

Висновок. Отже, два паралітургічні твори різних жанрів відповідно до концепції другого розділу «Княжа доба» дійства «Золотий камінь посіємо» завдяки вдало підібраним засобам демонструють характерну для цього стильового пласту спорідненість. Вона виявляється у єдності семантико-синтаксичного комплексу, заснованому у поєднанні характерних рис гуртового багатоголосся, класичних для української музики принципів аранжування фольклорної пісенності, втіленню принципів композиторської класики й оригінального авторського мислення. Не змішуючи техніки різних стилів, працюючи в межах самобутнього «чистого» стилю, Г. Гаврилець формує індивідуальний спосіб ресакралізації типових для національної творчості жанрів. «Сакральное зависит прежде всего от восприятия вещей, проявляющих божественное, а не от состояния веры, требующего принятия абсолютной истины» (Жан-Жак Вуненбургер) [3, с. 25]. Залучення цього принципу в професійну музику в ситуації постмодерної культури, орієнтованої на оновлений розгляд процесу створення смислів і осмислення самого механізму породження смислів, надає особливої ваги формам сакралізації, реалізованим Г. Гаврилець в музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо».

1. Баткин Л. М. «Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» бл. Августина. / Л.М. Баткин // – М. : РГГУ, 1993. – 77 с.
2. Грицюта Н. М. Архетипи української ментальності в сучасній рекламі / Н.М.Грицюта // Інформаційне суспільство. – 2011. – Вип. 14. – С. 44–51.
3. Дугин А. Сакральное / Александр Дугин // События и мнения. – 2003. – №11 (5916). – 19–25 марта.
4. Элиаде М. Священное и мирское / Мирна Элиаде // Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
5. Забияко А. Сакральное как категория феноменологии религии / А. Забияко [Электронный ресурс]. – М. : Элиаде, 2014. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/1195568/09.01.2014>.
6. Северинова М. Историко-культурологичні засади художньо-світоглядних традицій в творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя / Марина Северинова : автореферат дис... наукового ступеня кандидата мистецтвознавства 17.00.01 – теорія і історія культури. – К., 2002. – С. 1–11.
7. Сироїд О. Музичні аспекти віршів Дмитра Туптала / Олена Сироїд // Медієвістика. – Вип. 2. – Одеса, 2000. – С. 124–133.
8. Сироїд О. Псалма Дмитра Туптала «Мати милосерда! Ты еси ограда»: особливості ритмомелодики / Олена Сироїд // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. – Випуск 11. – Тернопіль, 2002. – С. 49–59.
9. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії / Юрій Ясіновський // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка : Серія мистецтвознавство. – 2003. – Вип. 3. – С. 76–83.

В статтє систематизированы существующие понятия «сакральность» в украинской музыке, рассмотрено тематические, жанрово-композиционные и стилистические приемы в развитии и становлении сакрального искусства. В данном аспекте проанализированы избранные произведения композитора Г. Гаврилець.

Ключевые слова: сакральность, семантика, архетип, кант, паралітургічні произведения.

The article reveals in existing concept of «sacred» in Ukrainian music, considered thematic, genre-compositional and stylistic techniques in the development and establishment of sacred art. In this aspect of the analysis of selected works of composer H. Havrylets.

Key words: sacred, semantics, archetype, piping, paraliturgical works.

УДК 792 (477) «198»

Валерій Фіалко

ТЕАТР І ПРОЗА: ПОШУКИ СЦЕНІЧНОГО ЕКВІВАЛЕНТУ РОМАННОГО МИСЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Інценізації прозаїчних творів займають помітне місце в репертуарі українського театру. Проте пошуками сценічного еквіваленту романного мислення відзначені лише певні постановки, що їй привнесли нову естетичну складову в розвиток театрального процесу. Автор пропонованої статті розглядає виокремлення у виставах нових, прихованих у глибинах літературного матеріала сенсів. Зокрібно йдеться про вистави, створені режисером С. Данченком та сценографом Д. Лідером, про історію сценічного прочитання «У неділю рано зілля копала ...» за О. Кобилянською та ін.

© Фіалко В., 2015.

Ключові слова: український театр, інсценізація, режисура, інтерпретація, сценічне прочитання прози, С. Данченко, Д. Лідер.

У репертуарі українського театру інсценування прозаїчних творів зустрічаємо досить часто. Проте пошуками сценічного еквіваленту романного мислення відзначені лише певні постановки, що й привнесли нову естетичну складову в розвиток театрального процесу.

Простежуючи історію взаємостосунків театру й прози К. Рудницький висновує, що «в сучасній театральній практиці мирно співіснують і найбанальніша інсценівка (що ніби виколупує з прози родзинки драми), і досить витончена режисерська партитура спектаклю-роману. Така партитура легко переступає поріг, який відокремлює епос від драми, і бере за основу сценічного творення неопрацьовану, «сиру» тканину прози» [7, с. 64].

У театрі 70–80-х років ХХ ст. режисерські пошуки у цьому напрямі незмінно супроводжувалися сплеском театрознавчих публікацій, «круглими столами» та журнальними рубриками, до прикладу «Театр. Драма. Проза.» [10] тощо. Критика фокусувала увагу на спектаклях, котрі суттєво збагатили естетичний потенціал театрального мистецтва: «Історія коня» (за повістю «Холстомір» Л. Толстого) у Ленінградському театрі ім. М. Горького; «А зорі тут тихі...» за Б. Васильєвим, «Дерев'яні коні», «Обмін» за Ю. Трифоновим у Театрі на Таганці; «Дім», «Брати і сестри» за Ф. Абрамовим у Ленінградському малому драматичному театрі; «І понад вік триває день...» за Ч. Айтматовим у Литовському молодіжному театрі; «Бажаний, голубий берег мій» за Ч. Айтматовим у Якутському музично-драматичному театрі ім. П. Ойунського та ін.

Проблеми і тенденції цього пошуку досить яскраво засвідчила робота над сценічним втіленням роману Ю. Бондарєва «Вибір», що став основою для кількох драматургічних версій. У запропонованій М. Рогачевським адаптації літературного твору поза увагою лишилися складні часові зсуви, що є не тільки структуротворчими, але й важливими змістовними моментами роману. Натомість, полегшивши мотив долі, історії не приватної – загальнонародної, що безпосередньо вплинула на життя й характери персонажів, драматург нівелював конфлікт, а героїв лишив без прив'язки до історичного часу.

Прорахунки інсценізації спричинили логічні невідповідності в її сценічних прочитаннях. Приміром, у виставах Харківського театру ім. Т. Шевченка й Вінницького театру ім. М. Садовського часом було важко зрозуміти причини тих або тих вчинків героїв. Та й чи могло бути інакше, якщо трагедія родини Рамзіна (тема репресованого батька), сцени довоєнного і воєнного життя були зовсім відсутні. Адаптація роману поставила у центр сценічного оповідання перипетії заплутаних взаємин Васильєва, Рамзіна й Маші. Але істинна суть внутрішніх протиріч персонажів так і залишилася нез'ясованою.

«Вибір» у київському театрі ім. І. Франка (автор інсценізації та режисер С. Данченко, художник Д. Лідер, 1984) продемонстрував інакший підхід в осмисленні літературної першооснови. Ще задовго до прем'єри, говорячи про першочергові завдання, які варто вирішити в процесі сценічної інтерпретації роману, режисер акцентував увагу на тому, що «зі складного сюжету, безлічі думок, проблем духовного порядку мені, як авторові інсценізації, належало вибрати найголовніше, те, що не порушувало б сценічної стилістики. Треба сказати, що вистави по цьому твору вже йдуть у театрах Москви, Ленінграда, інших міст. За згодою з автором ми робимо власну інсценізацію. Сцени ретроспекції, тобто молоді роки героїв, що у кінцевому рахунку для кожної людини стають визначальними, переплітаються зі сценами, що розкривають їхнє нинішнє життя. Ці сцени начебто взаємно проникають, впливаючи одна з іншої в просторі і часі. Минуле і сучасне (роки війни і сьогоднішній день) з'єднуються внутрішніми зв'язками моральних проблем, з якими зіштовхуються персонажі та які їм треба буде розв'язати» [5].

На думку постановників, особистість концентрує у своїй долі найважливіші суспільно-історичні процеси. Людина – продукт епохи і водночас ланка у нескінченному ланцюгу життів, її доля обумовлюється життям попередніх поколінь, виходячи за рамки власного існування. Тому цілком закономірно, що образи часу, історії виступали найважливішою складовою художньої концепції даного спектаклю. Через зсув часових шарів розкривався взаємозв'язок соціальних процесів і долі людей, сенс людської діяльності. Каталізатором цих процесів ставала пам'ять.

Тема пам'яті задавалася у виставі киян від перших хвилин дії. Васильєв (Б. Ступка), не поспішаючи, підійде до світлового мольберта-екрана (розташований у центрі сцени, він утворював стіну майстерні художника), обережно проведе по ньому рукою, і відразу розширяться межі

мольберта, розділивши весь сценічний простір на дві частини. Там, у глибині сцени, у світі його спогадів, з'являється двоє – він і вона. Молоді, красиві, вони йдуть назустріч Васильєву, котрий ніби через роки (знаходячись з іншого боку мольберта-екрана) напружено вдивляється у своє минуле. Тут, у майстерні, все ще продовжується вечірка. Прихід гостей перериває «кінострічку внутрішнього бачення» героя. Але вона буде виникати ще не раз. Простір спогадів, ніби одухотворена його художницьким баченням дійсність, буде вихоплювати з лабіринтів пам'яті найважливіші моменти життя: перше відчуження Маші, потрясіння від зустрічі з Рамзіним, початок війни, тощо.

Знову розсунуться рамки світлового мольберта – і в глибині сценічного простору, неначе огорнутого туманною завісою вечірніх сутінок, з'являться ледь помітні силуети чоловіка і жінки. Повільно йтимуть вони поруч, натужно підтримуючи бесіду, що раз у раз обривається. Кожен занурений у себе. З безлічі вражень тієї етапної в житті Васильєва і Маші поїздки у Венецію пам'ять зберегла саме спустілі вулиці та площі міста, сріблясті розсипи струменів фонтанів й напружену, обтяжуючу обох, мовчанку.

Відтворюючи дві миті з минулого (він і вона в юні та зрілі роки), режисер акцентував глядацьку увагу на змінах у взаєминах, на душевній дисгармонії героїв. Фраза Васильєва: «Зі мною, ні, з нами, щось трапилося» – не пропадала в потоці слів. І це було принципово важливим, адже саме відчуття болю зумовило початок складних процесів у його духовному світі, необхідність вдумливого осмислення прожитого.

Неочікувана поява Рамзіна гранично загострить внутрішні протиріччя, душевну драму Васильєва. Його взаємини з другом юності обумовляють найважливіші конфліктні лінії спектаклю. Тому в пам'яті знову спливе Венеція і застигли обабіч світлової рами мольберта фігури героїв. Вже сказані слова вітання, а вони продовжують стояти, пильно вдивляючись в обличчя, вслуховуючись у голоси один одного. Вловити хоча б щось знайоме, розгледіти те, що було колись близьким і рідним – надзвичайно важливо для них обох. Адже була колись дивна єдність поглядів, споріднення душ. Невже нічого не лишилося в них від тих, колишніх?

Однак, на думку О. Гуєвської, «минуле – не тільки пам'ять, що ожила, суб'єктивні відчуття художника. С. Данченко надає цим сценам загальнішого й об'єктивнішого характеру. Такий погляд для постановників принципово важливий, тому що в минулому – початок тих процесів, які й визначають долі героїв. У ньому – джерела нинішніх вчинків, усього життя Васильєва. Для Іллі ж, події минулих років назавжди запам'яталися у своїй однозначності, як у миттєвостях щастя, радості, так і в баченні фатальної ситуації з Лазаревим, Воротнюком і свого вибору. Його спогади не пов'язані із сьогоденням, не простираються в майбутнє. Їхня закостеніла нерухомість трагічна для свідомості, духу, всього життя Рамзіна» [3, с. 45].

Поставивши себе поза історичною долею Батьківщини, Ілля фактично виявився приреченим не на життя, а на існування. Ми бачимо його в тяжку годину осмислення того, що сталося. Життя лишає його по краплі. Не кається, просити прощення їде до Москви Рамзін. У такий спосіб він карає себе. Провина героя безсумнівна й чітко ним усвідомлена. Ця тема набуває у виставі ознак «трагічної провини» героя.

Аналізуючи запропоноване С. Данченком режисерське прочитання роману «Вибір», О. Саква справедливо зазначає, що «повної катастрофи зазнав спектакль вже у сцені зустрічі Рамзіна з матір'ю. ...Материнське почуття – це прапочуття, майже інстинкт, і рідна мати не може відмовити сині якщо не в прощенні, то, хоча б, у співчутті. В романі та у виставі Рамзіну відмовляє іпостась Матері, перед якою Рамзін невинно, трагічно винуватий. Устами матері тут промовляє Держава. Правда випаровується, художність гасне, а торжествує повчальність» [9, с. 94].

Неможна не погодитися з ним і в тому, що ретроспекція – основний прийом інсценізації, композиційна форма коментування подій, що відбуваються, психологічного аналізу. Проте, на наш погляд, критик необгрунтовано висноує, що: «Ретроспекція як вид «епічного коментування» у «Виборі» не працює, не добуває невидимого у прозі смислу, не укрупнює людський, доленосний зміст війни, лишаючись благим наміром» [9, с. 94]. Можна по-різному поцінювати літературну якість роману та глибину розуміння автором доленосного змісту війни, однак неможливо пройти повз те, що: «В романі Ю. Бондарева описана трагічна, просто-таки безвихідна ситуація людини. Якій не дано виконати свій людський та громадянський обов'язок, і автор не поспішає ні звинуватити, ні виправдати свого героя. Я розумію, чим привабив С. Данченка цей роман, – пише В. Гасвський, – у нас немає ще п'єс на подібну тему» [2, с. 121].

У запропонованій С. Данченком сценічній версії роману тема «трагічної провини» героя наскрізною лінією проходила через усю виставу. Не внутрішня драма художника і криза Васильєва у

стосунках з дружиною, а саме трагедія Рамзіна, блискуче зіграна С. Олексенком, виокремлювала сутність режисерської концепції, отримувала у виставі більш виразне і глибинне осмислення, ніж це мало місце в самому творі Ю. Бондарева. Крім того, таке сценічне втілення роману) засвідчувало наміри «оголення нового, самій прозі невідомого, або ж нечітко у ній вираженого, лише неясно вгадуваного нею смислу» [8, с. 46], що оприявнювали новітні підходи у взаєминах літератури і театру.

В українському театрі ці процеси значною мірою стримувалися жорстким ідеологічним диктатом у сфері літератури та мистецтва, внутрішньою самоцензурою значної частини режисерського корпусу й відсутністю у нього навичок у перекладі мовою театру «неопрацьовану», «сиру» тканину прози.

Певний рух у цьому напрямку проглядається в сценічному прочитанні Чернівецьким театром ім. О.Кобилянської (режисер К. Пивоваров, художник Ю. Радченко, 1984) повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала...».

Створена В. Васильком у 1950 році драматургічна версія йшла на сценах багатьох театрів країни. У книзі спогадів режисера читаємо: «Відомо, що в основі кожної п'єси – дія, зіткнення інтересів, боротьба. У повісті, а за нею і в п'єсі «У неділю рано...» – дві паралельні сюжетні лінії, які органічно поєднані і одна одну зумовлюють. Ми розробляли такі теми: право кожної людини на велике кохання; людська гідність, честь, незалежність, свобода; народ без батьківщини; трагедія самотності; дружба народів. Зовсім інше тлумачення, ніж у повісті, ми надали сюжетним лініям – народження білої дитини (расовість), голос крові (спадковість), фаталізм (кара і спокута за гріх). Таким чином ми уникли непотрібного біологізму і цим загострили соціальне звучання.

До ідеї постановки мали пряме відношення такі висловлення: «Не жди милосердя, донцю, милосердя на світі немає, а найменше у тих, хто звик все за гроші купляти» (Мавра).»Люби щиро, Тетяно, як любов тобі суджена, та стережися, бережися, що не дожила свисту» (Мавра), «Аби між людьми за рівного був і роду свого не цурався» (Андронаті). Жанр нашої постановки – народна легенда. План – романтична, психологічна драма» [1, с. 372–373].

Через кілька десятиліть у сценічній інтерпретації «У неділю рано...» будуть відсутні соціальні аспекти, трагедія самотності, теми незалежності, дружби народів, і «висновок, про який писав В.Василько, – тільки щира любов робить людину щасливою, підносить до творчості, а занапашчене кохання завдає страждання, нівечить» [1, с. 364].

За режисерською концепцією К. Пивоварова, любов як сенс існування головного героя не знає ніяких обов'язків та обмежень. Кохання для Гриця не може перешкодити будь-яким проявам свободи й волі. Абсолютизація останнього у взаємостосунках особистості з існуючими нормами моралі та перебігом емоційно-психологічних проявів людських почуттів, становила філософське підґрунтя сценічної інтерпретації повісті О. Кобилянської.

На думку Р. Коломійця, «У трактуванні К. Пивоварова любовний дует Гриця і Тетяни тримається не на безпосередньому сплеску емоцій, а на обопільній домовленості про свободу почуттів, фактично – про безвідповідальність дій і вчинків» [4, с. 17]. Погоджуючись з «обопільною домовленістю про свободу почуттів», водночас не можна не помітити буяння емоцій кохання-пристрасті між Грицем (А. Циганок) і Тетяною (Л. Папірна). Так само щирий сплеск емоцій у Гриця-Циганка до лагідної Настки (Л. Жук), з якою легко можуть справдитися мрії про затишок сімейної оселі. Проте у бурхливому вирі життя існує безліч інших радощів і викликів. І герой, для якого необмежена свобода є родовою ознакою вільної людини, не обтяжується путами відповідальності за свої бажання і вчинки. Драматичні перипетії, спричинені такими його життєвими принципами, і навіть трагічний фінал – не внесуть корективи у його свідомість.

Згадуючи роботу над виставою, В. Василько детально зупиняється на пошуках музичної драматургії, хореографічної композиції, зорового образу та ін. «Одним з елементів оформлення були й червоні маки, задумані мною як образ розчавленого щастя, образ самовідданої, але знехтуваної любові. Реально – це велика смуга червоних маків у садку Іванихи Дубихи. Червоними маками милується і прикрашає Тетяна своє волосся. У сцені «Пісня кохання» Тетяна зі словами «На, маєш» виймає маки з волосся і кидає їх Грицеві до ніг. Коли Тетяна дізнається, що Гриць одружується з іншою, вона у відчай топче в садку маки. Утопилася Тетяна – і дві квітки червоного маку, що пливуть за водою, символізують її смерть. У фінальному монолозі Іванихи Дубихи маки в її руках – доля дівчини, яка шукала щастя.

Емблеми, алегорії, символи в елементах оформлення, грі речами, музиці, – були поетичними перетвореннями переживань героїв» [1, с. 373–374].

Режисерська концепція К. Пивоварова потребувала принципово іншої сценічної лексики. Композитори Жанна і Левко Колодуби, йдучи від фольклорних глибин, створювали «художнє враження гармонійної світобудови, ідилічної нерозривності людини і природи» [4, с. 17].

Значного масштабу художнього узагальнення набував і зоровий образ вистави. Колаж із багатофактурних різнокольорових натуральних матеріалів охоплював увесь сценічний простір. В його обрисах можна було углядіти людські оселі, отари овець, гори, долини, небо, хмари тощо. В космосі людського буття розгорталася драма О. Кобилянської.

Р. Коломієць слушно зауважує, що: «Його (режисера К. Пивоварова – **В.Ф.**) ставлення до принципів інсценізації та постановочних традицій В. Василька я б назвав конструктивно критичними. В усякому разі, дивлячись спектакль, важко уявити, що режисер живив свою фантазію компонентами романтичного театру. До символіки «червоних маків» він ставиться з повагою, але вона його не захоплює, як не захоплюють «емблеми, алегорії, символіка», на яких будувалася вистава В. Василька. При цьому позиція К. Пивоварова позбавлена полемічного запалу; він прагне йти від самого *першоджерела* – *повісті О. Кобилянської, тільки міняє кут зору на нього* (курсив мій – **В.Ф.**). У древній буковинській легенді, художньо обробленій О. Кобилянською, режисер розгледів напруження філософських роздумів про життя. ... художньому осмисленню піддається поняття свободи у крайніх його тлумаченнях» [4, с. 16].

Проблемно-тематичні аспекти концепцій сценічного прочитання повісті О. Кобилянської обома згаданими режисерами як і використана ними образна лексика обумовлювалися сучасними їм соціокультурними і естетичними реаліями. Разом з тим, співставлення двох сценічних версій твору, на нашу думку, унаочнює напрямок руху у взаєминах театру і прози.

В українському театрі другої половини 80-х років ХХ – початку ХХІ прагнення долучитися до материкових глибин прози досить виразно простежується у виставах, що стали помітними явищами культурного процесу. Характеризуючи новітній етап творчих пошуків, Н. Корнієнко зазначає: «Системи міфу, фольклору, стародавньої оповіді, культурної цитати з бароко, з давнього літопису, які були відсутні як *мова культури*, сьогодні спливають у відкритий культурний простір. Сцена цих років своїми художніми дослідженнями втілює глибинне, приховане тяжіння до етичних засад цілісності людини, світу, всесвіту» [6, с. 343]. В сенсі творчого пошуку репрезентативними є постановки «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським в Івано-Франківському театрі (режисер І. Борис, художник О. Семенюк, 1988), «Благодарний Еродій» за Г. Сковородою Львівського театру ім. Леся Курбаса (режисер В. Кучинський, художник А. Гуменюк, 1993), «Сад божественних пісень» В. Шевчука за Г. Сковородою (режисер О. Кужельний, художник В. Карашевський, 1988), «Білі мотилі, плетені ланцюги» за новелами і листами В. Стефаника «Театру у кошику» (режисер І. Волицька 1997) та ін. У цих виставах закодовані в українській класичній літературі матриці людського буття вносили суттєві корективи у процес адаптації прози засобами сценічного мистецтва.

1. Василько В.С. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1984. – 406 с.
2. Гаевский В. При равном счете / В. Гуевский // Театр. – 1988. – № 1. – С. 118–122.
3. Гуевская О. Моральная миссия / О. Гуевская // Театр. – 1986. – № 3. – С. 39–46.
4. Коломієць Р. Коли оживає класика / Р. Коломієць // Український театр. – 1985. – № 4. – С. 15–17.
5. Король Л. Зробити свій вибір / Л. Король // Прапор комунізму. – 1984. – 30 жовтня.
6. Корнієнко Н. Пошуковий театр: 1980 – 1990 роки. Український театр ХХ століття / Н. Корнієнко. – К. : «ЛДЛ», 2003. – 511 с.
7. Рудницький К. Проза и сцена / А. Рудницький. – М. : Знание, 1981. – 110 с.
8. Рудницький К. Кентавры / А. Рудницький // Театр. – 1979. – № 6. – С. 46–52.
9. Саква А. Неизвестный Сергей Данченко / А. Саква // Театр. – 1990. – № 10. – С. 90–96.
10. Театр. – 1979. – № 5–6.

*Инсценисками и
которые и
Автор пред
литератур
С. Данченкс
зелья искал
Ключ
прочтение*