

7. Державний музей театального, музичного та кіномистецтва України, інв. № т.з. 8238 – 8260: "Постанови колегії Міністерства культури України "Про репертуарні плани театрів республіки", "Про діючий репертуар драматичних та музично-драматичних театрів республіки" за 1961 – 1987 рр.

8. Дурилін С. М. Творча єдність : з історії україно-російських театральних зв'язків / С. М. Дурилін. – К., 1957. – 173 с.

9. Дутчак Г. О. Державна політика в Україні у галузі театального мистецтва (1917-2000 рр.): дис. ... канд. істор. наук за спец. : 07.00.01 / Дутчак Галина Онуфрійвна ; Черкаський національний ун-т ім. Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2004. – 263 с.

10. Касьянов Г. В. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960 – 1980 рр. / Г. В. Касьянов. – К., 1996. – 224 с.

11. Кулик О. Донецький обласний український музично-драматичний театр ім. Артема / О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1987. – 133 с.

12. Мищик Ю. А. Історія України : навч. посібник / Ю. А. Мищик, О. Г. Бажан, В. С. Власов. – К. : Видавн. дім "Кисво-Могиллянська академія". – К., 2010. – 595 с.

13. Поляков А. В. Героїка на сцені : героїчна вистава на сцені радянського театру. – К. : Мистецтво, 1978. – 159 с.

14. Станішевський Ю. Театри радянської України / Ю. Станішевський. – К. : Мистецтво, 1978. – 159 с.

15. Шалутапшвили Н. Н. Грузинсько-українські театральні зв'язки (XIX ст.) : автореф. дисс. ... доктора мистецтвознавства по спец. : 17.00.08 / Н. Н. Шалутапшвили. – Тбілісі, 1984. – 21 с.

УДК 792(477)"198"

**Фіалко Валерій Олексійович,**  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри театрознавства  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

### ІГРОВА ЛЕКСИКА ВИСТАВ РЕЖИСЕРІВ-ДЕБЮТАНТІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ 70-х – 80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто творчі пошуки нової генерації режисури українського театру. Основна увага акцентується на використанні ігрової лексики в процесі формування образної системи вистави. Аналізуючи досягнення і прорахунки мистецького пошуку, автор виокремлює домінуючі риси творчої індивідуальності режисерів, що суттєво вплинули на розвиток театру наступних десятиліть.

**Ключові слова:** український театр, режисура, сценографія, ігровий театр, образна система вистави.

**Фіалко Валерій Алексеевич.** Игровая лексика режиссеров-дебютантов украинского театра конца 70-х – 80-х годов XX столетия.

В статье рассмотрены творческие поиски новой генерации режиссуры украинского театра. Основное внимание акцентируется на использовании игровой лексики в процессе формирования образной системы спектакля. Анализируя достижения и просчеты художественных исканий, автор выявляет доминирующие черты творческой индивидуальности режиссеров, оказавших существенное влияние на развитие театра последующих десятилетий.

**Ключевые слова:** украинский театр, режисура, сценография, игровой театр, образная система спектакля.

### Valery Fialko. Debutant directors' performance vocabulary in Ukrainian theatre of the late 70s – 80s of the XX century.

The article deals with new generation's creative search in Ukrainian theatre. The author focuses on use of performance vocabulary in image system forming. Analyzing achievements and failures in artistic quest, the author reveals the dominant traits of creative personalities of the directors, which had a significant impact on the development of theatre during next decades.

**Key words:** Ukrainian theatre, directing, set design, prerogative theatre, image system of the play.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х років ХХ століття яскраві дебюти нової генерації української режисури – І. Борис, В. Гирич, В. Денисенко, О. Заболотний, А. Канцадайло, М. Карасьов, В. Козьменко-Делінде, П. Колісник, О. Кужельний, П. Ластівка, В. Малахов, Р. Мархолія, С. Мойсєєв, М. Нестантінєр, В. Петров, І. Шулаков та ін. – започаткували суттєві зміни у розвитку театального процесу. Молодь, тяжіючи до творчих пошуків та експериментів, оперувала різноманітними ігровими моделями, виявляла своє мистецьке "я" в широкому діапазоні репертуарних уподобань і робила все можливе для створення колективу митців-однорумців.

Щасливий збіг обставин дарував їм що можливість, адже саме в цей час на повний голос заявили про себе талановиті сценографи – здебільшого учні Д. Лідера: А. Александрович-Дочевський, Л. Безпальча, Г. Бубнова, Н. Гомон, В. Карашевський, М. Левитська, С. Маслобойшиков, І. Несміянов, І. Нірод, Н. Рудюк, В. Риданих, Л. Чернова, А. Чечик та ін. Узавши собі за естетичну норму новаторство образно-пластичної лексики 60–70-х, художники чутливо реагували на естетичні виклики часу.

Нова режисерська зміна і молоді сценографи одночасно почали своє творче життя і, здебільшого, прагнули до спільних художніх шукань. Вже перші роботи показали, що виникнення нових зв'язків у режисерсько-сценографічній складовій новітнього театального синтезу серйозно вплинули на формування творчої індивідуальності митців.

Цьому посприяла педагогічна діяльність режисерів-практиків Київського державного інституту театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, які всотали естетичні новації попередніх десятиріч – С. Данченка, І. Молостової, Е. Митницького, М. Мерзлікіна, М. Резніковича, В. Судьїна. Крім того, значну роль у формуванні спільних поглядів на співтворчість режисера та сценографа відіграв М. Френкель, який у руслі лідерівської методології викладав в інституті сценографію та керував в Українському театральному товаристві (нині Спілці театральних діячів України) режисерсько-сценографічною лабораторією. Зазначимо, що лабораторію сценографії, очолювану Д. Лідером, незмінно відвідували і молоді режисери України. Десятиріччя формування творчих особистостей на базі сучасних естетичних уявлень дозволило майбутнім співавторам вистави від початку мислити у системі єдиних художніх координат, що ство-

рвало необхідні передумови для суттєвого оновлення образної мови українського сценічного мистецтва 80-х – 90-х років ХХ століття. Дослідження цих процесів – одне з нагальних завдань театрознавчого сьогодення – обумовлює актуальність запропонованої театрознавчої розвідки.

Згадуючи роботи цього періоду, В. Малахов акцентує увагу на бажанні опанувати різні засоби ігрового театру: "Спочатку поставив Шекспіра в театрі Естради у традиціях, так би мовити, балаганного, вуличного видовища – хотілося пізнати театр, вільний від численного антуражу. Це вистава "Ніч чудес" за п'єсою "Сон літньої ночі" [8, 21]. Її перша сценічна редакція втілювалась у жанрі мюзиклу (композитор І. Карабиць, 1980). В подальшому суттєво змінювалась жанрова структура вистави, переосмислювались елементи сценографічного вирішення, – однак режисерська концепція незмінно акцентувала увагу на конфлікті світу мрій, фантазій, кохання з регламентованими нормами придворного етикету, мистецької гри з прозою буденного життя.

Саме тому одна з ключових сюжетних ліній постановки – підготовка ремісниками "Трагедії про Пріама та Фісбу". Вистава трупи аматорів-простолюдинів з розвитком сценічної дії неочікувано поєднувалась з перипетіями лінії вирування почуттів між трьома парами закоханих. Злиття цих ігрових ліній надавало драматичної напруги кульмінаційній сцені спектаклю. Використовуючи прийом театру в театрі, режисер дозволить аматорам-акторам знайти в лісі й одягти червоні оксамитові плащі, в які була одягнена знать у палаці Тезея (у чарівному лісі закохані знімали плащі і вбирались у костюми сріблястого кольору), замість бутафорської палиці вкладає в руки актора справжній меч і удавана загибель героїв "Пріама та Фісби" обернеться на справжню. Лише у фінальній сцені буде розставлено всі крапки над "і" у заплутаній грі ремісників і шляхетних коханців, у подвійному існуванні Іпполіти й Тітанії (Т. Плашенко), Тесея й Оберона (О. Рубашкін), Пека та Філострата (О. Левіт). Стане зрозуміло, що тут і зараз мистецька гра уособила високу категорію людського буття, і всі актори лише існували у вимірі шекспірівського всесвіту.

Яскрава образна форма побутування цього всесвіту вибудовувалася у тісному співстворстві зі сценографом С. Маслобойшиковим. На невисокому дощатому помості панувала величезна біла завіса з отвором посередині. На її тлі особливої виразності набувала динаміка пластичних партитур, кольорова гама костюмів-образів персонажів. Через отвір у завісі з'являлися дійові особи, здійснювали їхні переходи з одного стану в інший, що забезпечувало темпоритмічну динаміку сценічної дії, монтажний принцип мізансценування. Врешті з розвитком дії вся завіса починала рухатися і фалди легкої матерії утворювали пелюстки велетенської квітки – чарівної квітки кохання, про яку так гаряче мріяли шекспірівські герої.

Прийом "театру в театрі" до якого звернулися В. Малахов і С. Маслобойшиков в "Ночі чудес", надалі буде активно формувати образні системи вистав "Зоря і смерть Пабло Неруди" І. Драча (1980) і "Трактирниця" К. Гальдоні (1985) де С. Маслобойшков концепційно поєднає кілька ігрових просторів. Сценічне буття персонажів у різних просторово-часових структурах задавало певну систему змістових координат, поліфонічний контрапункт розвитку сценічної дії.

В одному зі своїх інтерв'ю, простежуючи логіку сценічних пошуків першої половини 80-х, В. Малахов зазначає, що "спектакль "Шахрай мимоволі", поставлений за романом "Четвертий хребець" Мартті Ларні, це вже трюковий театр. Трюків там, якщо пам'ятаєте, безліч і які завгодно. Є каскадерські, циркові, є карколомні стрибки і ризиковані сальто-мортале... Хаос і сум'яття на сцені – спосіб показу життя Америки..." [8, 21]. Прем'єра сатиричної комедії М. Матуковського "Шахрай мимоволі" (художник В. Риданих) відбулася 1981 року на сцені Київського театру естради.

У шаленому, шаленому, шаленому світі, наповненому приголомшуючим ревінням електроінструментів, облудним блиском реклами і можновладних шарлатанів від бізнесу, мистецтва, науки, – з'являється скромний вчитель-фін (В. Кузнецов). З'являється, буквально, з корабля на бал. Чи залишиться він самим собою, чи стане таким як усі? У виставі Малахова це питання стане центральним. Засоби його вирішення визначали своєрідний характер образної структури спектаклю.

Калейдоскоп рекламних стендів і фотографій, контрастне чергування музичних тем і пластичних прийомів, каскадерських трюків і ліричних епізодів утворювали своєрідний сценічний колаж. Постановник зіштовхував героя з добре налагодженою машиною засобів масового одурманення, простежуючи на кожному етапі його життя наближення неминучого краху моральності, духовності, у випадку, якщо Джеррі стане на шлях конформізму.

"Трюковий театр дав нам багато. Він був етапним при переході до клоунади. Ми підійшли до театру, близькому до театру Полуніна, тільки з текстом. У такому стилі створено виставу "Софокл, Шекспір, Брехт". Тут – намагання надати клоунаді, якщо хочете, філософського звучання. Зокрема, це епізод перетворення мавпи на "біснுவатого фюрера" та інші", – згадував В. Малахов [8, 21]. Як і в постановці "Шахрай мимоволі", сценічний колаж фрагментів із "Царя Едіпа", шекспірівських п'єс і сцени з "Кар'єри Артуро Уї" у виставі "Софокл, Шекспір, Брехт" (Київський Театр естради, 1983, друга версія – 1989), вибудовувався за принципом "монтажу атракціонів" із залученням найрізноманітніших засобів сценічної виразності.

Данину ігровому театру віддав і режисер-дебютант 80-х років М. Карасьов. У драматургічній версії про історію створення "Слова о полку Ігоревім" – "Спочатку було слово" Ю. Лиманова на сцені Київського ТЮГу (художник Л. Беспальча, 1981) – смілива фантазія драматурга оточила "Слово" колом реальних і вигаданих осіб, які, демонструючи своє ставлення до геніального твору, вирішують власну долю і долю джерела культури – історичної пам'яті народу. Всі колізії вистави пов'язані з перипетіями історії "Слова" – твір переслідують, знищують, ховають, переписують, запам'ятовують навіки, щоби не канув у небуття.

На дерев'яному помості розмістилися макети стародавніх храмів і світських споруд різної величини (найбільші з них сягали людського зросту). Символізуючи культурно-політичні центри XII століття (Новгород, Суздаль, Смоленськ), вони водночас ніби матеріалізували й видатні літописні пам'ятки. Так, "Слово" уособлював маленький макет Софії Київської. Події, що відбувалися з ним, зримо відображали і драматизм часу, і долю "Слова о полку Ігоревім".

Різномасштабні макети постійно вступали "у контакт", взаємодіяли з акторами, розширюючи у такий спосіб засоби творення характерів, визначали малюнок і зміст мізансцен, розвиток сценічної дії в цілому. Одягнені в історичні костюми персонажі вистави в перших сценах відтворювали канонічні для живопису XII століття жести та пози людей, викликаючи асоціації з творами образотворчого мистецтва тієї епохи. Надалі режисер і сценограф лише зрідка провокували у свідомості глядачів історико-літературні ремінісценції. Всі виражальні засоби були підпорядковані посиленню сучасного звучання "Слова...", виявленню зв'язку між минулим і сьогоденням, активізації сприйняття, аж до включення глядача до системи взаємин на рівні спектаклю-диспуту.

Абсолютізація обраного постановочного прийому була притаманна більшості молодих режисерів. На щастя, ця "дитяча хвороба" творчого становлення лише побіжно торкнулася М. Карасьова. Критика небезпідставно відзначала: "Неабияка перевага молодого режисера – вміння точно відчутти смислові "нервові" вузли вистави, акцентувати увагу акторів саме на них, психологічно навантажити колізії спектаклю" [9].

Образно-поетична структура однієї з його кращих вистав на сцені Київського ТЮГу – "Запах стиглої айви" – досить точно відтворювала поетику п'єси Й. Друце, характерний для неї своєрідний лірико-епічний лад, проте з елементами їдкої сатири. Рецензенти звертали увагу на відсутність "бутафорщини – і в середовищі, і в почуттях. Сценографія – як "ландшафт душі", психологічні обґрунтування ситуацій ясні й виразні, характери живуть рухливим, розгорнутим життям" [10, 12].

Жанрово-стильовою поліфункціональністю, створенням позатекстової сценічної реальності були позначені вистави режисера В. Петрова. В одній з останніх своїх постановок на сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка – "Пролетарський млин щастя" (художник Т. Медвідь, 1982), відштовхуючись від поетики п'єси В. Мерезка, В. Петров вибудовував складну за жанрово-стильовою ознакою виставу-притчу. Органічно поєднуючи побутову стихію з елементами іронії, гротеску, трагікомедії, виконавці створювали не лише переконливі характери, але й певні узагальнюючі типи особистостей того буремного часу.

Центральна думка про діалектику зв'язку часу і мрії в яскравій образній формі розкривалася у сценографії. Величезний полотняний радіус охоплював увесь простір сцени. Мозаїка кольорових плям на ньому, латки й опалені діри символізували епоху, долі людей, які жили у цьому шаленому світі. У центрі сценічної площадки розміщено сарай, за стінами якого споруджувався млин щастя – наївна, але прекрасна мрія. У ставленні до неї виявлялася соціальна, ідейно-психологічна сутність персонажів. Принципово важливо, що більшість героїв вистави створювали не лише переконливі характери, а й певні узагальненні типи особистості. Побутова стихія органічно сполучалася з елементами іронії, гротеску в образах Ілюхи (В. Висовень), бабки Щепки (О. Тимофієнко), Грабка (П. Рачинський); елементами трагікомедії – Сербушкін (Л. Тарабарин), Вірин (В. Шестопалов).

Обійнявши посаду головного режисера Севастопольського театру ім. А. Луначарського, В. Петров продовжував сценічні пошуки в широкому діапазоні жан-

рово-стильових структур, наполегливо працюючи з акторами над поглибленим розкриттям характерів персонажів. Чи не найкраще свідчення тому – сповнена іронії, фантазмагорії, шаржу сатирична вистава "Чия шинель, товариші?" Б. Кривошея, "трагічна новела" (за визначенням самого режисера) "Арена" І. Фрідберга, трагікомічна фантазмагорія постановки "Собаче серце" М. Булгакова.

Аналізуючи мистецькі пошуки В. Петрова, критика відзначала: "Створювати ілюзію реальності йому не цікаво. А ось зазирнути під побутову оболонку життя, відкрити його потаємну суть, оголити фантазією його нерви і сам кістяк – оце по Петрову. І тоді достатньо нудна історія про молодих дублерів заводу ("Проводимо експеримент") перетворюється на дотепне видовище з переодяганнями, вдало підбраною музикою і вигадливою грою персонажів" [3].

У виставі "Проводимо експеримент" В. Черних і М. Захарова (Севастопольський театр ім. А. Луначарського, художник Г. Бубнова, 1985) рух кількох десятків софітів змінював композицію сценічного простору. Вони то стискали його по вертикалі, то, "відтинаючи" глибину простору, виносили дію на авансцену, то, опускаючись до підлоги, перегороджували шлях героям спектаклю. Крім того, софіти працювали як світлова завіса, обігрувалися як трибуна, стіл засідань команди дублерів, конвеєрна лінія заводу.

Так само різноманітно використовувалися й штанкети, що при нагоді ставали столами, директорським кріслом тощо. Штанкети дозволяли подавати персонажам необхідний реквізит: телефонну слухавку для розмови директора заводу Цибіна з начальством, скрипку, на якій до самозабуття виводить мелодію – полум'яну промову в підтримку кандидатури Костіна – парторг заводу. Вони ж переносили акторів у потрібне місце сценічного простору, допомагали вибудовувати паралельний монтаж дії. Обігрувалися у виставі й металева пожежна завіса, і поворотне коло, і службові сходи, вмонтовані у цегляну стіну задника сцени.

У такому сценографічному вирішенні природно народжувалася й ігрова, карнавальна стихія постановки. Найважливіша образно-змістова роль у ній належала костюму, зачісці персонажів. Поява директора заводу Цибіна (Є. Смирнов) в одязі епохи Людовика XVI, парторга Ігнатова (М. Кондратенко) у шкірянці, галіфе, з маузером на боці першої миті дивувала. Проте логіка такого прийому, на наш погляд, виправдана, адже розповідь велася від імені головного героя Костіна. Це він, молода людина у модному темно-сірому костюмі, у властивій йому іронічній манері згадував події минулого. Костін саме так уявляв собі директора і парторга. Чому? На це запитання відповідь знаходилася трохи пізніше, коли ставало зрозуміло, які методи керівництва заводом вони відстоювали. Костюми героїв були позначені не тільки їхніми виробничими відносинами, але й особистісними характеристиками. Тому головний інженер Стулов (Ю. Мацарьов) був убраний у шати римського легіонера, секретарка директора Лідія Іванівна (К. Шмакова) – у японське кімоно, постачальник Ніна Артемівна (Л. Мартіросова) – у шати наложниці східного хана, Крякін (Б. Чернокульський) – у форму стрільця часів Івана Грозного тощо.

Форма і зміст у цьому спектаклі підпорядковувалися ігровій стихії, вони повсякчас парадоксально поєднувалися, і, в такий спосіб, наводили глядача на думку "... про перебудову в душах людей, про те, що кожен може зробити дуже

багато, якщо йому не заважати і не обмежувати дріб'язковою опікою. Вистава була про демократію в дії, про конкретну демократію, а не про принцип "взагалі" [5, 21].

За деякими формальними ознаками "Проводимо експеримент" у луначарців багато в чому нагадував вистави В. Малахова. Обидва режисери віддали належне карнавалізації сценічної дії, пропонували складну просторово-часову структуру постановки. Проте у В. Петрова, за всієї різноманітності виражальних засобів, сценічна символіка, метафоричність не надмірна, як у Малахова. Оперуючи широким арсеналом постановочних прийомів, В. Петров прагнув до стилістичної вивіреності вистави.

Подібно до низки молодих українських режисерів, він сповідував ідею акцентованої концепції постановки. Сценографія у його спектаклях жорстко програмувала взаємодію актора з річчю, сценічною деталлю, – для видобування необхідного образно-сміслового заряду, – але при цьому просторове рішення сприяло художньо смислому виявленню психологічних поворотів, нюансів ролі.

Зовсім інакшим типом режисерського мислення були позначені роботи В. Шулакова. Його насамперед цікавив театр як видовище. Гасло діячів початку ХХ століття "театралізація театру" він втілював буквально і без будь-яких обмежень, про що яскраво засвідчила вже його перша вистава на київській сцені – "За двома зайцями" М. Старицького (київський Молодіжний театр, художники Л. Гомон і Н. Чернова, 1980), де паралельний плин реального життя і кінематографічного світу мрій Проні Прокопівни (Т. Яценко) сприяв розкриттю комплексу проблем, породжених бездуховністю, викривленням свідомості міщанським світоглядом.

Методику роботи В. Шулакова влучно охарактеризував критик С. Васильєв: "... саме фантазія, палка, мінлива, пристрасна уява і є основним структуруючим елементом спектаклів цього режисера. За своєю природою він, так би мовити, імпресіоніст. Скрупульозна вівісекція проблеми, напружене, копітке проникнення в суть тієї чи іншої драми, докладне вивчення її особливостей – не його стихія. Поетичне начало в режисері настільки сильне, жага творити така нестерпна, що досить лише легкого подразнення – і з нього починає бити феєрверк емоцій. ... Але, звичайно, існує і зворотній бік справи. Шулаков-поет не завжди в дружніх стосунках з Шулаковим-аналітиком. Нерідко йому не щастить витримати пропорції, бракує почуття внутрішнього контролю, здатності диференціювати головне і побічне, рішучості звільнити виставу від зайвих знахідок, що, по суті, дублюють ту саму думку. До того ж дозвана, безконтрольна концентрація сил, питомої ваги виражальних засобів лише у деяких вузлових композиційних точках призводить, буває, і до певної деформації, а точніше – до сплюсненості змісту. Ідея вистави дрібнішає. Вона або повністю мішкується, або засилається на периферію дії, позицію ж цілого диктаторськи займає якась другорядна тема" [1, 15].

Головною несподіванкою сценічного прочитання В. Шулаковим драми Е. Ростана "Сірано де Бержерак" (Київський молодіжний театр, художники Н. Гомон і Л. Чернова, 1981) була спроба показати всі події п'єси очима смертельно пораненого головного персонажа який, марячи, згадає своє життя.

Вочевидь, сама логіка авторського мислення, що не передбачала висвітлення змісту крізь гранично суб'єктивне бачення героя, не могла не бути пошкодженою, в усякому разі, не могла не чинити опору вольовому рішенню режисера. Намагаючись уникнути небажаних ефектів, які виникали в такій ситуації, В. Шулаков старанно витісняв авторське слово пластичною дією, зберігаючи, насамперед, той текст, що не суперечив запропонованому рішенню.

Аналіз свідомості поета, – вона то прояснювалася, то тьмяніла і майже полишала героя, проте не поступалася своїми ідеалами, – надавав видовищу значущості, глибини. Послідовно розробляючи цю думку, постановник наголошував, головним чином, на конфлікті Сірано (В. Шептекіта) із суспільством, відсунувши конфлікт героя з Роксаною (Р. Недашівська), до певної міри, на периферію своєї уваги. Тема кохання, а разом з нею і тема зовнішньої непривабливості поета, менше цікавили В. Шулакова. Можливо, саме тому він уникав теми "довгого носа", вилучаючи знаменитий монолог героя з тексту, демонстративно "відділяючи" ніс від Сірано і залишав на авансцені як згадку про нього маску з довгезелезним носом.

Пластично дуже винахідливо вирішувався образ сил, що протистоять Сірано: натовп придворних-обивателів, вільних від розуміння, що є краса справжня, а що – фальшива, де справжній талант, а де – ремісничка підробка, а головне – вільних від моральних принципів. Для них це врешті оберталось втратою людської подобі і сцена переповнювалася "дволикими янусами", що загрожували життю, кохання поета, але були безсилі перед волелюбною думкою, високим духом Сірано.

Режисеру вдалося зберегти цілісність образного прийому, образу героя, але цілісність першоджерела, чії компоненти синтезувало конкретне бачення автора, була порушена. Власне В. Шулаков поставив не п'єсу Ростана, а свою інсценізацію твору. І це було цілком природним з огляду на те, що: "Шулаков передусім майстер ремінісценції, вишуканого аранжування. Можна скажитися на поверховість або дилетантську нарочитість, недостатню витонченість деяких метафор, але відмовити йому в смаку було б несправедливо..." [1, 15].

Режисерський почерк ще одного дебютанта початку 80-х В. Козьменка-Делінде визначався жорстким обмеженням у виборі естетичних прийомів і засобів виразності, лапідарністю форми, графічною чіткістю у побудові мізансцен – яскраво вираженим тяжінням до "інтелектуального театру". На відміну від колег-режисерів, В. Козьменко-Делінде майже всі свої вистави оформляв сам, іноді як сценограф співпрацював з іншими режисерами.

Демонструючи розкутість фантазії та винахідливість у творенні сценічних версій, В. Козьменко-Делінде здебільшого спирався на певний домінуючий прийом. Характерний приклад – використання батута у виставі "Сон літньої ночі" В. Шекспіра (київський театр ім. І. Франка, 1980). У центрі максимально відкритої сцени – спортивний снаряд, який, залежно від подій п'єси, по-різному обігравався акторами. "Ширяння" в повітрі, високі стрибки виразно підкреслювали лінію фантастичних перетворень персонажів, загострювали ігрову стихію спектаклю.

Вистава викликала великий резонанс у театральних колах. Критика в цілому поділяла точку зору, що у спектаклі "... панує поліфонічність сценічних

засобів – слово, музика, пластика. Але В. Козьменко-Делінде досяг саме тієї стильової єдності, брак якої так відчувається у виставах багатьох молодих постановників (та й не лише молодих). В обраному прийомі (спектакль майже повністю розігрується на батуті) є своя логіка, пошук поетичного ключа до шекспірівського твору. І хоча прийом не новий, він не сприймається як запозичена цитата, бо в контексті загального рішення імпонує духу п'єси. Алегорія, символіка і достовірність, конкретність постають у хороровій темпераментній сцені. ...Нас захоплює поетичність почуттів героїв, їхня боротьба за своє кохання, сила пристрастей. Несподіване поєднання рухів, поз створює своєрідну фантазмагорію, яка несе юних закоханих, примхливо зв'язуючи, роз'єднуючи і знову зв'язуючи їх" [11, 5].

Обігрування окремої деталі в образному вирішенні вистави спостерігаємо й у тих випадках, коли В. Козьменко-Делінде виступав виключно в ролі художника. У "Межі спокою" за романом П. Загребельного "Розгін" (київський театр ім. Лесі Українки, режисер М. Резнікович, 1982) сценографія є жорстко функціональною й представлена однією деталлю – графічною дошкою, розміщеною по центру сцени. Вона – і робочий стіл академіка Карналя, і стелаж у його кабінеті. Дошку можна обертати довкола осі, визначаючи тим самим зміну місця дії, з її допомогою відбуваються часові зміщення.

Однак, сповідуючи принцип "режисерського монолізму", В. Козьменко-Делінде далеко не завжди знаходив необхідне гармонійне поєднання суб'єктивного і об'єктивного в образному вирішенні спектаклі. У площині цих відносин досить типово "розігрувалася драма" становлення режисерської концепції спектаклю "Гамлет" В. Шекспіра (Львівський ТЮГ ім. М. Горького, художник В. Бортяков, 1981).

Не можна не зазначити, що зневажливе ставлення до жанрово-стильової природи драматургічного матеріалу часто-густо лише прикривало творчу безпорадність режисерів при постановці творів, наділених глибинним, багаторівневим образно-смысловим кодом.

Саме так сталося з постановкою п'єси Ю. Смуула "Йинь з острова Кіхну – Дикий капітан" у Донецькому обласному театрі (м. Жданів, режисер В. Московченко, 1982).

Сутність поетики "Дикого капітана" визначається своєрідністю моделювання драматургом картини світу, де переміщуються часові шари, долаються будь-які відстані, переглядаються відомі усім історичні істини. Незмінним лишається одне – безмежна віра в силу діяльного гуманізму, перетворюючу силу добра.

Притчова форма художнього відображення дійсності, до якої звертається Ю. Смуул, характеризується багаторівневою формулою узагальнення явищ життя – від побутових до філософських – і органічним поєднанням в ціле романтики, іронії, фольклорних мотивів тощо.

На жаль, режисер В. Московченко зигнорував усе вищезазначене. Показовою з цієї точки зору є вже сама назва вистави, запропонована театром – "Останній рейс "Фортуни"". Вочевидь, режисер оминув увагою той факт, що ім'я, дане п'єсі Ю. Смуулом, за своєю типологією належить до назв народних легенд. Автор у такий спосіб вказує і на родовід героя, і на характер оповіді –

філософської притчі, яка виросла з народних пісень та переказів, осмислених тверезим аналітичним розумом людини ХХ століття.

Назвавши виставу "Останній рейс "Фортуни", театр ніби запевняв, що йдеться лише про окремих випадок, конкретну історію, яка трапилася з певною командою та її капітаном. Усім своїм розвитком спектакль переконував, що постановник буквально зрозумів авторське жанрове визначення "вистава з піснями і танцями" – жанрово-побутові, водевільно-розважальні, вокально-хореографічні та інші сценки, як у калейдоскопі, змінювали одна іншу.

Послідовно вихолощуючи з п'єси її притчову, філософську природу, відкидаючи "зайвий" персонаж – Історичну істину, – режисер ставив комедію про невдачу капітана, що придбав не той корабель і найняв не ту команду.

Відтак, прагматик штурман – носій вбогого міщанського "здорового глузду", пристрастно засудженого Смуулом, – виявлявся правий, бо передбачав невдачність команди. А саме так і сталося. Повернулися матроси до Йиня через те, що на суші, на відміну від корабля, неможливо було вижити. Отож, знехтувавши жанровою природою, такий підхід знецінив ідею про перетворюючу силу віри в людину, моральний подвиг Йиня, увічнений не лише у п'єсі, а й піснях.

Невдача "Дикого капітана" в Донецькому театрі показова з огляду на проблему співвідношення масштабу творчого задуму авторського колективу постановки і масштабу художнього рівня драматургії. Її актуальність засвідчуватимуть чисельні дискусії, що виникали з приводу інтерпретації п'єс молодими режисерами. Як правило, йшлося не про рівень їхнього професіоналізму, а про межі суб'єктивно-особистісного начала в сценічному прочитанні твору.

Інтенсивне входження в театральний процес нового покоління митців надало потужності сценічному пошуку. За всієї відмінності творчих почерків їхня увага незмінно фокусувалася на дієвому сполученні актора і предметно-речового світу постановки, концептуальному осмисленні сценічного костюму, фактурі матеріалів, активному використанні сценічного "хронотопу" у формуванні образної системи спектаклю. Вони легко оперували сучасною театральною лексикою, освоювали нові ігрові моделі й, що особливо важливо, гармонізували процес колективної співтворчості.

Разом із тим, у творчості режисерської молоді усе частіше спостерігаємо прихильність до апробованих жанрово-стильових прийомів та образно-пластичних засобів. Часом жага експерименту ставала самоціллю і домінувала над розробкою акторської партитури образів.

Згадуючи про виставу "Зоря і смерть Пабло Неруди" за віршованою п'єсою І. Драча (Київського театру естради, художник С. Маслобойшиков, 1984), В. Малахов наголошував на тому, що це "спроба аналізу політичних проблем засобами поетичного театру. Хотілося розповісти не лише про долю і творчість великого чилійського поета, а й виразити через сценічну дію поезію Драча..." [8, 21].

Насичений як злободенними, так і вічними проблемами, нетрадиційний авторський текст потребував занурення у світ поетики драми, де володарюють свої закони образності. І. Драч намагався осмислити життя і смерть чилійського поета у багатьох аспектах: поет-філософ, поет-громадянин, врешті, поет-

художник. Через поетичне бачення рис образу героя автор досліджував проблему духовного зв'язку поета зі своїм народом, видатної особистості зі суспільством. Від опису конкретних реалій життя Пабло Неруди він піднімається до філософського розуміння долі поета, до узагальнення "Доля Художника".

Передати багатовимірність поетичного бачення картини світу театру не вдалося. Образна система вистави була переобтяжена найрізноманітнішими засобами виразності – на сцені була яскрава карнавальна стихія, народного вуличного театру, балагану. Нашаровуючись, нагромаджуючись, символи і метафори переважно ілюстрували події п'єси, створюючи у такий спосіб злободенне політичне видовище.

Мистецькі пошуки В. Малахова у 80-ті роки інколи справляли враження, що головним для нього був репетиційний процес, радість колективної співтворчості в атмосфері студійного братства, а сама вистава – залишалася на периферії творчих пріоритетів. Можливо, саме тому прагнення долучитися до всього й одразу інколи призводили до результату, про який красномовно пише рецензент, аналізуючи виставу "Руслан і Людмила" у Київському театрі ім. Лесі Українки (1980): "... режисер В. Малахов, поєднуючи елементи різних естетичних планів, не зумів об'єднати їх у єдине естетичне ціле. Легка іронічність, камертоном якої мав служити дует ведучих "від автора" (О. Ігнатуша і В. Василенко), не знайшла підтримки в загальній поетиці вистави. Тут відчутна нечіткість задуму: вони чи то просто "розповідають", читають поему, чи то раптом (це не вмотивовано) стають учасниками подій, які відбуваються на сцені. А Голова, відтворена за принципом "якнайстрашніше" (рухаються очі, з рота пашисть вогонь), грубо руйнує тканину вистави, це вже відверта бутафорія. Втім, спектакль і без того весь час "рветься" – одні сцени граються в умовній, іронічній манері, інші всерйоз" [11, 3–4].

Незалежно від характеру обраного драматургічного матеріалу, ігрова суть видовища знаходилася в епіцентрі творчої уваги і режисера-дебютанта початку 80-х В. Денисенка. Саме у такий спосіб він намагався оновити застарілі естетичні засади Запорізького ТЮГу. В рецензії на виставу "Мауглі" за Р. Кіплінгом як позитивний момент режисерської концепції відзначалося, що "гра не виключає серйозної інтонації розмов. Навпаки. Про це свідчить насамперед визначення її жанру – обряд-легенда. Режисер винахідливо і яскраво стилізує спектакль у форму обряду (потім стає зрозуміло – це обряд посвяти в Людину). Водночас це притча. В ній багато філософського підтексту, а тварини аж ніяк не нагадують героїв байок, від яких чекаємо фінальної моралі" [12, 9].

Присутній у п'єсі "Королівський особняк" Я. Верещака мотив гри В. Денисенко укрупнює до принципу побудови вистави в цілому. Він разом зі сценографом А. Александровичем вибудовують сценічну дію за принципом "театр в театрі".

У приватному ательє модного закрійника, куди його син запросив на святкування Нового року "добірне товариство" однокласників, "головували" чисельні манекени: "... застигли фігури виступатимуть активними учасниками, спостерігачами й свідками всього, що тут відбудеться. ... Легко й недбайливо Хазяїн знімає елегантні піджаки, екзотичні халати, воєнні кітелі з манекенів і роздає гостям. Кожен з присутніх займає відведене йому місце у великій і бага-

тоступінчастій грі, яка складається з цілого ланцюга турів, партій" [14]. Пародіюються різні ситуації "дорослого" життя – застілля, виступи на виробничих засіданнях, з типовими для них гаслами про "виконання і перевиконання...".

З появою неочікуваного гостя-Пришельця – Петра Чижка – гра переходить на інший рівень. Компанія підлітків розподіляється на глядачів і акторів. Останні будуть розігрувати етюди, запропоновані Хазяїном: "світить сонце", "падає сніг", "три кози гуляють у парку", "хуліган Фіма залицяється до них...". Коли Фіма раптом по справжньому вдарить дівчину по обличчю, гра на якийсь час перерветься. Петро Чиж не зрозумів, що прохання дівчини захистити її честь – лише цинічна містифікація. Він став заручником парі між представниками "касти привілейованих" і мусить зректися своїх переконань, моральних принципів. Покарання інакомислячого – трагедійна кульмінація театралізованого шоу, яке розігрувалося протягом усієї вистави. Катівню "організують" із підручних засобів – люстра перетворюється на гак, а новорічна гірлянда, знята з манекена-ялинки, править за мотузку.

Смерть Петра зупиняє вакханалію жадливого дійства. "Западоється світло, костюми блідніють, герої витирають яскравий "паньківський" грим і руйнується все – ілюзією стає згуртованість і непорушність компанії, спільність інтересів і переконань. Перед нами діти, які злякалися того, що вчинили" [14].

Відаючи належне образному баченню режисера, театральні критики разом з тим постійно наголошували на необхідності використання змістовно вмотивованих образною системою вистави виразальних засобів. Так, у виставі "Звичайне чудо" за С. Шварцем "він укрупнює символ, мимохідь згаданий Шварцем, – смерть на білому коні – при наближенні справжнього кохання. Але у Шварца всі "чудеса", що при цьому відбуваються, згадані через кому. Застосування такого сильного символу, як смерть, підносить його над іншими і переакцентує задум, а добра і лірична казка цього не потребує" [13, 7].

Невмотивовані художньо-цілісним баченням вистави сценічні тропи примушували рецензентів знову і знову наголошувати: "У тому, що з театральними символами слід поводитись обережно, можна переконатись і на спектаклі "Езоп". Він щедро насичений режисерською фантазією і водночас дуже змістовний, "збитий" у місцях, де постановочні метафори можуть сприйматися двозначно. Так, стрибок Езопа в "безодню", а саме – миску з водою, в якій перед цим йому обмивали ноги, вже не трагедія, а пародія" [13, 7].

Можна продовжити перелік зауважень щодо образної лексики вистав режисера В. Денисенка. Проте, якщо говорити по суті, всі вони лише деталізують картину прорахунків нової генерації режисерів на шляху тотальної активізації сценічної образності. В цьому контексті показовими є спостереження А. Драка: "Більшість молодих сценографів сповідують ігровий театр. І це цілком сучасно: театр утверджує себе на шляхах відродження своїх одвічних начал. Але навряд чи доречні ігрові прийоми в тих випадках, коли театр тяжіє, наприклад, до театру психологічного. Складається враження, що сценографи, яких не надихають ідеї драматурга, грають у свій театр: вбираються то у вишукані бабусині сукні (ретро-стиль), то в лахміття "бідного", грубого театру – балагану, то розігрують жорстокий театр, створюючи апокаліптичні картинки. Але ні жорстокий, ні

грубий театр, ні ретро ("стиль дитячих мрій"), ні вправи в дусі "гіперреалізму" – частенько художником не вистраждані. Яскрава, ефектна форма народилася легко. Втім, талановитим стилістам завжди легко дається будь-яка задана тема. Але стилізація ніколи не замінить дихання життя" [2, 18].

Яскрава ігрова стихія вистав нового покоління митців заповнювала естетичні лакуни попереднього десятиліття розвитку українського театру, коли позатекстова сценічна реальність дуже рідко формувала образну структуру спектаклів. Між тим, у європейському культурному просторі режисери вже давно, апелюючи до естетично розвинутого глядача, активно пропонували йому зчитувати систему умовних знаків-понять; у співтворчості з художниками вони вже давно розохотилися "...грати" одними й тими самими речами на сцені. Навіть, якщо ця річ досить ексцентрично співвідноситься з речами звичними. Наприклад, колесо. В якийсь момент у якомусь невідомому пункті земної кулі воно було введене у виставу не в побутовому, а символічному своєму значенні. І далі – пішло, чи краще сказати – поїхало. Колеса підвішували, розставляли, котили, перетворювали на суто декоративну деталь. Актори то обігрували їх, як у Ефроса в "Дон-Жуані", припустимо, де діалоги супроводжуються перекачуванням через сцену вздовж рампи від одного співрозмовника до іншого важкого, що потребує сильного (бо завалиться) поштовху колеса, то висіли на них, як висить М. Караченцов на "колесі долі" у "Жорстоких іграх" (театр ім. Ленінського комсомолу), то не помічали їх зовсім" [7, 239].

Зазначимо, що величезне червоне металеве колесо, точніше його гігантська, що визирає з-за стіни московської квартири, половина, з розвитком сценічного дійства багатократно нарощувала свою образну енергетику, розкривала значущість і навіть певний філософський сенс... "Як і все в цьому світі, колесо Шейнциса – явище не абсолютне, а тільки відносне. Спочатку це якась частина наших міських механізмів, мотив урбаністичної фантазії, "мотор" великого міста. Потім, можливо, матеріалізація швидкоплинного часу. Потім – злий каток, барабан, шестерня, що переїздить нас своїм бездушним металом. Пізніше – об'єднуюча все і вся Круговерть. Окружність. Найчудовіше начертання у Всесвіті. Довершений геометричний знак, формула вселенської краси, а отже – любові. І вже в самому фіналі – приручений людиною велетень – веселий парковий атракціон, майже домашня радість, забава, сюрприз Діда Мороза" [4, 14].

Монтажні прийоми, предметно-речовий світ, "включаючись у гру", формували образну систему культурної вистави європейського театру другої половини 70-х – "Річард III" В. Шекспіра (Грузинський театр ім. Ш. Руставелі, 1979). У режисерській пунктуації Р. Стурра пересування короля Едуарда у дитячому манежі засвідчувало його безпомічність; фарс обрання Річарда королем завершувався карнавалом з коронами. До них будуть тягнутися руки одних, щоб пожадливо схопити, інших – щоб любовно пестити або глузливо натягти на голову тощо.

Цікаві спостереження щодо позапобутового функціонування сценічної деталі, її художньо узагальнених сенсів у структурі сценічної дії належать Р. Кречетовій. Вона пише про те, як книга "знаходила спосіб зіграти свою роль. Іноді роль була зовсім невеликою, скоріше не роль, а знак, у який ніби згорнуто спектакль. (Усе, що ви бачите – весь цей яскравий сценічний світ; усі ці люди –

від початку існували тільки як текст, що таїть в собі багато інших можливостей). Так, у "Гамлеті" Мікка Міківера книга в руках Горацио починає і закінчує виставу. Начебто вся історія Гамлета – у минулому, вона – лише розповідь про те, що відбулося ("слова, слова, слова"), а не реальність, виникла у момент спектаклю. Або в "Річарді III" Роберта Стурра королева Маргарита читає по книзі свої пророчі прокляття немов по книзі долі, де все було записано до того, як звершилося. Або у "Доні Розіті" Гарсія Лорки у Шауляйському театрі, де режисер Гітіс Падігімас використав томик віршів автора п'єси, аби ці вірші час від часу просто читалися акторами прямо по книзі, і вистава би тим самим розмикалася в поезію Лорки, йшла за межі п'єси, набирала висоту і метраж" [7, 237].

Безперечно, у 80-і активно розвивалися й інші принципи формування образної системи спектаклю. Від акцентованого прийому або використання певної системи прийомів режисери у співтворчості з сценографами тяжітимуть до передачі цілісного світобачення через побудову образу: "як течія, як зміна сенсів, що виникають і зникають, гаснуть і спалахують, позбавлених вимогливості, повчальності. Розрахованих на те, щоб знову з'явитися у свідомості глядача вже після вистави, бути порівнювальними, співвіднесеними, існуючими разом" [6, 98]. Проте молода українська режисура надавала перевагу пошуку активних зорових образів, коли сценограф не бажав залишатися непоміченим і пластика вистави створювала світ, який, існуючи за своїми законами, владно обумовлював територію життя героїв вистави.

#### Література

1. Васильєв С. Бій з тінню / С. Васильєв // Український театр. – 1986. – № 4. – С. 114–117.
2. Драк А. Сценографія – любов моя / А. Драк // Український театр. – 1983. – № 5. – С. 16–19.
3. Заболотна В. Здатні на ризик / В. Заболотна // Вечірній Київ. – 1987. – 19 серпня.
4. Захаров М. Контакты с пространством. Художник и сцена / Марк Захаров. – М.: Советский художник, 1988. – С. 6–21.
5. Клековкін О. Бунт милосердя / О. Клековкін // Український театр. – 1987. – № 4. – С. 18–21.
6. Коваленко Г. Сценография сегодня – кака она? / Г. Коваленко // Театр. – 1984. – № 5. – С. 94–103.
7. Кречетова Р. Художник и пьеса. Современная драматургия / Р. Кречетова. – М.: Искусство. – 1983. – № 3. – С. 229–246.
8. Малахов В. Треба експериментувати... / В. Малахов // Український театр. – 1986. – № 5. – С. 20–22.
9. Мороз В. Діалектика росту / В. Мороз // Прапор комунізму. – 1983. – 21 травня.
10. Саква О. Подивіться, хто прийшов! / О. Саква // Український театр. – 1983. – № 3. – С. 10–13.
11. Спиридонова А. Знахідки і втрати молоді режисури / А. Спиридонова // Український театр. – 1980. – № 5. – С. 2–5.
12. Чепалов О. Жорстокі ігри – сцена і життя / Олександр Чепалов // Український театр. – 1988. – № 6. – С. 9–11.
13. Чепалов О. У пошуках звичайного чуда / Олександр Чепалов // Український театр. – 1989. – № 6. – С. 5–7, 14.
14. Ягодівська О. Парадокси гри / О. Ягодівська // Культура і життя. – 1987. – 16 серпня.