УДК 792.9 (477)

Грушецький Ярослав Ігоревич,
художній керівник Черкаського обласного
академічного театру ляльок, аспірант кафедри
театрознавства КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого

ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ І НАРОДНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ЯК ФАКТОР ОНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ (ОСТАННЯ ЧВЕРТЬ ХХ СТОЛІТТЯ)

Автор статті досліджує вплив традицій українського фольклору та народного театру ляльок на оновлення виразної мови професійного театру ляльок України в останній чверті ХХ століття. У публікації наголошено, що згадані традиції склали серйозну альтернативу панівному реалістичному стилю в мистецтві українського театру ляльок зазначеного періоду та спонукали до створення більш складних образних систем.

Ключові слова: український фольклор, театр ляльок, український вертеп, лялька, режисерські пошуки.

The article explores the influence of the Ukrainian folklore traditions and folk puppet theater to upgrade expressive possibilities professional puppet theater in Ukraine the last quarter of the twentieth century. It is noted that these traditions were serious alternative to the realistic style in art of the Ukrainian puppet theater in that period and led to the creation of more complex imagery systems.

Key words: Ukrainian folklore, puppet theater, Ukrainian nativity scene, puppet, director searches.

Остання чверть ХХ століття для театру ляльок України була переломною. Зокрема, з’явилося нове розуміння лялькового мистецтва як відкритої виражальної системи, ускладнювалася його образна мова. Одним із шляхів розвитку українського театру ляльок постає звернення режисерів до стилістики українського фольклору та народного театру ляльок, зокрема, українського вертепу та російської «Комедії про Петрушку». Визначення оновлюючого впливу поетики народного мистецтва і народного театру на естетику професійного театру ляльок України, виявлення передумов виникнення сучасних тенденцій в ньому складає основне завдання даного дослідження.

Тема впливу народного театру ляльок та фольклорних традицій на розвиток професійного театру в ХХ столітті перебувала у колі уваги переважно російських вчених – Б. Голдовського, А. Некрилової, Н. Смирнової, І. Уварової, польського дослідника Х. Юрковського.

Для українського театрознавства чи не єдиним на сьогодні системним джерелом наукової інформації є ґрунтовна праця Б. Голдовського і С. Смілянської «Театр ляльок України», видана у Сан-Франциско 1998 року, в якій узагальнюється історичний досвід українського лялькового мистецтва від часів зародження до кінця 80-х років ХХ ст., наводиться широка фактографічна база. Однак, попри всі переваги, видання в цілому має характер, скоріше, публіцистичний. Серед відомих українських критиків, які в окремих статтях тією чи іншою мірою торкалися згада-

них процесів розвитку вітчизняного театру ляльок – Ю. Богдашевський, С. Веселка, М. Гарбузюк, Р. Коломієць, Т. Моцар, С. Смілянська. Додалося й молоде покоління театрознавців, які у своїх роботах також торкалися тих чи інших аспектів заявленої теми. Серед них – О. Дмитрієва, Н. Семенова, Д. Ярошенко.

Однак, попри все, тема впливу на професійний театр ляльок України стилістики та жанрових особливостей фольклору і народного театру ляльок в останній чверті XX століття досі недостатньо вивчена.

Метою даної наукової розвідки є встановлення впливу українського фольклору та поетики народного театру ляльок на формотворчі пошуки у професійному театрі ляльок України. Автором здійснено спробу виявити новаторський зміст віднайдених виразних засобів і художніх прийомів у пошуках українських режисерів, встановити їх відповідність загальному напряму розвитку виразної мови театру ляльок (зокрема, визначити спільні риси у розвитку українського професійного театру ляльок із загальноєвропейськими тенденціями).

Середина XX ст. виявилась знаменною для європейського театру ляльок – 50-ті роки принесли довгоочікуваний вихід з кризи «лялькового натуралізму».

Одним з істотних джерел оновлення театральної мови постає у європейських режисерських пошуках фольклорна традиція в мистецтві. Фольклорні стилі в країнах Східної Європи були поза критикою панівної ідеології, оскільки остання декларувала усіляку підтримку народного мистецтва. Н. Смирнова зазначає, що саме через «наївну метафоричність» народного мистецтва європейські митці намагалися отримати натхнення для нових пошуків [9, 212].

Дещо пізніше захоплення фольклором стане можливим реалізувати у театрах ляльок України. Звернення режисерів-лялькарів до українського фольклору було і зверненням до чинника духовного, і, у значній мірі, формотворчого. Саме фольклор і театральні експерименти з ним надихнули багатьох митців на віднайдення нових цікавих прийомів.

У березні 1983 року на сцені Хмельницького обласного театру ляльок з'явилася вистава, яка в подальшому для театру ляльок України стане знаковою. Режисером вистави «Василькові рушнички» був Л. Попов. Звернення до київського науковця, знавця українського фольклору та етнографії Г. Павленко з пропозицією створити драматургічну основу стало початком втілення задуму вистави.

Концепція майбутнього проекту виглядала наступним чином: «На сцені повинно відтворитися коло календарно-обрядових свят, які ніби уособлюють життєвий шлях людини. Дія має характер гри, за принципом народного театру» [6].

Черговим поворотним моментом створення «Василькових рушничків» стало залучення до роботи художника В. Нікітіна. Ним було запропоноване не стільки «сценографічне рішення», скільки ігрове предметне середовище, «атрибутивна стихія» майбутнього «діє-творення». Особливістю такого облаштування простору була не лише можливість акторам вільно обходитися з різноманітними елементами народного побуту, а й свобода асоціативна, здатна «відірвати» ці «артефакти буденності» від виключно утилітарного розуміння, підняти їх до ємних символічних значень. З точки зору приналежності вистави до жанру театру ляльок найбільш цікавим видається новаторське використання театральної ляльки в якості *знаку* в руках актора, тобто предмета матеріальної куль-

тури (народної іграшки наразі), що лише означує персонаж, а не діє і живе за нього як повноцінний суб'єкт сценічної творчості.

В Україні означеного періоду явно викристалізувався ще один напрям театральних застосувань фольклорних тем, а саме – жанр лялькового шоу, ревю, або ж концертних номерів, збудованих на втіленому народному анекдоті. Особливо яскраво і мистецьки переконливо ці ідеї прозвучали у діяльності режисера В. Долгополова та художника А. Курія.

Колоритно-гротескова мова «Троїстих музик» (Черкаський театр ляльок, 1983) вивела на кін низку українських комічних літературно-театральних типажів, зафіксованих в ростових ляльках-масках. Номер за формою і настроєм належав до вулично-карнавальної сміхової стихії. Оздоблений численними атрибутами української «прикладної» поетики, такими як брилі, воли, козобаси, сопілки, він ніс в собі величезний заряд народної бадьорості і оптимізму [8, 50-52].

В. Долгополов в роботі з маскою спирався на призабуті в 30-х роках принципи лялькового мистецтва, а саме – «виразної скульптури в русі», перетворював актора на справжнього скульптора, який неначе збоку спостерігав за своїм образом-роллю, та ліпив його видиму сутність. Зрозуміло, що така творчість була далекою від достовірно-реалістичної, вона неначе пропускалася через магічні тиглі курбасівського «перетворення».

У 90-ті роки XX століття на сцени театрів ляльок України масово вийшли герої М. Підгірянки, О. Олеся, І. Франка, Л. Українки, М. Гоголя, Г. Хоткевича, Г. Барвінок, Б. Стельмаха, ставилися комічні опери М. Лисенка, залунав розлогий і пронизливий спів вертепу.

До кола сценарних обробок режисерів України потрапила й українська народна казка, але стала вона своєрідним провідником до сакральної глибини народної традиції в мистецтві. Режисери зосереджуються на експерименті з текстом, самі вправляються у створенні літературних колажів на основі казок, народних пісень, інших жанрів фольклору. Звернувшись до фольклорних джерел через народну казку, режисери 90-х швидко усвідомили безмежний поетичний потенціал міфу.

Найбільшим «міфотворцем» на теренах українського лялькового світу виявився С. Брижань. Саме з глибинних сакральних шарів свідомості підняті і явлені світу герої його епічних казок, а світ в якому вони діють мерехтить образами і знаками генетичної пам'яті.

Одною з ключових вистав на довгому режисерському шляху «міфотворення» постав «Івасик-Телесик» (Хмельницький театр ляльок, режисер С. Брижань, художник М. Ніколаєв, 1995) [4, 111-113]. Простір вистави сповнюється космосом символів-знаків навколо людини і відбиває через нього космос внутрішньо-людський. Оповідна «тканина» драматургічної канви, відмінна від звичної реалістичної, покликала до сценічного життя нові способи існування актора, своєї черги, наново «перекроїла» знаковий простір сцени. Носіями символів-знаків стали не лише ляльки, як артефакти сценічного мікрокосму, але й костюми акторів-оповідачів, позбавлені художником права на «побутову бездіяльність».

«Золотий човник» режисера Я. Грушецького і художника М. Данька в Івано-Франківському театрі ляльок (2000) також «пришвартувався» до українського фольклору, що сягав язичницьких часів. Зокрема в його драматургічну структуру були послідовно вплетені щедрівки, як основа космогонічного епосу прадавніх українців, жартівливі пісні, народні ігри-забави. Поступово учасники дійства підбиралися до основного видовища – театралізованої казки, розіграної через ляльки, чия участь тепер символізувала якусь особливу, вищу сакральність головної частини свята заклику весни…

Мабуть, єдиним з професійних лялькарів, хто, на початку 70-х років по справжньому гостро і глибоко відчував український вертеп, так би мовити, «хворів темою», був головний художник Харківського театру О. Щеглов. Ідея відродження в театрі ляльок українського вертепу, була посіяна в його душі ще за часів знаменитого «Межигір'я», де група студентів художньо-керамічного технікуму відтворила форму старовинного дійства, «ожививши» її злободенною проблематикою. [3, 255-257]. Через півстоліття (від 1923 року) О. Щеглов зумів залучити до втілення задуму В. Афанасьєва, а той, своєї черги, довірив студенту п'ятого режисерського курсу кафедри театру ляльок О. Інюточкіну безпосереднє режисерське виконання.

70-ті роки були роками фактичного академізму Харківського театру ляльок. Вертеп же суттєво відрізнявся від вистав реалістичних, через народну традицію сягав глибинних прошарків загальнолюдської культури. Особливо показовою видається семантика українського вертепу: «Загадкова побудова лялькового театру набуває сенсу в театрі Діоніса (де нижній поверх – для героїв, верхній – для богів), а театр Діоніса багато в чому отримує пояснення через форми «народного», лялькового театру» [10].

Відомо, що вертепна лялька – лялька специфічна, вона здатна рухатися в просторі сцени лише по спеціальних прорізах в «ляльковій» підлозі, в які входив шток, що ним керував лялькою актор. Цей схематизм руху накладав відбиток на всю, так би мовити, пластичну поведінку ляльки, надавав їй специфічних ознак умовності і «несправжньості», наближував до особливого світу народного сакрального мистецтва.

Звернення до фольклору і традицій вертепу в подальшому можна бачити у однокашника О. Інюточкіна І. Рожка, а саме – в застосуванні вертепних ляльок та семантики вертепного ящика у виставах-не вертепах. І це вже наступний виток розвитку відроджуваної традиції. Так було у виставі «Золоторіг», поставленій за віршованою казкою Д. Павличка «Золоторогий олень» в Івано-Франківському театрі ляльок наприкінці 70-х: «Водночас такий своєрідний прийом дає змогу режисерові максимально використати сценічний простір, вирішити окремі сцени за принципом вертепу (розгорнути дію водночас на двох «поверхах» сценічного візерунку)… І. Рожку вдалося відтворити духовність буття своїх персонажів, їхнє поетичне світовідчуття» [5].

Використавши все той же тип вертепної ляльки, але «художньо-модифікувавши» її, режисер Я. Грушецький та художник В. Безуля створили виставу за п'єсами О. Олеся «Бабусині пригоди» в Полтавському театрі ляльок 1992 року. Модернізація полягала також у «присвоєнні» персонажу-ляльці того чи іншого пла-

стичного трюку, метафоризації якоїсь визначної риси певного типажу. Так, голова всюдисущого Лиса, заскоченого зненацька «на гарячому», буквально «йшла обертом».

Зовсім інша традиція інтерпретацій вертепних дійств була привнесена в Україну російським художником і вченим І. Уваровою, яка стала, зокрема, автором сценографічної ідеї вистави Кримського республіканського театру ляльок «Бик, Осел та Зірка» М. Бартеньова і А. Усачова режисера Б. Азарова (художник С. Сафронова, 2000). В цьому своєрідному «вертепному апокрифі» історія народження Христа трепетно і символічно подається у викладі свійських тварин – перших свідків Народження, зрештою, як подається і моральна проблематика Вчинку. Ідеї І. Уварової неодноразово ще будуть надихати творчі тандеми в Україні (зокрема, С. Брижаня та М. Ніколаєва у «Відлунні») до несподіваних художніх втілень теми різдвяного вертепу.

«Щедрий вечір» режисера Я. Грушецького і художника Миколи Данька в Івано-Франківському театрі ляльок, представлений на Міжнародному фестивалі «Різдвяна містерія» в Луцьку 2001 року, з науково-історичної точки зору наче символізував своєрідний місток, що перекидався з часів незапам'ятних до безпосередньо християнських, втілював шлях духовного зростання людства сходинками історично-релігійних епох. Куратор фестивалю Л. Танюк в інтерв'ю івано-франківській обласній телерадіокомпанії «Вежа» зазначав: «І ці ляльки прекрасні, і те, що всі ляльки вищі за людей. І потім, ця фінальна сцена, коли вертеп збудований на сонці, як на гончарному колі світу, то мені здається що режисер – філософ, що він мислить ємними сакральними категоріями, а не просто категоріями побуту».

Х. Юрковський у своєму есе «Постмодернізм і ляльки» влучно говорить про використання режисерами техніки колажу: «Пошук нових рішень дуже часто означує необхідність створення самостійної організації тексту. …Крім того, сучасна адаптація дуже близька по формі до колажу. Це практика видатних світових майстрів. Такі художники, як Гротовський, Брук, Уілсон компонували свої сценарії з різних текстових матеріалів. Так само вчиняє багато лялькарів…» [11].

У виставі С. Брижаня «Відлуння» злилися дві теми: свято народження Христа з гірким присмаком майбутнього розп'яття і свято народження світу в середині людини – через поезію, через теплий подих на замерзле віконце, через тривожну порожність і тишу московських квартир 30-х… Мовчазними свідками різдвяної зими надворі застигли у вікні (яке у чарівному перетворенні митців перебрало роль священної скриньки) чорно-білі знімки закатованих іродами поетів. Прямо там – у вмістилищі Всесвіту, поближче до Бога, до народженого Христа помістив їх режисер, здійснивши святий і скорботний обряд. «Крайньою точкою на шкалі авторських інтерпретацій вертепу» називає виставу М. Гарбузюк [1].

Від початку 70-х років тема народних дійств невипадково займала чільне місце в середовищі лялькарів: «…теми балагана, його естетики, поетики, семантики були провідними в різноманітних «круглих столах» і лабораторіях того часу», – зазначає Б. Голдовський [2, 32]. Це був привід для чергового потужного кроку в бік театру ляльок «різних виражальних засобів».

Вистава харків'ян «Комедія про Петрушку» у постановці В. Афанасьєва, режисурі Л. Попова та сценографії В. Маяцького цілком виправдано була наближена до балаганної естетики ярмаркового свята-гуляння, а ще ширше – до народної сміхової культури взагалі. Тут були і торговці, і господар ярмаркового балагану, і скоморохи на ходулях. Суто комедія була занурена режисером у оточуючий вир народного життя.

Така нешкідлива, і можна з впевненістю сказати – «причесана» реконструкція все ж таки несла в собі заряд «інакшості», який, мимохідь, бив по моноліту реалістичної традиції в театрі. Сам спосіб існування лялькового персонажу – використання актором пищика для «озвучки», або спотворення голосу в інший спосіб, постійні зіткнення дерев'яних голівок з відповідним «зрадницьким» стукотом, раптові появи і зникнення ляльок з-під ширми, використання дубців-тріщалок – все мало підкреслювати штучний, несправжній характер лялькового персонажу.

1995 року Полтавський театр ляльок випускає виставу режисера Ярослава Грушецького та художника Віктора Козуба «Сумна весела казка», яка своєрідно відтворює структуру старовинної «Комедії про Петрушку». У виставі широко застосовувалися прийоми традиційно «петрушкові», такі, як удавана глухота персонажів, орудування дубцем, неочікувані появи і зникнення героїв з-під ширми, інші елементи лялькової ексцентрики. Маючи скерованість на широку дитячу аудиторію, вистава стала своєрідним популяризатором ідей старовинного театру Петрушки. Відтворена того ж року в Івано-Франківському театрі, «Сумна весела казка», разом з виконавицею головної ролі Тетяною Чикіровою здобули наступну оцінку Світлани Веселки:

«Її клоунеса (Коломбіна) у «Сумній-веселій казці» – це і мрія, і спогад про Театр, не обтяжений теорією, не спотворений не мистецькою суєтністю, розкутий у виявленні ясних, без комплексів і усмішок, емоцій – імпровізаційний» [7].

Отже, можемо стверджувати, що в Україні останньої чверті XX століття звернення професійних режисерів-лялькарів і до фольклорних мотивів і до структур старовинного театру ляльок було явищем досить поширеним, а вплив формоутворюючих складових народного стилю на естетику професійного театру ляльок – відчутним. Виникнувши у другій половині 70-х – на початку 80-х рр., обидві тенденції, що мали багато точок перетину, знайшли своє продовження у подальших пошуках, суттєво оновивши палітру виразних засобів. В чому ж полягав новаторський зміст використання фольклорних форм і дієвих структур народного театру режисерами театру ляльок України в останній чверті XX століття?

Фольклор в театрі ляльок у всій сукупності своїх виражальних особливостей – характером драматургічної структури, чи не ритуальним проникненням у світопростір сакрального обряду, наданням ляльці не властивих реалістичному театру символічних значень у способах її сценічного існування став вагомим чинником розриву сучасного українського театру ляльок з реалістичною традицією створення сценічної ілюзії, наблизив такий театр до протилежних естетичних засад. Цілком слушним видається висновок Х. Юрковського, щодо подібних процесів в європейському театрі ляльок, які відбувалися дещо раніше: «Зацікавлення фольк-

лором віддаляло творців-лялькарів від належного застосування структур драматичних. Скеровувало їх скоріше в напрямку театру оповіді, що наближувало їх до концепції епічного театру Брехта» [12, 320].

Образні структури і дієві прийоми українського вертепу і російської комедії Петрушки, в силу своєї історично-естетичної природи, також стали суттєвим кроком українського професійного театру ляльок в бік від реалістичної традиції. Парадокс полягає в тому, що достеменно відтворивши в середині 70-х років в спосіб реалістичний традиції нереалістичного театру, молоді постановники, так, чи інакше, ці традиції сприйняли і ретранслювали на широкий професійний загал. Пройшовши за чверть століття складний шлях різноманітних перетворень у режисерських прийомах та інтерпретаціях, традиції українського вертепу і російського народного театру Петрушки дали живий і реальний приклад антиреалістичного лялькового мистецтва, дозволили, у підсумку, суттєво оновити виразну мову театру ляльок України.

Як і свого часу в європейському театрі ляльок, важливість і нагальність звернень лялькарів-професіоналів до образних систем народного мистецтва і народного театру була обумовлена необхідністю здорової альтернативи панівному реалістичному стилю, наближенням театру до більш складних, поетичних, умовних форм. Саме поетика українського фольклору і народно-театрального лялькового мистецтва стала в останній чверті XX століття потужним джерелом оновлення образної мови професійного театру ляльок, створення режисерами оригінальних стилів і напрямків, надання сучасному театру ляльок України самобутніх, неповторних рис.

Література

1. Гарбузюк М. Незнищенність вертепу / М. Гарбузюк // Просценіум. – 2003. – № 1(5) – С. 48-53.
2. Голдовский Б. Российский театр кукол в период постмодерна / Б. Голдовский – М.: Центр С.В.Образцова, 2008. – 39 с.
3. Голдовский Б. Энциклопедия куклы / Б. Голдовский – М.: Время, 2004. – 496 с.
4. Коломієць Р. Спокуса лялькою, або невідворотність долі / Р. Коломієць – Хмельницький: ПП Мельник, 2010. – 286 с.
5. Медведєва Н. З любов'ю до професії // Український театр. – 1982. – № 4 (117). – С. 21-22.
6. Попов Леонід. Спогади про Хмельницький театр ляльок: Рукопис (особистий архів Л.П. Попова).
7. Рябокобиленко С. Івано-Франківське капричіо / С. Рябокобиленко // Український театр. – 2000. – № 3-4. – С. 6-8.
8. Семенова Н. Творчі пошуки Черкаського академічного обласного театру ляльок в контексті розвитку сценічного мистецтва останньої чверті XX-го ст. – початку XXI ст.: Дипл. робота / Н. Семенова. – К., 2010. – 90 с.
9. Смирнова Н. 10 очерков о театре «Цендерике» / Н. Смирнова – М. : Искусство, 1979. – 270 с.
10. Фрейденберг О. Семантика архитектуры вертепного театра / О. Фрейденберг // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 2 (243). – С. 41.
11. Юрковский Х. Идеи постмодернизма и куклы / Х. Юрковский // Экран и сцена. – 2001. – № 48 (618). – С. 14-15.
12. Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku / H. Jurkowski. – Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2002. – 356 s.