

непокоїть — чи буде Зайчику затишно у «Хатці-на-кур'ячих-ніжках» і чи можливо за життя безсмертної Баби-Яги звідти її виселити? Ще дітей цікавить, а чи живе у лісі, як в опері, Півник — істота, як відомо, свійська, і чому директор лісу Ведмідь Топтигін зовні такий подібний до песика Джека з «Чарівної музики»? Усіма цими та іншими запитаннями в антракті, а то й під час вистав дітлахи засипають одне одного і дорослих. Ми ж дозволимо переадресувати їх художньому керівництву театру з побажанням надалі рекомендувати до постановки «міцніші» щодо логіки твори, нехай навіть і для малечі, які нібито недоладностей не помічає.

Київський дитячий музичний театр запрошує для постановки позаштатних режисерів, балетмейстерів, художників, які кожен своїм мистецтвом і талантом збагачують палітру засобів художньої виразності нового сценічного колективу, а, зрештою, сприяють формуванню його своєрідності. Адже зовсім не обов'язково наслідувати, нехай навіть такий унікальний театр, як створений у Москві. Можна запропонувати і свою модель, що, зрозуміло, значно важче, але й почесніше. Один з можливих шляхів — пильніша увага до творчості композиторів нашої республіки, в чіх портфелях, мабуть, можна знайти чимало готових партитур оперно-балетного репертуару для дітей.

А тепер, як кажуть, про зворотній зв'язок. Творець першого у світі музичного дитячого театру Н. Сац переконана, що він «повинен починатися зі свого будинку, який органічно втілює ідею цього театру, свого палацу, що радує юних глядачів ще до того, як вони переступили поріг». Так, дітям потрібен справжній Палац музики і пластики! Як існують будинки, палаці піонерів та школярів, станції юних техніків. Для Київського державного дитячого музичного театру це має принципове значення.

ХРОНІКА

СІМФЕРОПОЛЬ

У театрі імені М. Горького відбулася прем'єра спектаклю «Він і вона» О. Штейна. Режисер А. Новиков, художник В. Денщиків, музика І. Жорницького. Грають: Н. Малигіна, Л. Могильова, Д. Ринарєв.

Л. Титов поставив спектакль «Моя сім'я» Е. де Філіппо. Художнє оформлення Ю. Зилмовца, музика І. Жорницького. Ролі виконують: М. Мошенський, С. Кучеренко, С. Капітонов, А. Ганноченко, Ю. Лошадкін, А. Польченко, Б. Конейкіна, Т. Юрова.

Л. КАСЬЯНЕНКО

Людмила ДАШКІВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства

Не думати про «Гамлета» неможливо...

Художників здавна мучила тасмачиця Датського принца — незбагненна і завжди нова... «...Не думати про Гамлета», — писав російський поет Інокентій Анненський, — для мене, принаймні, іноді означало б відмовитися від думок про мистецтво, тобто від життя».

Історія театру знає видатні вистави «Гамлета», позначені епохою, коли вони створювалися. Але разом з тим відомо, що навіть геніальні митці іноді зупинялися перед цією трагедією Шекспіра, бо були не в змозі знайти адекватне сценічне рішення тому титанічному шекспірівському універсалізму, який вони глибоко усвідомлювали. Навіть Станіславський і Крег, Мейсрхольд і Таїров так і не здійснили своєї мрії про «Гамлета». Але, щоб здолати дорогу, потрібно йти. Постановник вистави «Гамлет» у Київському театрі драми і комедії Е. Митницький цілком справедливо вважає, що навіть на підступах до вершини можна побачити багато. І справді, на «ти» з Шекспіром бути неможливо, але необхідно дерзати — сьогодні життя потребує нових критеріїв осмислення його творчості.

Шекспіріана останніх часів представляє великого драматурга дедалі більш витонченим філософом, продуктом гри ума інтелектуалів та гурманів естетики. Київський театр доносить його філософію до кожного, робить її доступною — не спрощуючи, а розкриваючи глибинний зміст трагедії «Гамлет». Своєрідність і принади вистави — в якійсь ніби віднайденій ясності шекспірівської думки. І це, можна гадати, відповідає задуму самого автора. Адже наряд глядачі з простолюддя — сучасники Шекспіра, які гучним реготом зустрічали відверті, іноді пожитейськи грубуваті дотепи Шекспіра і жваво обмінювалися враженнями від побаченого з сусідом, що стояв (стояв, а не сидів!) поруч, були схильні до розумової еквілібристики. Та ще й під рик ведмедів з мандрівного цирку неподалік.

Шекспір був зрозумілий своїм сучасникам, бо в його п'єсах поставала загальна модель життя, взятого в тому чи іншому ракурсі. Крім того, глибокодумні афоризми драматурга не вимагали, як сьогодні, докладних коментарів — вони мали фольклорну основу і були зрозумілі, як зрозумілий людський досвід, зафіксований у прислів'ях.

Учасники вистави крізь нашарування минулих сценічних інтерпретацій

і привнесено з часом ускладненість намагалися проникнути у пераїсний зміст трагедії.

...Напівтемрява, чорний задник, чорні костюми, сталеві квадрати підлоги. Звідкись зверху пробивається тьмяний промінь світла. Він вихоплює бліді обличчя, металеві скрині, вкриті чорним. В одній з них ховають короля. В глибокій задумі сидить біля батькової труни Гамлет.

Сценографія І. Несміянова — дійова. Використання кубів та прямокутників, які ми бачимо на сцені, в умовно утилітарному плані (як атрибутів декорації та реквізиту) вже відпрацьоване. Але тут вони творять не лише ігрове середовище для акторів, а й середовище для героїв трагедії — пластичний, узагальнений образ чи то тюремної камери, карцеру (з його залізною підлогою, уніфікованими костюмами, явно арештантським одягом Тіні батька Гамлета), чи то взагалі якогось підземелля. Сценограф добивався експресивного враження, емоціонального відчуття, орієнтованого на пластичне втілення теми п'єси, її проблематики, а не буквальної передачі часу та місця дії.

Все, що тут, у цьому підземеллі, відбуватиметься, — страшно, протиприродне. Клубок інтриги і взаємопозичення, моральне здичавіння і суєтна гонитва за примітивними житейськими радощами. П'єма, морок. Життя пацюків. (Король і королева навіть не сидіють, а видряпують на трон). Це не людське існування. Воно — поза цим «підземеллям», там, звідки ллється світло. Гамлет туди прорветься. І коли це станеться, на його, вже мертво, обличчя впаде промінь з іншої — гідної людини — епохи. Може, — з нашої.

Художника і постановника не цікавить історична, документальна точність (як не цікавила вона, до речі, й самого Шекспіра. Згадаймо хоча б зміщення часів у його хроніках, одночасне «існування» в сюжетах історичних осіб, які жили в різний час). Більший інтерес для них становить мислення драматурга: його уміння бачити закономірні явища своєї епохи.

Але й це не все. Крім звичайної інтерпретації трагедії, тобто як твору про події далекого минулого, постановники вбачають в них аналогії з сучасністю. Королівство-підземелля Клавдія викликає паралелі з сучасними носіями влади на Заході — різного рангу диктаторами, душителями свобод свого і чужих



Гамлет — М. Венгерський, Корнелія — М. Лич, Розенкранц — В. Олексенко. «Гамлет» У Шекспіра.

народів. Розкриваючи механізм влади Клавдія, театр викликає у глядача асоціації з політичними інтригами, терором і підступністю, які супроводжують шлях боротьби влади імущих за диктаторське чи президентське «крісло». Сальвадор і Чілі, Гондурас і Преторія — скрізь летить кров у «коридорах влади» імперіалізму. І поінформованість глядача в міжнародній ситуації робить ці асоціації можливими.

При такому підході наближення героїв до глядача і буквально, і в переносному розумінні стає правомірним постановочним принципом. Естетика «театру в фойє» (чи естетика «малої сцени») органічно поєднується з естетикою сучасної гри. Герої п'єси подані, як у кіно, «крупним планом», видно обличчя, міміку актора, передано найтонші порухи внутрішнього життя персонажів. Відчутними стали напруженість думки, «мова душі». Перевага в акторській технології віддана «інтелектуальним» прийомам, імпровізації.

Філософія Шекспіра набула актуального характеру. Театр робить її загальнозрозумілою. Але не адаптує, а, очищаючи лик трагедії від намулу часу, прочитує її філософію як природний, ніби «зараз», разом з акторами здобутий результат спостереження над колізіями, запропонованими драматургом. Секрет гострого інтересу глядачів і в тому, що театр подає п'єсу не як готову ілю-

страцію до певних світоглядних ідей великого англійця, а активізує глядача, примушує його «проживати» весь сюжет в його «повноводній театральності», самостійно приходячи до узагальнень.

Тому такий уважний театр до тексту трагедії, така життєво достовірна гра акторів, така природна інтонація вистави і так жорстко підпорядкована режисерському задумові її видовищність.

Трагедійна шекспірівська концепція полягала в об'єктивній суперечності між ренесансними гуманістичними ілюзіями XVI століття і об'єктивною дійсністю на зламі XVI—XVII ст. ст. Гамлету, який вірив у ці ідеали, здається, що «розпався зв'язок часів», «століття розхиталося».

Конфлікт Гамлета-М. Венгерського з Клавдієм (Б. Романов) — це боротьба гуманіста зі світом нової буржуазної хижачької моралі, що народжувалася. Гамлет — нормальна людина, яка раптом відкрила для себе, що світ змінився — і не на краще. Зустріч з Тінню батька була лише поштовхом, щоб старі відомості й нові факти побачити в новому ракурсі. Виявляється, оточення Клавдія живе тепер за іншими законами, і гуманістичні принципи Гамлета їм здаються чудернацькими, божевільними, як і він сам. Цинізм, інтриганство, підступність, пристосовництво — ось їх обличчя. Тут немає місця співчуттю: живих штовхають у могилу, а мертвих байдуже і швидко ховають.

На сцені — прискорений церемоніал похорону, туди-сюди діловито несуть труни, удавана жалоба змінюється дикими веселощами з «танцями». В істерично розгнужаному ритмі, під несамовито голосну музику електроінструментів, у примарному світі «мигалки» вихор стрибків і вульгарних поз виглядає якоюсь фантазмагорією, нічним кошмаром. Цей шабаш-лейтмотив допомагає створити колективний образ палацової камарильї, є матеріалізованим символом того середовища, проти

якого піднявся Гамлет. Шум, гвалт передає відчуття хаосу, розірваного світу. А музична тема Гамлета звучить як тема прекрасної страждуючої людини, як мрія про гармонію (музична композиція А. Курія).

Так самий тип цієї музики («дискостиль») з її волаючими децибелами, оригінально використаної як контрастна режисерська барва, крім її образної функції, постає і як об'єкт сценічної критики.

Какофонія життя нестерпна. Гамлет затуляє вуха. Терпіти весь цей «шум», заснути-вмерти і «бачити сни», чи постати проти зла? Для Гамлета на київській сцені — це питання, по суті, риторичне. Він готовий боротися одразу, коли зрозумів усю безодню зла.

Гамлет-Венгерський продсважує традиції осучаснення шекспірівських героїв. Сучасність київського Гамлета — внутрішня. Актор створює образ чистої, порядної людини, яка в силу обставин і власних принципів мусить вступати в боротьбу.

Трагедія Гамлета в тому, що він «виламується» із своєї епохи, в усвідомленні краху його гуманістичної концепції світу — і неможливості змиритися з цим. Об'єктивно він приречений отут, у «підземеллі», але пристрасний, мужній Гамлет М. Венгерського зовсім у цьому не певен. Він не дон-кіхот і йде в бій, щоб перемогти, а не вмерти. А його вагання — це не рефлексія, а природна нерішучість людини, яка більше звикла до слова-зброї, ніж до справжнього меча. І разом з тим він точно знає, що історична перемога за ним. Тому доля Гамлета-Венгерського не видається нещасною, навпаки, викликає моральне піднесення, радість від спостереження краси людського духу.

Різними внутрішньо «очуднюючими» засобами постановник примушує глядача разом з Гамлетом перенести погляд на його оточення, думати

Офелія — О. Слободенюк.



про нього. І виявляється, у виставі, крім теми Гамлета, не менш, а, може, навіть більш важлива тема його антиподів: Клавдія (Б. Романов) та Полонія (В. Потапенко), «друзів» Розенкранца (В. Олексенко) та Гільденстерна (В. Ільєнко), Озрика (В. Михалевич). Страшна «природність» їхнього розкладу, їхня моральна глухота. Десь на роздоріжжі — Гертруда (Н. Білецька) і Офелія (О. Слободенюк).

В оточенні Клавдія візнається сучасне войовниче міщанство. Театр з жагучою ненавистю викриває проповідувану на Заході зневагу до духовних цінностей, внутрішнього світу людини, та й до особистості як такої взагалі. Апологетація речовизму веде до перетворення людини в річ. Митці підкреслюють, що примат матеріального над духовним стає фактором руйнівним.

Утвердження у спектаклі іде і через заперечення, і через оспівування «життя і смерті» Гамлета як гідного наслідування.

Здається, що своїй режисерській «пісні» Е. Митницький «стає на горло» заради ідейно-художньої мети вистави. Точний, виважений, навіть жорсткий відбір засобів. Зате який спалах фантазії, наприклад, у сцені поєдинку Гамлета і Лаерта (М. Баранов): ніби зняті рапідом умовні моменти дуелі логічно переходять в «ілюзорне» їх продовження. Охоплені нелюдським напруженням герою жертви Клавдія обступають поле бою і наче благаяють помститися за них. А смертельний удар Клавдію! Змах руки Гамлета і синхронно рух рапіри Гораціо (В. Васюковцев); «Мишоловка» — сцена, коли Клавдій і Гертруда настільки переймаються подібністю колізій «Убивства Гонзаго» до їх власної історії, що ідентифікують себе з героями цієї «п'єси» і, ніби медіумами, починають думати вголос.

Можна ще й ще наводити приклади... Як бачимо, мова вистави — це мова сучасності. Вистава асимілює здобутки радянського і світового театру, в ній вдало поєднано психологічну і постановочну режисуру. Свіжо донесене шекспірівське слово.

Звичайно, у цій роботі є й дискусійні моменти. Так, спірним видається фінал. «Гра» Фортинбраса (В. Кудівський) з короною, можливо, була б доречнішою у «Річарді III». Адже це інша трагедія. У порівнянні з узурпатором Клавдієм Фортинбрас — «законний» (так вважає і сам «амлет») правитель. Фінал робить навою віру Гамлета в майбутнє, знімає катарсис — всупереч логіці самої вистави. Дещо втрачено поетичність своєрідну мужню романтичність цієї п'єси.

Але виставі судилося довге життя. Їона розвивається, поглиблюється, має незмінний успіх у глядачів, пробуджує моральні почуття, дає високу естетичну насолоду.

Рафаель АКОПДЖАНЯН,

драматург

Винахідливо і смішно

Нотатки з гастролей Харківського театру ляльок імені Н. Крульської в Єревані

На виставі для дорослих Харківського театру ляльок «Святий та грішний» М. Ворфоломєєва присутніх не залишало почуття, що твір цей написаний спеціально для масок. Причому масок не «дель артовських», які комічно узагальнюють людські слабкості, а масок сучасних, що страхують нас ликом накопичування, гримасами егоцентризму, міщанства.

Власне кажучи, почуття дещо дивне. Адже репертуарна п'єса Михайла Ворфоломєєва гралася і понині грається багатьма драматичними трупами нашої країни і за рубежом. А єреванцям вона знайома з цікавої версії вірменського телебачення. 1980 року її поставила режисер Т. Елібежан-Битюцька.

А втім повернемося до почуття. Воно виникає ще й тому, що цій комедії, яка написана за законами сатири і поляризує добро й зло, божественне і диявольське, моральну чистоту і войовничу аморальність, часом бракує художньої гнучкості і психологічного насичення. Зате в ній з лихвою переважають персонажі гротескової фактури, жорстко і нещадно окреслені рукою драматурга.

Театр винахідливо скористався цією, мабуть, найяскравішою властивістю п'єси і правомірно включив «Святого та грішного» у свою гостролінійну афішу поряд з дитячими виставами «Півнячий млин» М. Каріма, «Пригоди Піфа» М. Жуковської та М. Астрахана, «Кіт у чоботях» С. Прокоф'єва, «Автоказки» К. Мешкова.

Властивості властивостями, але лялькова драматургія у своїй уявній простоті не може бути усиченою похідною від п'єси повноцінної. Нема нічого образливого в тому, що твір, розрахований на акторів живих, дістав інше середовище для проживання. Мабуть, в даному випадку найголовнішим є те, щоб це середовище було природним. Саме тому харків'яни створили «комедію не в ляльках», а в масках. Тому й вистава набула цілком нової якості і не прагне конкурувати з драмою.

Режисери-постановники О. Інютчкін та О. Рідний створюють на сцені переконливу знакову систему характерів. Власне, і сама п'єса передбачає якнайбільше умовностей. Судить самі: в ній одночасно зустрічаються Слюсар і М'ясник, Бог і Мефісто-

фель... Отака «різношерста» компанія...

А першопричиною цього незвичайного зборища є Кузьма Тудишкін зі своїми стражданнями. Кількома мазками, по лубочному яскраво актор Б. Іванов створює цей типаж. Такий собі абстрактний страждаючий правдошукач з тальяночкою. Не подобається йому власне життя-буття. Ой, як не подобається! Адже що з ним відбувається? Варто заступитися на роботі за справедливість, як начальство викликає бунтівного підлеглого «на килим». Скаже справедливе слово в сім'ї — на сміх піднімають, знущаються. Отже, або справедливість — якість сумнівна, або методи боротьби за неї нічого не варті. Театр розширює пошук образу, простежуючи порухи душі героя, пропонуючи йому вибір між добром і злом.

І починається це з добра. Ось у скромній оселі Слюсаря з'являється сам Бог власною персоною. І з цієї хвилини — милостивої і величної, адже всевишній у п'єсі символізує моральну досконалість, — усі страждання героя спрямовуються перстом божим. З цієї хвилини Тудишкін — святий, єлейно покірний. Однак, важко бути просто святим, не бачачи святості в інших. Важко ще й тому, що жінка сварлива, перезріла дочка мріє про модні чоботи, а з меблів у квартирі — стіл і табуретки. І тут на допомогу приходить Мефістофель. Такий собі всемогутній товкач.

У цій фантазмагорії розвивається сюжет п'єси М. Ворфоломєєва, яку театр організує на щемливій ноті трагі-фарсу. І, можливо, не завжди в єдиному пластичному рисунку. Наприклад, з восьмью персонажів у пластиці ляльки грають П. Гаврилюк (Туманчиков) і В. Горбунов (Штучкін). Актор П. Гаврилюк — яскрава удача вистави — створює образ соковито, сатирично, послідовно розкриваючи соціальну неспроможність тудишкінних, їхню приреченість. Здається, пластика більш близька задуму постановки. В палітрі масок — І. Циглінський (Мефістофель). Варіант хоч і спірний, але припустимий. А в живому плані виступає А. Беляев. Виконання механічне. Можливо, саме таке «лялькове різнопрочитання» знижує ансамблевість спектаклю, за задумом — цільного.