

Міністерство культури та стратегічної комунікації України
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського
Театральний факультет
Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

Специфіка творчого проєкту “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”
Волинського театру ляльок в контексті сценічної історії драматургії
Ф. Г. Лорки в театрі анімації

Кваліфікаційна робота ОР Магістр
Спеціальність 026 “Сценічне мистецтво”

Гура Валентин Максимович
Профілізація “Режисура театру ляльок”

Науковий керівник
завідувач кафедри театрознавства
канд. мистецтвознавства, доцент,
Щукіна Юлія Петрівна

Рецензент
канд. мистецтвознавства,
доцент каф. театрознавства і акторської
майстерності ЛНУ імені Івана Франка
Лаврентій Роман Ярославович

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____
«__» _____ 2024 р.

Харків 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ПОСТАНОВОК ЗА ДРАМАТУРГІЄЮ Г. ЛОРКИ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК	4
1.1 Особливості драматургії Ф. Г. Лорки в контексті біографії митця	4
1.2 Джерельно-методологічна база дослідження.....	10
РОЗДІЛ 2. СЦЕНІЧНА ІСТОРІЯ П'ЄС Ф. Г. ЛОРКИ В ТЕАТРІ АНІМАЦІЇ	18
2.1 П'єси Ф. Г. Лорки у постановках закордонних митців.....	18
2.2. Досвід втілення п'єс Ф.Г. Лорки українськими лялькарями.....	34
РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ П'ЄСИ Ф. Г. ЛОРКИ “ЯК КОХАВСЯ ДОН ПЕРЛІМПЛІН З БЕЛІСОЮ В САДУ” ЗАСОБАМИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ У ВОЛИНСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК	48
3.1 Ідейно-тематичний аналіз п'єси.....	48
3.2 Симбіоз засобів театру анімації у реалізації задуму вистави “Як кохався дон Перлімпліна з Белісою в саду.....	54
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	65
ДОДАТКИ	69

ВСТУП

На нашу думку, сьогодні на особливу увагу в театрі ляльок потребує репертуар, орієнтований на дорослого глядача. Перспективними є постановки творів визнаних світових майстрів, серед яких увагу привертає Федеріко Гарсія Лорка. Відомо, що деякі свої твори видатний іспанський драматург-модерніст писав саме для театру ляльок, і цей факт багатократно збільшує актуальність цієї роботи. Хоча є прецеденти втілення п'єс Ф. Г. Лорки засобами театру анімації, немає цілісного дослідження, яке б ці постановки розкрило. Варто зазначити, що, в Іспанії наприклад, “Балаганчик дона Кристобала” є класикою для ширмових вистав театру ляльок. Але є випадки постановок цієї п'єси, які реалізовані не стереотипно, оригінально і видозмінено, або ж фундаментально по-новому відносно традицій.

Ще одним аспектом який розкривається у роботі, є український досвід постановок. Важливо висвітлити постановки за творами цього драматурга, які виникли вже за Незалежності України. Йдеться про вистави за п'єсою “Любов дона Перлімпліна з Белісою в саду” режисера Євгена Гімельфарба (Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва) та режисерки Оксани Дмитрієвої (Сімферопольський академічний театр ляльок; Київський академічний театр ляльок) які є відомими нині прикладами постановок драматургії Ф. Г. Лорки в театрі ляльок України. Тому дослідження цих постановок та власне втілення п'єси Ф. Г. Лорки не тільки розкриє його як драматурга, а й розширить розуміння можливостей театру анімації.

Метою дослідження є вивчення досвіду театральних постановок за творчістю Ф. Г. Лорки у театрі ляльок та практичне втілення його п'єси.

У разі досягнення поставлених завдань дослідження матиме практичне значення, адже буде корисним для режисерів, які збираються працювати з драматургією Ф. Г. Лорки, зокрема в театрі ляльок. Магістерська робота може послужити матеріалом для подальших творчих проєктів.

Об'єктом дослідження є сценічна історія п'єс Ф. Г. Лорки, а саме: “Балаганчик дона Кристобаля”, “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”, “Дружина чоботаря”, “Єрма”, які були втілені засобами театру анімації.

Предмет дослідження: особливості задуму та втілення проєкту за п'єсою “Як кохався дон Перлімпліна з Белісою в саду” Ф. Г. Лорки в контексті інших постановок творів драматурга засобами театру анімації.

Завдання дослідження:

- проаналізувати п'єси драматурга та його біографію;
- зібрати джерельно-методологічну базу дослідження;
- дослідити закордонні постановки за драматургією Ф. Г. Лорки засобами театру анімації;
- висвітлити досвід постановок п'єс автора в театрах ляльок України;
- зробити ідейно-тематичний аналіз п'єси “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”;
- обґрунтувати власну постановку п'єси Ф. Г. Лорки, де використано ресурси театру анімації.

Наукова новизна. У даному дослідженні вперше узагальнюються та аналізуються постановки за драматургією Ф. Г. Лорки в театрі анімації.

Апробації цього дослідження відбувалися в межах конференцій. “Рецепція постановок у театрі анімації за драматургією Ф. Г. Лорки” Друга наукова студентська конференція УВУ, м. Мюнхен, квітень 2024; “Український досвід постановок драматургії Ф. Г. Лорки в театрі ляльок” V Міжнародна науково-творча конференція "Мистецтво та наука в сучасному глобальному просторі", м. Харків, травень 2024. "Специфіка постановки "Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду" у Волинському театрі ляльок” Міжнародна науково-практична інтернет-конференція “Mechanisms of Scientific and Technical Potential Development, м. Дніпро, листопад 2024.

Структура магістерської роботи складається із вступу, трьох розділів, 6 підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ ПОСТАНОВОК ЗА ДРАМАТУРГІЄЮ Г. ЛОРКИ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

1.1 Особливості драматургії Ф. Г. Лорки в контексті біографії митця

Федеріко Гарсія Лорка народився 5 червня 1898 року в Фуенте-Вакерос в сім'ї заможного землевласника та шкільної вчительки. Родина мала чотирьох дітей серед яких Федеріко був найстарший.

У селі Аскероса Гарсія Лорка відвідував приватну школу. Але у 1909 році родина переїхала до Гранади, де хлопчик розпочав навчання у Школі Святого Серця Ісусового, одночасно займаючись музикою. У 1914 р. він вступив до Гранадського університету на факультет літератури і філософії та факультет права.

Писати Ф. Г. Лорка почав ще у шкільні роки. 1915 роком датуються перші відомі вірші автора. Гарсія Лорка брав участь у роботі гранадського Літературно-художнього центру. Його перший виступ у пресі – стаття “Символічна фантазія” до сторіччя від дня народження поета Хосе Серільї, вміщена в “Бюлетні”.

Наступне помітне написання відбулось улітку того ж року, коли в складі групи студентів Гарсія Лорка подорожував Іспанією під керівництвом професора теорії літератури і мистецтва М. Домінгеса Берруети. По закінченню подорожі юний митець написав збірку шкіців у прозі та подорожніх нарисів “Враження і пейзажі”.

Першим написаним драматургічним твором стає романтична п'єса-казка “Метеликові чари” 1919 року. Постановка відбулася 22 березня 1920 р. в театрі “Еслава”. Сюжет п'єси розповідає про пораненого метелика, який опинився серед інших комах. В п'єсі драматург йде шляхом сюрреалізму, також відчувається символістська стилізація та явний антинатуралізм, що загалом є характерним для його ранньої творчості. Комедія в двох діях провалилась і отримала не схвальні відгуки.

У 1921 році на світ з'являється поетична збірка "Книга віршів". В ній було зібрано різножанрові твори, а саме: пісні, романси, строфи з рефренами, александрійський вірш. У біографії поета та драматурга на ресурсі УкрЛіб щодо раннього стилю автора зазначається: "Збірка мала учнівський характер; у багатьох віршах відчутний вплив поетичного імпресіонізму Х.Р. Хіменеса, деякі образи запозичені з його "Сумних наспівів", такі як: білі троянди, дощ, смуток, сльози): Сьогодні вчуваю в серці трепет сузір'їв лапятих, троянди сьогодні всі білі, як горе моє, як відплата... ("Осінь пісня", 1918, тут і далі пер. М. Лукаша). У зображенні пейзажу Гарсія Лорка йде слідом за А. Мачадо. Природа містить протилежні первні, і в цьому джерело її драматизму. Так, вода дарує життя, а місяць, навпаки, умиротворює все: Зуби старого місяця, Барви слонової кістки, о, передодень смерті! ("Місяць і смерть", 1919). У липні 1922 р. у Гранаді проходив фестиваль канте хондо, організований Гарсія Лоркою разом з композитором М.де Фальєю. У своїй лекції "Канте хондо. Старовинний андалузський спів"("Elcante jondo. Primitivo canto andaluz", 1922) поет стверджує, що це "найдревніший спів у всій Європі", який об'єднує в собі іспанський дух і циганські риси" [2].

У 1921-1922 роки Ф. Г. Лорка пише "Поему про канте хондо". Головна тема поеми життя під загрозою насильницької смерті, протистояння особистості та світу безодні міфічних стихій, безвихідність. "З народної поезії слід брати її глибинну сутність і, можливо, ще дві-три колоритні трелі, але не можна порабському наслідувати її неповторні інтонації", – вважав Гарсія Лорка. Як зазначає в своїй науковій роботі Оксана Єременко: "Прекрасний музикант, обдарований композитор, він захоплювався Моцартом і Шопеном, але з дитинства найдорожчою його серцю була рідна стихія андалузського співу – канте хондо (одноголосий глибинний спів, у якому сплелися елементи циганського, арабської та іспанської пісенної і музичної культури). Канте звучить у виконання двох: співака (кантора) і гітариста (токаора). Слово й музика злиті воедино. Пісня ніколи не повторюється, її духовний підтекст – невичерпний. Навіть в Іспанії глибокий спів далеко не кожному до снаги, а "його древній звукоряд з

інтервалами в чверть тону і менше не піддається нотному запису <...>. У “Поємі канте хондо” Ф. Г. Лорці вдається трансформувати чарівно-таємничі народні мелодії в поетичну мову. Відбувається диво: музика стає словом, а слово – музикою” [8, с. 53].

Наступні поетичні збірки: “Пісні” (1927 р.), “Циганське романсеро” (1928 р.), “Поет у Нью-Йорку” (1931). Останні поетичні твори: “Плач за Ігнасіо Санчесом Мехіасом”, “Тамаритянський диван” (1935).

Геніальний український поет В. Стус своєрідно відчув жанровий камертон творів геніального іспанського драматурга: “Виріши на багатостраждальній іспанській землі, наслуханий трагічних мотивів канте хондо, перейнятий скорботно-благородними образами Сервантеса і Кальдерона, Веласкеса і Гойї, Лорка не міг не сприйняти того почуття фатального трагізму, яке мало не стало рисою національного характеру його народу” [24].

У статті з ресурсу УкрЛіб наголошено на зв’язку поета з старовинним романсом: “Поет відроджує і трансформує старовинний іспанський жанр романсу; фольклорні не лише образи, повтори, символи, фрагментарна композиція. Майже всі романси Гарсії Лорки завершує поглядом увись, що співвідносить окремішню подію з усією світобудовою: Святий Гавриїл у небо побравсь по сьайній драбині, а зорі в літеплі ночі безсмертником рябили (“Святий Гавриїл”)” [2].

У 1928 р. Ф. Г. Лорка разом з іншими молодими літераторами створив у Гранаді літературно-мистецький журнал “Гальо”. У 1929 р. поет поїхав у США, відвідавши дорогою Париж і Лондон, де при Колумбійському університеті навчався на курсах англійської мови.

Паралельно з написанням поезії Федеріко Гарсія Лорка продовжує створювати драматургічні твори. У 1927 р. виходить п’єса “Маріана Пінєда”. В основі лежить життя Маріани де Пінєди Муньос, який за своє протистояння Фердинанду VII набрала статусу легенди і стала частиною фольклору Гранаді. Важливо зазначити, що жанр п’єси “Народний романс у трьох естампах”. Автор статті в електронній бібліотеці пише про синтетизм цієї драми: “Не є

виключенням і драма “Маріана Пінєда”, у якій іспанський письменник поєднав такі види мистецтва як танок, спів, образотворче мистецтво. Слід зауважити, що п’єса не поділяється на дії, як зазвичай, вона поділяється на три естампи – відбитки, зроблені гравером (гравюра як жанр образотворчого мистецтва дуже імпонувала Ф. Г. Лорці)” [2].

П’єса 1930 року “Чарівна чоботарка” розповідає про стосунки Чоботаря та його дружини. Варто підкреслити, що періодично в своїй драматургічній творчості Ф. Г. Лорка звертається до театру ляльок. Так, наприклад, в цьому творі присутня лялькова сцена.

Спеціально для театру ляльок було написано п’єсу “Балаганчик дона Кристобаля” (1931). Фарс для маріонеток розповідає нам про дона Кристобаля та його дружину Розіту, яка зраджує йому. За рахунок сюжету, вульгарних жартів та схожості лялькових персонажів з народними героями Панч та Джуді п’єса стала класикою для вуличних лялькових вистав не тільки в Іспанії, а й в усьому світі.

У 1933 році Ф. Г. Лорка презентував п’єсу “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”. У центрі сюжету постає заможний літній дон Перлімплін, який за все своє життя ніколи не мав стосунків із жінками. “Я ніколи не хотів одружуватись. Мені добре зі своїми книжками, більше мені нічого не треба. Навіщо мені жінка?”, -- каже Перлімплін. Та зрештою його служниці Маркольфі вдається привести його під балкон білявої красуні Беліси. Служниця допомагає дону зробити пропозицію, на яку дівчина реагує негативно. Але з’являється Мати, яка, розуміючи вигідність шлюбу із доном, видає доньку за нього. Беліса в першу ж шлюбну ніч зраджує із п’ятьма коханцями різної національності. Перлімплін спочатку приймає цю зраду, хоч і не говорить цього в голос. Надалі він втілює у життя свій план, в якому починає вести подвійну гру зі своєю дружиною. Він переодягається у загадкового чоловіка у червоному плащі і починає з’являтися перед Белісою на вулиці, не показуючи свого обличчя. Беліса закохується в цього загадкового юнака. Завершенням плану Перлімпліна стає його самогубство в саду, в якому він перед тим розіграє гонитву за червоним

плащем. Незважаючи на трагічну смерть донна, Беліса не розуміє його почуттів та того, що він хотів сказати своїми діями. Після смерті Перлімпліна у розмові з Маркольфою Беліса надалі продовжує цікавитися юнаком у червоному плащі. “Спіть спокійно, донне Перлімпліне. Ви чуєте її? Чуєте її, донне Перлімпліне? Чуєте”, – слова Маркольфи, якими завершується п’єса.

Варто також зазначити, що Ф. Г. Лорка вигадує власний жанр п’єси – еротична алілуя в трьох лубочних картинах з прологом.

Еротика – мистецтво передавання сексуальних емоцій. Найчастіше еротика виражається за допомогою образотворчих мистецтв, фотографії, часто зустрічається у літературі та піснях. Дійові особи еротичного твору можуть керуватися щирим почуттям любові або ж звичайним сексуальним тяжінням. Важливо, що на відміну від порнографії, еротика не зосереджує увагу на геніталіях і сексуальному акті. В еротиці часто присутній елемент недомовленості, незакінченості сюжету, а завершення змальованої любовної прелюдії залишається в уяві.

“Алілуя” – молитовне слово, звернене до Бога. Це звернення багаторазово зустрічається у Книзі псалмів.

Поєднавши між собою еротику та щось, пов’язане з духовністю, драматург створює ексклюзивний жанр, який є доцільним для сюжету твору, в якому піднімаються теми не тільки кохання духовного, а й тілесного.

У 1931 р. відкривається пересувний університетський театр “La Barraca”, який очолив Гарсія Лорка. З 1932 р. театр розпочав їздити по країні і грати вистави переважно у сільській місцині. Працюючи з театром “Ла Баррака” драматург пише свої андалузські трагедії. Герої в них намагаються здобути внутрішню свободу, але ці пошуки закінчуються смертю.

Розпочинає триптих трагедій п’єса “Криваве весілля”, написана в 1933 р. П’єса розповідає про кохання, весілля, зраду і помсту. Дія відбувається у невеликому іспанському селищі. В центрі сюжету опиняється молода пара, весілля яких розкриває таємницю сварки двох родин.

Другою п'єсою трагічної серії стає “Єрма”, 1934 року написання. Головною героїнею як і в “Кривавому весіллі” постає жінка. П'єса підіймає важливе питання жінки як матері та засудження суспільством жінки, яка не може мати дітей.

Завершує цикл “Дім Бернарди Альби” – твір, який автор написав в 1936 році. “Твір задумувався як перша спроба “театру соціальної дії”. П'єсу можна розглядати як заключну частину трилогії, присвяченої долі жінки (“Криваве весілля”, “Єрма”). Родинне вогнище, яке має бути овіяне теплом і затишком, стає символом злоби та безумства, кліткою, з якої немає виходу” [2].

У п'єсі йдеться про заможну господиню на ім'я Бернарда. Після смерті свого другого чоловіка вона оголошує траур на вісім років і, разом з тим, забороняє своїм дочкам мати будь які контакти з чоловіками на цей період. Фінал цієї п'єси, як і попередніх цього циклу, трагічний.

У липні 1936 р. Гарсія Лорка повертається до Гранади, де невдовзі розпочався фашистський заколот. 18 серпня цього ж року поет був заарештований і наступного дня розстріляний неподалік від Гранади. Ще впродовж сорока років після загибелі Гарсії Лорки його творчість перебувала під забороною і його постать ніде не згадувалась. Відкрите вшанування митця та повернення його творчості на широкий загальний відбулося лише після смерті диктатора Франко.

Як зазначає автор статті на сайті УкрЛіб: “В Україні перші переклади творів Гарсія Лорки з'явилися у 30-х роках (“Романс про іспанську жандармерію” в перекладі М. Іванова). Пізніше їх перекладали Л. Первомайський, Д. Павличко, І. Драч, М. Ільницький, Ю. Покальчук, В. Харитонов, В. Колодій, П. Марусик, Л.Олевський, М. Москаленко, О. Пахльовська та інші. Лірика Г. Л. у перекладі М.Лукаша була вперше видана в Україні 1969 р. в серії “Перлини світової лірики”. До образу Гарсії Лорки зверталися українські поети Д. Павличко, І. Драч, Б.Олійник, Л. Забашта, П. Дорошко та ін. П'єси Гарсії Лорки “Дім Бернарди Альби”, “Кохання дона Перлімпліна”, а також вистава “Канте хондо” (за

мотивами однойменної збірки) йшли в театрах Києва, Чернігова, Кіровограда, Луганська та інших міст” [2].

Аналізуючи творчу діяльність Ф. Г. Лорки, неможливо не згадати термін “покоління 1927”, до якого входив сам митець та його видатні сучасники: іспанські молоді письменники, художники, поети тих років.

1.2 Джерельно-методологічна база дослідження

Однією з найбільш вагомих у світовому театрознавстві праць, в якій проаналізовано драматургічні твори Ф. Г. Лорки у контексті світового театру його часу, є робота Дж. Л. Стайна “Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці”. В розділі “Символістична драматургія в Іспанії: Гарсія Лорка” автор окреслює становище іспанського театрального середовища початку ХХ ст. Зазначено, що в цей період іспанська сцена залишилась осторонь театральних революцій, які розпочав драматург Г. Ібсен. Підкреслено, що з часів розквіту іспанської драматургії, до яких причетні Лопе де Вега та Педро Кальдерон, іспанський театр залишився незалежним і самодостатнім. На початку ХХ століття приходить нова хвиля митців, поетів, художників та драматургів, які надають нове дихання розвитку іспанській культурі. Про прихід в театральний світ Іспанії Ф. Г. Лорки автор пише наступне: “Сюрреалістичний поет Федеріко Гарсія Лорка (1898--1936) розпочав свою творчість, коли іспанська сцена чекала на прихід національного генія. Він працював поза основним напрямом європейської символістичної драми, але його внесок до цього жанру – найдовершеніший та найзахоплюючий з тих, що маємо до диспозиції. За кілька років до своєї смерті Лорка написав видатну трилогію поетичних фольк-трагедій: Криваве весілля (1933), Єрма (1934), Будинок Бернарди Альби (1936). Ці п’єси привнесли в іспанський театр символізм унікальної якості, а також ритуал, який міг народитися лише в сільській общині південної Іспанії. Ці п’єси за характером нагадували андалузькі народні балади. Лорка втілює іспанський дух не лише у своїй поезії, а й у драматургії” [23, с. 113].

Автор дослідження зауважує регулярне звернення Ф. Г. Лорки до образів жінок. Його жіночі персонажі сповнені величезної життєвості, первісної сили і є носіями іспанського духу. Жіночі постаті у творах драматурга безумовно підпадають під критерій образу “іспанської жінки”. Вони непереборно меланхолійні та фатальні у своїх рішеннях, без крихти сподівань на майбутнє чи спасіння. Автор наголошує на тому, що ці образи не можуть бути відтворені у психологічному реалізмі. Для найточнішого розуміння персонажів жінок варто звернутися до законів символізму.

Аналізуючи триптих андалузських трагедій, Дж. Л. Стейн продовжує розбір теми жіночих образів в творчості драматурга і тому зупиняється на головних героїнях цих творів.

Розпочато з першої п'єси з цього циклу “Криваве весілля”. Хоч за основу взято реальну історію, яку драматург прочитав у газеті, вважати її документальною не можна. “Криваве весілля нагадує поетичну фантазію, і лише в третьому акті абстрактні персоніфікації обережно долучаються до персонажів із плоті та крові” [23, с. 115]. Драматург постає першим режисером, який втілює “Криваве весілля” в Teatro Beatiz, і постановку сприйняли позитивно.

Про п'єсу “Єрма”, яка була вперше зіграна в Мадриді, автор пише, що на перший погляд п'єса може видатися реалістичною і дещо поетично слабша, ніж “Криваве весілля”. Трагічна поема “Єрма” складається з низки символічних сцен, які розпочинаються від самого початку п'єси зі сну головної героїні. Автор детально аналізує прописані ремарки Ф. Г. Лорки і підсумовує, що п'єса містить на диво потужне поетичне ствердження повноти життя та саме природного покликання жінки.

У п'єсі “Дім Бернарди Альби”, на думку автора, Ф. Г. Лорка навмисно приглушив ліричні елементи. До уваги береться коментар від драматурга, що ця драма про жінку в іспанському селі є “фотографічним документом”. І хоча в п'єсі наявні безліч реалістичних ситуацій, за рахунок поетичного стилю тексту Ф.Г.Лорки твір не має риси реалістичної драми. “П'ятеро принижених дочок потерпають від тиранії матері-вдови, яка уособлює стереотипи затурканого

селянського середовища. Дівчата повинні носити жалобу по смерті батька цілих вісім років, “стираючи свої серця на порох”. Вони не покидають дому. Опір людської природи наростає в міру того, як кожна відчуває сексуальне жадання до невидимого Пепе Романо” [23, с. 118].

Підсумовуючи аналіз “Дім Бернарди Альби”, автор зазначає, що п’еса сповнена елементами, притаманних символістичній драмі, кожен з яких вказує на головну тему – характер іспанського жіноцтва та іспанського сільського життя, що в свою чергу логічно завершує загальний аналіз жіночих персонажів з триптиху андалузьких трагедій Ф. Г. Лорки.

Увага автора не оминула і діяльність театру, який очолював Ф. Г. Лорка “La Barraca”. В роботі Дж. Л. Стейна викладена історія створення та формат вистав театру. Підкреслено ідеологічні складові та стандарти театру, який закладав Ф. Г. Лорка: “Театр повинен показувати себе глядачам, а не глядачі себе – у театрі” [23, с. 119].

В Україні творчість поета почали аналізувати ще півстоліття тому.

Ігор Мойсеєв у науковій статі “Поетика Лорки. Федеріко Гарсія Лорка. Думки про мистецтво” аналізує лекції поета “Теорія і гра дуенде”, “Уява, натхнення, визволення”. Автор детально розбирає термін “дуенде”, який, на його думку, є провідним у поезії письменника і який він сам аналізує у своїх лекціях. Зазначено, що дуенде, на думку Ф. Г. Лорки, це дух народу, який виражає велич почуттів, чутливість народу й загалом іспанську культуру. Це особливий стан людини, яка знаходиться на піку свого гніву, горя і плачу водночас. Також “дуенде” – це велика сила єднання всіх речей, перш за все єдність різновидів мистецтва і одностайності митців. До дуенде веде шлях високої емоційної напруги, що виникає внаслідок зіткнення речей протилежних. Продовжуючи аналізувати явище дуенде автор формулює одну з найбільш яскравих тем творчості поета – смерть. Пояснюючи це зв’язком з традиціями Іспанії, в яких культура смерті вважається одним з найбільш парадоксальних виявів життя. Автор наводить думку І. Тертеряна з приводу витоків теми смерті в поезії митця: “У поезії Лорки зберігається і народне фаталістичне чекання смерті, і туга

сучасної людини, тут поганський політеїзм уже не може позбутися гіркоти приреченості” [20].

Сьогодні лише з іронією можна поставитися до його, обумовленому класовою радянською риторикою, висновку: “Глибока народність поезики Лорки зримо постає в останній період його творчості, пов’язаний з театром і запалений громадянським обов’язком формувати свідомість мас. Адже дуенде – це і є індивідуалізована сила суспільства. Тому закономірно, що напередодні фашистського заколоту в Іспанії Лорка вбачав свій обов’язок і знаходив поетичне натхнення в прямому служінні народові” [20].

Ще один дослідник, який аналізував лекції та есе Ф. Г. Лорки, це Михайло Москаленко. У своїй роботі “Думки про мистецтво” автор дає загальний коментар теоретичній спадщині митця: “Стиль лекцій і виступів Лорки своєрідний. Це – невід’ємна складова частина його власної творчості, есеїстика не «академічна», а «поетична». Поет покладається на активність слухачів, розраховує на їх доброзичливу увагу. У логічні, послідовні побудови часто вкраплюється несподівана метафора, натяк на той чи інший міф, героя народних пісень, літературних творів, фраза відзначається водночас крилатою легкістю і глибиною. Виступи Лорки пересипані іменами митців і філософів різних народів, думка поета перегортає різні шари культурних надбань людства, що свідчить про значну, але завжди доречну ерудицію” [19].

Видана вже в Незалежній Україні праця Маргарити Жердинівської “Життя та смерть Федеріко Гарсія Лорки” [9] до 70-ти річчя з дня смерті, досліджує життєвий шлях митця. М. Жердинівська наводить цитати Ф. Г. Лорки, які дають зрозуміти витoki творчості поета: “Моє дитинство назавжди лишилось зі мною, я ніколи з нього не виходив, земля, поле, люди, які його обробляють, тварини – все це є частка мене самого” [9].

Описуючи етап театру “La Barraca”, авторка зазначає, що Ф. Г. Лорка сам писав музику до своїх п’єс, видатний сюрреаліст С. Далі малював декорації, а майбутній видатний іспанський режисер Л. Бунюель ставив постановки. Діяльність театру безумовно увійшла в історію культури Іспанії.

У роботі наведені цікаві факти про життя та смерть поета. Наприклад, що в могилі разом із Ф. Г. Лоркою було поховано двох тореадорів, які за життя були членами забороненої партії, та шкільного вчителя Діонісіо Галіндо Голенсалеса за те, що він, як стверджує солдат, який розстріляв всіх чотирьох, був “дуже інтелігентним”.

Крім біографічних фактів у роботі М. Жердинівської наведені цитати товаришів митця, який допомагають скласти портрет Ф. Г. Лорки та його життя. “Лорка створював навколо себе атмосферу надзвичайної симпатії та привабливості, яка, наче, електричний розряд, запалювала всіх, хто з ним спілкувався”, – розказує поет Рафаель Альберті [9].

Надалі М. Жердинівська описує діяльність Ф. Г. Лорки за межами Іспанії, згадує деякі твори пізнього періоду зазначивши становище в якому опинилась Іспанія у 1931-1936 роках описує причини смерті поета.

Серед сучасних українських дослідників поезики творів Ф.Г. Лорки привернула увагу наукова робота Анни Буровель – “Фольклорно-міфологічні моделі у творчості Ф.Г. Лорки” [3, с. 119] . Аналізуючи його драматургію, автор проводить паралель з міфологією. Беручи за приклади перші написані драматургом одноактові п’єси “Початкове ауто сентиментальне”, “Тіні”, “Про любов”, авторка зазначає, що вони контрастують з пізніми творами драматурга. Зумовлено це тим, що на ранньому етапі творчості Ф. Г. Лорка використовує стиль сюрреалізму, тому сюжет в ранніх творах розгортається поза часом і простором, дійові особи не є людьми, а діалогах часто присутня незрозумілість.

Аналізуючи п’єсу “Початкове ауто сентиментальне”, авторка знаходить міфологізм в образній системі твору. В дійових особах це проглядається в Смерті і Привидах, а в образах – у місяці.

Розбираючи “Тіні” та “Про любов”, авторка посилається на науковця Д.Дроздовського, який вважає, що “Тіні” це п’єса – фантазмагорія, що має значний іронічний підтекст. А щодо наявності дійових осіб звірів у п’єсі “Про любов” використовує пояснення науковця, що це було зроблено з мотивів францисканства, світоглядною концепцією якого є співчуття до всіх живих істот,

а не тільки до людини. Це підтверджено тим, що у сюжеті діалог розгортається між Свинею та Голубкою, під час якого Свиня намагається переконати, що людина – найжорстокіша істота у світі. В свою чергу Голубка не погоджується із тезою опонента і тримає позицію миролюбності. Розвиваючи тему міфологічного коріння в драматургії Ф. Г. Лорки авторка припускає: “У різних міфопоетичних традиціях птахи постають як елемент релігійно-міфологічної системи, що виконує різноманітні функції. Варто зауважити, що голуб у християнській традиції символізує святий дух, виступає провісником смерті і символом душі” [3].

У своїй роботі Анна Буровель знаходить зв'язок між романсом як фольклорним явищем та драмою “Маріана Пінєда”. “Вплив романсу на драму не завершується виключно фабулою твору, він простежується і в особливостях поетики драми, зокрема деякі частини нагадують романс кольорами, звуками, кінетикою, прикладом чого є монолог Ампаро в четвертій сцені першого естама, де швидко рухаються кольорові карети, грають блискітками віяла, капелюхи і гребні” [3].

Авторка зазначає зв'язок п'єс пізнього періоду із фольклорно-міфологічними моделями. “Криваве весілля”, “Єрма”, “Дім Бернарди Альби” мають характерне використання фольклорних образів та мотивів. Таких як: обрядовість, народна творчість, іспанська традиційність, стилізація авторських пісень у народнопоетичному річищі, а також ряд міфологічних елементів.

У вже згаданій праці Оксани Єременко “Михайло Драй-Хмара і Федеріко Гарсія Лорка: життєтворчі перегуки мотиву смерті” проведено глибинний аналіз поезії двох митців. Окрім порівняння та виявлення спільних рис творчості дослідниця знаходить паралелі і в їх біографіях. Наприклад, в датах народження поетів ті самі цифри з різницею у дев'ять років: М. Драй-Хмара – 1889, Ф.Г.Лорка – 1898 р.

Основний акцент в роботі авторка ставить на концепті смерті в поетичному осмисленні та життєписі обох митців. Адже у поетичному доробку і М. Драй-Хмари, і Ф. Г. Лорки виокремлюється значний пласт віршів, у яких художньо

оприявлено тему смерті. Важливо, що поетичне сприйняття смерті обох митців позначено національними рисами. Осмислюючи тему смерті в творчості поетів, авторка виходить на наступну думку: “Якщо в розглянутій групі віршів М. Драй-Хмари і Ф. Г. Лорки йшлося про конкретну, цілком реальну смерть близьких чи знайомих людей, то в другій з умовно виокремлених груп оживають сюрреалістичні візії, викристалізовується індивідуально-авторська концепція бачення і розуміння власної смерті, що набуває оновленого ідейно-сміслового звучання” [8].

Серед інших спільних рис авторів О. Єременко виокремлює – незвичайну музичність, яка найчастіше підсилена алітерацією та рефреном, багатючий колористичний компонент, широкий спектр почуттєвої гами.

Звертаючи увагу на біографічні факти обох поетів, авторка детально розбирає і описує їх арешти та смерть. Завершує роботу життєстверджуючим текстом про пам’ять та невмиручість їх творчість: “Щоб убити поета, його треба вбити двічі: спочатку фізично, а потім знищити пам’ять про нього... Вбивцям і Ф. Г. Лорки, і М. Драй-Хмари вдалося тільки перше... Їхні вірші живуть, бентежать душі й водночас застерігають. Їхні долі, як і вірші, схожі. Ранні – легкі, прозора - тендітні, мелодійні, поезії останніх літ – сповнені туги, сумнівів, пересторог, високої душевної напруги, а ще – світлової віри в те, що смерть – то лише початок іншого, нового буття...” [8].

Проаналізувати сценічну історію творів Ф.Г. Лорки в театрах ляльок та інших театрах, що застосовують засоби виразності театру анімації, допомогли наступні види джерел.

Рецензії на вистави таких авторів, як G. Femia, J. R. Blanco, C. Machín, а з українських – Е. Овчаренко.

Відео та фото матеріали з архівів театрів і митців.

Інтерв’ю, зроблені автором цього дослідження, з такими учасниками постановочних груп вистав в Україні, як Є. Гімельфарб, О. Дмитрієва, Л. Еландс, О. Коваль, О. Обельчак, Р. Фанд, І. Федірко.

До аналізу творчості Ф. Г. Лорки неодноразово звертались закордонні та вітчизняні науковці. Під увагу авторів підпадали його поетичні, драматургічні твори, діяльність з театром “La Barraca”, написані та проведені ним лекції на тему театру й мистецтва. Відштовхуючись від аналізу зібраних наукових праць можна ствердити, що драматургія Ф. Г. Лорки ділиться на два етапи: рання та пізня. На ранньому етапі драматург використовує сюрреалізм. Його п'єси написані дещо смішно і незрозуміло, але при цьому мають глибинні філософські теми. П'єси пізнього періоду (“Криваве весілля”, “Єрма”, “Дім Бернарди Альби”) характерні відходом від сюрреалізму. Для них притаманні риси трагедії і за рахунок закладених тем вони наближаються до соціальної драми.

Також однією з провідних рис як і драматургії, так і поезії Ф. Г. Лорки є символізм та поетичність. Науковці зазначають тонке відчуття автором стилю та використання символів, які можна побачити в його творах. У своїй творчості Ф.Г. Лорка часто звертається до коріння іспанської культури, фольклору, традицій.

У цій роботі були використані такі методи наукових досліджень як семіотичний, типологічний, історико-хронологічний, біографічний, методи аналізу, синтезу і реконструкції вистав.

РОЗДІЛ 2. СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ П'ЄС Ф. Г. ЛОРКИ В ТЕАТРИ АНІМАЦІЇ

2.1 П'єси Ф. Лорки в постановках закордонних митців

Український театрознавець Є. Русабров так сформулював визначення театру анімації: "... це різновид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного оживлення-одуховлення актором-аніматором анімаційних об'єктів" [д. 5].

Польська історик театру анімації Г. Вашкель застосовує інший близький термін для позначення об'єкту в театрі лялькоб'єкт: "Анімантом можна назвати кожен предмет, який оживлює аніматор, починаючи від класичних ляльок (маріонетки, рукавичні ляльки, тростинні, вивідні, силуетні ляльки, тантамарески та ін.) до різноманітних пластичних форм (людиноподібних, звіроподібних, зображень фантастичних або не подібних до чогось відомого істот), будь-яких готових виробів (типу стільців, парасольок, чашок), і навіть нематеріальних явищ, які піддаються оживленню в процесі спрямованих дій актора, видимого для глядачів або прихованого. Словом, аніматор анімує анімант. Якщо не відбувається феномен оживлення, тобто не вчиняється акт надання анімантові ілюзії життя, тоді предмети на сцені залишаються тільки реквізитами або елементами сценографії" [4, с.164-179].

У постановках п'єси "Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду" доцільно використовувати маски, тим самим працюючи у жанрі фарсу та у форматі вуличного театру. Одна з таких постановок, яка наочно це демонструє вистава "Amor de don Perlimpline" Grupo de Teatro Drama Somatos, Кайоакан, Мексика, режисер Емануель Кастаньєда (1998).

Для створення атмосфери вуличної вистави декорації майже відсутні. На сцені постелений килим та два куба, які слугують акторам за стільці та позначення місця дії. Наприклад, два стільці по краю сцени – кімната Перлімпліна, а один куб на який стає Беліса – її житло. Для сцени першої

шлюбної ночі актори стелять на підлогу біле простирadlo. Також присутній задник, який чудернацьки розмальований малозрозумілими картинам.

Підтримуючи настрій вистави комедії дель арте, актори розпочинають дійство виходом з глядацької зали. Під активну барабанну музику вони вибігають, роблять трюки, зупинившись біля сцени, виголошують назву вистави та ім'я драматурга. Під час вистави, до речі, актори часто виконують безліч акробатичних трюків та жартів, які побудовані на фізичному контакті. Наприклад, Перлімплін, не бажаючи робити пропозицію Белісі, намагається втекти від Маркольфи, тому вона хапає його за ногу і вони завмирають в такому незручному положенні на деякий час.

Надалі жанр комедії дель арте продовжено. Актори перебільшено рухаються, їх маски гротескові. Персонажі Гноми, які з'являються після зради Беліси, вирішені як два типових блазня. Вони не вилазять тихо з-під ліжка, як зазначено у п'єсі, навпаки, їх рухи яскраві, а зустріч незграбна і смішна. За реакцією глядачів відчувається, що всі комедійні жарти, які характерні для цього жанру, працюють.

Єдиний момент, коли глядач бачить обличчя актора без маски – сцена смерті Перлімпліна. Після того, як Перлімплін вчиняє самогубство, актор знімає маску і завершальні слова свого персонажа промовляє дивлячись до зали. Але навіть в цій трагічній сцені режисер слідує жанру комедії дель арте і тому ставить актору завдання оживлювати маску рукою.

Перейдемо до п'єси, яка стала класикою ширмових вистав. Крім втілення у прямий стереотипний спосіб існують приклади постановок, які відкривають ширші можливості цього матеріалу. Цікавим є те, що такі випадки можна побачити в студентських постановках.

Робота “El Retablillo de Don Cristobal” була створена у 2012 році в рамках курсу в Королівській центральній школі слова та драми (Лондоні) і представлена в Roundhouse Theatre у рамках фестивалю “Accidental”, який організувала школа.

У цій виставі Лаура Еландс постала режисеркою, художницею та акторкою (виконує роль Розіти). При створенні постановки режисерка не йде шляхом

ширмової вистави. Сценічним простором є лише чорний стіл, актори діють у чорному кабінеті. Ляльки – планшетні, виглядають як мішки. Голови виготовлені з повітряно-висихаючої глини, розписані акрилом. Також використані олівці як елементи управління на потилиці, за винятком ляльки Поета, його рот керується дерев'яним кілком. Мішкоподібний тулуб ляльок зроблений з бавовняної тканини і прикрашений швами та гудзиками.

Як зазначає сама Е. Лаура, основна перевага таких ляльок в їх легкості, нескладності керування і при цьому у виразності дії. Завдяки цьому вдається також зберегти настрій вуличного театру і передати глядачу і закладений драматургом сенс, і прописаний ним гумор. В інтерв'ю Лаура розказує, що при створенні ляльок спиралась на їх домінуючі риси характерів. “Спочатку я прочитала текст кілька разів, щоб отримати уявлення про героїв і те, що їм потрібно у своїй фізичній формі, щоб відобразити особистості. Кристобаль товстий, він жадібний. Його тіло наповнене монетами, щоб під час пересування бряжчали гроші. Поет зовсім маленький, тому що може пробратися в спальню Розіти, а Розіта легка і простора, тому що вона шукає насолоди і веселощів. Мати висока і пряма, більше зацікавлена у матеріальній вигоді”, – каже Е. Лаура [7, с. 1].

На прикладі цієї постановки ми можемо побачити, що працювати у жанрі вуличного театру, зокрема, із цією п'єсою можна не лише шляхом постановки ширмової вистави.

Серед вистав, які певним чином відходять від канонічного формату, є постановка для дорослої аудиторії “Don Cristobal, Billy -- Club man”. Режисерка – Ерін Опп, композиторка – Рима Фанд, 2013 рік, Abrons Art Center, Нью-Йорк.

Надихнувшись творчістю Г. Лорки, композиторка запропонувала втілити проект Ерін Опп. “Я принесла ці дві п'єси (“Балаганчик дона Кристобаля” та “Ляльки Біллі клаба”) Ерін, -- розповіла авторка музики -- і запросила її поставити зі мною виставу, натхненну ними. Разом ми взяли ідеї, запропоновані Лоркою, про те, що маріонетки живуть поза сценою, і що вони прагнуть бути чимось більшим, ніж карикатури, якими вони повинні бути, і створили п'єсу, яка

розвиває ці ідеї далі. Ми уявили, що дон Кристобаль прагне по-справжньому покохати Розіту та втекти з нею з театру ляльок, де він змушений відтворювати ті самі жорстокі сцени ніч за нічю. Але трагедія в тому, що Дон Кристобаль ніколи не може уникнути балаганчика” [25].

Розробка вистави тривала 7 років. Спочатку Ерін Опп та Рима Фанд працювали одночасно на двох майданчиках: Лялькова лабораторія в St. Ann’s Warehouse і в рамках резиденції в HERE Arts Center. Протягом кількох років було проведено багато незавершених показів і, зрештою, перша версія вистави відбулася в Клементе Сото Велес у 2011 році. Тоді Abrons Art Center зацікавився цим твором і надав можливість для другого повноцінного виробництва у 2013 році. За відгуком композиторки Рими Фанд, вже на другий раз їм вдалося досягти бажаного результату та в повній мірі реалізувати задум.

Після прем’єри 2013 року драматургиня, режисерка, лауреатка премії Ліпкіна з драматургії Джина Фемія дала оцінку найголовнішим змістовим моментам у виставі та проблемам, які в ній порушено: “Дон Кристобаль, Billy-Club Man» – це новий мюзикл з використанням ляльок, натхненний поезією Федеріко Гарсія Лорки, який досліджує життя іспанських версій Панча та Джуді під час їхнього туру зі своїм шоу. Точніше, ми вирушаємо в подорож дона Кристобаля, коли він закохується у свою партнерку по сцені, красуню Розіту. Єдина проблема – він маріонетка і створений не для того, щоб закохуватися; він був створений, щоб вражати глядачів своєю палицею. Граючи у форматі «п’єси у п’єсі», ми стежимо за історією дона Кристобаля, який намагається звільнитися від рук режисера та зрештою вилікувати розбите серце. Це історія неподіленого кохання, місячного світла та пристрасті, яка постійно викликає запитання: «Ким ти був створений?» [33].

Рима Фанд та Ерін Опп, поєднавши два твори Лорки і домішавши до них імпровізації акторів, отримують на виході вже новий авторський твір. В основі історія лишається незмінною. Але у постановці домінуючою є надбудова про закулісне життя героя, його екзистенційні проблеми.

На оригінальність та екзистенційність історії Крестобалю вказує ще один рецензент – автор допису у нью-йоркському музичному блозі “Lucid Culture”: “Лорка кілька разів натякнув, що Дон Крестобаль може бути глибшим, ніж просто одновимірний блазень, дослідження характеру, яке ця п’еса розвиває семимильними кроками, насичених сміхом та іронією, має також приховану течією екзистенційного страху, який зрештою посідає центральне місце <...> По мірі того, як екзистенційна криза дона Крестобалю поглиблюється, його відданість роботі маріонетки починає коливатися; він вислизає з характеру, і його здоров’я погіршується настільки, що його перспективи вижити після ремонту у Лялькотворця (незворушний Айвін Маркум, який також грає на валторні та перкусії) виглядають невтішними. Пікантні інтермедії тіньової гри чергуються з водевільними дурнями, своєрідним химерним танцем відьом і нескінченними балаганами з публікою” [36].

Після остаточної поламки Режисер відправляє Крестобалю до майстра дона Вудсмена-Херта. Сцена зустрічі з майстром набирає ваги окремої вистави, адже усі минулі декорації зникають і на сцену вивозиться дерев’яний візок. Майстер веде монолог про життя, серце людини. В цьому персонажі автори розвивають тему призначення та свободи. Його оточують містичні тіні – люди у темних мантиях, які співають вокалізи, іспанські серенади, зрештою, не випускають його за межі сцени, ніби примушуючи бути на своєму місці. Майстер вставляє нове серце Крестобалю і той повертається до своєї роботи. Цікаво, що у фіналі вистави Крестобаль так і не виходить за межі своєї історії, адже нове серце дає йому сили та бажання повернутися до своєї палиці. Але творці вистави натякають, що це нескінченний цикл: Дон Крестобаль виконує свою роль, починає відчувати любов і тугу та намагається втекти, ламається, він йде на лікування, і цикл починається знову.

Постановка цікава не тільки своєю ідейною складовою, а й широким спектром виразних засобів. Режисерка вправно працює із простором та використанням ляльок. Перед нами постає Режисер, який у стилі конференсьє розпочинає історію і розкриває перед нами розмальовану ширму з портретами

Розіти та в Кристобаля, на якій діють рукавичні ляльки. Варто відмітити ляльку Хворого, у якого витягується шия, яку Кристобаль несамовито б'є. Але на ширмі відбуваються лише деякі канонічні сцени п'єси. Надалі ми бачимо на сцені Кристобаля у формі великої вивідної ляльки в стилі бунраку. Досить ефектна його перша поява, де він сидить на стільці і ковтає алкоголь, ремигаючи. За рахунок гри з форматами ми наочно бачимо боротьбу героя і його поведінку за межами вистави. Влучним є вирішення персонажа Розіти. Вона постає також в двох форматах: рукавична лялька та акторка у живому плані. У цьому знову проглядається трагедія особистості, яка підкріплює історію Кристобаля. Вона справжня людина, яка могла б жити повноцінним життям поза сценою, але вона боїться втекти з театру, бо не знає, ким би вона була за межами вистави про Кристобаля. Як зазначає Рима Фанд, вона була створена через співчуття до жінок, які визначаються своїми ролями по відношенню до чоловіків, і яким дуже важко уникнути цих ролей і бути повністю собою.

Завдяки тому, що персонажі історії у виставі унаочнюються різними системами ляльок, перед нами постає цікавий парадокс. Розіта, хоч і жива людина, але в існуючих умовах не наважується вийти за межі вистави і покинути балаганчик, в той час як Кристобаль, який є суцільно лялькою, постійно прагне свободи. Тобто можемо бачити ляльку, яка намагається стати більш людиною і людину, яка по суті є лялькою.

Крім вивідних та ширмових ляльок, у виставі використовується театр тіней. Особливо пікантно в тінях показуються фантазії Розіти про чоловіків. Під пристрасну іспанську пісню на білій завісі у ніби хмарці мрії чергуються картинки з нею та чоловіками. Яскравою деталлю вистави є місяць – невеликий круглий екран зверху сцени, на якому відображаються тіньові фігури, годинник тощо.

Працюючи з простором у виставі, режисерка створює маленькі ширми, якими маніпулюють безмовні блазні. Задля демонстрації конфлікту Кристобаля із його палицею, вони провокують героя топтати квіти (таблички з намальованими квітами). Блазні спритно пересуваються між ширмами,

складають їх між собою, дражнять і заманюють Крестобалю табличками. Аж поки не з'являється Поет, який надихає його відмовитись від палиці. Та, зрештою, блазні, слідом за ними і Режисер, повертають його до насильницької справи, і ми бачимо сцену руйнування ширм.

На окрему увагу заслуговує вставна сцена з жінками, які постають перед глядачем у масках і в супроводі іспанського ритму, який вистукують решта акторів, проходять під вікном Розіти (яке показано тінню на білій завісі збоку сцени). Намотуючи кола під вікном, вони старіють, їх хода стає млявою, а віяла закриваються. “У Ерін була чудова ідея показати жінок у прогресії від дуже молодих до дуже старих. Це відображення самої Розіти, яка, як ми уявляємо, залишається в пастці у своєму вікні, ніколи не спускається, щоб повноцінно жити своїм життям, повільно старіє. (Ви можете побачити силует Розіти, яка старіє з настанням півночі)” [25].

Важливим фактором успіху постановки є музика Рімм Фанд, яка лунає наживо під час дійства. Свою музику Ріма змогла збагатити не тільки розмаїттям інструментів, а й тонким відчуттям матеріалу та стилю.

У блозі “Lucid Culture” аналізується музична складова вистави: “І музика була кульмінацією вистави. До мультиінструменталістки Фанд (яка переважно грала на клавішних і мандоліні) приєдналися гітаристи Кайл Сенна та Аві Фокс-Розен для закрученої увертюри, жалібного, драматичного болеро, скелетних фолк-рок інтермедій, пари абсолютно моторошних, карнавальних Лінчіан, фортепіанних тем та вигадливої гот-рокової пісні під мандоліну. Музика Фанд відповідала настрою текстів Лорки, незалежно від того, чи виражала вона тугу (Midnight Hours), хіть (Rosita’s Song) чи напружену розповідь (El Rio Guadalquivir). Така незабутня партитура заслуговує на DVD або, принаймні, на випуск оригінальної звукової доріжки” [36].

“Я знала, що хочу, щоб музика була натхненною фламенко, тому я багато слухала цю музику. Я також почала ходити на заняття, де навчилась стукати на кастаньєтах і я інтегрувала ці ритми у свої композиції. Ми навіть запросили мого

вчителя фламенко, щоб попрацювати з акторами, а також навчити їх ритму плескань!”, – розказує про створення музичного оформлення Рима Фанд [25].

Пісні які лунають у виставі – це вірші Ф. Г. Лорки, прописані у п’єсах, покладені на музику. Задля відтворення колориту Іспанії, тексти пісень збережено мовою оригіналу. У постановці є також пісні, які написані за окремими поезіями Ф. Г. Лорки. Наприклад, пісня в якій Поет намагається допомогти Кристобалью заспівати про кохання.

Безумовно, на окрему увагу заслуговують актори, задіяні у проєкті. У виставі грають понад п’ятнадцять акторів, які бездоганно володіють ляльками, працюють у драматичному плані, співають тощо. Більш детально можна дізнатися з того ж блогу: “Обидва персонажі (Кристобаль та Розіта) зображені маленькими сценічними ляльками, Дон Кристобаль також -- моторошною японською лялькою в стилі бунраку розміром з малюка, якою вміло керує Брендан Макмехон. Клаудія Акоста грає Розіту з непохитною солодкістю та сліпою цілеспрямованістю, буквально нездатною мислити нестандартно. Джон Кленсі -- грандіозний хіт у ролі хитрого режисера Дона Кристобаля, зі зловмисним смаком, який повністю позбавлений будь-яких обмежень і сумнівів. Девід Фенд -- його лагідний, пригнічений антагоніст, Поет, який отримує кілька жалібних, ніжних народних пісень; Аліса Толан-Мі співає кілька номерів Розіти оригінальною іспанською мовою Лорки у жвавому бродвейському стилі” [36].

А ось як коментує акторський склад у рецензії Джина Фемія: “Джон Кленсі в ролі одержимого режисера продемонстрував фантастичну гру. Веселий і разом з тим маніакальний, він ладний на все, щоб зберегти свій балаганчик. Девід Фанд, його антагоніст, який сіє зерно бажання втечі в голову дона Кристобаля, також чудово виконує свою роботу, глибоко відчуваючи і втілюючи поезію Лорки. Ще й гарно співає. Високий рівень акторської гри продемонстрували Клаудія Акоста, яка грає Розіту, і Брендан Макмехон, який озвучує та маніпулює доном Кристобалем. Акоста заповнює простір сцени. Вона грає милого персонажа, чия наївність є продуктом того, для чого вона була створена, а не її статі, і передає її з силою та легкістю. Макмехон – веселий, грубий і зрештою замучений Дон

Крістобаль, з ідеальним комедійним відчуттям і з чудовою маніпуляцією голосом. Цією маріонеткою вміло керує він та ще двоє чоловіків, але саме вокальна гра Макмехона дарує Крістобалю його життя і змушує нас вболівати за нього, поки ми слідуємо за ним у його подорожі, аж до останнього та найбільш захоплюючого подиху” [33].

Цікавим прикладом експерименту і відходу від канонічності матеріалу є вистава “Yerma, una Historia Kabuki Andaluza” Compañia Entresueños, режисер Хесус Гарсія Амескуа, Гранада, Іспанія, (2019). Особливістю інсценування п’єси є використання естетики кабукі.

Кабукі – це один із різновидів японського театру. Його мистецтво бере свій початок від ритуальних танців при храмах ще з XVII ст., під час яких чоловіки виконували величні рухи, які супроводжувалися дзвінками голосами юних танцівниць. Ритуальне дійство переросло в театральну традицію, яка існує і сьогодні і стоїть в ряду з іншими різновидами японського театру: Но, Бунраку. Сьогодні розрізняється три види кабукі. Перший, який сповідує незмінні традиції, “класичний кабукі”, де виконавці прагнуть відтворити уявлення своїх попередників. “Нединастичний кабукі – виконавці, які можуть привносити авторські рішення до постановки, проте з повагою ставляться до традицій. І “сучасний кабукі”, в якому відбувається експериментальне поєднання традиційних форм кабукі з сучасними перформативними явищами.

Характерною рисою театру кабукі є, перш за все, будова сцени. Авансцена “ханаміті”, якою актори виходять на сцену, розташована просто у глядацькій залі. З часом сцена зазнала технічних поліпшень. Сьогодні сцена в театрі кабукі, окрім механізму обертання підлоги, має механічні люки, що значно розширило можливості та покращило театральне дійство. Важливою характеристикою вистави театру кабукі є процес заміни декорації. Він відбувається на очах у глядача посеред дії. Для цього з’являються на сцені робітники сцени, одягнені у чорне і вважаються «невидимими» для глядача. В такий спосіб відкривається і завіса.

Впродовж століть існування цього жанру сформувались певні канони, серед яких, наприклад, перший вихід актора. Традицію появи героя, специфіку акторської гри та особливості костюмів акторів описує у науковій статті кандидатка мистецтвознавства Олена Ковальчук: “Перший вихід актора на сцену (виконавця головної ролі, а іноді й великої групи акторів) пов’язаний з демонстрацією костюма і гриму. З цього, власне, й починається спектакль кабукі. Виконавець з’являється не з боку сцени, а з-поза спин глядачів і йде на основну сцену через усю залу. Такий прохід по ханаміті (вихід актора до глядачів для отримання квітів) створює певний емоційний настрій у залі для глядачів. Рух актора – зміна складних поз (міе). Усі деталі костюма сильно збільшені: рукави кімоно за допомогою бамбукових каркасів перетворені на своєрідні щити, прикрашені величезними гербами (мон). Штани особливого крою (нага-бакама) не тільки повністю закривають ступні, але й навіть волочаться як шлейф. Для того, щоб не заплутатися і не впасти, акторові доводиться пересуватися, широко розставляючи ноги, і після кожного кроку застигати в статичних позах” [13].

Костюми, грим, рухи, музика, канони акторської гри разом складають характерні впізнавальні ознаки жанру кабукі.

Режисер Хесус Гарсія Амескуа бере оригінальний текст Ф. Г. Лорки, але переносить історію, яка розгортається у п’єсі, до феодальної Японії середньовічних часів, наслідуючи традиції східного театру, зокрема, театру кабукі. “Справа в тому, що Федеріко Гарсія Лорка є настільки універсальним автором, що його можна ставити на будь-якій сцені. Тому немає необхідності робити все, як завжди, в цьому сільському андалузському контексті й надавати йому той тон, що часто зустрічається у виставах, дія яких розгортається в 1920-30-х роках. І без необхідності вдаватися до якихось надзвичайних авангардних рішень. Це просто оновлення, яке навіть не можна назвати оновленням. Це лише зміна місця дії, як, наприклад, поставити “Едіпа” не в Фівах, а в Центральній Європі чи Латинській Америці. Це абсолютно можливо, тому що це універсальні твори, класики, і місце дії не має значення. А ще тому, що мені подобається бачити Федеріко з більш яскравої перспективи, такої, яким він і був. Він був

людиною яскравою, веселою, життєрадісною, хоч і з перепадами настрою, які приводили його до драми, до трагедії, до цього трагічного бачення життя, як сказав би Унамуно. І Японія, з її кімоно, її одягом, манерами, культурою, водночас містить цей колорит і приховану драму, так? Саме це я хотів підкреслити”, – коментує режисер вистави [32].

Простір вистави – порожня сцена і лише на заднику змінюється місце дії проектором. Дивлячись на це, можна зробити висновок, що режисер поєднує канонічні елементи театру кабукі з сучасними технологіями. Використовуючи віртуальний фон, режисер легко може перемикає локації, але разом з тим, це надає більше завдань для існування акторам. Провідним виражальним засобом театру ляльок є маски, які виконані у японському стилі, як і музика. Варто зазначити, що, не дивлячись на занурення сюжету в східну естетику, іспанський колорит не зникає, а навпаки разом з японською експресією акторської гри підкреслюється.

Окрім універсальності тексту та можливості зміни місця дії у постановці, режисер підкреслює актуальність та глибинність драматургічного твору. “Ти можеш бачити, що, наприклад, Федеріко увесь час говорить про рід, про генетичну спадковість Хуана, чоловіка Єрми. Він не є чоловіком роду в тому сенсі, що не дає дітей Єрмі, а це єдине, чого вона прагне. Це дуже психоаналітичний момент, до речі, тому що Єрму часто зображають як жертву, але насправді в п'єсі про це не йдеться. Єрма -- це жінка, яка сама себе карає, тому що не може досягти своєї життєвої мети -- народити дітей. Чому? Тому що вона сама каже, що не підходить для нічого іншого. Тобто проблема не стільки в чоловікові, скільки в суспільстві. І проблема, яку має чоловік, Хуан, також полягає в соціальному оточенні, адже важливо, що скажуть люди щодо цієї ситуації. Тобто це двоє людей, які перебувають у внутрішньому гнобленні, і це чудово. Текст рекомендую прочитати, але з відкритим розумом, розглядаючи його не тільки з точки зору дітей, а й розуміючи, чому ці двоє опинилися не на своєму місці. У якийсь момент Хуан каже: "Вчора я збирав яблука, але не маю

жодного, щоб з'їсти". Тобто наче має їх, але водночас не має. Це неймовірно", – пояснює режисер [32].

Рецензент Redentradas підкреслює доцільність та вдалість використання естетики східного театру: “У виставі опрацьовуються аспекти театру Кабукі. Використання масок є істотним як для їхньої символіки, так і для джерела розвитку твору. Маски та звукові ритми показують нам втрату ідентичності людей, масу як маску, хори поза сценою та на сцені спонукають глядача запитати себе, скільки провини має кожна особа в соціальній групі, у напрямку, який вони рухаються особиста доля кожного. “Люди. Завжди народ”, але кожна людина є частиною народу” [38].

Іспанський Teatro del Norte, який базується в Астурії на чолі з незмінним режисером Етельвіно Васкесом, розпочав свою діяльність в 1985 році і за час свого існування неодноразово звертався до творчості Ф. Г. Лорки. Важливим є те, що у виставах за його п'єсами використовуються маски.

Перша вистава, створена за драматургією Ф. Г. Лорки -- “Балаганчик дона Кристобаля” (1989). Режисером став Етельвіно Васкес. Як вже було зазначено, у виставі провідним виражальним засобом є маски, які закривають більшу частину обличчя, лишаючи відкритими рот та очі. Рецензент Хуліо Родрігес Бланко звертає увагу на наявність маски у виставі, підкреслюючи доречні вирішення зовнішнього вигляду акторів. “Дона Кристобаля грає Етельвіно Васкес і постає перед глядачем худим, рудоволосим клоуном в ліловому піджаку. Розіта з'являється в пухнастому костюмі, зі світлим волоссям і маскою на обличчі. Яскраво виглядає і образ Хворого. Він носить барвистий костюм і маску з опуклими очима. У доньї Розіти костюмом підсилюється еротичність. Смугасті панчохи та безліч намиста, що дзвенять під час руху, є найпомітнішими елементами її костюму, який розробив головний художник Teatro del Norte Пако Као. Реквізит обмежує стильцем у сільському стилі. Важливою є палиця дона Кристобаля, яка нагадує фалічний символ, а також служить для покарання доньї Розіти та її матері. За манерою гри акторів видно, що в них немає наміру

олюднити персонажів. Вони враховують те, що в основі текст був написаний для театру ляльок, тому рухи і дії їх дуже розмірені та підкреслені” [34].

Другим зверненням до драматургії Ф. Г. Лорки стає постановка “Єрма” (1990). Хоч у виставі актори працюють у живому плані, маска також наявна - велетенська голова червоного коня. Але в цій постановці маска використовується як реквізит, процес її оживлення не відбувається. Актори виносять маску, носять на голові, передають один одному, танцюють з нею. Яскравою є перша поява – повністю голий актор повільно виходить з маскою на голові, а коли знімає, ми бачимо ще одну срібну маску, тому живе обличчя лишається невідомим.

Ще одна постановка Teatro del Norte унікальна тим, що створена за непоширеною в театрах п’єсою драматурга “Прекрасна чобіткарка” (2010).

П’єса розповідає історію стосунків старого Швеця та молодої дружини. Ми бачимо боротьбу дружини з чоловіком, мером, сусідами та залицяльниками. Зрештою, вони розлучаються. Але щастя один без одного вони не знаходять. Дівчина відмовляє у залицяннях усім чоловікам, планує відкрити власну кав’ярню. В цей час втомлений від життя в дорозі Швець повертається до дружини, переодягнувшись бродячим лялькарем.

Головні герої Швець та його Дружина існують у виставі у драматичному плані, а решту персонажів грають актори в масках.

Але маски не є основним виражальним засобом театру анімації у виставі. Швець, переодягнувшись лялькарем, розігрує перед дружиною виставу з рукавичними ляльками.

Сценографія у виставі є мінімальною і характерною для цього театру: два стільця і велика арка, яка для сцени рукавичного театру закривається шторою, через яку Швець грає ляльками.

Зберігаючи формат вуличного дійства, на початку під композицію “Lascia ch’io rianga” з’являється актор в масці блазня Пульчинелла, який звертається до глядача з прологом.

Надалі труппа Teatro del Norte інсценізує п'єсу “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду” (2017).

Маска в цій виставі також присутня. Етільвіно Васкес вводить окремого персонажа – Оракула. Оракул виглядає загадково, у червоному плащі і має декілька появ під час вистави. На початку він постає у великій нерухомій масці. Після зради Беліси, Оракул з'являється з іншою маскою з невеликими рогами і чимось нагадує бісеня. Цікавим елементом образу Оракула є невеликий посох з місяцем на кінці, який має обличчя.

Варто зазначити що, наприклад, у виставі “Балаганчик дона Кристобалья” 1989 року актори працюють з маскою, оживлюючи її, додаючи пластику власного тіла. У той час, як у виставі “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду” акторка працює з маскою в драматичній манері, тобто не оживлюючи.

Прочитавши рецензію “Perlimplin de Teatro del Norte. Tragicomedia del amor-ideal”, можна зрозуміти, що у цій виставі Етельвіно Васкес вже традиційно постає режисером і виконавцем головної ролі. І як зазначає рецензент, він впорався з цим досконало. “Етельвіно Васкес з великою делікатністю грає цього холостяка Лорки, який відкриває в собі почуття кохання до Беліси, легковажної молоді дівчини, яка обманує і поступово відчуває палку любов до незнайомця <... > Етельвіно Васкеадо поставив цю трагікомедію Лорки (твір, який надихнув Бруно Мадерну на музичну постановку в 1962 році), зробивши психологічне дослідження персонажів зі сноподібного та сюрреалістичного виміру, поєднавши зі своїм власним поглядом на цю історію. Постановка спонукає нас замислитись і звернутися до нашої свідомості в пошуках питань про нашу власну ідентичність”, – зазначено у статті [37].

У статті “Don Perlimpline” також коментуються акторські роботи у виставі: “Постановка, запропонована Teatro del Norte, використовує невеликий сценічний простір, але багата на костюми, необхідні для досягнення акторської диверсифікації, яку демонструють і Крістіна Лоренцо, і Девід Гонсалес. Безперервні перевтілення Девіда Лоренц на різні жіночі персонажі, такі як Маркольфа та Мати Беліси, безперечно заслуговують на увагу. Також жваво

втілює двох персонажів Крістіна Лоренцо. Перед глядачем вона постає в ролі кокетки та фатального, з одного боку, і пекельного оракула з іншого” [31].

Сценографія вистави є так само мінімалістичною: кілька стільців, стіл. Музичне оформлення досить різнопланове. Глядач чує “Весільний вальс” Ф.Мендельсона, потім Симфонію номер 5 Л. Бетховена.

Також у цьому театрі є постановки освітнього характеру про Ф. Г. Лорку, які так чи інакше розкривають його як особистість, розширюють уявлення про його життя та задіюють інший рід діяльності митця – поезію: “Лорка” (1995), “Пам’ять Федеріко” (2016), освітнє шоу “Федеріко Гарсія Лорка” (2001), “Вівтарний образ” (2007), “Смерть поета: Федеріко Гарсія Лорка” (2011).

2.2 Досвід втілення п’єс Ф.Г. Лорки українськими лялькарями

Досліджуючи практику постановок драматургії за Г. Лоркою в театрі ляльок України, по-перше, маємо зупинитися на першому втіленні п’єси “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”, яка в постановці Євгена Гімельфарба отримала назву “Любов дона Перлімпліна” (1995).

Виставу було поставлено на сцені нині Харківського академічного театру ляльок В. А. Афанасьєва як дипломну роботу випускного курсу лялькарів, нині Харківського університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, який вів Є.Гімельфарб. В інтерв’ю для передачі Харківського обласного радіо “Ефір” режисер та художній керівник розповів: “У студентів загорілись очі при прочитанні п’єси. Сам я довго носив цю п’єсу. Мене вона дуже приваблювала високою постановкою почуття любові, саме іспанською. В Іспанії любов завжди пов’язана зі смертю. І тільки так: ціна кохання – життя або смерть” [д. 1].

У постановці брав увесь курс – вісім чоловік, а також запрошений студент з другого курсу, який потрапив до вистави завдяки своєму вмінню грати на гітарі. Тому певні сцени супроводжувались живим акомпанементом гітари. За словами Є. Гімельфарба, “він впорався з цим досконало”. Одним з найголовніших завдань

постановки було створити злагоджений ансамбль акторів, який зміг би впоратись з цим матеріалом.

“Абсолютна свобода. До того всі грали дитячі вистави. До речі, теж непогані вистави, наприклад, “Казки Андерсена”, яка купу премій отримала. Але такої серйозної вистави як “Любов дона Перлімпілна” не було. Тому відчуття незвичайного польоту, адже це цікава драматургія, ще і яка ставилась на повній довірі до нас”, – коментує виконавець ролі Перлімпілна актор Олександр Коваль і згадує процес створення вистави: “Репетиції бували і складні. Іноді бувало перейдеш межу, придумаєш щось без режисера, розведеш якусь сцену, зробиш, так би мовити, акторське привнесення, а він потім приходиться і каже: “Я б ніколи не зробив би тут кругову мізансцену в цьому випадку. Ніколи! Вона лобова, вона б’є, вона коле, вона як іспанський ніж!”. І як почне Лорку цитувати. До речі, основна думка була в цій виставі – гра дуенде. Це таке поняття крайнього ступеня, коли життя і смерть переплетені. Були складні моменти, але за повною віддачею творчості вони не помічались” [12, с. 1].

Разом з художником Наталією Денисовою Євген Гімельфарб пішов у вирішенні вистави шляхом вуличного театру. Сценічний простір при такій стилістиці залишається майже порожнім і мінімально обжитим декораціями: декілька стільців та тканини. Актори працюють в масках і використовують планшетні ляльки, зроблені з синтепону. Художниця вистави Н. Денисова розмальовує їх дещо по-дитячому і непривабливо, що надає їм особливого шарму і стилю. За функціональністю ляльки не є рухливими, тому певною мірою підпадають під характеристику ляльки-символу. Для підкріплення відкритого прийому гри актори на початку спокійно виходять на сцену і на очах у глядача готуються до вистави. Хтось одягає костюм, хтось перевіряє реквізит, хтось читає книгу, а на фоні всього цього лунає гітарна мелодія.

Ось як коментує наявність маски у виставі актор Олександр Коваль: “Маска майже постійно була на обличчі, окрім моментів самотності. У виставі маски показували маси, народ. Вони були безособові, з носами. Носані – ми їх називали. Усі там були чоловіки, крім, матері Беліси. І звісно, окремі маски були

для персонажів історії. І всі вони були по своєму спотворені своїми страхами, комплексами, чим завгодно. Беліса – це майже Венера, яка виходить з хвиль морських. Мати теж побувала в народі, оголена жінка. Служниця – суха, захисниця. А Перлімплін старий, кривий, потвора. Образ Сірано, певно, закладався, бо ніс мав великий. Гадаю, це і мала на увазі художниця Денисова. А коли ми знімали маски, це був момент відвертості, ми показували душу персонажу” [12, с. 2].

Режисер увів персонажа, непрописаного у п’єсі – дівчину в червоному, яку грала Наталія Яцишина. Вона грайлива, темпераментна і уособлює любов та смерть. Протягом вистави вона танцює, грає на кастаньєтах і певним чином веде всю історію. У сценах, де головний герой особливо відчуває негативні емоції, вона з’являється як смерть, що прийшла по стару людину, даючи зрозуміти що Перлімплін має померти. І коли цей момент настає, у фінальній сцені в саду вона цілує Перлімпліна (цей поцілунок розігрується в живому плані), тим самими остаточно забираючи його життя. Завершується акт самогубства Перлімпліна закриванням червоним плащем, який нагадує завісу, а актор, який виконує роль Перлімпліна, знімає маску, даючи зрозуміти, що історія цього персонажа добігла кінця. “Забрала його до бісової матері. З нею вже точно буде краще, ніж з Белісою”, – сміючись коментує цю сцену Олександр Коваль [12, с. 2].

Сцену смерті Перлімпліна коментує і режисер вистави: “Я скажу вам чесно, більш за все я зараз згадую фінал. Там, на затихаючому голосі Перлімпліна, актори виносять великий червоний плащ і ніби закривають завісою ляльку. І оця крапочка цієї вистави була мені найдорожча і залишається такою. Бо вона є гарною крапкою в цьому жанрі, вона закінчує історію самого Перлімпліна і всю виставу. Було ще у виставі багато вдалих моментів, були важливі для мене мізансцени. Наприклад, коли ми робили такий кут для Беліси. Але, мабуть, найяскравішим для мене був фінал” [5, с. 3].

Вистава отримала схвальні відгуки, що підтверджує новизну та оригінальність прочитання п’єси. Варто наголосити, що дана постановка є першим прочитанням цієї п’єси на сцені театру ляльок України і до того ж

виконувалась у жанрі вуличного театру, що також в 90-ті роки не було поширеним явищем для українських лялькарів. “Всім дуже сподобалось. Вона була нестандартною на той час. Бо всі звикли, що театр ляльок – це або суто тростина, або актор у живому плані, який тримає тростинну ляльку. А тут і ляльок нема. Хтось казав: “Досить глузувати, коли будуть вже ляльки?!» Але вистава безумовно всіх вразила”, – згадує актор Олександр Коваль [12, с. 2].

Безумовно, прем'єра не залишилась без уваги. Про оригінальну постановку Є. Гімельфарба писали видання. Рецензент газети “Панорама” звертає увагу на багато складових вистави і зазначає переваги кожної. “Безсумнівно, перемогою можна вважати роботу театральної художниці Наталії Денисової. Їй вдалося за допомогою оригінального вирішення костюмів, масок і ляльок зробити постановку стильною та сучасною. Композиторка Наталія Бура також внесла свою лепту у створення тієї аури, яка пронизує сценічне дійство і передає глядацькій залі. Музика, яка супроводжує виставу “Любов дона Перлімпліна”, синтезує у собі і спекотні пристрасті Іспанії, і мрії про піднесену любов. А завдяки грі акторів, описана Лоркою історія, перетворилась з приватного сюжету на узагальнену п'єсу, підмостками для яких є саме життя” [д. 2].

Короткі позитивні коментарі надавали й інші газети. При цьому, зазначаючи важливі моменти існування актора та переваги сценічного рішення.

Газета “Событие” подала репортаж про показ вистави на Міжнародному фестивалі театрів ляльок у Ярославлі 1997 року. У матеріалі зазначено, що вистава “Любов дона Перлімпліна” в контексті інших вистав на фестивалі виявилась неповторною. “Оголеність, акторська віддача, нервова ритміка, продиктована поетичністю Лорки, домінанта психології пристрастей над грою виявилися неочікуваним навіть для досвідчених глядачів та поціновувачів театру ляльок” [д. 3].

Постановка опинилася в колі уваги газети “Вечерний Харьков”, у якій зазначено, що у виставі актори виступають в живому плані, використовуються маски та ляльки, що в свою чергу допомагає проникнути у своєрідний художній

світ Гарсія Лорки. Автор зазначає, що вистава оригінальна за знайденими театральними виражальними засобами і оригінальна по суті.

Вистава “Любов дона Перлімпліна” залишається у репертуарі Харківського театру ляльок і доповнює ряд вистав для дорослого глядача. Як зауважує Є. Гімельфарб, з плином її виконання на стаціонарі вистава ставала дедалі впевненішою та виразнішою, більш професійною, як і її актори [5, с. 4].

Ще одним яскравим прикладом постановки п'єси “Як кохався дон Перлімпліна з Белісою в саду” є вистава “Любов дона Перлімпліна” в режисурі Оксани Дмитрієвої у Сімферопольському театрі ляльок, яку вона пізніше «повторила» у Київському театрі ляльок “Замок на горі”.

“Для мене театр ляльок це поезія. Творчість Лорки це квінтесенція дуже якісного підходу до поетики театру ляльок. І у нього дуже багато статей, присвячених театру, при чому такому ідеальному театру, а для нього ідеальний театр – це театр ляльок”, – коментує вибір матеріалу Оксана Дмитрієва [6, с. 1].

Прем'єра вистави у Сімферопольському театрі ляльок відбулася у 2006 році. У виставі брали участь: Дар'я Ярошенко (Беліса), Ліана Хобелія (Маркольфа), Андрій Чоп (Перлімплін).

Оригінальністю вистави є те, що режисерка не прив'язується до місця дії п'єси. Через це іспанський колорит не відчувається, проте саме таке рішення, спрацьовує адже надає змогу сконцентруватися на головному конфлікті героїв та наштовхувати на роздуми, що сюжет, написаний Ф. Г. Лоркою, є вічним і не залежить від місця дії. Через це і музика у виставі є не написаною в іспанській стилістиці, а побудованою на різноманітних голосах, які в залежності від настрою сцени, звучать по різному. Ось як коментує це Оксана Дмитрієва: “Мені не потрібна була ілюстрація колориту Іспанії. Мені було неважливе місце дії. Для мене були цікаві душа Перлімпліна і душа Беліси. Саме їх шлях, їх трансформація. Тому і музика тут не іспанська, а досить така психоделічна, про пробудження. Мені не потрібен був іспанський вогонь, тут було про інше. Про страхи, про комплекси, про Перлімпліна, який прокинувся, щоб побачити свою смерть” [6, с. 4].

Творці вистави беруть до уваги творчу біографію та інші сторони діяльності Ф. Г. Лорки. Дослідження статей драматурга про театр, його художні роботи та поетичні твори надихнули на створення сценографічного рішення. “За стиль вистави ми брали малюнки Лорки. У мене був зошит з малюнками Лорки, щоб зрозуміти які в нього образи найулюбленіші, що римується. Принципи, пов'язані з поезією -- там ми шукаємо рими, образи, метафори. Так і при вигадуванні цієї вистави ми шукали риму в образах. Це було дуже цікаве дослідження”, – коментує режисерка вистави [6, с. 2].

Творча біографія Ф. Г. Лорки надихає на використання сюрреалістичного стилю, адже митець жив та творив разом із видатними діячами С. Далі, М. Мальо, О. Домінгес тощо. Це одразу проглядається в сценографії, створеній Світланою Сафроною. Посередині сцени кімната Перлімпліна, з якої стирчить вигнута спіраль у формі викривленої гітари, яка по різному обіграється впродовж вистави. У спіралі можна помітити схожість з малюнками Ф. Г. Лорки, які були на обкладинці видань його книг. Яскраве пристосування до спіралі – вішання Перлімпліна на вішалку. По декількох сторонам кімнати -- жалюзі, які впродовж вистави відкриваються, а всередині невелике ліжко для ляльок. “Цікаво, що Лорка товаришував із сюрреалістами, тому ми вигадали більш сюрреалістичний простір. Це дуже дивна кімната, яка десь нагадує гітару, певний квадрат і ми використовували жалюзі, для того, щоб показати замкнутий стерильний простір донна Перлімпліна -- полоненого книжок і свого розуму. Можна було побачити цей розквіт, коли вони прочинялись, коли зникали і він починав щось відчувати”, – коментує режисерка вистави [6, с. 2].

Також у виставі є кілька стільців з довгими спинками, та драбина, яка з однієї сторони має сходинки, а з іншого вікно, з якого визирає Беліса. За рахунок того, що вікно розташоване на драбині, глядач бачить її під нахилом, що пасує до стилю сюрреалізму.

На початку першої дії Перлімплін каже: “Белісо, маєш стільки мережок, що виглядаєш, як хвиля. Аж мене страх бере, як у дитинстві над морем”. Розвиваючи тему моря, режисерка та художниця створюють ряд образів, які

підкреслюють внутрішній стан головного героя. Коли Перлімплін промовляє цей текст, актори перевертають драбину і саджають всередину ляльку, тим самим створюючи корабель. Акторка одягає рятувальне коло з написом “atom”, що наштовхує на асоціацію, що любов може врятувати. Коли приймається рішення про одруження Перлімпліна з Белісою, на ляльку донна накидується велика рибацька сіть, що одночасно може символізувати рибу, яка спіймалась у пастку, в даному випадку заманювання Перлімпліна у шлюб. Цікавим моментом є тіньовий театр, в якому з’являються маленькі рибки, коли Перлімпліна переповнюють думки про Белісу.

Провідним образом у виставі є місяць. В образі місяця можна також прослідкувати ідентифікацію внутрішнього світу Перлімпліна. На початку місяць молодий, на ньому легко гойдається Беліса. Так само і Перлімплін ще не зрілий в своєму коханні. Коли ж місяць зростає і змінюється, ми бачимо і трансформацію в герої. Місяць фігурує до кінця вистави й у фінальній сцені йде на зменшення так само, як і життя Перлімпліна.

Цікавим образом є велетенські окуляри, які акторки протирають руками, підкреслюючи прозоріння головного героя в сцені перед першою шлюбною ніччю.

Сцена Гномів, які з’являються посеред вистави, ховаючи зраду Беліси, вирішена наступним чином. У виставі це дві червоні резинки, які акторки натягують, створюючи роти, які, ніби пліткарки, розказують про цю зраду. Далі ці резинки зв’язують ноги та руки Перлімпліну, що наштовхує нас на думки, що герої скутий у цій ситуації.

Оригінально вирішені і коханці Беліси, які візуально нагадують павуків. В сцені зради Беліси вони під химерну музику стрибають по акторкам, потім по ляльці Беліси. У них вбачаються шкідники, комахи, які нападають на дівчину, як на цукор.

Варто зауважити, що кожен з персонажів у ляльках має свої чіткі образи і несе свої сенси. Перлімплін виглядає статичним (в окулярах, голомозий), що римується зі словами, які він каже про себе на початку: “мені добре з моїми

книжками”. На противагу йому Беліса худенька, еластична та має пишну шевелюру.

Маркольфа і Мати не мають втілення в ляльках, тому роль служниці акторка виконує у драматичному плані, а Мати Беліси акторки озвучують разом. Обґрунтовується це тим, що, на думку режисерки, вони не є фігуруючими персонажами. Сконцентрувавшись на персонажах Перлімпліна та Беліси, до решти вона ставилася як до другорядних речей.

Під час навчання в магістратурі КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, О.Дмітрієва створила нову редакцію цієї вистави. Версія вистави, яка гралась в межах навчального театру в університеті, невдовзі знайшла своє продовження в театрі ляльок. Прем'єра вистави у Київському театрі ляльок “Замок на горі” відбулась у 2017 році.

В останній версії акторського складу у виставі брали участь: Ігор Федірко (Перлімплін), Валентина Корсунько-Марченко (Беліса) і Ліана Хобелія-Забродіна (Маркольфа). Про додавання вистави до репертуару розказує актор Ігор Федірко: “Я тоді тільки прийшов у театр і хотів розвивати вечірню сцену. Я побачив в університеті цю дипломну роботу і запропонував перенести її до нас. Дирекція погодилась, Леонід Попов був не проти, і ми її перенесли. Далі був кастинг на акторський склад. Зрештою, на роль Беліси обрали Валентину. Її на початку вводила акторка, яка грала цю роль в університеті. А потім приїхала Оксана (режисерка) і провела два дні репетицій. Дещо позмінювала, щось повикидала. Тоді ще приїхала і художниця Наталія Денисова, я з нею тоді і познайомився. Вона теж подивилися на виставу свіжим оком і дала декілька пропозицій до вистави. На ролі Перлімпліна спочатку був Олександр Мартиненко. Я просто приходив на репетиції, дивився. А коли Олександр пішов з театру, я почав грати в цій виставі Перлімпліна” [26, с. 2].

Вистава гралась на камерній сцені, але в період пандемії у 2020 році показувалась в маленькому дворіку біля театру. Перед початком вистави просто неба гітарист награвав іспанські мотиви, що додавало особливого шарму постановці.

Образність ляльки Беліси коментує актор Ігор Федірко: “Мені особливо подобається як зробили ляльку Белісу. Її волосся з пір’я, що показує її внутрішній стан, а її саму можна викручувати і це добре показує її нестримне бажання тілесного. Я бачив відео вистави у виконанні Сімферопольського театру, то там акторка яка виконує роль Беліси Дар’я Ярошенко дуже добре це робить і передає оце постійне бажання тілесного. Ми також працювали над цим у своїй постановці” [26, с. 2].

Читаючи відгук від Едуарда Овчаренко в “І - UA. TV” на київську версію вистави, можна усвідомити високий професійний рівень та художню вартісність цієї вистави. “Режисер разом з акторами Ігорем Федірко, Валентиною Корсунько-Марченко та Ліаною Хобелією-Забродіною намагаються дати відповідь на питання: а що ж таке справжнє кохання і хто може пізнати його справжню глибину. Та й доля, яка звела людей разом, не розлучить їх доти, доки не навчить кохати. Глядачі ж протягом години стають свідками глибокої, образної та палкої історії цього незвичного подружжя. Гра молодих, але вже досвідчених акторів заворожує глядачів з першої хвилини і не відпускає до завіси. Виконавці немов зливаються з ляльками і створюють єдине ціле. Окремі слова подяки художнику Світлані Сафроновій та хореографу Тетяні Чичук. Переглядаючи виставу, мимоволі замислюєшся над тим, що дуже часто ми зовсім не цінуємо тих, хто поруч з нами, а усвідомлюємо їхню значимість лише тоді, коли цих людей вже немає з нами”, – пише автор [15].

Візуальне рішення ширми під час постановки народного театру є однією з ключових задач. Прикладом сценографічно дієвого вирішення ширми є студентська вистава “Балаганчик дона Крестобала” режисерки Олександри Обельчак на кафедрі мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. Надихнувшись п’єсою ще на першому курсі, Олександра реалізує її у 2020 році на третьому курсі навчання з художницею Ольгою Демченко.

Разом вони створюють оригінальне сценографічне рішення: ширму-віяло, яка розкривається на очах у глядача. Відштовхуючись від місця дії п’єси, віяло

зроблено в іспанському стилі, тому з одного боку воно яскраво червоного, з іншого – білого кольору, одразу задає настрій та атмосферу виставі. За словами режисерки: “Двостороннє віяло не тільки відсилає нас до іспанського дійства, а й позначає певну двозначність, дуальність світу, де погане не завжди погане, а хороше натомість не значить хороше. Також це певне посилення на спірну природу персонажів, на їхню двоєдушність, лукавство і постійний обман. Це світ, у якому всі дурять усіх, а отже і ширма віяло – нестабільний і мінливий світ, який то приховує, то оголює” [21, с. 1].

Впродовж вистави актори розгортають та обертають віяло. Варто також виокремити жарти навколо нього. Наприклад, на початку дійства актор взаємодіє із залом, випрошуючи у глядачів оплески. Віяло “чарівним” способом розкривається, реагуючи на гучність оплесків. Для кумедності ситуації, віяло з першого разу розкривається на третину, тим самим провокуючи глядачів плескати активніше, і це, в свою чергу, заохочує їх до перегляду. Також актори періодично спілкуються з великим віялом і ніби передають його волю глядачам. Наприклад, наприкінці вистави актор притуляє вухо до віяла і каже: “Магічне віяло сказало, що хоче зіграти в гру “Червоне чи біле дитя у Розіті”. Після цього акторки йдуть до глядачів і пропонують поставити на червоне або біле віяло золоту чи то срібну монету.

Безумовно, у виставі вуличного жанру жарти відіграють чи не найважливішу роль. Наголошуємо, що режисерка з командою акторів дотримуються формату народного театру, який в свою чергу дозволяє використовувати сучасні або ж не прописані у п’єсі жарти, тим самим створюючи авторські комедійні ситуації. Це видно буквально з першої сцени, де Кристобаль, шукаючи кого б полікувати, натрапляє на Хворого, який відверто благає про допомогу. Режисерка підкреслює момент перерахування проблем Хворого драматичною музикою Л. Бетховена “Реквієм за мрією”, що разом створює комедійний ефект. Тим часом виконавець ролі Хворого не промовляє авторський текст, а вигадує різноманітні хвороби, зводячи цей перелік до повного гротеску. Олександра дозволяє акторам бути вільними у своєму тексті і

в своєму інтерв'ю пояснює, що у процесі пошуку зерна персонажа Хворого, головним акторським завданням було шахрайством виманити в інших кошти. Тож актор зімпровізував даний текст, а потім вже постановочною командою було ухвалено рішення його лишити. В результаті вийшов жарт із сучасним посиленням, який уособлює сприйняття шахрайства без конкретних пародій, проте з конкретним образом.

Крім словесних жартів, можна побачити і візуальні. Команда вправно існує у запропонованому жанрі ширмової вуличної вистави. Наприклад, коли Хворий помирає, віяло білого кольору перетворюється на крильця і уносить його за ширму у супроводі хоралу. Або ж коли він перераховує свої проблеми, то каже “у мене немає ніг” і актор висовує руку над ширмою, і ми бачимо кінець монтюру рукавичної ляльки.

Ось як коментує імпровізовані тексти та роботу з ними сама режисерка: “Жарти, які увійшли в остаточний показ, я би поділила на 3 категорії: ті, які дійсно були прописані в п'єсі (таких лишилося дуже мало, проте вони були), ті, які виникли завдяки моїй режисерській адаптації п'єси у процесі перекладу з іспанської, і ті, які виникали у процесі постановки безпосередньо. Більшість жартів належать до 3 категорії, адже виникали завдяки імпровізації на майданчику чи вигадувалися спеціально («...тут не вистачає жарту» -- і всі у пошуках того, що було би доречно в даній сцені чи для даного персонажа). Іноді це також завдяки випадковості – плутанини з текстом чи послідовності сцен у процесі репетицій, після яких звучала фраза «клас, так і лишаємо» [21, с. 2].

Важливою модифікацією оригінальної історії у виставі є те, що режисерка прибрала персонажів Режисер та Поет. Аргументуючи це тим, що ці два персонажа хоч і мають багато тексту у п'єсі, але більшість їх монологів та жартів є далекими від сучасної української публіки. Тому ці два персонажі були прибрані, а якісь найважливіші їх репліки надані іншим персонажам вистави або ж втілювались через вставні номери акторів у драматичному плані.

З такої ж причини було скорочено кількість коханців Росіти. Їх було зведено до трьох і підкреслено яскравою дією. Хворий – ширмова лялька,

романтичні стосунки показуються через його віяло, яким він активно дмухає на Росіту, яка, в свою чергу, отримує від цього несамовиту насолоду. А вже наступний коханець постає у драматичному плані і вміло заграє, цілується із лялькою Росіти.

Музичне оформлення у виставі більшою мірою в іспанському стилі. Але за рахунок осучаснення режисерка додає вставні сучасні композиції, які стильово вибиваються з естетики, але є доцільними з огляду на жанр.

В цій постановці, на мій погляд, є важливим момент осучаснення та відхід від сталості тексту, це ми можемо побачити не тільки в імпровізованих жартах, а й у сценографії, яка водночас зберігає формат народного театру, але і вдосконалює його, шукаючи додаткові шляхи для реалізації. Цікавою є думка Олександри з приводу роботи над п'єсою, в якій вона піднімає питання осучаснення та реконструкції вже класичного твору: “Основним досвідом, що ми винесли з коментарів викладачів, стало те, що в рамках завдання реконструкції народного театру насправді складно працювати не з народним матеріалом, а з авторським, адже це одразу вимагає більше поваги до інтерпретації, уважності до опрацювання тексту та виходу на режисерсько-художній прийом, адже це стає дійсно повноцінною виставою, а не «реконструкцією», а це у свою чергу одночасно і надає певну свободу, і її забирає, ускладнюючи завдання. І разом з тим, -- коментує пророблену роботу режисерка, -- “Це було надзвичайно складно у розумінні зернини образів персонажів. Тобто принцип гри – «очуження» -- вимагав дещо більшої театралізації, але не знаю, чи впоралися ми з цим «ходінням по лезу». Ця вистава ще дійсно показала, що таке працювати у фізично надскладних умовах, і за цей досвід уся постановочна команда дуже вдячна всім силам. І сам матеріал, звісно. Актуально-вічний, саркастично-глибокий, те, що треба постановникам” [21, с. 2].

Проаналізувавши наявні постановки за п'єсами Ф. Г. Лорки за кордоном та в Україні, можна підсумувати, що його твори надають багато простору для використання засобів виразності театру анімації. Часто митці йдуть шляхом вуличного театру при постановці п'єс цього автора. У такому випадку є два

найбільш популярних рішення. Перше – комедія дель арте. В цій стилістиці фігурує маска, сценографія мінімальна, а акцент у постановці робиться на пластиці акторів та тілесних жартах. Друге – ширма та лялька рукавичка. Таке вирішення застосовується конкретно до п'єс, які були написані для лялькової вистави, наприклад, “Балаганчик дона Кристобаля”. Тут також присутній мінімалізм: ширма, лялька, лялькаря може бути і не видно під час дійства.

Варто зазначити, що п'єси драматурга дозволяють ширше подивитися на використання засобів театру анімації. Це підтверджують приклади закордонних митців, які відходять від сталих канонічних форм і йдуть шляхом експерименту. Яскравим прикладом є вистава “Don Cristobal, Billy – Club Man” режисерки Ерін Опп та композиторки Рима Фанд, у якій творці не тільки використовують інші системи ляльок, а і переосмислюють історію докорінно, виводячи п'єсу на новий рівень.

Доцільним прикладом є “Yerma, una Historia Kabuki Andaluza” режисера Хесуса Гарсія Амескуа, де дія п'єси переноситься у часи феодальної Японії. Дотримуючись стилістики, у виставі задіяні маски у східному стилі, а манера гри акторів наближена до японського народного театру. Таке рішення не заважає сюжету розгортатись і навпаки дозволяє подивитись під новим кутом.

У своїх інтерв'ю творці вистави зазначають, що драматургія Ф. Г. Лорки надає багато простору для фантазії і в ній є багато натяків на те, що вона може бути ширшою, ніж здається, а їх постановки підтверджують це ствердження.

Приклади вистав в Україні також підтверджують думку про багатогранність п'єс Ф. Г. Лорки. Вистава “Любов дона Перлімпліна” Є.Гімельфарба демонструє поширений у світі формат вуличного театру. Разом з тим режисер додає позадраматургічного персонажа в живому плані і ляльку-символ, що збагачує постановку.

Беручи до уваги вистави “Любов дона Перлімпліна” О. Дмитрієвої, ми бачимо кардинальний відхід від вже звичних сценічних читань п'єси Ф. Г. Лорки. Особливістю постановки є використання притаманних автору сюрреалізму та символізму, які значно розширюють сприйняття драматургії автора.

Приклад вистави української студентки-режисерки О. Обельчак “Балаганчик дона Кристобаля” показує як, існуючи у форматі класичного вуличного театру, можна знаходити нові рішення. У цьому допомагає оригінальна ширма-віяло, яка візуально і функціонально збагачує постановку.

Спираючись на дані приклади постановок, можна стверджувати, що п'єси Ф. Г. Лорки надаються до використання засобів театру анімації і, що є важливим, дозволяють експериментувати з їх використанням та знаходити нові сценічні рішення.

РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ П'ЄСИ Ф. Г. ЛОРКИ “ЯК КОХАВСЯ ДОН ПЕРЛІМПЛІН З БЕЛІСОЮ В САДУ” ЗАСОБАМИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ У ВОЛИНСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

3.1 Ідейно-тематичний аналіз п'єси

Обираючи драматургічний матеріал постановки в театрі ляльок для дорослої аудиторії, я зупинився на п'єсі “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”.

П'єса зацікавила унікальним стилем написання, який притаманний Ф.Г.Лорці, наявністю широкого простору для фантазії режисера зі сценографом та постановкою актуального питання кохання в нашому житті.

Головним предметом боротьби є любов. У цій історії кожен бореться за свою любов та за особисті очікування від неї. Любов провокує героїв, сварить, мотивує тощо. У персонажі Перлімпліна ми вбачаємо перше кохання, яке в його сприйнятті вічне і щасливе, але, в силу його віку, в пріоритеті духовне кохання та загалом пізнання стосунків як таких. Беліса, в свою чергу, хоче кохання молодого, гарячого, тілесного. І це не дивно, адже це молода дівчина, яка лише відкриває для себе це життя і світ стосунків. Любов служниці Маркольфи можна назвати материнською по відношенню до хазяїна. Вона, як ніхто інший, все життя піклувалась про нього, ростила і тому її головна мета, щоб він був щасливий і щоб хтось доглядав його після її смерті. Персонаж Мати Беліси демонструє нам любов до грошей та матеріального блага. Її меркантильні цілі призводять власну доньку до шлюбу без взаємного кохання, але її саму до спокійного життя.

Головний конфлікт у п'єсі виникає між старим та новітнім розумінням любові. Під старим мається на увазі обов'язковий шлюб із заможною людиною, здебільшого, за домовленістю батьків. Відповідно, під новітнім розумінням кохання – навпаки.

Табір дії цього конфлікту, який сповідує старі традиції шлюбу, невзаємність та особистісні цілі включає у себе: Перлімпліна, Маркольфу, Мати Беліси. Відповідно, Табір контрдії очолює Беліса, яка сповідує взаємність та вільність у виборі партнера.

Причиною зав'язки драми постає егоїзм. Можна сказати, що любов кожного це і є його егоїзм, його особисті прагнення від цієї любові. Ми бачимо, що ніхто не думає про почуття іншого, кожен намагається отримати своє, звідси і народжується невзаємний шлюб. Тому тема п'єси – егоїзм.

Беручи до уваги тему егоїзму та сюжет твору, в якому любов спричиняє страждання та смерть головного героя, можна сформулювати ідею вистави – егоїзм як руйнівний фактор.

Звідси, надзавдання п'єси -- донести, щоб люди не забували думати про почуття інших, тоді нами не буде керувати лише сліпа власна нажива, відповідно і не створюватимуться невзаємні шлюби, які, в свою чергу, можуть призвести не тільки до нещастя, брехні та страждань, але і до смерті.

Відштовхуючись від настрою п'єси та подій, які в ній відбуваються, можна сформулювати жанр вистави – трагікомедія з елементами фарсу.

Доктор мистецтвознавства О. Клековкін у словнику “Theatrica. Лексикон” визначає жанр “трагікомедії” так: “Жанровий різновид драми, зміст якого – у поєднанні комічного і трагічного, яскраво вираженій зовнішній характерності, підкріпленій внутрішньо наповненими комедійними і драматичними почуттями. Впершу назва зафіксовано в давньоримському трі у формі tragic(сo)comœdia, далі -- у французькому театрі XVI ст. («Брадаман-та» Роберта Пар'є, 1581). 1594 р. в своїй «Поетиці» діяч шкільного театру єзуїтів Якуб Понтан писав: «Трагікомедія є сумішшю комедії й трагедії, адже, на відміну від правил комедії, тут виводяться на сцену також особи шляхетні й високі. Можна сказати, що трагікомедія є трагедією з розв'язкою, що притаманна комедії, тобто веселою, заспокійливою<...>Я не стверджуватиму, що можна було б написати і комітрагедію, розв'язкою якої була б загибель героя. Справа в тім, що горе

нікчемних людей низького стану не здатне ні запам'ятовуватися, ні збуджувати душевні порухи. Тому й не трапляються ніде подібні п'єси» [11, с. 281, 740-741].

Визначення твору як трагікомедії виправдовується тим, що перша частина п'єси (пролог, перша дія) має легкий настрій, з багатьма комедійними сценами. Наприклад, коли Перлімплін під балконом Беліси не може дібрати слова, Маркольфа підказує йому, що йому треба казати. Досить яскраво комедійна сцена першої шлюбної ночі, де ми споглядаємо за сором'язливим і нерішучим Перлімпліном, який вперше в житті опинився в одній кімнаті з дівчиною.

Друга частина п'єси (друга та третя дії) набуває серйознішого і, зрештою, трагічного настрою. Перлімплін починає втілювати свій план, вести подвійну гру зі своєю дружиною. Наприкінці він помирає на руках у Беліси, що є ознакою трагедії.

Важливим компонентом твору є фарс, який пронизує всю історію і виводить її на межу вуличного театру.

У “Словнику театру” П. Паві визначає етимологію слова “фарс” – пікантна приправа для фарширування м'яса. Це вказує на характер чогось стороннього як духовної “їжі” всередині драматичного мистецтва. “Справді ж бо, в Середньовічних містеріях вводили моменти розслаблення й сміху. Фарс вважався пікантним доповненням до духовної “їжі” серйозної художньої літератури. Оскільки його не допускали до середовища людей так званого “доброго тону”, то влада, суспільство чи аристократія не сприймали його ніколи серйозно, як це бувало з трагедією чи комедією. З фарсом асоціюється переважно гротескний кумедний комізм, гучний регіт і грубуватий стиль: існує чимало “поблажливих” означень фарсу, які відразу і часто перебільшено свідчать про протиставлення фарсу та інтелекту, бо у фарсі подано соціальну реальність, світ матеріальності та буденності” [22, с. 556].

О. Клековкін в “Theatrica.Лексикон” наводить ряд цитат, які розширюють поняття терміну фарсу. “На початку ХХ ст. головною дійовою особою фарсу, за дотепним спостереженням одного критика, стає двоспальне ліжко. Саме до цієї стадії розвитку жанру відносяться слова М. Акімова -- «фарсом називають

комедію, коли про неї хочуть погано сказати». На думку ж Гордона Крега, навпаки, «фарс – це сутність театру». Володимир Волькенштейн писав, що сфера фарсу – це «еротика і травлення», а Поль Клодель вважав, що «фарс – це загострений ліризм і героїчний вираз радості буття». Прогноз стосовно перспектив цього жанру в майбутньому дав Бернард Шоу: «Якщо коли-небудь глядачі, піднакопичивши інтелігентності, розберуться, чи насправді вони насолоджуються, комедії-фарсу настане кінець» [11, с. 295].

Наявний в п'єсі фарс прослідковується в деяких перебільшених моментах. Наприклад, те, що Беліса в першу ніч зраджує одразу з п'ятьма чоловіками, до того ж різної національності. Автор певним чином гіперболізує бажання Белісою тілесного і разом з тим, підкреслює її небажання коритися примусовому шлюбу. Яскравим прикладом компонентів фарсу є вихід Гномів, які з'являються після зради Беліси. В п'єсі у ремарках прописано, як вони закривають завісу і розігрують перед глядачем діалог. Саме ця сцена і надає п'єсі формату народного вуличного театру.

Доречно буде наголосити на стилі написання п'єси. Особлива манера побудови діалогів та формулювання речень поєднує в собі іспанський колорит, романтичність, поетичність і разом з тим грубість, фарсованість та абсурд, як і вся історія загалом. Також Ф. Г. Лорка додає до прозового тексту декілька віршів. Наприклад, цей вірш в пролозі, який промовляє Беліса, коли вже остаточно ухвалено рішення про шлюб.

“Любо, любов
Між моїми стиснутими стегнами
Плаває риба сонця”

Для вистави нами було обрано переклад Юрія Тарнавського, українського перекладача, який працював у діаспорі, в США.

Автор приділяє увагу і ремаркам, надаючи їм такого ж стилю як і діалоги. Драматург прописує у ремарках п'єси безліч символів, які в свою чергу не тільки

розширюють історію для читача, а й надихають режисера та художника на роздуми про сценічне втілення. Кожен символ та образ можна прочитати по-своєму і в цьому багато простору для фантазії. Візьмемо за приклад декілька ремарок. В кінці прологу, де прийняли рішення про одруження героїв, зазначено “Над балконом пролітає зграя птахів з чорного паперу”. Образ чорних птахів може мати багато значень, але, враховуючи обставини – ухвалення важливого рішення, яке докорінно змінить життя персонажів, можна потрактувати його як певний натяк на трагічний смертельний фінал Перлімпліна.

Цікавою ремаркою є опис їдальні в будинку Перлімпліна на початку другої дії “Вишукано порушена перспектива. На столі – розмальовані предмети, як у давній “Таємній вечері”. Використання в ремарці саме цієї картини також може також наштовхувати на символічне сприйняття. Сюжет картини зображує останню вечерю Ісуса Христа з учнями-апостолами, що відбувається в Єрусалимі напередодні його арешту римлянами. Згідно з писанням, Ісус сказав під час трапези, що один з апостолів зрадить його. Відкритим питання залишається якого автора це картина. Адже версій “Таємної вечері” є декілька. Малоімовірно, що це є твір Андреа де Кастаньо, адже в його версії не видно страв, які розміщені на столі. Скоріш за все, мається на увазі фреска Леонардо да Вінчі. Окрім наявності страв на столі, версія Леонардо да Вінчі написана неканонічним написанням. Автор розмістив Юду серед апостолів, а не вдалині, як це робили до нього. Митець певним чином розвинув образ Юди, додавши йому кошель зі срібняками і додав більше остраху в обличчі. Можна також припустити, що автором картини в ремарці міг бути і товариш Ф. Г. Лорки художник С. Далі. У його версії погляд на вечерю має кардинально інший ракурс знизу, і це збігається з уточненням від драматурга “вишукано порушена перспектива”, а на столі лежать лише два шматки хліба і стакан. Тому в залежності від картини конкретного автора, яку ми собі уявляємо під час читання ремарки, і складається сенс її використання.

Драматург в ремарках дає натяки на образи своїх героїв. “Виходить мати у перуці згідно вісімнадцятого століття, повній птахів, стрічок і намистин”. Така

рemarkа дає читачу змогу скласти уявлення про цього персонажа. Дія відбувається не у XVIII, а на початку XX, тому такий коментар від Ф. Г. Лорки може свідчити про пафосну старомодність цієї жінки. І це співзвучно з її переконанням, що одружуватись треба не за покликом серця, а керуючись матеріальними бажаннями.

3.2 Симбіоз засобів театру анімації у реалізації задуму вистави “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”

24 листопада 2024 року відбулася прем'єра вистави “Як кохався дон Перлімпліна з Белісою в саду” на сцені Волинського академічного театру ляльок. Режисером вистави став автор цього дослідження Валентин Гура, сценографією – Олеся Іщук. Музику до вистави написав Влад Яковлев. Балетмейстер Микола Цап'як.

Оскільки в центрі п'єси – любов, було вирішено використати у виставі як провідну метафору “струни кохання”. Червоні нитки є прямою трансляцією цієї метафори. Вони використовуються як струни на інструментах (гітара, арфа), ними прив'язують Перлімпліна, роблячи з нього маріонетку. Це наштовхує на асоціацію, що в нашому житті любов може керувати нами і змушувати нас робити шалені, іноді необдумані речі. Так стається і з головним героєм, який, підпадаючи під вплив кохання, робить те, про що раніше і не думав: освічується, обманує, ревнує, вчиняє самогубство. Оскільки нитки кохання, за які смикають Перлімпліна, певним чином тримають його в цих обставинах, наприкінці вистави, вчиняючи самогубство, він їх зриває. Позбавляючись ниток, він перестає бути маріонеткою в цій грі і тим самим звільняється від впливу кохання і від життя загалом. За рахунок цього метафора “струн кохання” набуває більшого значення і перетворюється на образ “струн душі”.

Перлімплін постає перед глядачем у двох форматах: планшетна вивідна лялька та маріонетка. До того як в його житті з'являється Беліса, він представлений планшетною лялькою. Після того як кохання пронизує його, він

стає маріонеткою. Беліса також втілена за цим принципом. До того як опинитися в примусовому шлюбі, вона є планшетною лялькою. Після одруження вона стає керованою своїми істинними почуттями і тому перетворюється на маріонетку. Для підкреслення того, що Беліса в цій історії є, певною мірою, жертвою і що шлюб для неї є полонем, було вирішено перед перетворенням на маріонетку обв'язати її червоними нитками повністю.

Оскільки конфлікт закручується навколо любові, здебільшого, Перлімпліна, тими, хто прив'язує червоні нитки до нього, до Беліси і загалом ведуть цю історію, є двоє Амурчинь, які постають у живому плані. Двоє істот любові, які закохують людей, паралельно насміхаються, жартують, місцями знущаються з них і з ляльками в руках дорівнюють богиням. Вони є носіями прекрасного і водночас фатального кохання. У постановці ролі Амурчинь виконують Світлана Криворучко та Алла Скрипичук. Про їх першу появу у виставі пише молода журналістка Тетяна Маркопольська у своїй статті: “Вистава розпочинається з виходом на сцену двох Амурчинь. В оригінальному варіанті Лорки на підмостках з'являються гноми й виконують більше роль інтермедіантів – перешіптуються між діями, й натякають глядачам, що ж відбувається за ширмою і якої вони про це думки. У сценічній інтерпретації В. Гури, Амурчині супроводжують своїх героїв від першої до останньої хвилини спектаклю. Спершу вони оточують доня Перлімпліна, зв'язують його червоними нитками, що символізують покірність людей вищим силам, а ще кохання, неминучість долі. А коли чоловік починає задихатися, глядачі розуміють що це говорить страх героя вступати у зв'язки з жінками, хоч ще й не знають, що його налякав страшний кінець теслі. Ролі амурчинь виконують Світлана Криворучко та Алла Скрипичук, вони ж і керують маріонетками Перлімпліна та Беліси” [10].

Розробляючи сценографічне рішення до вистави, художниця Олеся Іщук створює центральний образ у сценографії – спідницю. Спідниця є забороненим, незвіданим місцем для Перлімпліна, як і кохання до жінок. Тому Амурчині поступово занурюють Перлімпліна туди. Спочатку підманюють його до неї, потім, трохи дражнячи, одна з Амурчинь висовує звідти свою елегантну ніжку,

чим вони лякають дона, потім підіймають один кінець спідниці, і, зрештою, розкривають повністю, запускаючи у невідомий для нього світ. Розкрита спідниця стає майданчиками для маріонетки і сцена першої шлюбної ночі Перлімпліна та Беліси відбувається вже там. Завдяки акторкам, які виконують ролі Амурчинь в живому плані і можуть вільно пересувати декорацію-спідницю сценою, можливим є варіювання форматів вуличного театру та камерного інтимного простору під спідницею з маріонетками.

Художниця коментує сценографічне рішення в інтерв'ю для “Волинських Новин”. “Я запропонувала створити простір, де діють ляльки, у вигляді спідниці. Розробила ескізи, а режисер підтримав їх. До речі, це його ідея, аби у виставі грали маріонетки. Вийшло дуже символічно, адже ними керують за допомогою ниток, а в творі інколи проходить думка, що часом люди є такими ж маріонетками. Щоб ви уявляли складність та інтенсивність – робота над сценографією і ляльками тривала більш як півроку”, – пояснює Олеся Ішук. [14].

Персонажі Мати і Маркольфа вирішені не маріонетками, а масками. Оскільки в цій історії вони є важелями, які так чи інакше впливають на Перлімпліна та Белісу, вони потребують іншого формату, більш вагомого і мобільного. Разом з тим маска дозволяє розвинути у виставі лінію фарсу. У виставі маски кріпляться до капелюхів. Таким чином їх можна легко розгортати, змінювати, виходити з персонажа-маски і повертатись в них. Також це надає можливість працювати не тільки маскою перед обличчям, а й на потилиці, збоку, що в свою чергу урізноманітнює пластику акторки.

Персонажі-Гноми, які всередині п'єси виходять до глядачів, замінені на вуличних трубадурів, які сенс їхнього тексту оповідають у своїй пісні.

Оскільки дія відбувається в Іспанії, то трубадури виконують пісню в стилі серенади. Виходячи до глядача, один з трубадурів перед початком пісні закликає всіх до прослуховування, створюючи атмосферу вуличного виступу. Запрошуючи подивитися їх виступ, він коротко анонсує про що буде їхня пісня – про зраду Беліси і Перлімпліна-рогоносця. Таким чином виникає вставний

естрадный номер, який не тільки штовхає далі сюжет, а й розбавляє лялькові сцени.

Для універсальності використання масок їх зроблено за двома шаблонами: жіноча та чоловіча. Лише одне жіноче обличчя має передавати образи Маркольфи та Матері, а чоловіче: коханців Беліси та Трубадурів. Це ускладнене завдання для акторок, адже вони мають своєю пластикою та голосовою характерністю максимально чітко втілювати своїх персонажів. У той самий момент це викликає додаткове захоплення і створює більше поле для фантазій.

Капелюхи, які Амурчині одягають на початку вистави, мають загострені два кута, тому нагадують корабель. У виставі вони обіграються так під час монологу Перлімпліна, в якому він розповідає про свої почуття до Беліси. Відштовхнувшись від фрази “Белісо, маєш стільки мережок, що виглядаєш, як хвиля. Аж мене страх бере, як у дитинстві над морем”, яку каже дон, виникла ідея використати цей капелюх як корабель і створити ефект, ніби він пливе у ньому хвилями. Таким чином ми розвиваємо дієвість сценографії і наповнюємо виставу нестандартними підходами до використання предмету або частини костюму.

Прописаний у назві п'єси сад наштовхнув на те, щоб залишити його основним місцем дії. Виходячи з цього, Амурчині – це статуї, які оживають і розпочинають розігрувати цей сюжет. Сад безумовно показано в сценографії. У виставі наявні дві напів арки, які акторки перевозять, змінюючи локації. Для сцени весілля вони складаються разом і утворюється вівтарна арка, в середину якої вішаються маріонетки як наречений і наречена. У сцені, де Перлімпліна приводять до балкону Беліси, достатньо лише однієї напіварки, яка позначає будинок дівчини. Напіварки зроблені з великими проміжками всередині, тому створюється ілюзія, що дівчина визирає з вікна. Також напіварки мають функцію розкривання. У п'єсі прописано, що після нічної зради Беліси лишилися драбини, які простягнуті до вікна. Напіварки розкриваються таким чином, що нагадують драбини, які коханці лишають після себе.

Також для атмосфери саду, розширення мізансценічних можливостей та додаткових майданчиків для ляльок створено шматок зруйнованої колони. Непохитний для маріонеток, важкий для масок і в той самий час легкий для Амурчинь, шматок колони теж уособлює певний сенс. На початку вистави він лежить рівно, але надалі, після зради Беліси, щоб максимально підкреслити, що світ Перлімпліна похитнувся, і що нічне дійство було шалене, колону перевертають і вона лежить на ребрі. У фінальній сцені, коли Перлімплін близький до самогубства, колону перевертають, і вона лежить догори ногами, слугуючи йому подіумом для смерті. Звідси виходить, що уламок колони є ідентифікатором внутрішнього стану героя, який сам по собі неповноцінний, а з коханням переживає певні трансформації, які зрештою змінюють його кардинально.

Для атмосфери саду у виставі використовуються гілки троянд, які чіпляються до напіварок, що разом формують садову альтанку. У них також можна знайти додатковий функціонал. Гілки зроблені з гнучкого матеріалу, який дозволяє скручувати їх. У сцені весілля одна гілка слугує вішаком для маріонеток. А під час зради Беліси коханці ламають і викидають ці гілки, підкреслюючи руйнацію своїми діями.

До оригінального тексту п'єси додано уривок поезії Ф. Г. Лорки з циклу “Сонети темного кохання”, який називається “Сонет гірлянди троянд” в переспіві Анатолія Костенюка.

“Між тим як любиш ти, як я кохаю
Повітря зоряне тремтить межею
як анемони свіжістю своєю
отруєного зваблюють до раю”.

Цей вірш повторюється декілька разів протягом вистави і кожен раз підкреслює внутрішній стан Перлімпліна. Вперше він його читає, коли хоче зізнатися Белісі у своїх почуттях в першу шлюбну ніч. Для посилення

комедійності ситуації Перлімпліну не вдається його прочитати до кінця через хвилювання. Вдруге він читає його ніби собі під ніс наприкінці першої дії на ранок після зради Беліси, тим самим змиряючись з обставинами, в яких він перебуває. Втретє – під час свого самогубства. Цей вірш як і сам герой переживає видозміни від наляканого закоханого хлопчика, до впевненого, дорослого чоловіка.

Підтримуючи образ “струн кохання” і враховуючи іспанський колорит, закладений в п’єсі, музика у постановці струнна, здебільшого, гітарна. Композитор Влад Яковлев створив музичне оформлення в іспанській стилістиці, з урахуванням настроїв сцен. Так, наприклад, в сцені, де Перлімплін приймає зраду Беліси і у відповідному настрої читає вірш, музика підкреслює його емоційний стан, тому лунає сумна гітарна мелодія. А в сцені зради Беліси, де має бути активна дія, гітара звучить агресивно по-іспанськи, з вкрапленнями фламенко. Не зациклюючись на одній акустичній гітарі в композиції, де Беліса співає в очікуванні на коханця своєї мрії, використано арфу, що підкреслює і внутрішній стан героїні, і при цьому є доцільно до образу “струн кохання”.

Одним з важливих компонентів у виставі є хореографія. Багато сцен вирішено пластично. Хореограф Микола Цапак також створив пластично-танцювальні номери, відповідні до настрою та змісту сцени. В першій сцені, де Амурчині оживають, хореограф вибудовує пластичний малюнок таким чином, щоб перші рухи сприймалися як ламані, задля підкреслення того, що дівчата виходять зі стану скам’яніння, а далі переходять до плавних, елегантних, сексуальних рухів в іспанській манері.

Сцена весілля, яка є вигаданою режисером і не має слів, вирішується за допомогою хореографії. В першій частині номеру акторки в масках Маркольфи та Матері Беліси посипають подружню пару пелюстками квітів, цим ми показуємо урочистість традиції весільного обряду. Друга частина – їх запальний танець. Оскільки весілля це не тільки офіційність та урочистість, а й веселощі, було вирішено показати, що Маркольфа і Мати Беліси від задоволення, що шлюб відбувся, починають нестримно радісно танцювати. В номері так само хореограф

додає традиційні колоритні танці, але не стримує себе в додаванні не іспанських рухів, які пасують до комедійних образів масок і є впізнаваними сучасному глядачу.

Особливим є танець “Поява червоного плаща”, який виконує Світлана Криворучко. У танцювальному номері використовується червоний іспанський плащ, яким виконавиця ролі Амурчині широко і активно рухає. Десь акторка додає свої частини тіла до плаща, створюючи образ юнака, десь працює плащем як тореро на кориді, щоб подразнити Белісу. Цікавою деталлю танцю є звук, який видає плащ при маніпуляції ним. Звук нагадує язик вогню і тим самим додає пікантності цьому танцю. У цьому номері також присутня лялька. Маріонетка Беліса, помітивши загадкового юнака в червоному плащі, вистрибує зі спідниці і намагається наздогнати його, вступивши з ним у танець. Але червоний плащ для неї недоступний, тому, втративши свідомість, Беліса зникає назад у спідниці.

Автор статті у “Волинських Новинах” Олександр Дурманенко коментує художні компоненти у виставі та підкреслює важливість хореографії у постановці: “Максимальна простота і витонченість. Гармонія кольорів, які традиційно символізують пристрасть та страждання. Троянди і маски, що відіграють дуже важливу роль. Зрештою, цей твір ґрунтується на деталях, символах, нюансах. І саме це у поєднанні з грою акторів і маріонеток створює неймовірну атмосферу. На окрему увагу заслуговують хореографічні елементи постановки. Це – окремий пласт чи вимір твору. Через мотиви фламенко, пластику й танець акторів розкривається частина символів” [14].

Розробляючи сценічне рішення до постановки “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”, ми поєднуємо різні системи ляльок, в залежності від філософії персонажів. Головні герої – заручники любові, тому вони постають маріонетками. На цьому робиться акцент – Перлімпліна прив’язують за червоні нитки кохання на очах у глядача. Маска несе собою щось приховане, створюючи ефект перевтілення. Тому в концепції вистави, де є Амурчині, які розігрують все дійство, доцільно використати саме маски для персонажів Маркольфа та Мати. Третім анімаційним об’єктом у виставі є оживлений плащ. Оскільки це образ

невловимого, загадкового іспанського красеня, ідеалу в уявленні Беліси, його вирішено саме через суцільно червоний плащ, який акторка оживлює, додає свою руку, тим самим доповнюючи персонажа.

Отже, можна підсумувати, що постановка має в собі виразні засоби театру анімації і певною мірою створює симбіоз між ними, що є доцільним в реалізації саме цього драматургічного твору.

ВИСНОВКИ

Постать Федеріко Гарсія Лорки є визнаною і до сьогодні привертає увагу. Це підтверджують наукові праці, які були присвячені діяльності митця і в повній мірі розкривають різні аспекти його творчості. Українські автори 1970-х років Михайло Москаленко та Ігор Мойсеєв розглядали погляди Ф. Г. Лорки на театр та поезику його драм крізь призму народності. Дослідникам періоду Незалежної України важливіше було підкреслити в творчості поета і драматурга інше. Зокрема, Оксана Єременко окремо аналізувала образність та концепт смерті, закладені у віршах іспанського класика. Анна Буровель досліджувала драми Ф.Г.Лорки крізь оптику фольклорно-міфологічних моделей.

Про драматургічний доробок Ф. Г. Лорки писав провідний театрознавець Дж. Л. Стайн. У своїй роботі автор поділяє його драматургічну творчість на ранній сюрреалістичний і зрілий символістичний періоди, підкреслює вагомість та новаторство творів драматурга в контексті світової історії театру та окрему увагу приділяючи образу жінки в його п'єсах. Відштовхуючись від аналізу зібраних наукових праць, можна сформулювати провідні риси драматургічного стилю автора. Серед них: яскравий символізм, поетичність тексту, звернення до фольклору, традицій та колориту Іспанії, зокрема, Андалузії.

Ф. Г. Лорка значно вплинув на розвиток іспанської та світової драматургії загалом. Його п'єси стали класикою для драматичних театрів та театрів ляльок. За рахунок фарсовості і водночас поетичності текстів митці часто вдаються при їх постановці до жанру комедії дель Арте, як наприклад вистава “Amor de don Perlimpline” Grupo de Teatro Drama Somatos, Кайоакан, режисер Емануель Кастаньєда, Кайоакан (1998 р.), де провідним виразним засобом є маски, простір порожній, манера гри акторів перебільшена, а четверта стіна відсутня.

Але є випадки експериментального підходу до сценічного простору вистави та певного переосмислення п'єс автора, що робить їх унікальними. В роботі наведено аналіз вистави “Don Cristobal, Billy -- Club Man” режисерка Ерін Опп, композиторка Рима Фанд, Нью-Йорк (2013 р.). Творці в постановці використовують вивідну планшетну ляльку – систему, яка не є притаманною

виконанню п'єси в Іспанії. Також автори застосовують прийом театру в театрі, розширюють особистісну історію головного героя, надаючи його конфлікту екзистенційного забарвлення, який створює додаткове нашарування у постановці і, разом з тим, розширюють використання виразних засобів. Вистава “*Yerma, una Historia Kabuki Andaluza*” режисера Хесуса Гарсія Амескуа, Гранада (2019 р.) також демонструє можливість експериментувати зі сценічним рішенням. Використання прийомів японського традиційного театру кабукі допомагає розкрити філософію драматургічного матеріалу і, разом з тим, підтвердити те, що він є універсальним.

Особистість Ф. Г. Лорки є настільки знаковою, що існують театри, які неодноразово звертаються до його драматургії і створюють постановки освітнього характеру, які розкривають різні аспекти його постаті. Таким театром є Teatro del Norte (Астурія), який за роки існування втілює п'ять п'єс автора (“*Єрма*” – двічі) і створив п'ять освітніх постановок.

Одним з головних завдань дослідження було висвітлити український досвід постановок за творами драматурга. Першим прочитанням п'єси “*Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду*” стає постановка в режисурі Є.Гімельфарба як дипломна робота його курсу у ХНУМ ім. І.П. Котляревського на сцені Харківського театру ляльок (1995 р.). Постановка вирішена у форматі вуличного театру, що є також характерним для закордонних театрів. У виставі присутні гротескові маски, живий план, лялька-символ та іспанська стилізація. Постановка є знаковою, адже окрім того, що це перше прочитання п'єси драматурга, вона також стає оригінальною в контексті учбового процесу, адже до подібної драматургії в рамках навчання не зверталися.

Наступним яскравим прикладом є вистава Сімферопольського театру ляльок (і її подальша реалізація у столиці) “*Любов дон Перлімпліна*” О.Дмітрієвої. Знаковим є те, що у постановці творці відходять від іспанської стилістики, створюючи конструктивний і колористично мінімалістичний сценічний простір за законами сюрреалізму, який притаманний творчості драматурга. Вистава наповнена символами, які трансформуються та обіграються

протягом вистави. Третім прикладом постає студентська робота О. Обельчак у КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого за п'єсою “Балаганчик дона Кристобалья” (2020), яка демонструє можливості і перспективи роботи у форматі народного театру, але з удосконаленням ширми, що вирізняє дану постановку з поміж усіх.

Можемо підсумувати, що для закордонних митців при постановці драматургії Ф. Г. Лорки характерним є використання яскравих кольорів у сценографії, гротесковість акторської гри, наявність живого співу, іспанська стилізація. Візії українських митців відрізняються від закордонних більшою графічністю та наявністю холодних відтінків у сценографії, що надає постановкам більшого трагізму.

Також, аналізуючи вибрані постановки за кордоном та в Україні, можна підсумувати, що закордонні митці частіше використовують драматургію Ф.Г.Лорки, проте українські лялькарі не поступаються в творчому пошуку при роботі з цим матеріалом. Через це можна зробити висновок, що драматургія Ф.Г.Лорки дає широке поле для експериментів зі сценічною формою.

У контексті сценічної історії вистава “Як кохався дон Перлімпліна з Белісою в саду” у Волинському театрі ляльок продовжує експериментальні пошуки сценічного прочитання матеріалу. Головною відмінністю від попередніх реалізацій п'єси є концепція вистави, в якій всі ролі грають двоє акторок, які грають і чоловічі, і жіночі ролі. Тому в даній інтерпретації суттєвим є акторський підхід до виконання ролей. Ще однією особливістю і оригінальністю постановки є використання маріонеток, адже ця система ляльок до того не використовувалась у виставах за цією п'єсою. Використання маски є частково продовженням традиції вуличного театру, як і попередні постановки. Однак в контексті концепції вистави, де усіх персонажів грають двоє акторок, маска набуває іншого змістовного навантаження. У постановці важливу роль відіграє безаналогова сценографія -- декорація-спідниця, яка слугує майданчиком для ляльок. За рахунок симбіозу різних виразних засобів важливим аспектом стає баланс між вуличним театром фарсу з масками та інтимними сценами з маріонетками. Серед інших важливих факторів цілісності постановки є музика

та хореографія. Музика написана в стилі струнної, гітарної, що не є новим для постановок творів Ф. Г. Лорки, але, разом з тим, є доцільним доповненням до основного образу вистави -- струн кохання. Хореографія також розвиває іспанські мотиви, доповнюючи атмосферу вистави.

Отже, враховуючи джерельно-методологічну базу, дослідження постановок за п'єсами Ф. Г. Лорки засобами театру анімації за кордоном та в Україні та, власне, втілення його твору на сцені театру ляльок, можна ствердити, що драматургія митця дозволяє повноцінно експериментувати з філософськими темами свободи, самовизначення, кохання, смерті, а в галузі виражальних засобів -- зі сценічним простором та анімаційним і живим планами, і цей результат є дійсно цікавим для дорослого глядача.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. "Балаганчик дона Кристобаля". Вистава Київського університету ім. І.К.Карпенка - Карого. URL: https://youtu.be/_-R6gOZU2HQ?si=AN26xLKCxw9MIR5U (дата звернення: 2.12.2024 р.).
2. Біографія Ф. Г. Лорки. Сайт УкрЛіб. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=5691> (дата звернення: 2.12.2024 р.).
3. Буравель А. Фольклорно-міфологічні моделі у творчості Ф. Г. Лорки. Магістерська робота студентки факультету української філології. Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2020 р. 65 с.
4. Вашкель Г. Театр ляльок у Польщі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 51. С. 164-179. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2018_51_11. (дата звернення: 2.12.2024 р.).
5. Гімельфарб Є. Інтерв'ю від 12.11.2024. Інтерв'ю брав Гура В. Тель-Авів, 2024; архів автора. 3 с.
6. Дмітрієва О. Інтерв'ю від 9.11.2024. Інтерв'ю брав Гура В. Харків, 2024; архів автора. 2 с.
7. Еландс Л. Інтерв'ю від 25.03.2024. Інтерв'ю брав Гура В. Ла Шо-де-Фон, 2024; архів автора. 3 с.
8. Єременко О. *Михайло Драї - Хмара і Федеріко Гарсія Лорка: життєтворчі перегуки мотиву смерті*. 2011. 55 с. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/11-0111.pdf&ved=2ahUKEwiqgcD3q7iKAxW977sIHZrsGBcQFnoECBUQAQ&usg=AOvVaw1Nr9bSIGf4jW7CjczV3hI7> (дата звернення: 2.12.2024 р.).
9. Жердинівська М. Життя та смерть Федеріко Гарсія Лорки. До 70-ліття від дня смерті. Всесвіт. Український журнал іноземної літератури. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/190/41/> (дата звернення: 2.12.2024 р.).
10. Іспанія, кохання та маріонетки: у Волинському театрі ляльок створили виставу 16+/. Т. Маркопольська, 2024 р. РайонКультура URL: <https://kultura.rayon.in.ua/topics/764577-ispaniya-kokhannya-ta-marionetki-u-volinskomu-teatri-lyalok-stvorili-vistavu-16> (дата звернення: 2.12.2024 р.).

11. Клековкін О. "Theatrica. Лексикон". Національна академія мистецтв України. Інститут Проблем Сучасного Мистецтва. 2012. С. 281, 295, 740-741.
12. Коваль О. Інтерв'ю від 6.11.202. Інтерв'ю брав Гура В. Харків, 2024; архів автора. 2 с.
13. Ковальчук О., Богдан Д. Сценографія і костюм у японському театру кабукі: традиція та сучасність. Збірник наукових праць *Українська академія мистецтва*. 2021. № 16. С. 81-93.
14. Коли ілюзія кохання вартує більше за життя: у Волинському театрі ляльок відбулася прем'єра "дорослої" вистави. Фото О. Дурманенко, 2024 р. Волинські новини. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/koly-iliuziia-kokhannia-vartuye-bilshe-za-zhyttia-u-volynskomu-teatri-lial/> (дата звернення: 2.12.2024 р.).
15. Кохання ціною життя. Овчаренко Е., 2018 р. I-UA.TV. URL: <https://i-ua.tv/culture/14720-kokhannia-tsinoiu-zhyttia> (дата звернення: 2.12.2024 р.).
16. "Любов дона Перлімпліна". Вистава Сімферопольського театру ляльок. URL: <https://youtu.be/e48sFOPqJ9k?si=YqG4gOHZjw8bRwOT>
17. "Любов дона Перлімпліна". Вистава Київського університету ім. І.К. Карпенка-Карого. URL: <https://youtu.be/73RILFosPTo?si=2ObQTfjxF3p5WI-1>
18. "Любов дона Перлімпліна". Вистава Харківського театру ляльок. URL: https://youtu.be/GnZA5v_SCN4
19. Москаленко М. Думки про мистецтво. "Мистецтво", 1974. 11 с.
20. Мойсеєв І. Поетика Лорки. Федеріко Гарсія Лорка. Думки про мистецтво. Всесвіт. 1976. С. 164-165
21. Обельчак О. Інтерв'ю від 21.09.2024. Інтерв'ю брав Гура В. Львів, 2024; архів автора. 2 с.
22. Паві П. *Словник театру*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 2006. 556 с.
23. Стайн Джон. *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці*. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. Переклад з англ. ЛНУ імені Івана Франка. 2003. 272 с.
24. Стус В. Гордість Іспанії. URL: http://1576.ua/list/Stus_Vasyl.Tom_4. (дата звернення: 2.12.2024 р.).
25. Фанд Р. Інтерв'ю від 17.09.2024. Інтерв'ю брав Гура В. Нью-Йорк, 2024; архів автора, 3 с.

26. Федірко І. Інтерв'ю від 14.11.20204. Інтерв'ю брав Гура В. Константинівка, 2024; архів автора. 2 с.
27. “Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín”. Вистава Teatro drama Somatos. URL: <https://youtu.be/oiNzd1QVpRM?si=GprTGsL4LjcoIckQ>
28. “Amor de don Perlimplin. dirigido por Etelvino Vazquez”. Вистава Teatro del Norte. URL: <https://youtu.be/u4upi6lurw4?si=jn8Rthbk3XHCxjSS>
29. “Don Cristobal, Billy - Club Man”. Фрагмент вистави. URL: <https://youtu.be/ZdG5mtOMKXc?si=H2Q-dZ5YbfeYcGyT>
30. “Don Cristobal, Billy - Club Man”. Фрагмент вистави. URL: <https://youtu.be/RRYiQ9fWELo?si=72n5Dgx7pEbNnRgp>
31. Don Perlimpline / Teatro del Norte URL: <https://teatrodelnorte.com/el-amor-de-don-perlimplin-con-belisa-en-su-jardin/>
32. Focos a escena: Yerma, una historia kabuki andaluza. Machín Cristina. https://esradio.libertaddigital.com/fonoteca/2023-01-12/focos-a-escena-yerma-una-historia-kabuki-andaluza-6975037.html#google_vignette (дата звернення: 2.12.2024)
33. Gina Femia on Don Cristobal, Billy-Club Man as presented by Abrons Art Center / *New York Theatre Review*. URL: <https://newyorktheatrereview.blogspot.com/2013/02/gina-femia-on-don-cristobal-billy-club.html> (дата звернення: 2.12.2024 р.).
34. Julio Rodrigues Blanco / Un Lorca pedagogico en clave de farsa, 1989 p. URL: <https://teatrodelnorte.com/el-retablillo-de-don-cristobal/> (дата звернення: 2.12.2024)
35. “La zapatera prodigiosa, dirigido por Etelvino Vazquez”. Вистава Teatro del Norte. URL: https://youtu.be/_9OYEPQLYA?si=F0ault02IEO1_HdH
36. Federico Garcia Lorca Inspires a Twisted, Funny, Cruelly Ironic Puppet Show. *Lucid Culture*. URL: <https://lucidculture.wordpress.com/tag/don-cristobal-billy-club-man-review/> (дата звернення: 2.12.2024 р.).
37. Perlimpline de Teatro del Norte. Tragicomedia del arte. URL: <https://teatrodelnorte.com/el-amor-de-don-perlimplin-con-belisa-en-su-jardin/>
38. Yerma, una historia kabuki andaluza. *Redentradas*. URL: <https://www.redentradas.com/?entradas=yerma,-una-historia-kabuki-andaluza&eid=2260> (дата звернення: 2.12.2024 р.).
39. “Yerma, dirigido por Etelvino Vazquez”. Вистава Teatro del Norte. URL: <https://youtu.be/Af86PNILn5c?si=VJTMkpuXbxiBRtdQ>

40. “Yerma, una historia kabuki andaluza”. Промо вистави Compañía Entresueños.
URL: <https://youtu.be/PSqPs9jB9hQ?si=zOLW0kSajcbvckXx>

ДЖЕРЕЛА

1. Информационно-художественный выпуск Харьковского областного радио. Прозвучит материал о нашем спектакле “Ще раз про кохання” -- “Любовь дона Перлимплина”. "Ефір". 1996 р.
2. На подмостках кукольного театра или новое прочтение пьес Гарсиа Лорки современным режиссером. "Панорама". 1996. 21 нояб.
3. Об участии театра в VI Международном фестивале театров кукол. “Событие”. 1997. 16 июл.
4. Премьера сезона “Любовь дона Перлимплина” / “Вечерний Харьков” 1996 р.
5. Русабров Е. К определению театра анимации. Евгений Теодорович Русабров. Творческое наследие. Воспоминания современников. Коллегиум. 2013. С. 76 -- 81.

ДОДАТКИ



Федеріко Гарсія Лорка

Фото з сайту: <https://dovidka.biz.ua/federiko-garsiya-lorka-biografiya-korotko/>



Уерта-де-Сан-Вісенте, літній будинок сім'ї Лорки в Гранаді, зараз музей

Фото

з

сайту:

https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BA%D0%BE_%D0%93%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%96%D1%8F_%D0%9B%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B0



Пам'ятник Ф. Г. Лорки у Мадриді

Фото

3

сайту:

https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BA%D0%BE_%D0%93%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%96%D1%8F_%D0%9B%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B0

Сцени з вистави “Amor de don Perlimpline” Grupo de Teatro Drama Somatos, реж. Е.Кастаньєда (1998)



Фото з YouTube: <https://youtu.be/oiNzd1QVpRM?si=Gp9p5CAkC1J7Upa>

Фото з вистави “Don Cristobal, Billy-Club Man”, реж. Ерін Опп (2013)



Фото з сайту: <https://www.rimafand.com/don-cristbal-billy-club-man>

Афіша і фото з вистави “Yerma, una Historia Kabuki Andaluza”. Реж. Х. Г. Амескуа (2019)

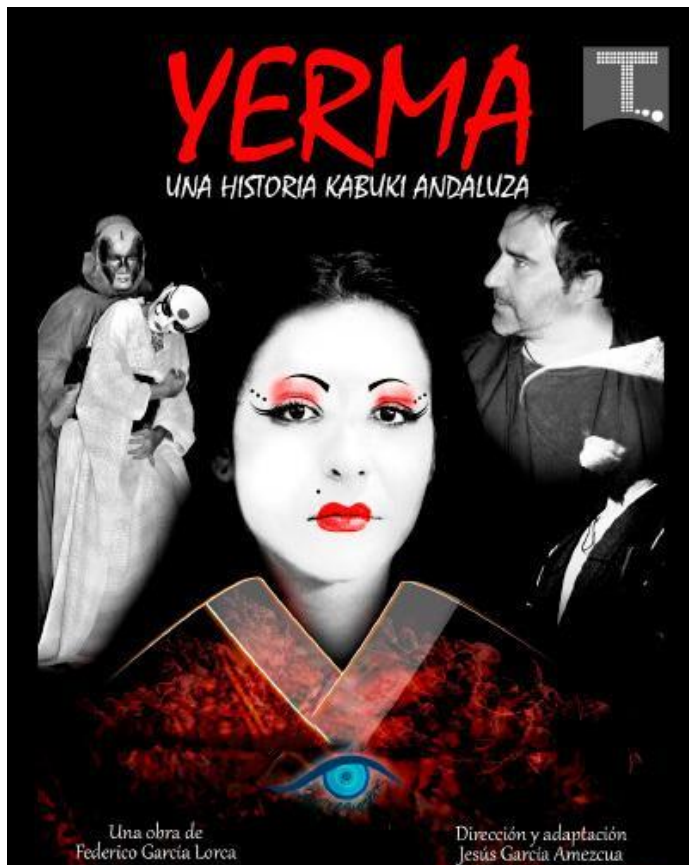
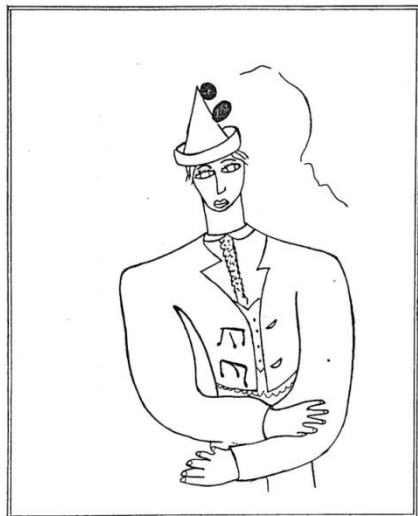


Фото з сайту: <https://entresuenos.com/uncategorized/yerma-una-historia-kabuki-andaluza/>

Афіша і фото з вистави “El retablillo de don Cristobal” Teatro del Norte, реж. Е. Васкес (1989)

TEATRO DEL NORTE



EL RETABLILLO DE D. CRISTOBAL.

de F. G. Lorca.



Фото з сайту: <https://teatrodelnorte.com/el-retablillo-de-don-cristobal/>

Фото з вистави “Yerma”. Teatro del Norte, реж. Е. Васкес (1990)

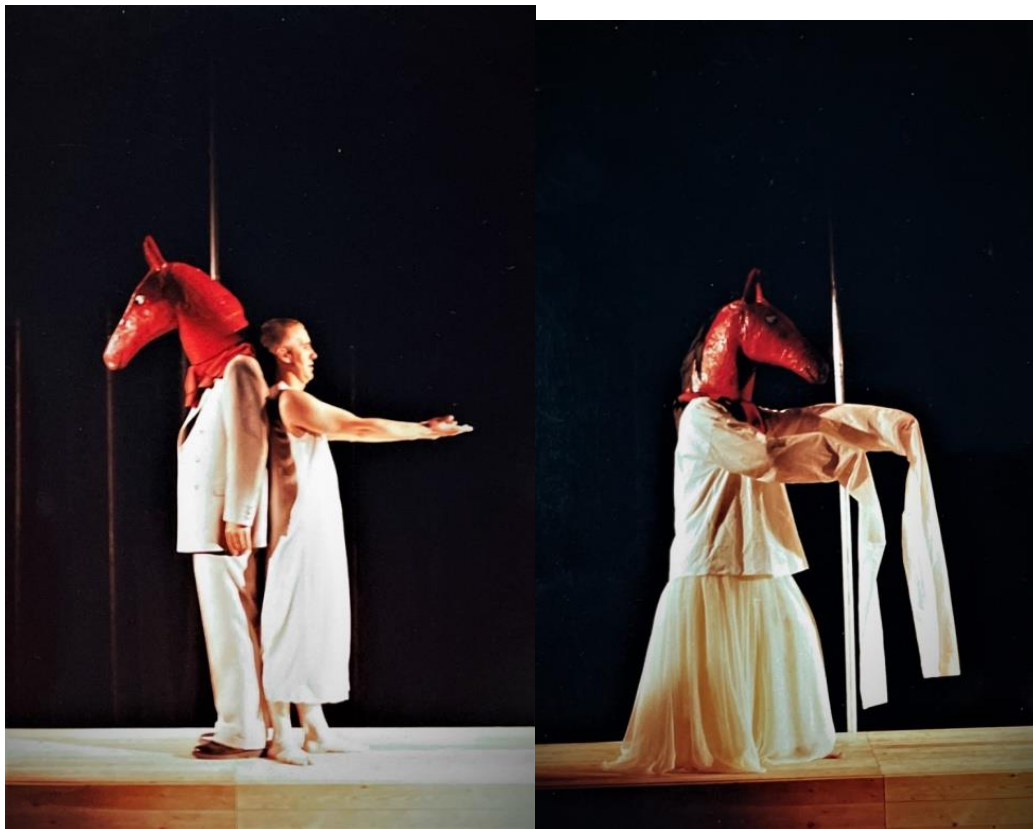


Фото з сайту: <https://teatrodelnorte.com/yerma-1990/>

Фото з вистави “La zapatera prodigiosa”. Teatro del Norte, реж. (2010)



Фото з сайту: <https://teatrodelnorte.com/la-zapatera-prodigiosa/>

Афіша і фото до вистави “Amor de Don Perlimpline” Teatro del Norte, реж. Е. Васкес (2017)

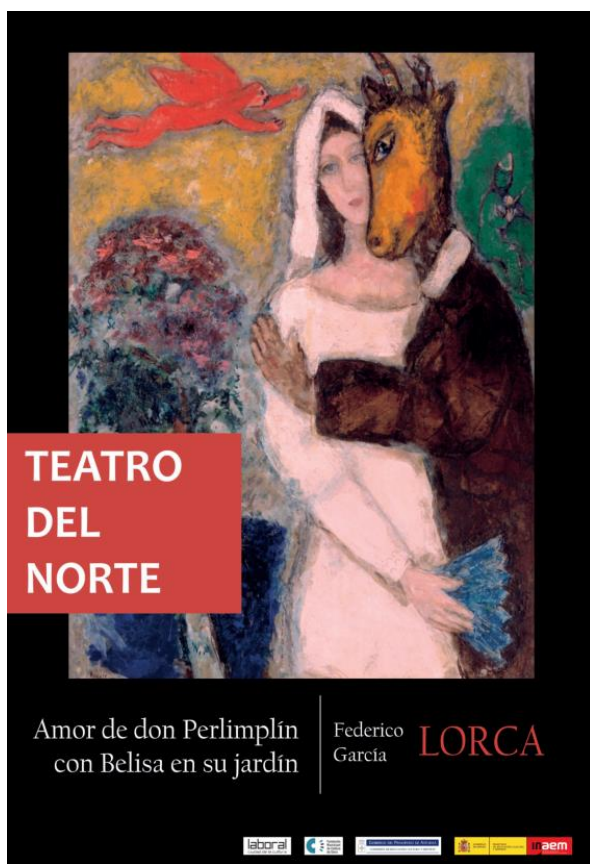


Фото з сайту: <https://teatrodelnorte.com/el-amor-de-don-perlimplin-con-belisa-en-su-jardin/>

Фото з вистави “Amor de Don Perlimpline”. Teatro del Norte, реж. Е. Васкес (2017)



Фото з YouTube: <https://youtu.be/u4upi6lurw4?si=1tSgc7idkFr5cCkF>

Фото з вистави “Любов дона Перлімпліна”, реж. Є. Гімельфарб (1995)



Фото з архіву театру

Афіші і фото з вистави “Любов дона Перлімпліна”, реж. О. Дмитрієва (2017)



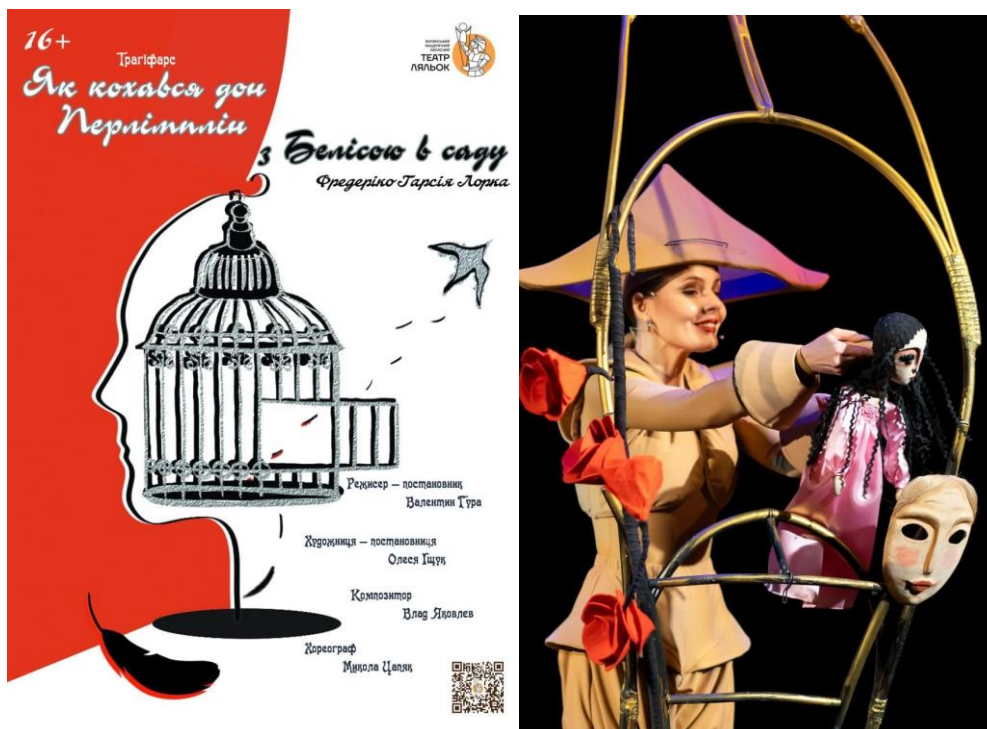
Фото з сайту: <https://theatre.com.ua/lyubov-dona-perlimplina>

Афіша “Балаганчик дона Кристобаля”, реж. О. Обельчак (2020)



Фото з архіву режисерки

Афіша, брошура і фото з вистави “Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду”, реж. В. Гура (2024)

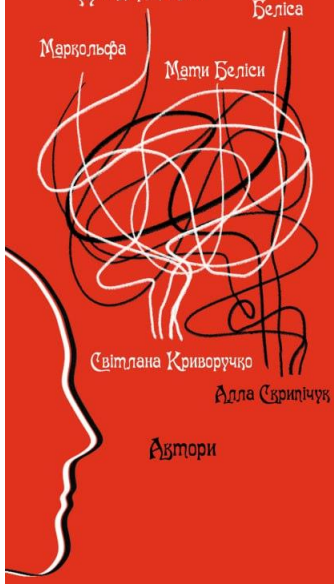


16+

ТЕАТР
Львів

Персонажі

Дон Перліуплін Беліса
Маркольфа Мати Беліси



Світлана Криворучко
Алла Скрипичук

Автори


Трагіфарс
Як кохався дон Перліуплін
з *Benicòss & saqu*
Фредеріко Гарсія Лорка

Іспанія, країна, де виріють пристрасні почуття. Серозі'єзливий дон Перліуплін на схилі літ закохався в Белісу, юну дівчину, таку блу та солодку, як з цукру. Через свої почуття він став марнощезною, яку слугували нитки кохання. Федеріко Гарсія Лорка ставить перед нами складні моральні питання. Чи стала любов дона Перліупліна відвагою та безкорисливою? Чи змінюється людина, коли пізнає такі сильні почуття? У виставі "Як кохався дон Перліуплін з Белісою в сагу" легко поєднались трагедія з фарсом, щоб розкрити кохання в найсильніших проявах.

Переклад з іспанської Юрія Тернавського

Режисер-постановник - Валентин Тіра
Художниця-постановниця - Олеся Ішук
Композитор - Влад Яковлев
Хореограф - Міцела Цапак

Дата прем'єри - 24 листопада 2024 року



Алла Криворучко, 2024



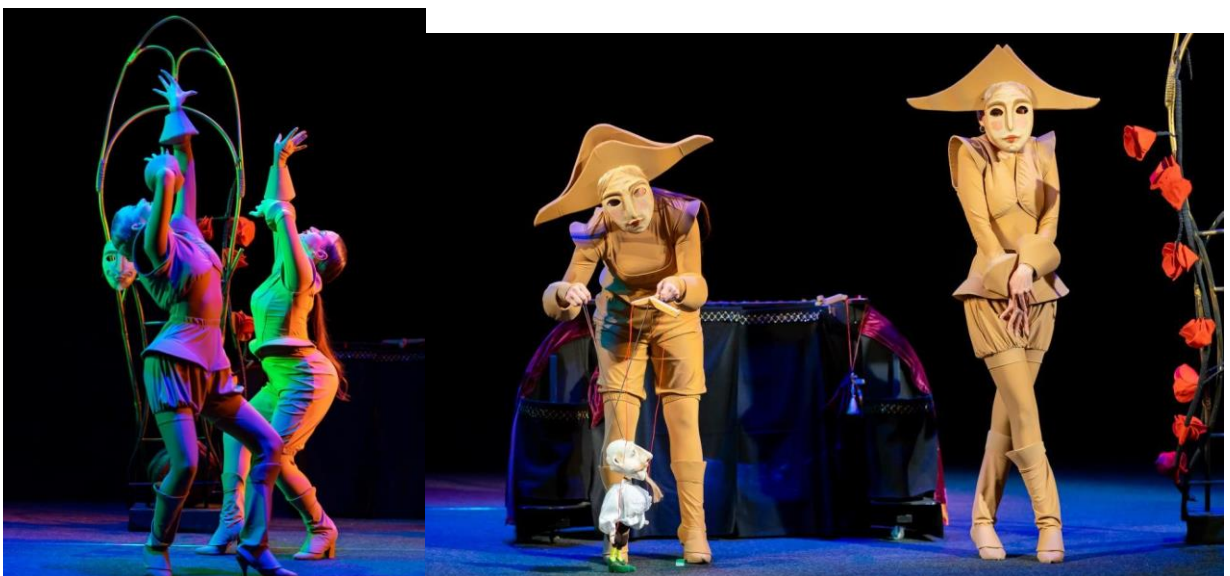




Фото з архіву режисера

