

ТЕАТРОЗНАВСТВО

УДК: 792.2.091.6(477.54):811.161.2.09(092)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12177>

ВИСТАВИ ХДАУДТ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА 1970–1990-Х РОКІВ ЗА П'ЄСАМИ М. КУЛІША ЯК ПООДИНОКІ СПРОБИ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ЧАСИ ВАГОМИХ СУСПІЛЬНИХ ЗМІН

Ірина КОБЗАР

<https://orcid.org/0009-0006-9578-4195>

*Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
кафедра сценічної мови,
площа Конституції, 11, Харків, Україна, 61000
тел.: +38(073)0984403; e-mail: kobzariik@ukr.net*

В історії Харківського державного академічного українського драматичного театру (ХДАУДТ) ім. Т. Г. Шевченка вистави за творами М. Куліша відіграли роль знакових подій різних політичних діб. Першою “постреабілітаційною” виставою за М. Кулішем стала “Патетична соната” Б. Мешкіса (1972). Ця робота у “застійні” часи мала особливу поетичну звукоферу, що виокремлювала лексику твору М. Куліша з творів тогочасних радянських авторів. Вистава “Отак загинув Гуска” режисера О. Аркадіна-Школьника (1985) відображала тенденцію певного міщанського плазування українського театру перед “великою російською культурою” – всі романси у ній співали російською. Постановка “Мина Мазайло” режисерів О. Біляцького та А. Стародуба (1989) відіграла найпомітнішу роль в історії сценічних прочитань творів М. Куліша на сцені Театру ім. Т. Г. Шевченка. Суспільний вектор її спрямованості збігся із тенденцією реабілітації мистецьких ідей репресованих радянських діячів у добу “перебудови”, а яскраво лицедійська ансамблева культура зафіксувала бажання задіяних у ній молодих акторів, учнів О. Біляцького, поборотися зі стереотипом “соцреалістичного театру”. Експериментальну “Маклену Грасу” (1993) С. Пасічника виконували лише чотири актори, вона відобразила складні рефлексії митця з приводу 70-річної історії України-Маклени, яка дозволила себе ошукати політикам. Найсуперечливішою, такою, що ніби не мала конкретної ідеї, була вистава “Реформатор” (за трагедійним твором “Народний Малахій”) М. Яремківа (2003). Прем’єри “Маклени Граси” С. Пасічника (2022) на основній сцені театру завадило повномасштабне вторгнення армії РФ, проте сенси цієї вистави виникали саме під впливом тривожних передчуттів попередніх місяців і наразі були оприявлені на двох генеральних репетиціях.

Проблема, яку досліджуємо у цій статті, є сегментом більшої теми театрознавства – постколоніальних студій репертуару радянських українських театрів та театру часів Незалежної України, зокрема ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка.

Матеріалами для дослідження слугували єдина монографія про ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка А. Горбенка (у якій проаналізовано виставу “Патетична соната”, 1972) [2], а також рецензії на окремі вистави ХДАУДТ за М. Кулішем різних років: В. Жовтяк (1972) [4], В. Гапича (1985) [2], С. Дудар (1993) [3] і програмки, фотоматеріали з вистав (з музею ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка). Рецензія Ю. Коваленко на виставу “Мина Мазайло” (2013) [5] була корисною тим, що паралельно в ній розглянуто виставу Леся Курбаса 1929 року та постановку цього ж театру 1989 року. Тексти М. Куліша і Ю. Шевельова [7] дають можливість скласти уявлення про особливості творів драматурга та їхні еталонні сценічні прочитання. Матеріалом для наукових рефлексій також став емпіричний досвід авторки, яка бачила кожну з вистав, що аналізує в статті, та була задіяна у трьох з п’яти цих робіт театру. Наукову роботу засновано на статтях документів та експонатах, що були надані, та власних спогадів і практики авторки статті.

Мета статті – простежити вплив драматургії М. Куліша на розвиток ідейних векторів та естетичних напрямів життєдіяльності ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка у періоди двох останніх десятиліть радянського українського театру і театрального процесу в Незалежній Україні. Пов’язані з цим завдання: зіставити часові параметри постановок за п’єсами М. Куліша із вагомими подіями суспільних змін в Україні; проаналізувати режисерські концепції та основні естетичні параметри кожної з вистав; розкрити деякі найважливіші акторські роботи в них; виявити, чи впливали ці вистави на мовне середовище суспільства у Харкові.

Драматургія М. Куліша є знаковою для ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка. За визначенням Ю. Шевельова, зустріч з Л. Курбасом змінила драматурга М. Куліша, фактично стала поштовхом до народження його нової авторської якості [7, с. 335]. Написані для унікального і методологічно, і у власній творчій знятості театру “Березіль” п’єси “Народний Малахій”, “Патетична соната”, “Мина Мазайло”, “Маклена Граса” та інші кожною виконаною або не дозволеною владою постановкою Л. Курбаса увійшли в історію українського і світового сценічного мистецтва. Саме ці вистави як мистецькі акції спровокували радянський режим довершити жорсткий наступ на українську творчу інтелігенцію. Адже очільники держави реально усвідомлювали, якою силою драматургія М. Куліша, помножена на режисерський геній березильців, на той час була, яких людей виховувала у глядній залі і який “динаміт” заклала під уже вповні зрадянщену і зросійщену будівлю комунізму в Україні.

Після штучного вилучення драматургії кращого українського автора доби Розстріляного відродження з мистецьких координат театру “Березіль” (у середині 30-х років ХХ ст. перейменованого на честь Кобзаря) вона більше ніколи не була в цьому театрі фундаментальним складником репертуарної політики, як за Л. Курбаса. Однак від початку 70-х років минулого століття, коли драматургії реабілітованого автора було дозволено повернутися на сцену, вплив на розвиток цього театру вона завжди мала вагомий.

Авторці цих рядків тринадцятирічною школяркою, яка вперше потрапила до українського театру в Харкові, у жовтні 1972 року пощастило побачити історично першу після реабілітації Л. Курбаса і М. Куліша виставу за п’єсою драматурга на сцені ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка – “Патетична соната”. Об’єктивізовані відстанню часу спогади і враження: суцільне зачарування малозрозумілою (крім

романтичної лінії стосунків Ілька та Марини) виставою, тонким, рефлексійним актором В. Івченком, який грав Ілька, нечуваністю прийомів з монологами героя на просценіумі, відокремленого від усього сценічного простору світловою завісою. Критик В. Жовтяк писав про особливу магію кінематографічно виразних прийомів створення “крупного плану” героя, зокрема у фіналі: “І в тому погляді [до зали] така розпука, таке розуміння своєї зради і неможливості повернути плин часу в зворотній бік, такий осуд самого себе, що погляд цей запам’ятовується надовго” [4]. Одним із чинників зачудування глядачів була в тій виставі поетично образна, милозвучна, красива і незнайома (бо Харків розмовляв переважно російською), але, водночас, особисто для авторки цих слів звична у родині українська мова. На відміну від інших вистав цього театру, які у БК “ХТ” (на виїзді) раніше, а на сцені ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка – пізніше довелося побачити, вистава “Патетична соната” нагадувала якийсь величний музичний твір, симфонію. Саме якість української мови, якою послуговувалися в ній актори, доповнювала цю асоціацію.

Наступного разу до драматургії М. Куліша ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка звернувся в рік початку “перебудови”. Прем’єра “Отак загинув Гуска” відбулася 30 травня 1985 року. Постановочна група вистави: режисер О. Аркадін-Школьник, художниця Т. Пасічник, композитор Г. Фролов, балетмейстерка Р. Ткач. М. Куліш протягом усього життя заповзято був проти звичайного обивателя, про що свідчить і цей лист до друга Івана Дніпровського (від 15.07.1925): “Пишу, Жане, і сміюся, зло сміюся над міщанством. Епіграф до комедії буде такий: Табір міщанський, трухлявий, огидний, ой, як тебе ненавиджу я!” [7, с. 544]. Центром п’єси і квінтесенцією образу обивателя, що лише зовні такий милий і простий, став монолог Саватія Гуски наприкінці другої дії: “Я маленька мишка, але множучися, множу насінням лише сім дочок, а далі сім по сім буде сорок дев’ять <...>, а далі мене будуть мільйони. Поточу ваш чортів соціалізм. На коліна переді мною. На шибениці усіх перевішаю”, – у виставі цієї миті слиною закипав рот Саватія (В. Шестопапов). Геніальний М. Куліш передбачав хижацьку, лицемірну і підступну сутність міщанства, завдяки якому номенклатурна еліта в середині 80-х ХХ ст. СРСР і доконала, виівши його як саркома зсередини. Втім, як зазначав у рецензії на виставу О. Аркадіна-Школьника студент-театрознавець, “Одна з головних причин невдачі вистави, на мою думку, полягає в тому, що режисер пішов шляхом поверхового прочитання, позачасової стилізації міщанського побуту і не зміг повністю виявити сатиричну спрямованість п’єси” [1]. Вистава, справді, мала хибне режисерське надзавдання: ілюструвати міщанство “минулих часів” без зв’язку із сьогоденням. З цією метою О. Аркадін-Школьник увів до вистави двох персонажів-агентів від глядача (С. Бичко і С. Бережко), які після кожної дії “пояснювали” її мораль, тим самим відокремлюючи середовище, для якого цю виставу грали, від того “огидного, міщанського” середовища, яке “було колись і яке ми вже давним-давно подолали”. Доповнювала такий ефект “картини минулого” рама великої картини, яка була основою декорації вистави. Костюми, перуки, грими, взуття були стилізовані Т. Пасічник під моду НЕПівської доби. Отже, незрозумілим було, задля чого тоді було грати цю виставу тогочасному глядачеві.

Сама відправна точка обрання цієї п’єси для постановки була далекою від мистецькості. На черговому витку існування ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка без головного режисера репертуар складали на основі акторських потреб. У трупі було

багато впливових амбітних актрис (народна артистка України С. Чибісова, заслужені артистки України Р. Кіріна, Г. Плохотнюк, С. Соловійова, Л. Стілик, О. Шабельник), і саме тому молодого режисера спонукали зробити сценічне втілення цієї п'єси, де дев'ять жіночих ролей (у двох складах).

Як акторка, яка була задіяна у цій виставі, авторка статті свідчить, що в репетиційному процесі актори кривлялися і, в кращому випадку, талановито кривлялися, а далі побутової історії про смішні переживання родини, у якій сім перезрілих дочок без перспективи на кохання, на власну долю поза батьківською домівкою, справа не рухалася. Проблема цієї вистави за сатиричною комедією М. Куліша полягала в її безвекторності. Матеріал ролей актори привласнювали ані без професійного, ані без громадянського усвідомлення справжнього місця цього автора в національній культурі. Самі ще радянські міщани, які усього бояться, усім толерують, до всього пристосовуються, поруч з усім мімікують, не могли актори вистави "Отак загинув Гуска", як складник давно зросійщеної трупи українського театру в Харкові, втілити ідею заперечення бездуховно маргінального містечкового життя та міщанства, що роз'їдає душу.

Ще однією проблемою вистави "Отак загинув Гуска" став реверанс постановників на бік російської культури. У вокальній царині постановки панувала російська мелізматика міських романсів, які "зادля милозвучності" вирішили співати на сцені українського театру мовою оригіналу. Навіть починалася вистава з того, що акторка, яка грала Секлету Семенівну (Р. Кіріна, О. Шабельник), із зітханням промовляла: "Дівочки, без вираженій", і сім її дочок, немов за командою, ставали у рядочок: Устонька, Настонька, Пистонька, Христонька, Хростонька, Онисонька і Ох-Тисонька (саме так ми називали цього персонажа у виставі) та янгольськими голосками заспівували романс "Свій уголок я убрала цветами". Цю лінію музично-драматичної вистави підтримала і хореографія Р. Ткач (акторки середнього і молодшого поколінь О. Бабенко, В. Віткевич, Г. Каран, О. Качан, І. Кобзар, І. Червонюк завзято танцювали фокстроти), що дало підстави рецензенту писати, що режисер висунув на перший план "рух, пластику, жест" [1]. Єдиною цікавою в плані драматичного театру роллю був Кирпатенко В. Бондаря. На початку вистави – в майже суцільно жіночому товаристві родини Гуски – П'єр був зверхнім, лукавим і трохи втомленим від усвідомлення своєї значущості. Разючою була зміна малюнку ролі в сцені, коли "блаженний острів" Гуски та Кирпатенка було розсекречено. В присутності нового квартиранта, підозріло схожого на працівника НКВС, П'єр ставав маленьким та незначним. Внутрішню зміну відображала і партитура роботи актора з носовичком: у першій дії В. Бондар витягав його з кишені і висікувався голосно, як і належить "господарю життя"; в другій – зібгавши ту хустку в долоню, лише тихенько пришморгував носом.

Передостанню в історії ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка радянської доби виставу за комедією геніального М. Куліша – "Отак загинув Гуска" – грали протягом півтора сезонів найчастіше як культурно-розважальний захід після районних або обласних зборів партійної номенклатури. На виставу "Отак загинув Гуска" не було вагомих відгуків ані в Харкові, ані на гастролях, і єдине, що вона залишила після себе – це окремі крилаті вислови у залаштунковому житті трупи ("Дівочки, без вираженій", "Дихайте, всі розходьтєся і дихайте" та ін.). Тобто могутня і потужна, виразна і жива, влучна, дошкульна і ніжна, а від того незабутня така театральна українська мова М. Куліша оприявнилася значно рельєфніше, ніж вистава за текстом цієї п'єси.

25 березня 1989 року на малій сцені “Березіль” відбулася прем’єра вистави “Мина Мазайло” – оновлена редакція роботи акторського курсу заслуженого діяча мистецтв України О. Біляцького (співпостановник А. Стародуб) – за консультації народного артиста СРСР Леся Сердюка та заслуженого артиста УРСР Романа Черкашина. Образ вистави доповнили головний художник театру Тетяна Медвідь і композитор Ігор Гайдено. Вистава починалася драйвово: “Микола Куліш! «Мина Мазайло»! Комедія, яка була заборонена понад півстоліття!”, – скандували виконавці головних ролей і зривалися у танок – стилізований фокстрот часів радянського НЕПу. Під утрованим гримом екзальтовані обличчя персонажів перетворюються на маски. Костюми вистави не шили, а дібали з наявних на театральному складі. На завершення танку персонажі застигали неначе на родинному фото. А вже і в центрі цієї вистави, за М. Кулішем – проблеми непорозуміння в середині родини. Раптом до зали військовим кроком входили через двері глядацької зали якісь персонажі: чи то солдати, чи то танцівники (бо всі у вишиванках і шароварах), чи то спортсмени (оскільки хутко утворюють своїми тілами фізкультурні піраміди в стилі буремних 20–30-х років ХХ ст. “Комсомольці” заклично зверталися до зали: “Розмовляйте тільки українською мовою”. У залі сміх, схвальні вигуки, оплески.

Вистава пройшла близька 700 разів, щоразу на аншлагах. У перші роки життя її грали по 4–5 разів на тиждень, часто і на основній сцені театру через величезний глядацький попит. Акторський склад вистави протягом тридцяти чотирьох років, що її виконував (до повномасштабної війни) – зірковий: серед перших виконавців нині Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка О. Стефан, заслужені артисти України С. Соловійова, О. Стеценко, Т. Грінк, І. Арнаутов, О. Любченко, заслужені діячі мистецтв України С. Пасічник і О. Кравчук, провідні акторки театру Т. Турка і О. Приступ, пізніше доєдналися до команди нині заслужені артисти України В. Брильов, Р. Жиров і М. Струннікова.

Вистава “Мина Мазайло”, як жодна з вистав за п’єсами М. Куліша, поставлених у ХДАУДТ ім. Т. Шевченка, була відзначена на фестивалях різного рівня і зібрала значну пресу. Оскільки акторські склади вистави перших двох десятиліть усебічно проаналізувала у статті в журналі “Просценіум” Ю. Коваленко [5], авторка цього дослідження зафіксує для історії лише обійдене увагою попередниці непересічне виконання титульної ролі комедії Р. Жировим. На відміну від яскраво жанрових І. Арнаутова і Є. Романенка, які позначали у виставі український характер переважно в гумористичній площині, Мина – Р. Жиров уособив саме середньостатистичного, пересічного чоловічка у плетеному беретіку на голомозій голові. Актор зіграв Мазайла економно, акуратно, немов даючи зрозуміти, що його герой боїться завдати комусь клопоту своїм життям, потурбувати чийсь спокій. Натомість у сцені нічних фантазій Мина про майбутнє життя під новим прізвиськом відбувалася різюча трансформація героя: він ніби надимався, ставав вибагливо-бундючним, інтонації його тихого голосу змінювалися на запальні промови. Та в останній картині, де комсомольці читають про звільнення Мазайла з посади через системний опір українізації, відбувалася остання трансформація героя Р. Жирова: з людини на маленьку істоту на тремтячих ніжках.

Сам автор п’єси наголошував, що “Мина Мазайло” – творча дискусія з мольєрівською комедією-балетом “Міщанин-шляхтич”. Вистава ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка також була комедією, в якій тексти витанцьовувалися акторами

(пластика Р. Ткач). Вистава “Мина Мазайло” О. Біляцького і А. Стародуба завдяки цікавій сценічній формі стала одним із брендів молодого українського театру початку доби Незалежності України. На межі 90-х років минулого століття вистава “Мина Мазайло” була живою, наповненою енергією, її структура була такою легкою та модерною, що глядачів протягом усієї дії не полишало відчуття щастя, гордощів, свободи і радощів. Ця робота ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка приваблювала молодістю, свіжістю думки і форми, сміливістю вільно говорити про те, про що попередні покоління налякано мовчали. Такі враження сформувалися в авторки цих слів від понад тридцяти переглядів роботи колег із зали, поки не була залучена до неї як виконавиця ролі Аренської, а в наступному десятилітті – тьоті Моті.

На контрасті з основною дією фінал вистави “Мина Мазайло” був мінорним. Актори “скидали маски” і вже від себе читали інформацію і з енциклопедичного словника, і з автобіографії та виступів М. Куліша на дискусіях. Пафос цих документальних текстів немов струмом пробивав глядну залу. Зокрема, виконавиця шовіністки тьоті Моті тут, нарешті, могла бути собою, акторкою з патріотичною позицією: “Далі ми маємо оминання в нашій літературі такої важливої і пекучої проблеми, як припустимо проблема національна. Я набираюся сміливості і заявляю, що в нашій літературі є намір оминати цю проблему, бо вона так би мовити з літературного поспіху, а інакшими словами щодо літературної кар’єри небезпечна”. Завдяки такому режисерському фіналу час життя у виставі розширювався у час буття, а сцена такої вихорево темпераментної, щедро комедійної вистави на декілька надважливих хвилин ставала кафедрую. Від вистави-свята така публіцистична кода повертала акторів, глядачів до теми поклону і прощання з творцями та учасниками тієї історичної постановки “Мина Мазайло”, які найдорожчу ціну заплатили за право залишатися собою.

Значення вистави “Мина Мазайло” у формуванні патріотичного громадянського суспільства в Харкові та Україні є вагомим. Протягом трьох десятиліть представники усіх шкіл, усіх вишів міста переглянули цю постановку. Її особливістю було активне дискусійне поле, що стихійно виникало під час перегляду і завершувалося обговореннями тем вистави глядачами і акторами після його завершення. В основі всіх цих дискусій завжди було актуальне питання: яку Україну ми хочемо будувати для себе?

Експериментальною стала вистава “Маклена Граса” на малій сцені ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка в постановці молодого режисера С. Пасічника і сценографа Т. Медвідь, прем’єра якої відбулася 3 березня 1993 року. Вона починалася запитанням: “Скажіть, а ви справді могли б убити людину?”. Його ставила немолода жінка у спідній майці та спідниці, з вибіленим обличчям (грим нагадував той, що був у виставі “Мина Мазайло”) з якоюсь старенькою ганчіркою на голові. Жінка стояла в коридорі з мотузок (на яких – безліч вузлів) і зав’язувала свій вузол.

Серед усіх вистав, що довелося переглянути за п’єсами М. Куліша авторці цих слів, цю сприймали найбільш хворобливо, а її глибокі сенси були найбільш утаємненими. Адже режисер уперше після Л. Курбаса ставив у цьому театрі виставу з фатальною репутацією “Маклена Граса”. В центрі сюжету – дві родини (маклера Зброжека та робітника Граси), які саме зазнають найстрашніших за життя випробувань. Виконавський склад був нестандартний, адже лише четверо акторів “бавилися” (термін В. Кучинського) текстами за усіх виконавцівм ролей:

Г. Євсюкова – Маклена, а також Н. і Ю. Головіни та О. Кравчук. Знані харків'янам актори у цій постановці були невпізнаними навіть для колег, адже грали у непритаманній їм манері, і гра їх заворожувала.

Стиль вистави був наближений до сюррелізму. Її образи та сам темпоритм викликали асоціацію з важким сновидінням або плутаним спогадом чи маренням. Усе в цій постановці “Маклени Граси” не мало звичних чи просто осяжних ознак і маркерів. Глядачі під час її перегляду марно намагалися віднайти у відтвореній режисером реальності колективного минулого своєї країни бодай якусь надію на світле майбутнє. Попри умовність часу і місця дії в цій виставі-сні територія сцени і зали в “Маклені Грасі” відчувалася як спільне трагедійне поле, і трагізм його у фіналі не розрішувався катарсисом. Послання режисера колективному (з глядачами) минулому було схожим на прощання без прощення. Жанр вистави контрверсійно було визначено як трагікомедію.

Вистава “Маклена Граса” з кількох причин була унікальною в історії ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка. Уперше на цій території було свідомо застосовано модель ігрового театру. Новими були багатомірність сценічної дії вистави, її свобода від елементів побутової дії, поєднання насичено образного прозового тексту М. Куліша з авторською поезією С. Пасічника, а їх – своєю чергою – з класичними тужливими акордами (режисер процитував у виставі твори Ф. Шопена, які лунали в постановці “Маклени Граси” Л. Курбаса).

Постановка С. Пасічника була не просто камерною і вводила глядачів у внутрішній світ героїв, а, як писала С. Дудар, “звучить як інтимна чуттєво психологічна, а подекуди мелодраматична поезія” [3]. Утім, на відміну від поезії, душу вона не облегувала і не висвітлювала. Бо, наголошувала та сама рецензентка, у виставі Маклена не могла пробачити собі гріх колись давно пролитої крові безневинної людини [3]. Глядачі ж ставали свідками того, як у власній уяві постаріла і душевно хвора Маклена все прокручувала уривки того підліткового злочину, щоразу змінюючи жанр, форму, спосіб, втілення своєї історії гріхопадіння в діапазоні від трагікомедії та фарсу до опери. Після питання Маклени про здатність убити людину акторка Г. Євсюкова зав'язувала величезний зашморг на мотузці і по кількох миттєвостях роздумів, з дивнуато-дурнуватою, що переходила в агресивну, посмішкою дивилася в залу, глядачам, на яких було спрямовано її погляд, ставало зрозумілим, що її героїня для себе відповідь на це запитання знайшла.

Вистава “Маклена Граса” йшла на сцені “Березіль” сім сезонів і була улюбленою серед інтелектуалів та українофілів нової харківської еліти, її було записано як телепостановку на Харківському обласному телебаченні та наживо показано театром у рамках кількох фестивалів. Зокрема, з цієї роботою ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка вперше у своїй 70-річній історії виступив за кордоном – у Кракові та Познані. Причому всередині самого театру химерну виставу “Маклена Граса” С. Пасічника так і не було сприйнято.

Вистава “Реформатор” з'явилася в репертуарі ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка 19 жовтня 2003 року, коли критично загострювалася політична ситуація і, водночас, усередині театру відбувалася значна переоцінка спадщини попередніх десятиліть, оскільки ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка вже рік як очолював режисер-експериментатор А. Жолдак. Отже, публіцистичний початок вистави М. Яремківа, художника О. Зіньківського, з музикою Г. Фролова формально відповідав вимогам часу:

“Негайно, негайно потрібна реформа людини. Або вже ніколи!” – вигукував виконавець центральної ролі О. Гава захриплим голосом у тьмяному світлі прожекторів з далекого балкону в глибині сцени на тлі зашмиганого пожовклого кіноекрану. Тим часом унизу серед залізних конструкцій та нагромадження станків повзали постаті, яких можна було сприйняти як примар. Надалі ж ставало очевидним, що ці персонажі – хворі, яких закрито у божевільні.

Серед усіх постановок, за М. Кулішем, у історії названого театру вистава М. Яремківа була єдиною, в якій було змінено авторську назву п’єси (у цьому випадку – “Народний Малахій”). Таке редагування класиків з метою повернення, як він говорив, “грошового глядача до театру” було в правилах режисера М. Яремківа.

У процесі постановки режисер на репетиціях постійно скорочував текст твору, перекроював сцени. Початок вистави (як і початок п’єси) був ближчий і до манери гри у ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка, і до очікувань глядачів побачити соціальну комедію. Актори у національно знебарвлених костюмах слобожанського передмістя злилися в єдину сценічну масу селян-бідаків. Майновий символ віри цих недоукраїнців режисер позначив півтораметровим тинном, який актори скрізь тягали за собою. Отже, і інтерпретація тексту М. Куліша, і візуалізація його сенсів у виставі були приблизними, хаотичними і недбалими. В роботі над трагігротесковою виставою “Народний Малахій” театру “Березіль” Лесь Курбас висував перед акторами такі завдання, щоб поворот до штампів був би немислимий, закликав їх шукати жест, пластику, образ, відштовхуючись від чуття музики тексту М. Куліша. А вистава М. Яремківа була сповнена гучної фонограми, візуально дробною. До того ж, ближче до прем’єри режисер став орієнтувати акторів на відкритий фінал, у якому збирався вивести з зали одягнених у “мілітарі” та “балаклави” трьох молодиків, які б усіх почали зганяти зі сцени бітами та кийками. Актори були проти, і М. Яремків відмовився від цієї натужної актуалізації класичного тексту.

Помилки режисера, які спричинилися на тому, що вистава не склалась.

Час вимагав озвучування зі сцени тем, що домінували у тексті п’єси М. Куліша, проте справді донести їх до суспільства режисер і задіяні у виставі актори не змогли.

Єдина у виставі акторська робота, ідейно та художньо дотична до світу безталанних шукачів сенсу життя героїв М. Куліша – роль Любуні. В цьому образі з п’єси М. Куліша Т. Турка змогла виявити свою тонку, рефлексійну і водночас дуже сильну та цілісну індивідуальність. Трагічну ноту образу Любуні Т. Турка брала чисто і впродовж усієї вистави тримала високо, і ця роль стала етапною в її біографії. По суті, на особистій волі акторки, на її бажанні грати цю роль вистава “Реформатор” і трималася. Коли в останній сцені (в борделі) Любуня промовляла: “Папонько, ви не дивіться, що я така, що я в таких нарядах”, і починала похапцем зривати з себе одяг, ніби зі шкірою здираючи свої гріхи, залишаючись просто на просценіумі голою, нещасною дитиною, то в авторки цих слів, яка грала роль Баби Агапії та яка мала за кілька секунд накинути на оголену тендітну партнерку свиту, виникало відчуття, що ця сценічна постать символізувала жахиття усіх концтаборів, де жінок примушували роздягатися, остаточно знищуючи волю до опору, знищуючи людину як таку. Ця мізансцена була гострою, і оголення жіночого тіла в ній було як ніколи виправданим, оскільки за цим образом на цій історичній сцені Л. Курбаса поставали асоціації з фактами історії України та світу, що жахнули світ вже за п’ятнадцять років після написання п’єси М. Кулішем.

Ще однією причиною мистецької поразки вистави «Реформатор» став розподіл головних чоловічих ролей. Роль Малахія М. Яремків доручив заслуженому артистові України О. Гаві, який, хоча й мав проукраїнську позицію, був актором побутової фарби та резонером. Саме тому його Малахій з міцною статурою вийшов плакатним і твердокам'яним. Шкода, що режисер не оцінив акторський потенціал до ролі Малахія народного артиста України Петра Рачинського, який у виставі зіграв Кума. Діапазон так само ментально достоту українського актора П. Рачинського включає і гумор, і ліризм, і тонкий психологізм, і підривний темперамент, і глибокий внутрішній драматизм. Тож, трагікомічний образ Стаканчика (який у першій постановці п'єси втілював М. Крушельницький) доречніше було б доручити цьому акторові.

Ю. Шевельов писав про курбасівську виставу «Народний Малахій»: «Чи постать Малахія Стаканчика трагедійна? Так, бо нема більшої трагедії, ніж переконатися, що жити як живе суспільство не можна, та бути безсилим життя суспільства змінити. Суспільне життя є життям форми. І коли індивід хоче зламати форму, то він тим самим хоче зламати закон, на якому життя суспільства тримається, конечний наслідок цього – самотність індивіда, порожнеча, загибель» [7, с. 336]. Проте у виставі «Реформатор» Малахій був не діалектично об'ємним образом, плоть від плоті свого народу, а функцією, режисерською конструкцією реформатора. Ображений і гордовитий у фіналі герой О. Гави доходив до стану істерики, що зовсім не схожий зі станом божевілья, який передбачав М. Куліш (він сам у фіналі життя на Соловках повторить цей стан Стаканчика). Тому й останні у виставі слова героя О. Гави, коли він, високо тримаючи голову, залишав сцену, нагадували слова риторичної трибуни, а не величній у своєму стражданні «маленької людини». Про внутрішні конфлікти, викликані суспільними колапсами, у виставі початку 2000-х років говорити з глядачем необхідно більш приватно, інтимно, для цього ідеально підходила мала сцена. Виставу «Реформатор» було зіграно лише вісім разів.

Прем'єра третьої в історії заснованого Л. Курбасом театру постановки «Маклена Граса» була запланована головним режисером С. Пасічником на 25–26 лютого 2022 року. Це прочитання режисером останньої п'єси М. Куліша мало знаково відбутися на історичній сцені. Через обставини воєнного часу ідея режисера у столітній ювілей театру дати нове життя кармічній для колективу п'єсі М. Куліша, перше сценічне втілення якої Л. Курбасом стало трагічним рубежем історії «Березолю», досі не має змоги втілити в присутності глядачів. Утім, відео передпоказів вистави «Маклена Граса» С. Пасічника засвідчують концепцію і їхню реалізацію двома складами виконавців станом на 23 лютого 2022 року. Очевидною є і концепція сценографки Т. Савіної: єдина сценографічна установка з лапідарної деревини поєднала контури ГУЛАГівських вишок, будинка-шпаківні та важкого хреста вбивства Макленою Грасою людини.

Залишаючи аналіз відеоматеріалів двох останніх репетицій фахівцям у театрознавстві, вважаємо за потрібне виокремити в контексті цього дослідження лише одну очевидно присутню в задумі вистави тему. На роль Зброжека С. Пасічник запросив народного артиста України В. Маляра. Центральний образ зі знаковою п'єси М. Куліша став останньою роллю цього актора, яку було доведено ним до генеральної репетиції, проте не зіграно перед глядачами (у червні 2022 року актор пішов з життя). В. Маляр протягом десятиліть уважався головною постаттю ХДАУДТ

ім. Т. Г. Шевченка, однак, маючи всі для цього дані (хист, гарячий темперамент, прекрасні зовнішні дані, голос, співочі та танцювальні здібності), великим українським актором так і не став. Саме тому, що, мешкаючи у зросійщеному місті та, в тім числі, задаючи тон побутового зросійщення українського театру в ньому, сам так і не повірив у силу свого українського роду, у незборну правду заснованого Л. Курбасом театру, що повинен був промовляти від імені українського народу. В останній ролі майстра сцени бриніла нота прощання з життям далеко не “маленької людини”. Проте поєднання цієї особистої точки розкручування ролі з духовними та філософськими ідеями п’єси М. Куліша не відбулося. Як і належить за сюжетом, Маклена у новій виставі вбивала Зброжека. Останній промінчик на кону зникав. Остання репетиція засвідчила темне і безпросвітне прощання з добою довосного ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка, добою, одним з символів якої впродовж понад п’ятох десятиліть було акторське мистецтво В. Маляра.

Висновки. Драматургія М. Куліша є знаковою для Харківського українського театру ім. Т. Г. Шевченка, адже була створена переважно для театру “Березіль”. Попри те, що впродовж наступних чотирьох десятиліть твори автора були штучно вилучені з ідейно-художнього контексту театру, саме в переддень у перші роки Незалежності України та напередодні початку повномасштабної російсько-української війни, п’єси класика “Розстріляного відродження” щоразу набували значного впливу на розвиток колективу.

Проведений аналіз виявив, що протягом останніх шістдесяти років ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка до творів М. Куліша звертався щодесятиліття, крім 2010-х років. У 80-х роках ХХ ст. закономірно відбулися навіть дві прем’єри за цим автором. На нашу думку, серед шести проаналізованих і згаданих вистав були і контекстуальні вистави (“Отак загинув Гуска”, “Реформатор”), і вистави-події (“Патетична соната”, “Мина Мазайло”, обидві постановки “Маклена Граса”). Крім першої з вистав, усі наступні, виконані за творами М. Куліша, були пов’язані з темою родини. Проаналізувавши появу кожної вистави у своєму часі, визнаємо, що так чи інакше кожна з них стала знаковою. “Патетична соната” в “застійному” 1972 році стала першим свідченням реабілітації імені М. Куліша в ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка, символічно віддавши пошану нездійсненому (через заборону) задуму Л. Курбаса з нагоди 50-річчя театру. Вистави “Отак загинув Гуска” 1985 року і “Мина Мазайло” 1989 року утворили змістовно-естетичну опозицію. Якщо перша – мистецьки прохідна – в останній рік “застою” засвідчила конформістську позицію українського театру в Харкові, то друга стала художньо переконливим і громадянським сміливим маніфестом *де-факто* вже Незалежної України в переддень визнання її *де-юре* ще суверенітету. Саме у виставі О. Біляцького і А. Стародуба вперше серед постановок творів М. Куліша в театрі “Березіль” – ім. Т. Г. Шевченка (в тім числі вистав у постанові Л. Курбаса) – зішлись усі зовнішні (успіх у глядача та преси) та внутрішньо-театральні критерії художньо досконалої постановки. Головна місія вистави “Мина Мазайло” в історії ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка та історії українського театру загалом – це її безпрецедентна серед десятків вистав у цьому театрі за тридцять два роки відновленої незалежності України якість по-театральному дотепного й водночас глибокого вихователя патріотичної свідомості глядачів. А от вистава “Маклена Граса” 1993 року на малій сцені “Березіль” мала альтернативну масовій аудиторію – обраних інтелектуалів, оскільки тут режисура пропонувала експеримент із

індивідуальним зануренням у колективне підсвідоме радянського минулого з метою усвідомлення колективної відповідальності за інше майбутнє в Незалежній Україні. Виставу “Реформатор” за п’єсою “Народний Малахій” було виконано за рік до Помаранчевої революції, зафіксувавши застарілість прийомів режисури, що позиціонувалася як “передова” десятиліттям раніше. Прем’єра вистави “Маклена Граса” 2022 року мала в основі режисерського задуму шляхетну місію – нарешті чесно проговорити в масштабі історичної сцени ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка з її глядачами всі ті болючі теми останньої п’єси М. Куліша і останньої прем’єри Леся Курбаса, у чому дев’яносто років тому театру та українському суспільству відмовила комуністична влада. Проте історія повторилася. Вистава “Маклена Граса” С. Пасічника, як і однойменна постановка Л. Курбаса, через фатальні зовнішні обставини стала не поворотом до оновлення театру, а історично останньою виставою, над якою ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка працював до катастрофи.

Перспективи подальших досліджень теми. Запропоноване нами дослідження – перша наукова робота, яка узагальнює пост-березільські прочитання творів М. Куліша на сцені ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка. Водночас наступні дослідники цієї теми мають усебічно проаналізувати режисерський та сценографічний задуми та акторський метод, роботу композитора і режисера з пластики. З цією метою потрібно не вибірково, а вповні залучити пресу на ці постановки (аналіз останньої вистави ще попереду, що пов’язано з відтермінованою прем’єрою) та спогади їх творців і глядачів.

Список використаної літератури

1. Гапич В. Як не загинув Гуска. Вечірній Харків. 1985. 3 грудня.
2. Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.
3. Дудар С. Загадка для божевільних, або Репетиція раю. Слобідський край. 1993. 20 квітня.
4. Жовтяк В. Революція і народ. Вечірній Харків. 1972. 21 лютого.
5. Коваленко Ю. “Мина Мазайло” – вистава, яку було заборонено понад півстоліття. Просценіум. Театрознавчий журнал. 2013. № 1–3 (35–37). С. 58–65.
6. Курбас Лесь. Про Харків і “Маклену Грасу”. Курбас Лесь. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський ; післям. М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків–Київ : Основи, 2022. 917 с.
7. Микола Куліш. Твори : в 2-х т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1990. 877 с.

References

1. Hapych, V. (1985). *Yak ne zahynuv Huska* [That was how Huska not perished]. *Vechirniy Kharkiv*, (hardcopy) 03 Dec., 3 (in Ukrainian).
2. Horbenko, A. H. (1979). *Kharkivskiy teatr imeni T. H. Shevchenka* [‘T. H. Shevchenko’ Drama Theatre]. Kyiv : ‘Mystetstvo’ Publishing House, 200 p. (in Ukrainian).
3. Dudar, S. (1993). *Zahadka dlia bozhevilnykh, abo Repetytsiia raiu* [A riddle for crazy people, or a rehearsal for paradise]. *Slobidskyi krai*, 20 April, 4 (in Ukrainian).

4. Zhovtiak, V. (1972). *Revoliutsiia i narod* [Revolution and people]. Vechirni Kharkiv, (hardcopy) 21 Jan., 3 (in Ukrainian).

5. Kovalenko, Yu. (2013). "Mina Mazailo" – vystava, yaku bulo zaboroneno ponad pivstolittia ["Mina Mazailo": a performance banned for more than half a century]. *Proscenium. Theatricality Journal*, (1–3), 58–65 (in Ukrainian).

6. Kurbas, L. (2022). *Pro Kharkiv i "Maklenu Grasu"* [About Kharkiv and "Maklena Grasa"]. In: Kurbas, L. *Filosofiiia teatru* [The Philosophy of Theater]. Kharkiv–Kyiv : "Osnovy" Publishing House, 917 p. (in Ukrainian).

7. Kulish, M. (1990). *Tvory : v 2-kh t.* [Collected Works, in 2 vols.]. Vol. 2. Kyiv : 'Dnipro' Publishing House, 877 p. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 05.09.2021

Прийнята до друку 21.09.2021

**PERFORMANCES OF T. H. SHEVCHENKO STATE ACADEMIC
UKRAINIAN DRAMA THEATRE, KHARKIV, BASED ON THE PLAYS BY
MYKOLA KULISH AS ISOLATED ATTEMPTS AT SELF-IDENTIFICATION
OF THE THEATRE DURING THE PERIODS
OF FUNDAMENTAL SOCIAL CHANGES**

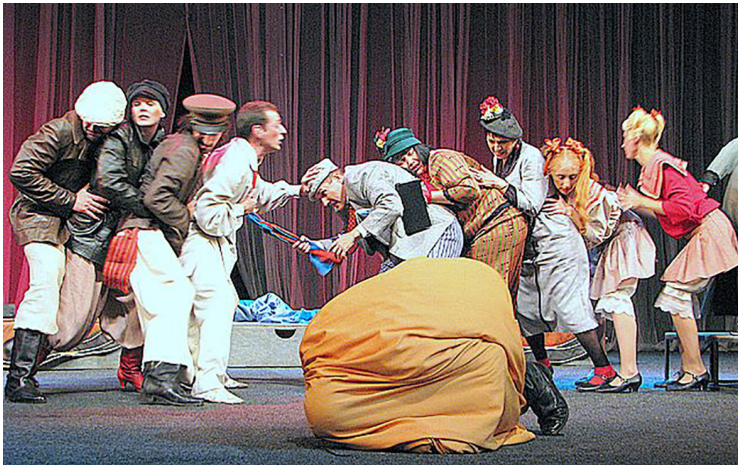
Iryna KOBZAR

*Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
Department of Stage Language,
Constitution Sq., 11, Kharkiv, Ukraine, 61000
tel.: +38(073)098.44.03; e-mail: kobzariik@ukr.net*

The theatrical legacy of Mykola Kulich is significant for 'T. G. Shevchenko' Ukrainian Drama Theatre, Kharkiv, because he created his plays primarily for 'Berezil' Theatre. Despite the fact that over the next four decades the works by M. Kulish were artificially removed from the conceptual and artistic context of the theatre, on the eve and during the Independence of Ukraine and on the threshold of a full-scale Russian–Ukrainian war the plays of this author gain a significant influence on the development of the theatre ensemble again. The first performance based on a play by M. Kulish was "Sonata Pathétique" directed by Bronyslav Meshkis in 1972. In the years of stagnation, this work had a special poetic soundscape, which distinguished the vocabulary of M. Kulish's work from the works of Soviet authors of that time. The play "That was how Huska perished" (1985) directed by Oleksandr Arkadin-Shkolnyk reflected the tendency of a certain philistine crawling of the Ukrainian theatre against "the great Russian culture": all the romantic songs in it were sung by the actresses in Russian. The production of "Mina Mazailo" (1989) directed by Oleksandr Biliatskyi played the most prominent role in the history of stage readings of M. Kulish's works in 'T. H. Shevchenko' Theatre. The social vector of its orientation coincided with the tendency to rehabilitate the artistic ideas of repressed Soviet figures during Perestroika, and the brightly theatrical ensemble culture recorded the desire of the young actors involved in it, students of O. Biliatskyi, to fight against the "social-realist theatre" stereotype. The experimental production "Maklena Grasa" (1993) directed by Stepan Pasichnyk was performed by only four actors and reflected the artist's complex introspections on the history of Ukraine of the last 70 years,

personified in the image of Maklena, which allowed itself to be deceived by politicians. The most controversial, as if it had no specific concept, was the play “The Reformist” directed by Mykola Yaremkevych (2003) based on the tragic work “Narodnyi Malakhii”, which was not left in the repertoire. The premiere of “Maklena Grasa” directed by S.Pasichnyk on the main stage of the theatre was prevented by the start of full-scale invasion of the Russian army but the discourse of this performance was formed precisely under the influence of the disturbing forebodings of the previous months.

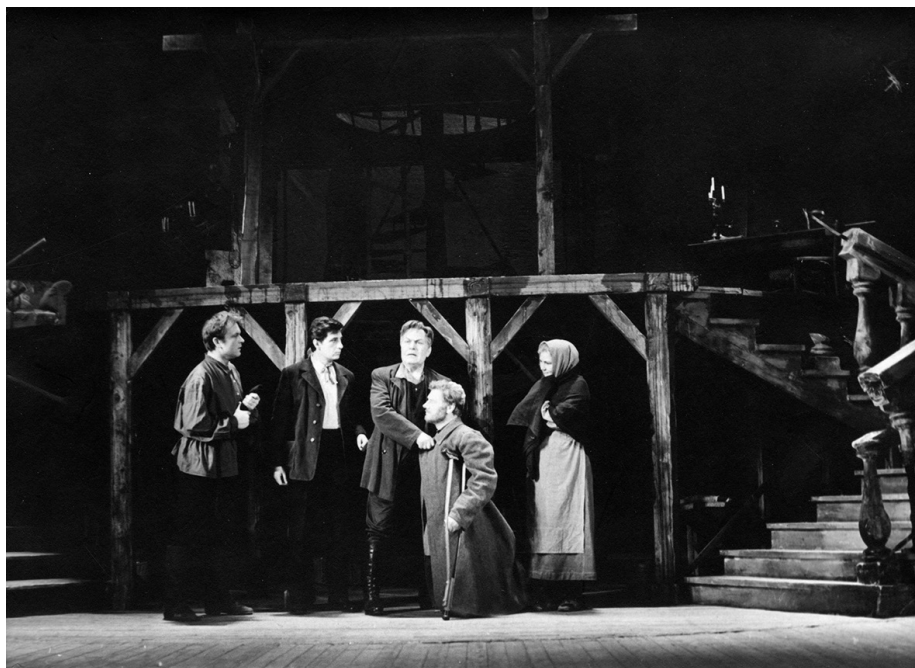
Keywords: performance, theatrical legacy of Mykola Kulish, art direction, ‘T. H. Shevchenko’ Academic Ukrainian Drama Theatre (Kharkiv).



Сцена з вистави “Мина Мазайло”. 1989. Режисери О. Біляцький і А. Стародуб, сценограф Т. Медвідь. Фото з музею ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка



Сцена вистави “Отак загинув Гуска”. 1985. Режисер О. Аркадін – Школьник, сценограф Т. Пасічник. Фото з музею ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка



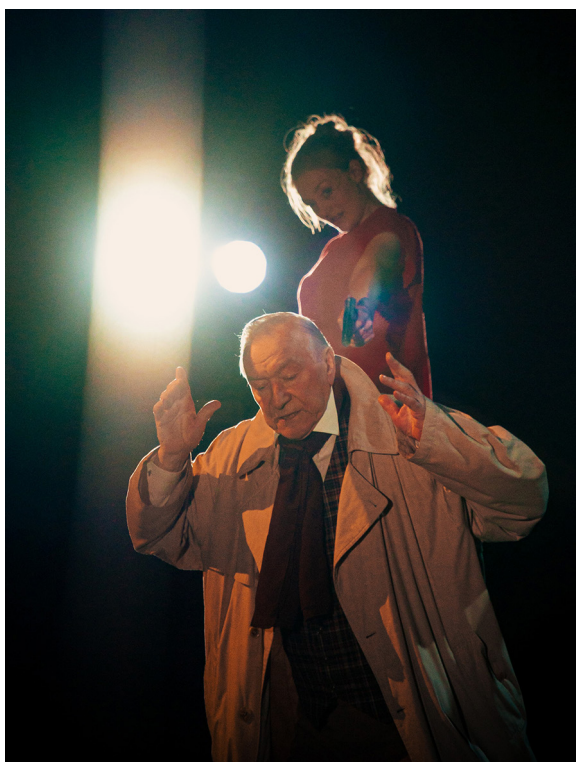
Сцена з вистави “Патетична соната”. 1972. Режисер Б. Мешкіс, сценограф В. Кравець.
Фото з музею ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка.



“Реформатор”. 2003. Режисер М. Яремків, сценограф О. Зінківський.
Любуня – Т. Турка, Малахій – О. Гава, Кум – П. Рачинський.
Фото з музею ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка



“Маклена Граса”. 1993.
Режисер С. Пасічник, сценограф
Т. Медвідь. Зброжек – О. Кравчук,
Маклена – Г. Євсюкова.
Фото з музею ХДАУДТ
ім. Т. Г. Шевченка



“Маклена Граса”. Генеральна
репетиція відбулася 23.02.2021.
Режисер С. Пасічник, сценограф
Т. Савіна. Зброжек – В. Маляр,
Маклена – Ю. Єрмакова.
Фото А. Марченка