

УДК 792.97(477.63)Леб:821.161.2-1Сим](045)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.140-150>

**ВИСТАВА “ЛЕБЕДІ МАТЕРИНСТВА”
ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК
ЗА ПОЕЗІЯМИ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА
ЯК ВИКЛИК СТАНДАРТИЗОВАНИЙ ДРАМАТУРГІЇ
ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ**

Дар’я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2277-5240>

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого, кафедра мистецтва театру ляльок,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: panidariya@gmail.com*

Стаття аналізує першу практичну спробу сценічної адаптації поезій Василя Симоненка для театру ляльок в Україні – йдеться про виставу “Лебеді материнства” 1988 року, створену на основі текстів громадянської лірики та віршованої казки “Цар Плаксій і Лоскотон”. Постановка, що завдячує своїй появі відомому тандему режисера Валерія Бугайова та сценографа Віктора Нікітіна, стала своєрідним художнім лакмусом, який засвідчив прагнення українських лялькарів звернутися до креативного переосмислення національної літератури, знехтувавши клішованими драматургічними текстами, звичними для репертуарних афіш театрів ляльок радянської епохи. Розвідка містить детальний розбір тексту режисерського примірника інсценізації.

Ключові слова: театр ляльок, лялька, Дніпропетровський обласний театр ляльок, Василь Симоненко, інсценізація, драматургія.

Постановка проблеми. Період формування професійного театру ляльок України – його перехід від форм балаганного вуличного видовища на професійні стаціонарні сцени – хронологічно збігається з періодом радянського закріпачення культури України (20–30-ті роки ХХ ст.). Одним із негативних наслідків цього деструктивного процесу стало закорінене у свідомості глядачів та самих лялькарів кліше щодо вибору “придатної” для сцени драматургії. У радянському театрі ляльок тривалий час побутувала думка (натхненна та нав’язана “флагманом” радянського театру ляльок Сергієм Образцовим), що існує “лялькова” і не “лялькова” драматургія, тобто придатна і не придатна для реалізації на ляльковому кону. На жаль, такий специфічний підхід до формування репертуарної політики дістався у спадок і діячам театру ляльок незалежної України. Чимало сучасних режисерів, сценографів та художніх керівників досі послуговуються цим правилом.

Водночас сьогоднішній практичний досвід митців переконує, що ця теза є архаїчною, навіть безглуздою. Згідно із цим активно вживаним у творчості радянських лялькарів правилом поезія Василя Симоненка аж ніяк не вписувалася у вигадані советські рамки “ляльковості”. Можливо саме тому його творчість й досі залишається поза фокусом уваги драматургічних пошуків лялькарів.

Запропонована стаття свідчить про те, що лялькарі України за доби “соцреалізму”, попри продиктовані московськими “старшими братами-лялькарями” настанови, шукали власного художнього самовираження й таки віднаходили ключі до відкриття української ідентичності через українську драматургію, сучасну поезію зокрема.

У цій розвідці проаналізовано лялькову постановку “Лебеді материнства” (1988) на сцені Дніпропетровського обласного театру ляльок за творами Василя Симоненка, яка тривалий час була єдиним¹⁷ зверненням українських лялькарів до поетичної спадщини відомого черкаського поета-шістдесятника. **Метою** дослідження є аналіз першого досвіду адаптації поезій та віршованих казок письменника для лялькового кону. Варто зазначити, що це перший в українському театрознавстві подібний кейс критичного огляду згадуваної постановки, що і визначає **актуальність роботи**.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вистава “Лебеді материнства” дніпровських лялькарів свого часу отримала вкрай негативні відгуки у ляльковій спільноті. Грунтовних театрознавчих або журналістських оглядів постановки кінця 80-х – початку 90-х років ХХ ст. (коли вистава була представлена у поточному репертуарі Дніпропетровського обласного театру ляльок) зафіксовано не було. Епізодичні згадки про цю виставу знаходимо у статті українського театрального критика Сергія Васильєва “Ремонт на зламі двох епох” (1992) та російського театрознавця Бориса Голдовського “Третій, ляльковий...” (1989). Розмисли останнього беремо до уваги, оскільки він був офіційним членом журі Третього республіканського фестивалю театрів ляльок у Луцьку в 1989 році.

Суттєвим підґрунтям для аналізу став режисерський екземпляр інсценізації “Лебеді материнства”, який зберігається у приватному архіві лялькаря і педагога, заслуженого артиста України Леоніда Попова. Крім того, авторка послуговувалася коротким літописом історії Дніпропетровського обласного театру ляльок, наданим керівницею літературно-драматургічної частини Дніпропетровського академічного обласного українського молодіжного театру¹⁸ Марією Максяковою. У процесі роботи над статтею було записане інтерв'ю з художником вистави Віктором Нікітіним (за посередництвом лялькаря Юрія Тігарова).

¹⁷ У березні 2024 року в Полтавському академічному обласному театрі ляльок було поставлено виставу за мотивами казки Василя Симоненка “Цар Плаксії і Лоскотон”.

¹⁸ 1997 року за наказом обласного управління культури Дніпропетровський театр юного глядача та Дніпропетровський обласний театр ляльок об'єднали. Новий об'єднаний театр отримав назву “Молодіжний” і став працювати під дахом колишнього театру ляльок.

Виклад основного матеріалу. Як уже було зазначено, творам Василя Симоненка у сценічному перекладі на мову театру ляльок судилося вперше прозвучати на дніпровській сцені. Автором цієї ідеї був режисер вистави Валерій Бугайов – митець добре відомий серед українських лялькарів, адже саме він тривалий час мав титул “наймолодшого заслуженого союзу” [3, с. 59]. Це почесне звання він отримав, не маючи й тридцяти років.

Проте не самою молодістю та художньою фортуною був відомий цей режисер. Він належав до когорти мигців, яку ідентифікували не інакше як “професійно озброєні, досвідчені майстри” [1, с. 43]. Шлях у майстри розпочався для Валерія Флегонтовича 1966 року, коли він вступив до Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Навчителем лялькарської справи став для нього режисер-легенда, засновник Київського академічного театру ляльок Олександр Соломарський.

Після завершення навчання на акторському факультеті Валерій Бугайов вирішив штудіювати в альма-матер ще й режисуру драматичного театру (закінчив 1977). Паралельно його призначають головним режисером у Черкаському обласному театрі ляльок, де упродовж десяти років (1971–1981) він виконав достоту проривні постановки (серед них “Лошарик” за Генріхом Сапгіром, “Мері Поппінс” за Памелою Треверс), які змінили фігуративну мову українського театру ляльок. На думку Сергія Васильєва, “черкаські вистави” стали для Валерія Бугайова “і предметною школою оволодіння лексикою лялькового театру, і стартовим майданчиком до популярності” [1, с. 53]. Критик наполягає, що “визнання прийшло до постановника насамперед завдяки його граничній розкріпаченості, незашкарублості” [1, с. 53]. Зрештою, з ім'ям режисера Валерія Бугайова пов'язують “найінтенсивніший і художньо найоригінальніший етап діяльності” колективу Черкаського театру ляльок, називаючи його “роками фортуни” [1, с. 53].

Після десяти плідних років творчої роботи у Черкасах Валерій Бугайов пристає на пропозицію очолити Дніпропетровський обласний театр ляльок на посаді головного режисера (1981). Це вважалось “підвищенням”, просуванням службовою драбиною – йшлося про реальне і відчутне покращення статусу мигця. Дніпро – індустріальне місто-мільйонник – суттєво відрізнялося від тихих провінційних Черкас. Крім того, тут розташовувався один зі знаних навчальних закладів мистецької освіти України – Дніпропетровське театральне училище, куди Валерія Бугайова невдовзі запросили викладати. Його досі вважають одним із засновників відділення акторів театру ляльок.

Та найголовнішим професійним надбанням режисера у Дніпрі стало його творче возз'єднання з художником Віктором Нікітіним (доти мигці співпрацювали лише як запрошені постановники в інших театрах). Дуже скоро після низки спільних резонансних постановок (“Маленький принц” за Антуаном де Сент-Екзюпері, “Дракон” за Євгенієм Шварцем, “Лялька спадкоємця Тутті” за Юрієм Олешею, “Велосипед з червоними колесами” за Тетяною Власовою) їх почали сприймати як “унікальний дует, розголос про який переступив межі країни” [3, с. 61].

Зважаючи на таку солідну репертуарну добірку успішного бренду українських лялькарів “Бугайов-Нікітін”, постановка 1988 року “Лебеді

материнства” за поетичними творами Василя Симоненка, сказати б, випадає з неї як зовсім незрозумілий пасаж. Мабуть, для радянських ідеологів найнезрозумілішим видавався характер цього пасажу: художній чи таки політичний? Адже Василь Симоненко ще за життя гнівив та ятрив рядками своїх сумовитих віршів партійних бонз, які сприймали щемливі думки письменника як відверті антирадянські випадки.

Трохи відхиляючись від теми статті й з огляду на сучасні реалії, чи не варто віддати належне проникливості митця-шістдесятника, нагадавши його хрестоматійні строфи: “Народ мій є! Народ мій завжди буде! / Ніхто не перекреслить мій народ!” [9, с. 102]; “Уже народ – одна суцільна рана... / І кожного катюгу і тирана / Уже чекає сукана петля” [9, с. 175]; “З гнобителем не житимеш у згоді: / Йому “панянь”, тобі тягнути віз” [9, с. 196]. І відчайдушний заклик-наказ: “Хай мовчать Америки й Росії, / Коли я з тобою говорю!” [9, с. 184].

Отже, поет-бунтар, поет-заколотник (в очах номенклатурників) з небажаними творами і, тим паче, небажаною для розголосу й детального аналізу історією наглої смерті, якій передувало його загадкове побиття співробітниками советської міліції. Що підштовхнуло непересічних, визнаних на найвищому республіканському рівні лялькарів із “радянського” Дніпропетровська взятися за вірші достатньо одіозного для влади українського поета, чію творчість навіть наприкінці 80-х років минулого століття сприймали з пересторогою?

Критик Сергій Васильєв у своїй статті “Ремонт на зламі двох епох” пояснює цей жест досить цинічно: “Дражливі, безкомпромісні grosмейстери своєї справи, вони навіть уперше за роки перебудови розіграли відверто «кон’юнктуру партію», втіливши «Лебедів материнства» Василя Симоненка як данину українізації. Це була, як завжди, винахідлива, ретельно скомпонована і виконана, але нещира вистава” [1, с. 71].

Прикро чути, що ледь не єдину україномовну лялькову постановку для російськомовного Дніпропетровська за творами табуйованого советами поета-бунтаря саме українська критика (на другому році відновленої української незалежності!) ідентифікує лише як “кон’юнктуру партію”.

До слова, на фестивалі у Луцьку (1989) “Лебеді материнства” отримали на свою адресу єдиний комплементарний коментар. Мабуть, за гіркою іронією долі, належав він російському критику, антипатичному Борису Головському (на думку якого занадто довго зважали лялькарі України). Після перегляду вистави мистецтвознавець помітив у “Лебедях материнства” “одну добру справу”: “спектакль <...> відкрив дітям (впевнений, що і дорослим) чудового українського поета Василя Симоненка” [2, с. 13].

Для вітчизняних же фахівців театральної справи факт першого звернення лялькарів до симоненківської лірики пройшов майже непоміченим. Можливо, нарочито непоміченим. Можливо, ще всі (теоретики і практики культури) перебували у стані радянської екзальтації, яка завадила розпізнати історичну подію в лялькових колах країни: *Симоненко! українською мовою! в театрі для дітей! з ляльками!*

Навіть якщо наступна теза прозвучить як оксюморон, вона якнайкраще рефлексує обурення сьгоднішніх лялькарів байдужістю тодішніх: відсутність реакції українських митців щодо вистави “Лебеді материнства” можна розцінити як *відсутність* проросійським настроям.

Тієї пори слово стало важливим чинником для Валерія Бугайова у виборі такого виняткового репертуару для театру ляльок. Його творчий соратник і художник вистави Віктор Нікітін згадує: “Ідея вистави належала Бугайову повністю. Якраз він знайшов Симоненка. Він дуже хотів, щоб діти хоч декілька слів сказали і почули українською мовою. За що він неодноразово отримував по голові” [7, с. 1].

Валерій Бугайов “отримував по голові”, тобто чув численні несхвальні відгуки й осудні коментарі, за дієву спробу показати на сцені красу українського поетичного слова українським дітям, яких совети ще з 1958 року офіційно позбавили можливості вивчати рідну мову. Йдеться про оприлюднені в листопаді 1958 року попередні Тези ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР “Про зміцнення зв’язку школи з життям і про подальший розвиток системи народної освіти у країні”. Партійні функціонери, прикриваючись проблемою “надмірного перевантаження школярів вивченням мов” [6, с. 257], присвятили мовному питанню 19-й пункт вбивчого документа. Василь Стус, будучи вчителем української мови у донбаській Горлівці, зауважив стосовно цього: “Одна усна заява батьків – і діти не будуть вивчати мови народу, який виростив цих батьків” [6, с. 251]. Згубна пліснява “масованої «повзучої» русифікації” [6, с. 263] поглинала та роз’їдала Україну, призводячи до того, що “українською мовою говорити стало соромно і «некультурно»” [6, с. 260], “українська стає синонімом відсталого, неглибокого, примітивного” [6, с. 251].

Валерій Бугайов пішов навіть далі – зухвало представив свою невгодну україномовну постановку не де-небудь, а під час творчого звіту з нагоди 50-ліття Дніпропетровського обласного театру ляльок у Києві та в Москві (!!!) у 1989 році. Разом зі своїми визнаними хітами режисер не побоявся представити і “Лебедів материнства”.

На користь того, що для режисера ця вистава не була пересічною, свідчить її вибір для представлення на згаданому Третньому республіканському фестивалі театрів ляльок у Луцьку. Натомість його успішну виставу “Велосипед з червоними колесами”, яка стала фавориткою того ж фестивалю (про що свідчать численні рецензії), демонстрували у позаконкурсній програмі. Валерій Бугайов, як досвідчений майстер, не міг не усвідомлювати переваг і недоліків обраних для презентації вистав, тож, вочевидь, керувався чимось більшим, аніж прагматичним розрахунком режисера-стратега.

Отже, Валерій Бугайов, незважаючи ні на кого, таки взявся за поезію Василя Симоненка. Він сам був автором поетичної композиції, адаптувавши віршовані твори для лялькового кону. За основу режисер узяв сюжетну лінію дитячої казки “Цар Плаксіє і Лоскотон”, однієї з небагатьох, що їх залишив у своєму творчому доробку поет. Зауважимо, що казку Василь Симоненко написав для власного сина. Дитячий адресат був хорошим приводом для радянських ідеологів не сприймати цей текст аж так серйозно. Якби ж цензурні

цербери вчитувалися у текст, їм навряд би сподобалася метафорична історія про те, як “Лоскотон розвалив поганський трон” [9, с. 160].

Згідно з логікою керівників культури радянського періоду, якщо певний лялькар захотів би посміятися з царя як архетипного персонажа і пережитку монархічного минулого, то мусив би звернутися до апробованих, схвалених і рекомендованих *російських* народних казок (про Ємелю, приміром, або Івана-дурня), розтиражованих по яслах, дитсадках, школах, бібліотеках для дітей та юнацтва, телебаченню. Говорити про боротьбу з тиранією українською мовою, до того ж віршованою, промовляти словами дисидента Василя Симоненка навіть наприкінці 80-х років ХХ ст. у радянському союзі було кривою.

Та було б помилкою стверджувати, що Валерій Бугайов сконцентрував увагу виключно на лінії дитячої казки, хоч і викривальної за змістом. У центр п'єси і самого сценічного дійства він поміщає дует матері і сина. Власне й назва вистави засвідчує, що режисер звертається насамперед до синовньої лірики Василя Симоненка. Відомо, що сам поет був ніжно прив'язаний до своєї матері Ганни Щербань. Не є таємницею також і те, що “поет зберігав образу на батька все життя” [6, с. 318], бо той покинув родину і залишив мати на поталу сільським чуткам із немовлям на руках.

П'єса “Лебеді материнства” розпочинається епічним прологом – словами з однойменного вірша. Мати, схилившись над люлькою, промовляє ці слова як таку собі коліскову-пророцтво – її сину доведеться вирости й постати перед вирішальним життєвим вибором між простим і правильним: “Виростеш ти, сину, вирушиш в дорогу. / Виростуть з тобою приспані тривоги. / Можеш вибирати друзів і дружину, / Вибрати не можна тільки Батьківщину” [5, с. 3].

Далі поетичні образи цитованої поезії уречевлюються, стають наочними. Художник Віктор Нікітін візуалізував рожевих лебедів материнства, а режисер Валерій Бугайов зробив із ними пластично-музичну фантазію дитячих мрій та материнських надій – маленька лялька хлопчика спиналася на ноги та стрибала на крила птахів.

Віктор Нікітін згадує, що ляльки лебедів “були виготовлені з оргскла” та “трохи затоновані, щоб не надто виблискували”, але “завдяки своїй напівпрозорості брали будь-яке світло на себе – фіолетове, рожеве” [7, с. 2]. У такий спосіб досягався спеціальний візуальний ефект, коли силуети лебедів, “потрапляючи у світло прожектора, скидалися на примар, на мрії” [7, с. 2].

Характерно, що ані у Сина, ані у Матері немає імен, прив'язки до конкретних персоналій. Вони фігурують як символи, архетипи. Українська мати – страждальниця і берегиня. Український син – мандрівник і достойник.

Валерій Бугайов виводить на сцену ще один символ – символ усесвітнього зла, з яким доведеться боротися українській родині на українській землі. Йдеться про пітекантропів, у яких драматург персоніфікує усю негативну силу і які з'являються у канві п'єси не випадково. Адже цих персонажів узято із поетичного спадку Василя Симоненка – з вірша “Ганець пітекантропів”, що містить більш ніж переконливе уособлення загарбників та агресорів рідної поетові землі. Це майстерно завуальована метафора на дикунів з російсько-азійського сходу, що оточили Україну і терзають її століттями: “Ми

не брешем, не лукавим – / Що подужаєм, берем! / Ми сьогодні світом правим, / Все жерем, / Жерем, / Жерем!” [10, с. 94].

Появу цього юрмища достатньо красномовно змальовує у ремарках до п'єси і сам драматург: “І пролунали звідкись здалеку воронячі крики. Все ближче, все гучніше – і з'явилася на обрії чорна хмара – метушлива, галаслива, чорнокрила – і ніби повисла над селом. З цієї чорноти, наче привиди, виникли страшні постаті ПІТЕКАНТРОПІВ” [5, с. 4].

Недаремно саме пітекантропами Василь Симоненко, а за ним і Валерій Бугайов охрестили нападників у своїх творах – поетичних та сценічних, відповідно. Цей вид ссавців асоціюється з недолюдьми, що існували на перехідній ланці еволюції. Мимоволі запрошується аналогія з поширенням із початку повномасштабного вторгнення росії в Україну прізвиськом росіян – “орки” (людиноподібні монстри із фантастичного роману Дж. Толкіна “Володар перснів”) [8]. Більш ніж жахливо звучить сьогоднішній коментар художника вистави Віктора Нікітіна, який зауважує, що “вистава «Лебеді материнства» була передбаченням нашого майбутнього, а сьогодні це стало нашою дійсністю” [7, с. 1].

Тексти казки “Цар Плаксі́й та Лоскотон” і вірша “Танець пітекантропів” у творчості Василя Симоненка жодним чином не перетинаються сюжетно, та Валерій Бугайов скомбінував їх, вибудовуючи архітектоніку п'єси. Пітекантропи стали світою та своєрідними опричниками антагоніста – царя Плаксі́я: виконуючи усі його свавільні накази та криваві розпорядження, вони вичавлювали плач з безневинних дітей та простого люду.

Стосовно художнього вирішення позитивних і негативних лялькових героїв – їх митець також розділив наочно. Скажімо, персонаж Сина представляла планшетна лялька. Негативні ж персонажі були позбавлені виразного антропоморфного силуету – стирчала лише голова з безформних купок дрантя замість тіла.

На сцені також розміщувалося велике полотно чорної сітки як символ загарбництва. Віктор Нікітін навіть визначив характер цієї фактури як “незрозумілу тривожну субстанцію” [7, с. 2], адже з нею напряду взаємодіяли ляльки пітекантропів. На кожній ляльці-почварі був прикріплений внизу гачок, яким можна було зачепити сітку, тим самим відриваючи її від сцени. Так створювалося враження, що “ці перевертні виникали з-під землі” [7, с. 2].

Фактура сітки також слугувала елементом дієвої сценографії, оскільки її використовували як знаряддя поневолення української землі. Поточена поверхня нерету на очах у глядача трансформувалася у ворожі тенета – плісняве павутиння, яке обплігало хати й усе живе на сцені. Цей ефект також відображено у ремарках драматурга: “А там, де тільки що стояло село, з'являються Пітекантропи і накривають землю брудним павутинням. Зникають квіти, зникають соняшники. Замість них – суцільне болото. Саме з цього болота Пітекантропи дістають бридкого Царя Плаксі́я, його двох синів і двох дочок” [5, с. 7].

Валерій Бугайов використав у цій роботі декілька апробованих і доволі популярних у радянському лялькарстві прийомів. Серед них форма інтерактивної взаємодії із глядачами. Власне, вона була відома ще з 30-х років

минулого століття, коли Сергій Образцов офіційно запровадив у своєму театрі жанр вистави-гри. Відтоді виникло шаблонне уявлення, що в театрі ляльок діти неодмінно мають кричати з місць та відповідати хором на всілякі питання казкових персонажів, плескати в долоні, тупотіти ногами, немовби допомагаючи героям у такий спосіб. Варто відмітити, що надто часто лялькарі просто спекулювали цим ігровим прийомом, змушуючи дітей до імпульсивної активності, сприймаючи це як щире виявлення художнього захоплення виставою (байдуже, якого мистецького рівня – що гучніше, то краще).

Валерій Бугайов у п'єсі та виставі “Лебеді материнства” також підіймав із місць дітей, однак пропонував їм не бездумні вигуки з місць на кшталт “Лисиця туди побігла!” або “Не відкривай двері, це вовк!”, натомість слова самого Василя Симоненка. Разом із головним персонажем Сином діти розучували вірш поета “Засівна” й імітували засівання ниви життєдайним зерном. Цим життєствердним актом і завершувалася вистава.

Віктор Нікітін згадує: “Бугайов виводив дітей на фінал, коли все заспокоювалося. Після цієї навали <пітекантропів> залишалася чорна випалена земля, а діти із сосудами як сито ходили по колу, засівали землю. Сіяли і повторювали: «Сійся-родися, / Золотом розвийся, / Засівайся щастям, / Ниво молода!». Заради цього фіналу Бугайов вибудував усю виставу” [7, с. 1].

Ще одним передбаченням для майбутнього України, закладеним у п'єсі “Лебеді материнства”, був образ соняшника – Валерій Бугайов обрав його своєрідним барометром атмосфери емоційного балансу у виставі. На початку сонях квітне молодю красою, але чахне під навалою пітекантропів, отруєний і розчавлений. Відновити своє цвітіння йому судилося наприкінці дійства – після перемоги Сина і Матері над загарбницькою юрмою. Чи міг тоді припустити Валерій Бугайов, що саме соняху з 2014 року судилося стати символом скорботи за загиблими героями російсько-української війни?

Висновки. Вистава “Лебеді материнства” тандему лялькарів Валерія Бугайова та Віктора Нікітіна на сцені Дніпропетровського обласного театру ляльок засвідчує, що драматургічні пошуки лялькарів України не обмежувалися самими кон'юнктурними дитячими п'єсами, “скросними” за стандартизованим лекалом дидактичної історії у дусі соцреалізму. Цим кейсом митці довели, що поняття “ляльковості” драматургії, запроваджене московськими лялькарями ще на початку ХХ ст., умовне й нежиттєздатне.

Перспективи розвідок у цьому напрямі. Творчість Василя Симоненка досі є terra incognita для лялькарів України, крім того, серед практиків лялькової справи досі міцним є упередження про непридатність поезій письменника для сцени. Режисерський примірник інсценізації “Лебеді материнства” авторства Валерія Бугайова є потужним джерелом натхнення й практичним керівництвом із прикладної драматургії. Викладений вище театрознавчий аналіз вистави може слугувати інструментарієм для опанування принципів побудови архітекtonіки, логіки композиції сюжету, вибудовування подієвого ряду в інсценізаціях за мотивами поезій цього поета та багатьох ін.

Список використаної літератури

1. Васильєв С. За ширмою та перед нею: Проблеми українського театру ляльок середини 1980-х – початку 1990-х років. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України*. Київ : Фенікс, 2019. Вип. 15. С. 34–75.
2. Голдовський Б. Третій, ляльковий... : [огляд вистав III Фестивалю на базі Волин. театру ляльок, м. Луцьк, червень–липень, 1989 р.]. *Український театр*. Луцьк, 1989. № 5. С. 11–15.
3. Долганова І. Паралельні світи художника Нікітіна. *Просценіум*. 2020. № 1–3 (56–58). С. 57–64.
4. Засівна [Електронний ресурс]. URL : <https://vasylsymonenko.org/poeziya/zasivna/> (дата звернення: 30.09.2024).
5. Інтерв'ю з Нікітіним В. від 10 травня 2024 р. : провели Д. Іванова-Гололобова, Ю. Тітаров. Онлайн Zoom-сесія. Архів авторки. 2 с.
6. Лебеді материнства. Інсценізація Валерія Бугайова на 1 дію для театру ляльок за творами Василя Симоненка. 1989. Архів Леоніда Попова.
7. Мокрик Р. Бунт проти імперії: українські шістдесятники. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 416 с.
8. Орки (прізвисько) [Електронний ресурс]. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Орки_\(прізвисько\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Орки_(прізвисько)) (дата звернення: 30.09.2024).
9. Симоненко В. Берег чекань. Мюнхен : Сучасність, 1973. 310 с.
10. Симоненко В. Земне тяжіння. Київ : Молодь, 1964. 120 с.

References

1. Vasyliiev, S. (2019). *Za shyrmoiu ta pered neiu: Problemy ukrainskoho teatru lialok seredyny 1980-kh – pochatku 1990-kh rokiv*. [Behind the screen and in front of it: Problems of the Ukrainian puppet theatre of the mid-1980s and early 1990s.]. *MIST: Art, history, contemporary, theory: collection of scientific papers / Institute of Problems of Modern Art. National Academy of Sciences of Ukraine*. Kyiv: Feniks, 15, 34–75 [in Ukrainian].
2. Holdovskiyi, B. (1989). *Tretii, lialkovyi...*: [ohliad vystav III Festyvaliu na bazi Volyn. teatru lialok, m. Lutsk, cherv.-lyp., 1989 r.] The third, the puppetry...: [review of performances of the 3rd Festival on the basis of Volyn. puppet theatre, Lutsk, June–July 1989]. *Ukrainskyi teatr*, 5, 11–15 [in Ukrainian].
3. Dolhanova, I. (2020). *Paralelni svity khudozhnyka Nikitina*. [The parallel worlds of the artist Nikitin]. *Prostsenium*, 1–3 (56–58), 57–64 [in Ukrainian].
4. Zasivna. [Sown song] [Electronic resource]. Retrieved from: <https://vasylsymonenko.org/poeziya/zasivna/> (application date: 30.09.2024) [in Ukrainian].
5. Interview with V. Nikitin from May 10, 2024: recorded by D. Ivanova-Holobova, Y. Titarov. Online Zoom session. Archive of the author [in Ukrainian].
6. Lebedi materynstva. (1989). *Instsenizatsiia Valerii Buhaiova na 1 diiu dlia teatru lialok za tvoramy Vasyliia Symonenka*. [Swans of motherhood.

Dramatization by Valerii Buhaiov in 1 act for a puppet theatre based on the poems of Vasyl Symonenko]. Archive of Leonid Popov [in Ukrainian].

7. Mokryk, R (2023). Bunt proty imperii: ukrainski shistdesiatnyky. [The revolt against the empire: Ukrainian sixties]. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].

8. Orky (prizvysko) [Orcs (nickname)] [Electronic resource]. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Orky_\(prizvysko\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Orky_(prizvysko)) (application date: 30.09.2024) [in Ukrainian].

9. Symonenko, V. (1973). Bereh chekan. [The shore of expectations]. Munich: Suchasnist [in Ukrainian].

10. Symonenko, V. (1964). Zemne tiazhinnia. [Earth's gravity]. Kyiv: Molod [in Ukrainian].

**THE PERFORMANCE “SWANS OF MOTHERHOOD”
BY DNIPROPETROVSK REGIONAL PUPPET THEATRE BASED
ON THE POETRY OF VASYL SIMONENKO AS A CHALLENGE
TO THE STANDARDIZED DRAMATURGY
OF THE SOVIET PUPPET THEATRE**

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA

*Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television,
Department of Puppet Theatre Art,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: panidariya@gmail.com*

The article analyses the first practical attempt of stage adaptation of Vasyl Symonenko's poetry for puppet theatre in Ukraine – the 1988 performance of “Swans of Motherhood”, based on the texts of civil lyrics and the poetic fairy tale “Tsar Plaksiy and Loscoton” (“Tsar Moaner and Tickler”). The production, which owes its appearance to the famous tandem of director Valerii Buhaiov and scenographer Viktor Nikitin, became a kind of artistic litmus testifying to the willingness of Ukrainian puppeteers to turn to a creative rethinking of national literature, neglecting the clichéd dramatic texts that were common to the repertoire playbills of the soviet-era puppet theatres. The research contains a detailed analysis of the text of the director's copy of the dramatization “Swans of Motherhood” by Valerii Buhaiov. The article explores the way of the dramaturgical research of Ukrainian puppeteers in soviet times, their path against limited children's plays, “tailored” according to the standardised pattern of didactic history in the spirit of socialist realism. With this case, the artists proved that the notion of “puppetry” in dramaturgy, introduced by moscow puppeteers in the early twentieth century, is conditional and unsustainable. The poetical heritage of Vasyl Symonenko is still terra incognita for Ukrainian puppeteers, and there is still a strong prejudice among puppetry practitioners that the writer's poetry is unsuitable for the stage. The authors' analysis of the “The Swans of Motherhood” proposed in the current paper is a powerful source of inspiration and a practical guide to applied playwriting. The above theatrical analysis of the play can serve as a tool for mastering the principles of

architectonics, the logic of plot composition, and the construction of an event line in productions based on the poet's poems and many others.

Keywords: puppet theatre, puppet, Dnipro Regional Puppet Theatre, Vasyl Symonenko, dramatization, dramaturgy.

Стаття надійшла до редколегії 09.09.2024

Прийнята до друку 28.10.2024