

продуктивной силой общества в сфере общественного сознания или массового сознания. На основании методологического применения данного принципа предлагается направление систематизации и классификации ценностей как агрессивно-воинственных и гуманистических.

Ключевые слова: культура, ценность, пространство, социальное пространство, национальное культурное пространство, онто-гносеологический принцип.

An attempt to specify and make clear substantial connection between categories «culture» and «value» is undertaken in the article. Expediency of ontological – gnosiological principle, is grounded under that ability of the valued type of knowledge to be direct productive force of society in the field of public consciousness or mass consciousness is understood. On the basis of methodological application of this principle direction of systematization and classification of values is offered as aggressive - bellicose and humanistic.

Key words: culture, value, space, social space, substance, ontological - gnosiological principle.

УДК 792 (477) «198»

Валерій Фіалко

РЕПЕРТУАРНІ ПОШУКИ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ РЕЖИСЕРІВ 1980-Х РОКІВ: ПРОБЛЕМИ Й ТЕНДЕНЦІЇ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ДІАПАЗОНУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

У статті розглянуто творчі пошуки режисерів-дебютантів українського театру 80-х років ХХ століття, які урізноманітнили його естетичну територію, надали потужного імпульсу оновленню репертуарної афіші. Тонким відчуттям поетики драматургічного матеріалу та естетичною вишуканістю образно-стильових структур були позначені вистави В. Петрова і Р. Мархолія; яскравою театральністю й акцентованою внутрішньою лінією розвитку персонажів – постановки С. Мойсєєва, М. Карасьова, М. Нестантинера; буянням ігрової стихії, парадоксальним поєднанням ролевих ситуацій – спектаклі В. Малаховим і В. Козьменко-Делінде та ін.

Ключові слова: український театр, режисура, драматургія, інтерпретація, репертуар театру, режисерська концепція вистави.

Стрімке входження в український театральний процес 80-х років ХХ століття нового покоління режисерів урізноманітнило територію естетичних пошуків сценічного мистецтва, надало потужного імпульсу оновленню його репертуарної афіші. Режисери-дебютанти – І. Борис, В. Денисенко, М. Карасьов, В. Козьменко-Делінде, П. Ластівка, В. Малахов, Р. Мархолія, С. Мойсєєв, М. Нестантинер, В. Петров, І. Шулаков – майже не ставили п'єси з «виробничої тематики», що заповнили сцени театрів України, їх не примушували, як старших колег, щосезону втілювати на кону твори О. Коломійця та М. Зарудного, не кажучи вже про українських драматургів другого ешелону – Ю. Бедзика, В. Фольварочного та ін.

Молодих режисерів приваблювало поетичне світобачення картини життя у творах Й. Друце, Н. Думбадзе, Ч. Айтматова, вони пропонували оригінальні сценічні прочитання світової класичної драматургії, досить згадати знакові для свого часу вистави «Сон літньої ночі» В. Шекспіра (Київський театр ім. І. Франка, режисер В. Козьменко-Делінде, 1980, і Київський театр естради, режисер В. Малахов, 1980), «Сірано» Е. Ростана у Київському молодіжному театрі, режисер В. Шулаков, 1981), «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта у Київському театрі ім. І. Франка (режисер В. Козьменко-Делінде, 1985) та ін.

Широко представлена на сценах театрів України «окопна правда» про війну – з глибоким зануренням у психологію людини в екстремальних умовах життя, проблемами морального вибору, – надихала мистецьку молодь на створення непересічних сценічних трактувань творів Б. Васильєва, Г. Бакланова, В. Бикова, В. Кондратьєва.

Пронизливе лірико-трагедійне звучання тема війни отримала у виставах «Одинадцять сторінок воєнної прози» і «Завтра була війна» за Б. Васильєвим Чернігівського Молодіжного театру (1985, 1986). Бажання через будні війни, долі її «рядових» осягти духовне життя покоління, чий складні процеси особистісного формування припали саме на цю сувору пору, визначило постановочну ідею спектаклю «Сашко» В. Кондратьєва у Львівському театрі Радянської Армії (ПриКВО, режисер Р. Мархолія, художник Л. Боярська, 1984), який став помітною подією в культурному житті України.

На початку вистави юнак у військовій формі довго слухав лірико-іронічну пісеньку Утьосова про перший поїзд московського метро. Він ніби весь розчинявся в потріскуючих звуках мелодії, що лунала зі старенького патефону. І глядачеві буде важко дати однозначну відповідь «... хто ж це: актор, який прагне вслухатись в той час, Сашка, який завтра вирушить на фронт і хоче запам'ятати ці дорогоцінні крихти мирного життя, чи той же Сашка після повернення з боїв Великої Вітчизняної. Ця відносність часу і простору теж риса режисури Р. Мархолія, який встановлює нові каузальні зв'язки. Вона не призводить до плутанини, а надає дії збагаченого над сюжетного звучання» [8, с. 288].

Кондратьєвський текст п'єси органічно доповнюється образною логікою поетичного мислення режисера, яка «виправдовує поєднання лікарняних ліжок, буржуйки та відвертого у своїй знаковій умовності щита, збитого зі свіжоструганих дощок. Вона у несподіваному звуку впалого предмета, у сніговому леті паперових клаптиків, що сиплються з тремтячих рук героя, у декількох дивних його рухах. А коли ми бачимо розпластані на щиті фігури Сашка, лейтенанта Володьки (М. Кравченко) – це сприймається і як втілення безтурботної юності і як образ жертв, принесених народом в особі кращих його синів. Коли ж біля щита опиняється німець, замислюєшся над тим, як по-різному склалися долі цього покоління. У виставі ця думка принципова. Адже зло в ній не є уособленим. Для театру, як і для Кондратьєва, зло – сама війна» [4, с. 40–41].

У подальшому режисура Р. Мархолія, здебільшого, позначена тонким відчуттям поезії драматургічного матеріалу та естетичною вишуканістю образно-стильових структур, що засвідчили створені у співавторстві зі сценографом І. Нірод вистави Севастопольського театру ім. А. Луначарського: «Наше містечко» Т. Уайлдера (1987); «Гарольд і Мод» К. Хіггінса, Ж.-К. Каррьєра (1988); «Різдвяний обід» Т. Вільямса, П. Пурріні, Т. Уайлдера (1989), «Летіс і Лавідж» П. Шеффера (художник В. Карашевський, 1990) та ін.

Інколи в поле зору молоді потрапляли твори тогочасних драматургів-дебютантів: Я. Стельмаха, В. Басовича, Я. Верещака, А. Вербеця, В. Шевчука, Ю. Щербака та ін., які, попри всі чиновницькі перепони й протидію старших колег по перу, все ж таки пробивалися на сцену. І хоча вони не стали «новою хвилею» в драматургії, подібно до тієї, що привнесла могутню енергетику в розвиток російського театрального процесу, проте значно розширили проблемно-тематичні, стилістичні межі сценічних пошуків неканонічністю драматургічних структур, принципів вибудовування конфліктних ліній, способів розвитку драматичної дії.

Театральний критик В. Туровський зокрема зауважує, що «Запитай колись у трав...» Я. Стельмаха «належить до числа так званих розмовних п'єс, де дієвості слова надано особливе, подеколи гіпертрофоване значення. Узявши за основу фадєєвський роман, вичленивши з нього всі наріжні сюжетні лінії та конфлікти, драматург спробував подивитися на них поглядом молодої людини, яка знає про війну лише з книг та фільмів. Таке «літературне» бачення аж ніяк не применшує цінність цього незвичного поки що для нас драматургічного ходу. Навпаки, він видається плідним. І досить важким для сценічного втілення» [11, с. 78].

У виставі «Запитай колись у трав...» Харківського ТЮГу (режисер О. Беляцький, художник Т. Пасічник, 1982) усі дійові особи, «приходячи з минулого», з небуття, не мали будь-яких зовнішніх прикмет часу. Позачасовий характер подій обумовлювався властивістю пам'яті, що зберігає для покоління саму сутність діянь.

Неприйняття компромісів – одне з джерел героїзму краснодонців. Жодних поступок перед совістю, лише «так» або «ні», біле або чорне. Ця думка сформувала головні естетичні особливості постановки. Білі, ніби й сучасні, а водночас позачасові, костюми молодогвардійців та чорні шкіряні пальто, капелюхи фашистів; білий «одяг» сцени і чорна конструкція-вишка, на яку наведені дула «пістолетів»-прожекторів; легке, напівпрозоре полотно, що майорить у височині (воно буде «жити» відповідно до думок, почуттів, долі героїв), і металеве покриття сценічної площадки. Зіткнуться два світи – добра і зла, віри в людину і презирства до неї. Нюанси, напівтони тут неприйнятні. Протистояння оголене гранично. Звідси і темпоритмічний, мізансценічний малюнок спектаклю.

М'яка пластика героїв-молодогвардійців, постійне прагнення бути поряд, фізично відчувати лікоть друга, – протиставлені автоматизмові виконуваних гестапівцями команд. Ідейно-значиме

навантаження такого художнього прийому поставало з усією переконливістю, особливо, коли кожний персонаж висловлював найпотаємніше, озвучуючи в зонгах життєве кредо. Лірична проникливість, сповідальний тон молодогвардійців неначе запрошували до спільних роздумів, пошуку відповідей на найважливіші проблеми буття. Гестапівець, навпаки, нахабно диктував свої погляди. Його агресивність провокував масовий психоз, стадні почуття. Психологічно переконливо розкриваючи внутрішній стан персонажу, актор створював історично конкретний і, zarazom, узагальнено-позачасовий образ зятого прихильника фашистської ідеології. В останніх сценах гестапівець втрачав будь-які особистісні характеристики, уособлюючи ідею людиноненависництва. І вже в цій іпостасі, переборюючи просторово-часову дистанцію, він керував діями сучасних неофашистів. Лиховісні балдахіни куклуksкланівців доповнили екіпірування хлопців-каратистів, що вишикувалися на авансцені. Подібно маріонеткам, вони слухняно підкорялися кожному рухові есесівця: абсолютна стандартизація, автоматизм рухів молодих «вовчат», суворе дотримання заданого ритму; все уніфіковано, позбавлено проявів особистісного, в кожному прийомі, у кожному вигукі – агресія.

Публіцистично палко, емоційно заразливо театр нагадував глядачам, що людиноненависництво, вбираючись у наймодніший кітч-одяг, проникає в душі, свідомість людей. Фашизм – не тільки страшне минуле, він ще живий і з ним треба боротися. Подібні переходи з минулого у сьогодення здійснювалися у виставі постійно. Відтак події сорокалітньої давнини, долі нескорених людей, які відстояли свою правду, ідеали, тісно перепліталися із сучасністю, зливалися з думками, почуттями нового покоління.

У фіналі, вже після закриття завіси, слабкий хлоп'ячий голосок ще кілька хвилин називав нові й нові імена героїв-краснодонців. Пам'ять народу дарувала їм безсмертя, пам'ять ставала активною дієвою силою.

Парадоксально, але факт – ця робота не на жарт налякала місцевих чиновників від мистецтва. На їхню думку, запропоноване образне вирішення «розмивало» чіткість ідеологічних критеріїв у спектаклі. Лише втручання експертної комісії з Києва врятувало його.

Тривала боротьба з чиновниками міському партії передувала роботі й над «Піти й не повернутися» В. Бикова в Київському молодіжному театрі (художній керівник Б. Луценко, режисер В. Семенов, 1980). Ось що стосовно цієї постановки писав критик О. Тарасенко: «У цій виставі чимало дивного, і починається те дивне з дротів. Але не їхнє переплетіння на оголеній сцені вражає незвичністю. Коли хочете, перший погляд на знайдене сценографом Юрієм Туром насторожує, викликає думки про так зване новаторство, що на деяких експериментальних (малих та інших) сценах обертається копіюванням. А диво, творче досягнення в тому, що ці дроти потім не тільки не заважають, а й допомагають, власне, необхідні в динамічному розвитку дії, природному вияві характерів.

Дивне (справді талановите, неповторне) у виставі «Піти й не повернутися» й у тому, що в розповіді про похід двох партизанів постановники й виконавці всіляко уникають наголошення на пригодах, небезпеці, хоча автор пропонує їх чимало, тобто уникають усього того, що викликає напружений інтерес глядача, а тим часом вистава з кожною картиною все більше полонить зал. Розглядаються найдрібніші особливості характерів, найтонші психологічні нюанси, розглядаються неспішно, часом демонстративно неспішно, ґрунтовно, з очевидною відразою до зовнішньої дії, а інтерес наш весь час посилюється, наче дивимося детектив.

І в тому дивне, несподіване, що безоглядне заглиблення постановників і виконавців у характери, часто у малопомітні їхні риси, у швидкі зміни настроїв обертається творенням образів, які промовляють про епоху вирішальних світоглядних битв. Обертається і творенням символів, здатних стривожити серце й розум навіть гранично легковажного юнака чи дівчини» [10].

На тлі актуальних за змістом, сучасних за образною лексикою постановок нової когорти української режисури, особливо виразно проступали рудименти застарілих канонів втілення сценічної героїки.

Так, аналізуючи жанрово-стильові пошуки тогочасного театру (зокрема йдеться про виставу «Вічно живі» В. Розова у Кіровоградському театрі ім. М. Кропивницького, поставлену В. Савченком), Н. Єрмакова зокрема зазначає: «Створюється враження, що всі свої сили він віддав боротьбі з її образним ладом. Відчувається гостре бажання піднятися на котурни, надати видовищу характеру статичної, монументальної композиції. Від сцени до сцени боротьба з автором загострюється, обертаючись, зрештою, цілковитою втратою логіки.

Увесь арсенал постановочних засобів (музика, художнє оформлення) «зіштовхує» актора зі шляху заглиблення у психологію персонажа. Намальований художником Я. Ніродом задник, що

зображує Червону площу в дусі стандартних поштових листівок, стає фоном для бутафорських меблів, які буквально захарастили кін, зокрема для білого бутафорського роялю, присутнього у всіх сценах вистави. Оскільки осмисленого принципу вирішення середовища немає, актор по суті опиняється у безвихідному становищі. Оформлення існує безвідносно і до п'єси, і до виконавців. Таким же чином використовується і музика. Вона звучить тоді, коли необхідно продемонструвати емоціональне збудження, душевну наснагу, по суті підміняючи собою актора, що стає для глядача фігурою трохи не антуражною. Безперечно, коли б образи будувалися згідно з законами психологічної драми, то в музиці, застосованій у такий спосіб, не було б потреби. У виставі В. Савченка вона «витісняє» актора, заповнюючи емоціональні й змістові порожнечі» [5, с. 7].

Вочевидь, що в цих випадках ми стикаємося із живучістю штампів сценічного втілення героїки, забарвленої романтичною піднесеністю та символіко-ілюстративною лексикою. Зацикленість на певних театральних шаблонах давалася взнаки й тоді, коли режисер намагався втілити драматургічний матеріал з новою, незвичною для трупи театру, стилістикою. Йдеться про театри, в яких десятиліттями грали п'єси певної жанрово-стильової забарвленості, формуючи у такий спосіб прийоми сценічного існування акторів у ролі. Коли ж випадала щаслива нагода зіграти, приміром, роль у п'єсі А. Чехова, в сценічному існуванні виконавців переважали інтонації персонажів О. Островського, І. Карпенка-Карого, М. Гоголя та ін.

Дуже виразно ці проблеми постали в часі опанування поетикою п'єс О. Вампілова, які, попри всі цензурні заборони, таки пробивалися на сцені театрів України. Приміром, схильна до тонкого психологічного малюнку режисер В. Тимченко вперше на українській сцені втілила у Запорізькому театрі ім. М. Щорса «Минулого літа в Чулимську» (художники Л. Гомон і Н. Чернова, 1981). Однак, на думку Ю. Богдасьєвського: «Актори звикли до цілком іншої театральної естетики, і через це у М. Зарудної де-не-де, а прориваються інтонації героїні української класики. В. Кропивницький в ролі Шаманова обмежився лише органікою поведінки, не заглиблюючись у душевну трагедію свого героя, у складність його взаємин з чулимівцями. Н. Шиян занадто вже життєрадісна й зваблива у ролі Кашкіної, і не віриш, що вона справді глибоко кохає Шаманова. Цікава, колоритна Т. Мірошніченко в ролі Хороших, а досить було невеличкого «пережиму», і перед нами вже не сибірська буфетниця, а шинкарка з українського села середини ХІХ століття. Іноді перенасичує сатиричними барвами образ Мешоткіна В. Шинкарук, і тоді його герой втрачає життєву вірогідність» [1, с. 23].

Досить показова дискусія, з огляду на проблему режисерської інтерпретації поетики драматургічного матеріалу, виникла навколо постановки «Прощання у червні» у Київському театрі ім. І. Франка (режисер і художник В. Кузьменко-Делінде, 1981). Присутня під час обговорення вистави на Художній раді театру А. Спиридонова засвідчувала наступне: «В. Оглоблін каже: «Перед таким драматургом, як Вампілов, треба ставати на коліна, йти не попереду, а за ним, додержуватися кожної його коми». В. Козьменко-Делінде: «хочу стояти не на колінах, а відчувати себе нарівні з автором». ... В. Івченко: «Осягнення нового, незвіданого, але не будь-якою ціною. Останнє призводить до штукарства. Я розумію пошук, як потребу митця сказати, що його хвилює». П. Куманченко: «Молодості властивий потяг до нових форм – згадую і свою мистецьку юність. Але хочеться застерегти: не за рахунок актора, на нього має бути спрямована вся увага режисера» [9].

Зазначений аспект обговорення вистави в колі колег отримав своє продовження в рецензіях на виставу «Прощання у червні»: «В. Козьменко-Делінде бачить Вампілова крізь призму поезії. Звідси – відчуття повітря, світла. Звідси – ніжні, чисті звуки класичної мелодії, якою починається спектакль і яка стає музичним рефреном, несучи нам почуття душевного очищення. Легкі, ніжних тонів сукаї жінок, білі сорочки чоловіків, продуманість розташування оркестрантів, їхнє вбрання (білий хітон піаніста) – все продумано з точки зору єдності спектаклю. Зміна музичних ритмів, вибух модних мелодій відділяють картини, підкреслюють настрої кожної, гостроту конфліктів.

Від поетичного сприймання п'єси режисер виходить і при тлумаченні жанру. ... Сценічна історія «комедій» Вампілова свідчить, що ключ до їхньої жанровості ще не знайдений. В. Козьменко-Делінде шукає його в легкості, з якою нанизує одна на одну ситуації, події. Але з такою ж легкістю губиться зв'язуюча нитка, руйнується ціле.

У виставі франківців є своя логіка, але, як то кажуть, деталі виписані докладніше, ніж ціле. Умовна театралізація призвела до захоплення окремими знахідками, зовнішніми сценічними прийомами за рахунок розробки психологічних умотивувань» [9].

Оприлюднюючи свою трактовку побаченого, інший критик наголошувала: «Спектакль найменше нагадує комедію (хоч від авторського жанрового визначення режисер не відмовляється). Драматизм відзначає стрій усіх сцен, майже кожного персонажа. Тема драматичного пошуку

життєвої істини знаходить своє сконденсоване вираження у зорову образі вистави (В. Козьменко-Делінде виступає і в ролі художника). Вибудовано простір, вільний від нав'язливої стандартності: на сцені – оазис квітучої зелені серед білої пустелі. Саме він, цей життєдайний, нелегко здобутий оазис, допомагає студентові Колесову осягти найвищі принципи моральності. А розчарованому у людській чесності Золотуєву (заслужений артист УРСР М. Крамар) повернено втрачену віру. Часто у виставі користуються водою (символ життєдайності): її п'ють, нею обливаються, її розбризкують. І ще один символ – скороминучих розваг і втіх: у глибини сцени оркестр, час од часу звучать такі собі невибагливі, чуттєві пісеньки закоханого походження.

Студент Колесов (артист В. Троцюк) завжди і всюди носить капелюха. Задум режисера очевидний: йдеться про ще один образ-символ – ознаку блазня, героя народних творів, причіпливого, часто смішного, незугарного, але найсправедливішого і найрозумнішого серед інших персонажів.

Ці та інші образи-символи ведуть до розуміння певної закономірності у виставі. Прагнучи якнайбільш вражаюче подати вампіловський конфлікт, В. Козьменко-Делінде часто не рахується з вампіловською поетикою. Образи-символи, промовисті, чітко окреслені, нерідко існують поза сюжетом, поза логікою розвитку вампіловських характерів. Виставі бракує образної конкретності, впадає в око невідповідність між великою мірою умовності, яку прийняв режисер, і художньою переконливістю вистави» [3].

Дещо по-різному сприймаючи побачене, автори рецензій по суті приходять до спільної думки щодо основної вади сценічного прочитання вампілівського тексту – авторську поетику «зламувало» вольове режисерське бачення, що призводило до спрощення психологічних мотивацій, відсутності художньої цілісності вистави тощо. Можна зрозуміти бажання В. Козьменко-Делінде «стояти не на колінах, а відчувати себе нарівні з автором». Проте діалог з Вампіловим передбачав як мінімум занурення режисера у вир дискусій навколо творчого доробку драматурга. Численна армія поважних театро-й літературознавців вбачала в його п'єсах і розвиток традицій чеховського психологізму, й гоголівського комізму, і вплив екзистенціалізму, театру абсурду тощо. ««Захоплене нерозуміння» навколо театру Вампілова, радше за все, витікає зі спроб замкнути аналіз у межах літературних уявлень... – писав К. Рудницький. – Такі замаху до успіху не ведуть: з одного боку, й справді, наявні найрізноманітніші ремінісценції, всілякі відголоски; з іншого боку, вочевидь присутня яскрава оригінальність, що рано чи пізно відкине будь-яке зіставлення»[7, с. 138].

Багаточарова художня тканина п'єси Вампілова десятиріччями втягувала у «безодню бермудського трикутника» відчайдушні інтерпретаторські наскоки режисерів. Як нам видається, В. Козьменко-Делінде явно не вистачило розуміння того, що «...свавілля життя в кінцевому підсумку завжди цікавило Вампілова більше, ніж свавілля фантазії або витонченість театрального парадоксу. Здатність слухати – й чути – веління життя у самий розпал тільки-но затіяної сценічної гри й складала серцевину його таланту. Ось чому ігровий, подійний, ролевий, схильний то жартувати з публікою, то не на жарт її тривожити і навіть лякати, дотепний театр Вампілова несе із собою такий присмак справжності, от чому такою невідпорною життєвістю віє від усіх його п'єс»[7, с. 176].

Ігрова стихія, парадоксальне поєднання ролевих ситуацій, за допомогою яких В. Козьменко-Делінде мав намір вступити в діалог із драматургом, – продемонстрували, що він володів необхідним, проте явно недостатнім естетичним оснащенням для практичної реалізації таких амбітних завдань.

Історія постановок п'єси О. Вампілова висвітлює не тільки комплекс тогочасних естетичних проблем, а й соціально-політичну складову розвитку театрального процесу. Йдеться про те, що навіть втілення на кону п'єс драматургів, які б, здавалося, вже посіли своє почесне місце в репертуарі радянського театру – «Гніздо глухаря», «Кабанчик» В. Розова (що вже казати про п'єси драматургів «нової хвилі» й більшості сучасних зарубіжних авторів), – потребували титанічних зусиль на всіх етапах узгодження зі владними структурами.

Входження в театральний процес нової генерації митців відбувалося на тлі поглиблення соціально-політичної, економічної кризи в країні, коли номенклатурне свавілля було звичною практикою. Щосезону з посад безпідставно звільняли талановитих головних режисерів. Як і в попередні роки, репертуар театрів формувався згідно з унормованим директивними установами регламентом, все ще існували списки «не рекомендованих» до постановки творів, знімалися вже підготовлені до прем'єрного показу вистави.

Головний режисер театру Лесі Українки І. Молостова запропонувала поставити режисеру Г. Царьову дебютну роботу «Провінційні анекдоти» Вампілова (художник І. Несміянов, 1978). Здача вистави відбулася під час гастролей у Донецьку. Однак у Києві чиновники міністерства культури були налаштовані більш радикально й виставу зняли. Зняли з репертуару й «Гніздо глухаря»

В. Розова у Київському театрі ім. Лесі Українки (режисер І. Молостова, 1979), «Калейдоскоп» С. Мревлішвілі (режисер А. Варсимашвілі, 1982), «Стійкого принца» П. Кальдерона у Київському молодіжному театрі (режисер М. Нестантінер, художник М. Левитська, 1981).

Драматичні перипетії навколо останнього призвели до зняття з посад головного режисера театру О. Заболотного, директора М. Маруценка, пішов з колективу й невдовзі від'їхав за кордон яскрава творча особистість – Г. Гладій. З театрального процесу вилучили непересічну виставу, створену як «... тотальний театр, де ідея полягала б не в словах, а в проживанні актором кожного атому власного тіла, кожного клаптика тканини на сцені. Ця тканина була не просто ключовим елементом сценографії; для нас водночас це був своєрідний покрив, що приховував від нас справжнє Життя. І в підсумку вистави цей покрив мав бути зірваний, зруйнований. І він руйнувався... І в цю мить остаточно прояснювалася ідея вистави: земне, матеріальне життя – це ще не все, це ніщо. Всі дуже чітко розуміли: є абсолютна свобода, незалежна від жодних фізичних законів – свобода духу» [6, с. 18].

На зустрічі у міській партії від творчого колективу наполегливо вимагали купюр і правок у тексті, не навівши жодних аргументів по суті. Партійні функціонери добре розуміли, проте ніколи б не наважилися визнати, що ідея свободи духу суперечить ідеологічній доктрині комуністичної партії.

З висот сьогодення важко уявити, що яскраве образне вирішення «Наталки Полтавки» І. Котляревського в Сумському театрі драми і музичної комедії ім. М. Щепкіна призвело у 1983 році до боротьби з формалізмом. Театральний критик С. Веселка стосовно ситуації навколо прочитання С. Мойсеєвим «Наталки Полтавки» писала: «Сумський авангард затаврували. Навіть учасники вистави. Керівництво розпинало «носія гнилих тенденцій» і «осквернителя української класики». Засідання художньої ради поширилося до безмежних зборів» [2, с. 19].

Проте виставу не зняли з репертуару. І глядач отримав шанс побачити, як на розгорнутому півколом величезному радіусі сцени буяли розписи у стилі М. Приймаченко. На його фоні височіли три-чотири метрові персонажі вистави у вигляді пласких ляльок. У центрі композиції знаходилася Наталка, за головою якої сходило сонце, утворюючи своєрідний німб. За задумом режисера образ головної героїні мав сакральний зміст, адже уособлював типові риси українського народу. Від кожного персонажу – ляльки, піднятої майже на метрову висоту над сценою, – тягнулися конусоподібні дерев'яні містки, вкриті рядниною. Її заокруглені краї звисали в оркестрову яму, справляючи враження пелюсток величезної ромашки, що завітчали весь сценічний простір. Актори з'являлися кожен з-за своєї ляльки, туди ж вони поверталися після закінчення чергового епізоду.

У фіналі всі герої підіймалися по «пелюстках ромашки» до своїх лялькових персонажів і всі гуртом виконували відому фінальну пісню. Велетенські ляльки «оживали», кивали головами, підносили догори руки тощо. Виконані в стилі народного примітиву, чудові розписи М. Приймаченко органічно сполучалися зі стилізованою саме у такий спосіб сценічною версією «Наталки Полтавки».

У період стрімких соціально-політичних зрушень «носія гнилих тенденцій» та «осквернителя української класики» режисера С. Мойсеєва призначать на посаду головного режисера Закарпатського обласного музично-драматичного театру. Притаманна його творчій індивідуальності яскрава театральність й акцентована внутрішня лінія розвитку персонажів збагатили театральний процес непересічним сценічним прочитанням п'єс «Біла хвороба» К. Чапека (1987), «Витівки Скапена» Мольєра (1988 «Колекція» Г. Пінтера (1989), «Зона» (Telletia) М. Куліша (1989), «Федра» Ж. Расіна (1991). Аналізуючи творчий доробок молодого режисера, критика відзначала: «Його молоде мистецтво позбавлене епатажної суєтності, бажання будь-що, будь чим вразити. Тому вражає. Свіжістю сфокусованої думки. Стильовою цілісністю. Вивільненою ігровою першоосновою акторського сценічного життя. Розкриленою фантазією» [2, с. 17].

У другій половині 1980-х років представники нової «режисерської хвилі» потужно заявили про себе на всіх теренах театрального життя України. Одним зі свідчень їхньої творчої зрілості стали призначення на посади головних режисерів: П. Колісникау Чернівецький театр ім. О. Кобилянської, І. Бориса – в Івано-Франківський театр ім. І. Франка, В. Денисенка – у Запорізький ТЮГ, М. Карасьова – у Київський ТЮГ, А. Канцедайла – у Херсонський музично-драматичний театр, В. Петров очолив Київський театр ім. Лесі Українки, а місце головного режисера Севастопольського театру ім. А. Луначарського замість нього посів Р. Мархолія тощо.

1. Богдашевський Ю. Перші надії / Ю. Богдашевський // Український театр. – 1982. – № 2. – С. 21–23.
2. Веселка С. Еней був парубок моторний... / С. Веселка // Український театр. – 1989. – № 2. – С. 17–19.
3. Вовненко Н. Несподіванка? / Н. Вовненко // Молода гвардія. – 4 листопада. – 1981.

4. Гуевская О. Нравственная миссия / О. Гуевская // Театр. – 1986. – №3. – С. 39–46.
5. Єрмакова Н. ... І знову про умови успіху / Н. Єрмакова // Український театр. – 1986. – № 4. – С. 7–9.
6. Нестантінер М. Стійкий принц / М. Нестантінер // 25 Молодих історій. Ювілейне ревію. – К., 2005. – С. 17–18.
7. Рудницький К. Театральні сюжети / К. Рудницький. – М.: Искусство, 1990.
8. Саква О. Художній пошук молодого українського режисури 70-х років і проблема формування мистецького покоління / О. Саква // Режисура українського театру: Традиції і сучасність. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 269–298.
9. Спиридонова А. Сенсація – поняття містке / А. Спиридонова // Культура і життя. – 1981. – 5 липня.
10. Тарасенко О. На шляху до дива / О. Тарасенко // Культура і життя. – 1980. – 26 червня.
11. Туровський В. Достоїнство скромності / В. Туровський // Театр. – 1984. – № 2. – С. 77–80.

В статтє рассмотрєны творчєскє поєскє режєссєров-дебютантов украинского театра 80-х годов XX столєтия, расширивших єго эстетическую территорию, придавших мощный импульс обновлєнию репертуарной афиши. Тонким оцущєнием поэтики драматургического материала и эстетической изысканностью образно-стилевых структур были отмечєны спектакли В. Петрова и Р. Мархолья; яркой театральностью и акцентированной внутренней линєией развития персонажєй – постановки С. Моєєєва, М. Карасєва, М. Нєстантинєра, буйством игровοй стихии, парадоксальным совмєщєнием ролевых ситуаций – спектакли В. Малахова и В. Козьменко-Дєлинде и др.

Ключєвые слова: украинский театр, режєссєра, драматургия, интерпрєтация, репертуар театра, режєссєрская концепция спектакля.

The article discusses the creative pursuits of the debutant directors of the Ukrainian theater in 1980s, which diversified its aesthetic territory, and gave a powerful impetus to the renewal of the repertoire poster. The fine sense of dramatic material poetics and aesthetic refinement of figurative and stylistic structures have marked the plays of V. Petrov(a) and R. Marholiya; vivid theatricality and extension of accented characters are inherent in the plays staged by S. Moiseiev, M. Karasiov, and M. Nestantynєr; the plenitude of the acting elements, and a paradoxical combination of role-playing situations are seen in the plays of V. Malakhov and V. Kozmenko-Delinde et al.

Key words: Ukrainian theater, directing, dramaturgy, interpretation, repertoire, play director's concept.

УДК 792.07

Надія Кукуруза

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

У статті досліджується літературна композиція, що містить і зразки традиційних жанрових моделей, і модифікаційні формотворчі структури. Аналізуючи сучасну практику літературної композиції, виявлені різноманітні сценічні втілення та форми, що зміщуються із зони літературної естради в зону театру.

Ключові слова: літературна композиція, трансформація жанрової форми, недраматургічний матеріал, мелодекламація, моновістава.

На зламі епох система жанрів зазнала значних змін. Була зруйнована традиційна ієрархія жанрів. Це зумовлено сучасними соціокультурними процесами: постмодернізм, глобалізація, криза ідентичності, масова культура тощо. У зв'язку з цим проблема трансформації жанру постає особливо гостро. Адже жанр, як «стійкий тематично, композиційно і стилістично тип висловлювання» [1, с.255], в епоху деконструкції зазнає деформації. Засоби масової інформації і комунікації впливають на системи жанрів в культурі загалом, на їх формування і сприйняття глядачем. Вивчення тенденцій жанрових змін сучасної літературної композиції зокрема уявляється актуальним завданням вітчизняної культурології.

© Кукуруза Н., 2014.