
# АНТОЛОГІЯ24



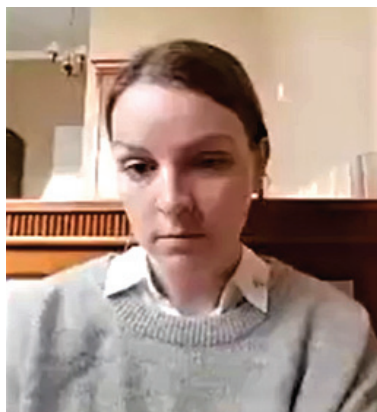
Спікерки деканка театр. фак-ту ХНУМ, доцентка Я. Партола, театральна менеджерка В. Склярова та учасники презентації



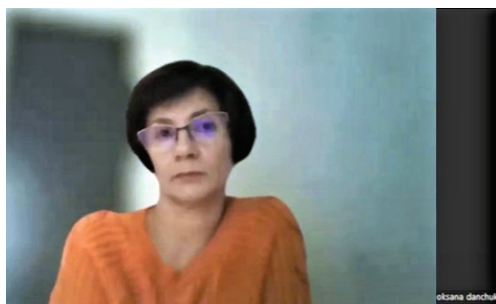
Деканка театр. фак-ту ХНУМ, доцентка Я. Партола і головна режисерка ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва заслужена артистка АРК О. Дмитрієва



В. Склярова



Н. Захоженко



О. Данчук

2023

Харківський національний університет мистецтв  
ім. І.П. Котляревського



**Вибрані матеріали  
науково-практичних конференцій  
пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва**

**Збірка друга (2018 - 2023 рр.)  
До 10-річчя проведення конференції**

Вибрані матеріали науково-практичних конференцій пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва / 2018-2023 рр. /

Збірка друга. До 10-річчя проведення конференції

# ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВ І ТВОРЧІ ЗУСТРІЧІ

2018



Режисерка, акторка PostPlayТеатру Галина Джикаєва (Київ)  
про критичний театр в Україні

2019

## ХНУМ ім. І. Котляревського Театральний факультет

**30-31 ЖОВТНЯ**  
VI науково-практична  
конференція  
пам'яті  
Євгенія Русаброва

**«Театрознавець  
і театральний процес»**

У рамках конференції відбудуться перегляд та обговорення вистави ХДАДТ ім. Т.Г. Шевченка «Піаніно у траві», а також творчі зустрічі із випускницями кафедри театрознавства ХНУМ висвітленого професоркою диверсі регіонального мовлення Національної суспільної телерадіокомпанії України Марією Зайченко (м. Київ).  
Тема: «Театрознавча освіта як старт»



Міністерство культури України  
Львівська обласна рада  
Львівська культурна спадщина  
Львівська обласна адміністрація



Франсуаза Саган

# ПІАНІНО У ТРАВІ

Трагікомедія на 2 дії

Режисура - засл. арт. України  
Оксана Стеценко  
Сценографія і костюми -  
засл. дієви мистецтв України  
Тетяна Медвідь  
Світлова партитура - Раїса Олійникова  
Музична партитура - Дмитро Свасюков

Директор театру - засл. працівник культури України Маргарита Сакаян





Випускниця ХНУМ театрознавця, арт-менеджерка М. Заїченко (Київ),  
Н. Хворостенко, старша викладачка ХНУМ І. Лобанова (Долганова),  
студент КНУТКиТ П. Хорощко



М. Заїченко і викладачки та випускниці кафедри театрознавства ХНУМ



Обговорення вистави «Піаніно у траві». Ліворуч: П. Хорошко, Н. Хворостенко, К. Зінченко, А. Саянова, завітл ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка М. Корнющенко, в центрі – режисерка, заслужена артистка України О. Стеценко



Актор ХДАУДТ  
ім. Т.Г. Шевченка Д. Петров



Акторки ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка В. Святash, заслужена артистка України М. Струннікова, І. Роженко, журналіст «Кіно-театр» Ю. Швець (м. Київ), студент ХНУМ Д. Брюханов

2020



Головний режисер Полтавського академічного театру ляльок Ніко Лапунов  
і модераторка зустрічі старша викладачка ХНУМ Юлія Щукіна



Завліт Харківського театру для дітей  
та юнацтва Марія Прево

2021



Учасники творчої зустрічі з випусником ХНУМ народним артистом Латвії режисером А. Шапіро



Випускники режисерського факультету 1962 року на чолі з керівником курсу Олексієм Борисовичем Глаголіним  
Сидять: В. Івченко, О. Глаголін, А. Шапіро, М. Шейко  
Стоять: С. Єфремов, О. Синявський, М. Курінний, М. Лукавський

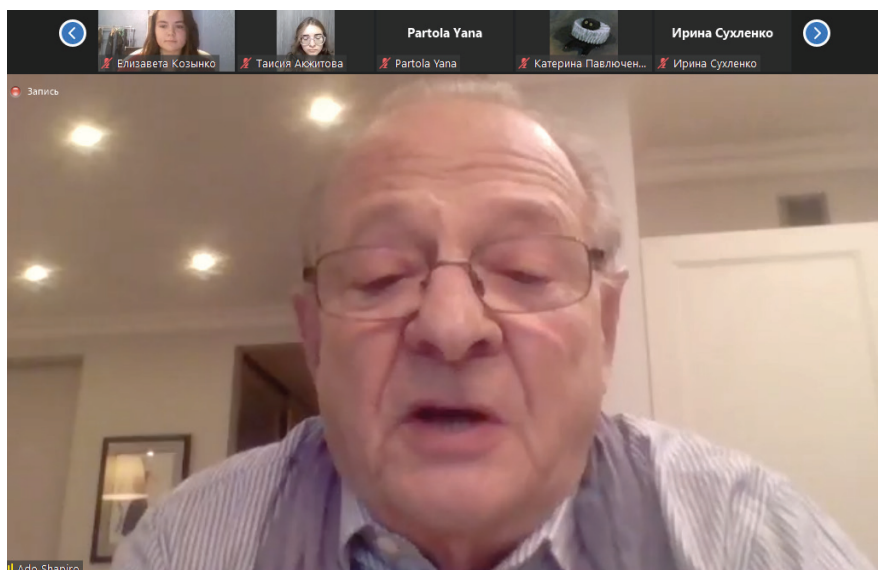


А. Шапіро в складі студентів Театрального інституту (1962)

## ЗУСТРІЧ НА ТЕАТРАЛЬНОМУ ФАКУЛЬТЕТІ: модератор зустрічі – Євген Русабров



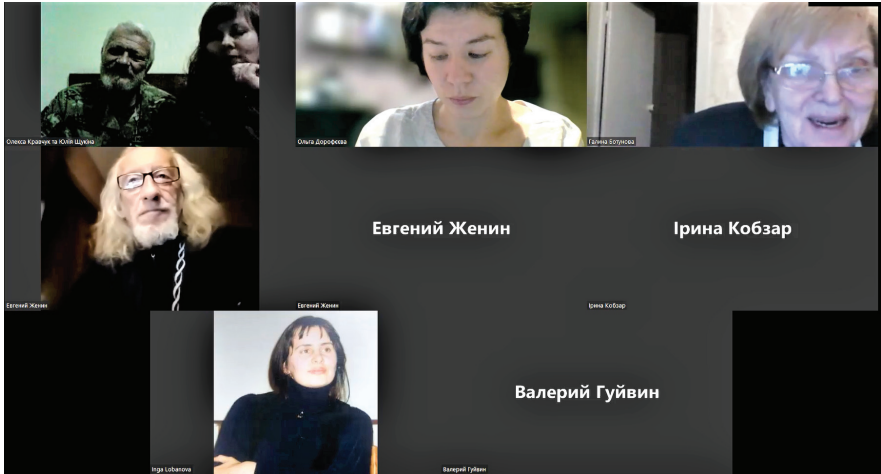
Є. Русабров модерує творчу зустріч з А. Шапіро в ХНУМ (2010)



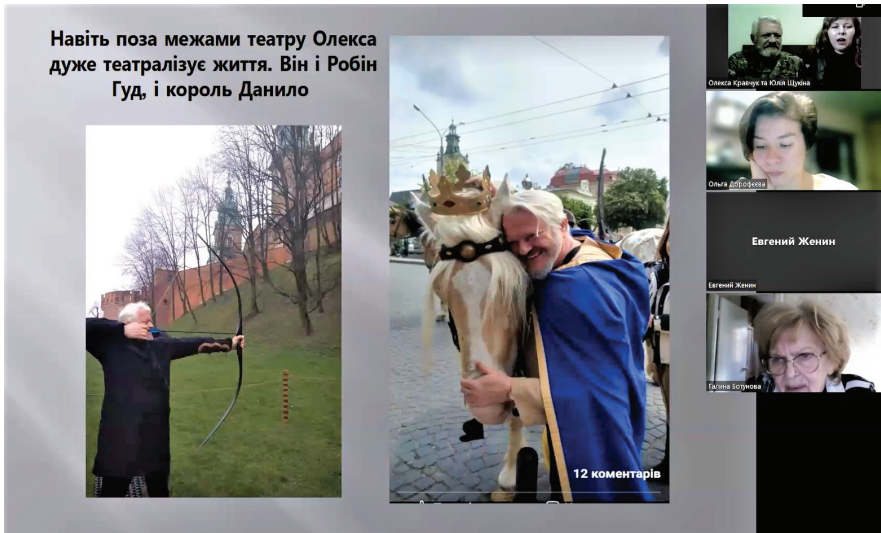
А. Шапіро



2022



Учасники творчої зустрічі з директором-художнім керівником Львівського театру «І люди, і ляльки» заслуженим діячем мистецтв України О. Кравчуком



ЗБРОЖЕК. «МАКЛЕНА ГРАСА»  
РЕЖ. С. ПАСІЧНИКА. 1993



ДИПЛОМНА ВИСТАВА НА  
СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО  
ТЕАТРУ ІМЕНІ Т.ШЕВЧЕНКА  
«СНИ КРИСТАНА». 1995



Олекс Кравчук та Юлія Щукіна



Ольга Доробєєва

Галина Ботунова

Галина Ботунова



Єгор Жигалов



О. Кравчук і модераторка  
зустрічі канд. мистецтвоз-  
навства, старша викладачка  
ХНУМ Юлія Щукіна



«Гамлет» у пост. О. Кравчука  
(Луганський український театр, 2011)

2023

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

 ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ МІСТЕЦТВ  
ІМЕНІ П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

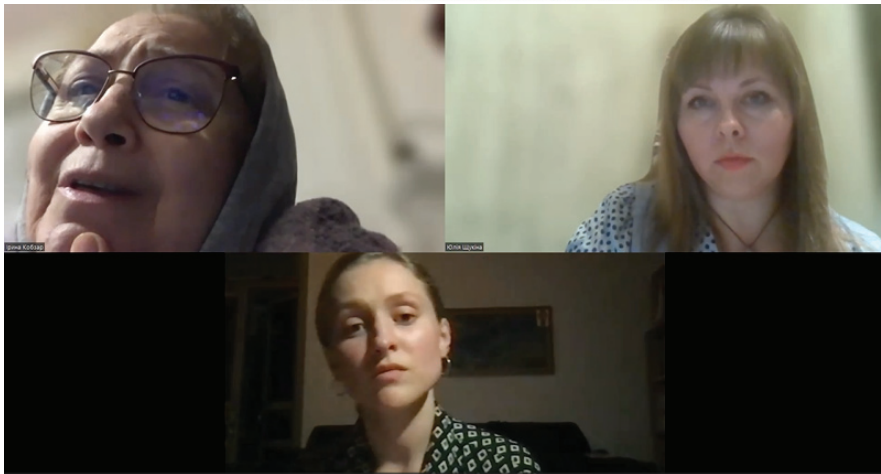
**Кафедра театрознавства**

**10 листопада 2023 року**  
**Початок о 17.00**  
(захід в онлайн-форматі)

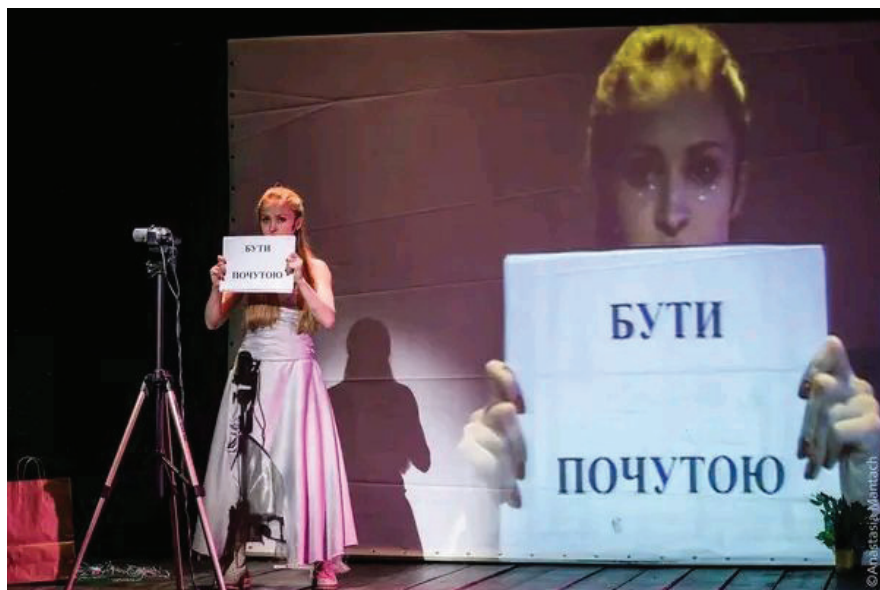


в рамках  
**X науково-практичної  
конференції  
пам'яті театрознавця  
Євгенія Русаброва**  
відбудеться  
творча зустріч з  
з випускницею  
**ХНУМ імені І.П. Котляревського**  
акторкою, режисеркою,  
хеореографкою, перформеркою

**Ніною Хижною**



Старша викладачка ХНУМ І. Кобзар, модераторка конференції доцент Ю. Щукіна, героїня творчої зустрічі Н. Хижна



Обговорення вистави «Нехай щастить!» ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка.



Завлітка ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва, ст. викладачка ХНУМ О. Дорофєєва, засл. артист України В. Гіндін, головний режисер ХДАУДТ ім. Г.Г. Шевченка засл. діяч мистецтв України С. Пасічник, студ. ХНУМ Д. Глезіна, Я. Лисяний, доцентка Ю. Щукіна, завлітка ХДАДТ та методист ХСМТБ Н. Хворостенко, доктор філософії, ст. викладач ХНУМ Р. Каширцев, актор ХДАУДТ Д. Петров, магістрантка ХДАДМ К. Єсипенко, студ. ХНУМ Д. Ждан, А. Кривоніс, театральна фотографка І. Деркач.



С. Пасічник, Р. Жиров, Д. Петров



Доктор філософії, ст. викладач  
ХНУМ Р. Каширцев



Студ. ХНУМ Д. Глезіна,  
глядачка М. Богатиренко



Модераторка  
обговорення доцентка  
ХНУМ Ю. Щукіна,  
головний режисер  
ХДАУДТ С. Пасічник



Доцентка ХНУМ Ю. Щукіна, засл. діяч мистецтв України С. Пасічник,  
актор ХДАУДТ Д. Петров та учасники обговорення



С. Пасічник,  
В. Гіндін,  
Д. Петров

Старша викладачка  
ХНУМ О. Дорофєєва  
і доктор філософії,  
ст. викладач ХНУМ  
Р. Каширцев





*Наукове видання*

**МАТЕРІАЛИ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНИХ КОНФЕРЕНЦІЙ  
ПАМ'ЯТИ ТЕАТРОЗНАВЦЯ ЄВГЕНІЯ РУСАБРОВА**

Збірка друга (2018–2023).  
До десятиріччя проведення конференції

Укладач Ю. Щукіна

Редактор У. Крук

Підп. до друку 20.11.2023.

Формат 60×84/16. Друк цифровий. Гарнітура шкільна.  
Умов. друк. арк. 20,93. Умов. вид. арк. 14,07. Тираж 300 прим.  
Зам. № 2317.

Видавництво «Колегіум».

Свідоцтво про держреєстрацію: серія ДК № 1722 від 23.03.2004.  
61093, м. Харків, вул. Іллінська, 57/121.  
Тел./факс: (057) 703-53-74

Надруковано у друкарні

ФОП Тарасенко В. П.

Свідоцтво №24800170000043751 від 21.01.2002 р.  
61124, м. Харків, вул. Зернова, 6/267.  
Тел./факс: (0572) 52-82-11.