

**І. А. ГРІНШПУН ТА Ю. І. ГРІНШПУН:  
ДВА ПОКОЛІННЯ РЕЖИСЕРІВ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ**

*Метою* статті є з'ясування особливостей режисури музичного театру двох представників відомої театральної династії: Ізакіна Абрамовича Гріншпуна та його сина Юлія. Ступінь дослідженості обраної теми характеризується відсутністю комплексно узагальнюючих практику обох режисерів театрознавчих робіт. Єдиним повноцінним виданням, що висвітлює творчий шлях І. Гріншпуна, є його власна книга спогадів, видана ще у 1986 р. [1]. З приводу режисури Ю. Гріншпуна такої монографії не існує, проте є значна кількість публікацій (рецензій на вистави у різних театрах Росії та України) у періодичних фахових і нефахових виданнях. В статті вперше робиться спроба прослідкувати спільні та відмінні риси в режисурі двох видатних митців.

Найбільший злет діяльності обох був пов'язаний з театром музичної комедії. Однаково обдаровані режисерським хистом, вони, втім, бачили розвиток театру зазначеного типу по-своєму. Родоначальник династії – І. Гріншпун – один з перших українських радянських режисерів, чиє акторське становлення відбувалося у Харківському Муздраміні в 20-х рр. ХХ ст. (акторський клас корифея українського театру І. Мар'яненка). Професійну освіту режисера музичного театру він здобув вже у ЛДІТМіКу. У 1930-і рр. І. Гріншпун був режисером Харківського російського драматичного театру ім. О. Пушкіна. Певний час, у 1938 р., коли потрапив під молох репресій головний режисер Показового Всеукраїнського театру ляльок Іван Шаховець, Гріншпун очолював цей славетний колектив. Втім, у післявоєнний час Ізакін Гріншпун змінив Харків на Львів, з його специфічно опозиційним до соцреалізму середовищем, де став першим головним режисером тільки-но створеного театру музичної комедії. Останні десятиріччя життя режисер займався педагогічною роботою на кафедрі акторів музичного театру в Ленінграді, плідно виховуючи кадри, в тому числі, яскравих представників українського театру (Г. Жадушкіна, В. Барда-Скляренко – актори-прем'єри Одеського театру музичної комедії).

Однією з характерних особливостей режисури І. Гріншпуна у 1940–50-і рр. була відмінна від лекал соцреалізму робота з художником. Естетика театрів оперети України у цей період директивно наслідувала прочитанням головних театрів Радянського Союзу. І. Гріншпун і сценограф Ф. Нірод, якому не був близьким ілюстративізм у живописі, знайшли свій підхід до постановок оперет (дуже часто це були радянські оперети, з певним схематизмом лібрето, слабкими характеристиками героїв, втім, цікавою музичною драматургією): «Неспокійне щастя» Ю. Мілютіна, «Мрійники» К. Лістова і «Перевернена чаша» Г. Корчмарьова та класична кальманівська «Фіалка Монмартра». Про передостанню виставу, дія якої розгорталася у середньовічному Китаї, режисер згадував: «Ф. Нірод відмовився від опереткової екзотики, ілюстрації місця дії. Лаконічними живописними засобами художник відтворив сад, про який більш можна було здогадуватися, ми його майже не бачили. Проте докладно було розроблено світлову партитуру, що дозволяло бачити деталі фарбованими то «денним світлом», то «нічним». Це було середньовіччя, проте своїм вирішенням Ф. Ф. Нірод не віддаляв нас від того, що відбувалося, а навпаки, наближував. Велику увагу він приділяв костюмам. Співвідношення чорно-білих та жовтогарячих костюмів ченців утворювало колоритне кольорове рішення» [1, с. 136–137]. Притаманна їх баченню музично-живописна образність вирувала і у постановці «Фіалка Монмартра», де історію з життя паризької богемі відтіняло мерехтливе бузкове тло, що змушувало згадати полотна імпресіоністів. Про методику Ф. Нірода І. Гріншпун писав як про школу Львівського (з 1954 р. – Одеського) театру музичної комедії: «Він своїм мистецтвом не ілюструє музику, а висловлює її емоційний зміст. Художнику недостатньо прочитати п'єсу (лібрето), необхідно “прочитати” клавір. <...> Аналіз музичної драматургії, її стильовий, мелодійний, ритмічний характер підкаже художнику образний принцип сценографії музичної вистави» [1, с. 136].

Вже будучи лєнінградцем за пропискою, режисер часто ставив в українських театрах. Найстаріший серед класики української оперети твір – «Сорочинський ярмарок» О. Рябова зазнав у київській постановці І. Гріншпуна (1970) помітної жанрово-стильової трансформації. Визначальними для неї були синтез побутового етнографізму,

яскравого національного колориту і відтворення типових образів гоголівського світу за допомогою засобів театральної умовності. Особливо відрізнялися в цьому напрямі актори Т. Тимошко (Хівря) та Р. Похвалла (Афанасій Іванович). Працювала на розкриття нових жанрових граней і сценографія О. Бобровникова: «Зміна картин створювалася рухом двох аплікаційних куліс (від одного порталу до іншого), – зазначав режисер. – За ними рухалася піч, колодязь, стіл, віз і таке інше. Лаштунки “уходили”, а речі залишалися на сцені, усі вони грали, діяли» [1, с. 141].

Однією з найзначніших робіт останнього періоду життя І. Гріншпуна на сцені рідного для нього Харківського українського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка стала вистава «Тригрошова опера» (1975). З усім досвідом режисера музичного театру І. Гріншпун прийшов у драматичний колектив з визначними традиціями і оновив його сценічну лексику за допомогою матеріалу Б. Брехта та К. Вайля. В ролі Меккі Ножа чергувалися у двох складах В. Мальяр і Ю. Головін. У постановці було зайнято як провідних артистів, так і молодь. Прочитана за допомогою естрадно-публіцистичних прийомів брехтівського політичного кабаре вистава стала справжньою подією на українській сцені.

Син Ізакіна Гріншпуна – Юлій, на противагу батькові з його класичною школою, можна сказати, народився концептуалістом та постмодерністом. Прийшовши до режисури на початку 1980-х, він не ужився в просторі столичних театрів музичної комедії, на 7 років обравши шлях опозиціонера в уральсько-сибірській зоні, знай своїми тогочасними зухвалими експериментами в галузі формотворчості та езопової мови. Кращі вистави Ю. Гріншпуна в Магадані, Свердловську та Хабаровську (у театрах музичної комедії) – це «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, «Герцогиня Герольштінська» Ж. Оффенбаха, «Женихи» І. Дунаєвського. У 1988 р. розпочалася нова, одеська, сторінка біографії відомого режисера. Історія династії зробила доленосний оберт, і син прийшов реформувати, підіймати з руїн театр, колись створений батьком. Запрошення Ю. Гріншпуна було останнім кадровим рішенням видатного актора Одеського театру музичної комедії і тогочасного директора театру народного артиста СРСР М. Водяного, який пішов з життя у 1987 р. Відомий власними

концептуальними експериментами з класичною оперетою, відразою до виконавської та постановочної рутини, молодий режисер – до-тепний інтелектуал – привабив уславленого майстра потенціальною можливістю вивести театр М. Водяного з кризи.

Ю. Гріншпун привіз до Одеси з Півночі свого провідного актора С. Крапмана, залучив до співпраці в Одесі своїх постійних сценографів-співавторів І. Ніжного та Т. Тулубеєву. Він почав роботу з концептуальної перебудови репертуарного обличчя театру. На хвилині перебудови в країні режисер звернувся до спадщини малознаного драматурга Олександра Копкова, репресованого в сталінську добу. Наступною постановкою Ю. Гріншпуна стала вистава «Граємо Зощенку». Отже, обидві перші постановки режисера вкладаються в програму реабілітації і повернення з забуття імен авторів, які були невгодні радянському режиму. Домінуючою стихією фолк-шоу «Слон» за мотивами п'єси О. Копкова стала режисерська іронія. Проблематика вистави мала не ретроспективний характер, знаходячись у прямому зв'язку з програмою суспільної перебудови. За твердженням рецензента, «з найбільшим прицілом у наші сьгоднішні проблеми» було зображено «актив», ті сили, котрі протистояли мрійнику Гур'яну (абсолютно не в оперетковій манері зіграному С. Крапманом) [5]. Ю. Гріншпун привніс у виставу театру музичної комедії той постійно відчутний другий план, що був притаманний кращим дисидентським постановкам драматичного театру 1960–80-х рр. Текст його вистави поставав проти натужного замилювання селом а là «Кубанські казаки», яке культивувалося в радянському мистецтві. Селянські типи, виведені на кін у цій постановці, мали спільне духовне коріння з героями А. Платонова, отже, потребували винайдення акторами, які їх грали, адекватної інтерпретації. Автор рецензії зазначав, що актори втілили незвичну для них стильову доктрину – «в рамках гротеску, шаржу, навіть лубка, змогли запропонувати образи, що підкорюють духовною правдою» [5].

Головний художник одеського театру музичної комедії М. Івницький створив сценографічний образ: мікрокосм простої оселі селянина Гур'яна в оточенні колгоспного офіціозу, а за ними – макрокосм пшениці, поля в мільйон колосків – як символ народу. В фіналі ці колоски спалахували метафізичним вогнем, мов заупокійні свічки

у храмі. Водночас з цим, вони відбивалися у свідомості глядачів як аналогія з кострищами сталінської «інквізиції», на яких корчилося радянське село 1930-х рр. «З тієї самої сцени, – писав рецензент, – де Гур'ян Гур'янович за допомогою усіх своїх домочадців споряджає дирижабль, щоб піднятися на ньому до блакитної мрії, вистава набуває найдорогоцінніших нот, підіймається до щемливого трагічного фарсу, якщо хочете – до високої комедії» [5]. Режисерське рішення фіналу вистави затребувало оволодіння новими площинами сценічного простору з єдиною метою – наочно передати крах утопії головного героя, її болючі наслідки. Гур'ян проголошував з інтонацією блаженного: «Потягнула мене земля радянська назад. Звик. Лечу та посміхаюся. Так мені стало радісно...». Власним присудом Ю. Гріншпун змінив позитивний фінал комедії О. Копкова на фінал трагічний – з усім історичним знанням про часи, коли п'єса була написана: «радянська земля» зустрічала свого сина в особі мовчазних постатей у формі. Вистава вимагала від акторів існування у подвійній сценічній реальності: відтворення то похмурих селянських буднів, то реальності блакитних мрій копковського «Малахія». Таку концепцію режисера виявила і «подвійність» образу сценографії М. Івницького.

Створюючи програмні вистави на сцені одеського театру, Ю. Гріншпун об'єднав вистави «Слон» та «Граємо Зоценка» спільним знаковим атрибутом. Золотий слон на етажерці зоценківського Горбушкіна був одночасно і побутово впізнаваною деталлю типово міщанського інтер'єру, і створював символічний зв'язок з попередньою програмною виставою. «Тільки режисер з абсолютним чуттям смаку та концепцією творчості, – писав рецензент, – міг дозволити собі таку блискучу та вишукано-тендітну інсценуацію. Вистави для нього були двома половинками монети – про трагедію села і про “комедію” міста у 30-ті рр.» [4]. Під прицілом режисерської сатири знаходилися не стільки зоценківські невігласи-міщани, скільки репресивний апарат, який перетворює життя на панічний страх. Саме цей емоційний аспект дозволив режисерові, знов-таки, звернутися до подвійної реальності – побутової та фантазмагорійної. Сценографія Т. Сельвінської відтворила куточок вседержавної утопії 30-х – розташувався на сцені оркестр, майоріли травневі стяги вуличних демонстрацій, проносилися сценою дівчата-комсомолки, майнув міліціонер-посто-

вий, а поруч з ними причаїлися персоніфіковані острахи, що ввижаються простій радянській людині, яка відчуває себе «під прицілом». Ю. Гріншпун поставив виставу в дусі експериментів Ю. Любімова, розширюючи твір до авторського (зоценківського) контексту в цілому. Ставлячи твори М. Зоценка, Ю. Гріншпун виводив у герої самого автора, а тема його трагічної долі у державі відтворювала додатковий план дії. Разом з тим, і в акторському ансамблі вистава нараховувала численні удачі – віхою стала роль Сусіда для В. Барди-Скляренка, вписались у концепцію постановки індивідуальності Г. Жадушкіної, Б. Боровського, С. Крапмана. Режисеру вдалося зруйнувати стереотип буцімто непохитної «бенефісності» зоценківського репертуару.

Здійснивши злободенну постановку «Мафіозі» за мотивами чехословацького мюзиклу М. Новака з музичними цитатами з опери «Кармен» Ж. Бізе, Ю. Гріншпун зазначав в інтерв'ю: «Я намагаюся проводити жорстку лінію на ускладнення репертуару в інтелектуальному, естетичному та етичному аспектах. <...> Все, що відбувається на сцені – це про мене та моїх артистів. Розігрується ситуація, коли театру пропонується поставити серйозну річ, театру, який багато років ставив, здебільшого, розважальні вистави. Адже в «Мафіозі» йдеться про дуже важливі речі як для театрального колективу, так і для людей взагалі – про необхідність вирватися з жорстких шор жанру...» [2].

Своєрідним феноменом початку доби Незалежності стала спроба повернути на сцену кращі зразки радянської модифікації оперети і музичної комедії. І в Росії, і в Україні Ю. Гріншпун був одним з керівників цієї концептуальної актуалізації. В Одесі режисер здійснив своє друге прочитання оперети «Женихи», яка відбила істотні принципи його режисури.

Можна побачити, як еволюціонував метод режисера, якщо порівняти свердловську та одеську версії «Женихів». Рецензент зазначав стосовно свердловської вистави режисера: «під фонограму пісні “Молодіжна” режисер вибудовує пролог <...>. Під її звуки, прямодушні та відкриті, “синьоблузники” вивозять на тачках героїв простенького фарсу та валять їх у одну величезну купу старого сміття. З цієї “купи” режисер витягує їх неквапливо». Принципово новим для театру музичної комедії радянського періоду був і метод роботи режисера – від етюдів до готової вистави. «У “Женихах” Ю. Гріншпун

по-особливому вигадував форму ансамблю – як-то квартет женихів, що переходив у танок маленьких лебедів (етюд з лавою) або трюкова сцена-квінтет навколо шлюбного ліжка користоловної нареченої» [3, с. 57]. Приступивши до постановки в Одесі, Ю. Гріншпун звернувся до своїх постійних співпостановників: художників І. Ніжного і Т. Тулубєєвої та балетмейстера Ю. Смелянова. Вже прочитання партитури диригентом-постановником К. Глушенком було принципово новаторським для української сцени. Клавір І. Дунаєвського у виставі було доповнено цитатами з «Летючої миші» І. Штрауса, «Баядери» та «Княгині чардашу». І. Кальмана. Змушений, як головний режисер, поставити і класичну оперету – «Баядеру» І. Кальмана (компромісна вистава не стала подією), Ю. Гріншпун висловив своє справжнє ставлення до оперети в паралельній роботі над постановкою «Женихів». Концептуально узгоджена зі сценографічним ходом музична «смугастість» відповідала іронічному погляду режисера на конфлікт в опереті. Точився він навколо зазіхань міщан найрізноманітнішого гатунку на багату «веселу вдову». Сценографія симультанно відбивала два світи: знизу – пошарпану, з перекошеними парканами та дверцятами сараїв слобідку, а угорі, над всім цим замоскворецьким побутом – немов величезну міщанську ілюзію, рай та дозвілля – фривольний кафешантан. Своєрідна модель вертепу на новий лад дозволяла вивільняти сучасну режисерську іронію, що коментувала стару історію, оповідану І. Дунаєвським. Наприклад, вихід героїні супроводжувався арією Ганни Главарі з оперети «Весела вдова» Ф. Легара, доповненою кордебалетом; вокальна ж цитата з «Летючої миші» («За что, за что, о Боже мой!») коментувала ситуацію суцільного розпачу вдови, яка помилково одружилася одразу з двома претендентами.

Повноцінне перевтілення, розчинення у постмодерній концепції режисера, без натяку на збереження бодай якогось рудименту опереткової «пози» продемонстрували в постановці актори різних поколінь: Л. Сатосова, Е. Сілін, С. Крапман, В. Валовой, В. Фролов, П. Коломійчук. Вдова М. Водяного М. Дьоміна в епізодичній ролі «жінки з минулих часів» тонко, з притаманною актрисі напрочуд сучасною органікою, наголосила на гуманістичній ноті образу (на відміну від комедійно-викривальної манери подачі цієї ролі за ранньої радянської доби). В її інтерпретації без натиску, зворушливо-кумедно лу-

нала навіть така гостра ще донедавна фраза: «Я очень люблю Париж, и не люблю Карла Маркса». До безсумнівних успіхів вистави належав образ підкорююче чарівливого, наскрізь порочного Гробаря у досконалому пластично-інтонаційному малюнку В. Фролова. Постмодерна іронія виявилася тут у поєднанні в образі кричущо не-поєднуваного. Гробар грайливо танцював канкан у потертому фракку і у валянках, а волоока пика провінційного спокусника синіла неголеними щоками любителя горілки.

Лінію політично викривального, актуального і злободенного театру музичної комедії, започатковану Ю. Гріншпуном у постановках «Слон», «Граємо Зощенка» і «Женихи», було доведено ним до кульмінації у постановці оперети «Мікадо» У. Джільберта та А. Саллівана. Нове лібрето оперети, створене лєнінградським музикознавцем А. Орєловичем на замовлення Ю. Гріншпуна в Одєсі, за комєдійно-казковим сюжетом приховує сатиричну критику тоталітарних державних структур з їх вольовими законодавчими методами, хабарництвом та кар'єристським пристосовництвом на різних ступєнях суспільної ієрархії (у Великій Британії другої половини ХІХ ст.). Лібрето «Мікадо» на злеті 1980-х рр. стало найбільшим проявом концептуалізму драматургії в опереті.

Злет театру музичної комедії в Одєсі «разбився о быт». Не витримавши звинувачень у нєлюбєві до опереткової класики, Ю. Гріншпун зі своїми провідними акторами створив в Одєсі муніципальний театр «Ришельє», театральні програми якого також змогли оцінити закордонні глядачі.

Театральна династія Гріншпунів продовжується і в новому тисячолітті. Син Юлія Гріншпуна Нікіта Гріншпун, нині молодий режисер, гучно заявив про себе постановкою вистави «Шведський сірник» у Московському Театрі Націй під керівництвом Євгенія Миронова. Виставу було номіновано на престижну премію «Золота маска», а режисеру запропоновано здійснити в Театрі Націй наступну постановку – «Ромео і Джульєтта». Втім, продовжувати свою кар'єру Н. Гріншпун вирішив на посаді художнього керівника театального центру імені А. П. Чєхова в місті Південно-Сахалінську. Отже, історія повторюється. Його дід і батько, відповідно у 1940–50-х та у 1980–90-х трималися осторонь від столичної бємондної тусовки і своїм мистецтвом



стверджували театральну «столичність» у провінції. Несучи величезну відповідальність за продовження родинних традицій, Н. Гріншпун закладає підвалини власної режисерської біографії у ХХІ ст.

**Висновки.** Історія режисерської династії Гріншпунів, мов дзеркало, відбила зміни прогресивних напрямків в режисурі ХХ ст. Постановки Ізакіна Гріншпуна (в діапазоні від національної оперети за українською класикою до творів сучасних авторів і навіть драматургії Б. Брехта) були зорієнтовані на розширення рамок реалістично-психологічного театру за рахунок жанрово-стильової та художньої своєрідності його режисерських рішень. Його син Юлій Гріншпун – зухвалий експериментатор, концептуаліст і постмодерніст, методу якого було притаманне широке асоціативне мислення в рамках комбінації усталених жанрів – оперети, мюзиклу, шоу.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Гриншпун И. *О друзьях моих и учителях [Текст]* / И. А. Гриншпун. — К. : Мистецтво, 1986. — 168 с.
2. Гриншпун Ю. *Дороги, которые мы выбираем [Текст]* / Ю. Гриншпун, Ю. Женеvская // *Вечерняя Одесса*. — 1989. — 27 берез. — С. 3.
3. Коробков С. *Развитие традиции [Текст]* / С. Коробков // *Советская музыка*. — 1988. — № 1. — С. 57.
4. Кохрихт Ф. *Играем Зоценко [Текст]* / Ф. Кохрихт // *Знамя коммунизма*. — 1988. — 21 травня. — С. 3.
5. Щербаков А. *Ку-ка-реку и немножко грустно [Текст]* / А. Щербаков // *Знамя коммунизма*. — 1988. — 2 травня. — С. 3.