

РОМАН ЛАВРЕНТІЙ, ЮЛІЯ БЕНТЯ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРИВАЄ, АБО З КИМ НАСПРАВДІ ВЕДЕ РОЗМОВУ СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ДИТЯЧИХ ВИСТАВАХ?

THE TRANSFORMATION GOES ON, OR WHO IS THE CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATER REALLY SPEAKING TO IN PRODUCTIONS FOR YOUNG AUDIENCES?

УДК 792.036-053.2(477)

DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318948

Роман Лаврентій

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв, Львівський національний університет імені Івана Франка

Roman Lavrentii

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor in the Department of Theater Studies and Acting, Faculty of Culture and Arts, Ivan Franko National University of Lviv

e-mail: roman.lavrentii@lnu.edu.ua
orcid.org/0000-0003-4434-6647

Юлія Бентя

Кандидат мистецтвознавства, головний науковий співробітник відділу перформативних практик і сценічного мистецтва, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Iuliia Bentia

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Performing Practices and Stage Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: yuliabentia@gmail.com
orcid.org/0000-0003-1514-3859

Анотація. Театр для юної аудиторії мусить послуговуватися інакшою мистецькою мовою, аніж театр для дорослого глядача. Ця мова змінюється через появу нових медійних засобів, гаджетів, трансформацію каналів та способів комунікації між дорослими та дітьми. Психологія дитячого сприйняття, з одного боку, зберігає притаманні певним віковим категоріям риси, з другого боку, стрімко еволюціонує. Тож важливими функціями театру для дітей стають плекання мистецького смаку, соціалізація дитини, а також навчання — ігрове пояснення складних фізіологічних, психологічних, соціальних, культурних і політичних проблем. Аналіз п'яти вистав, що увійшли до довгого списку VI Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА», уможливив окреслити шляхи, якими йде український театр для дітей, та відзначити проблемні зони, які вимагають ширшої дискусії в професійній спільноті. Тема російсько-української війни прямо чи опосередковано перебуває в центрі уваги театру для дітей — це і вистави за п'єсами останніх років, і наново переосмислений український класичний репертуар. Інша важлива тенденція — активне залучення класичних західноєвропейських текстів для дітей, що стають основою драматичних і музичних вистав. Найдинамічніше розвиваються комунікативний й естетичний аспекти дитячого репертуару: попри інерцію апелювання до дорослої аудиторії, український театр для юної аудиторії продовжує мистецьке дослідження нюансів дитячої психології, нових реалій сучасності й шукає нові перформативні форми, що враховують освітні потреби різних вікових груп дітей.

Ключові слова: театральна вистава для дітей, сучасний український театр, театральний репертуар, Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА», російсько-українська війна, дитяча психологія, освітній аспект театральної вистави.

Постановка проблеми. Сучасна культура уже дійшла до розуміння, що театр для дітей мусить послуговуватися окремою мистецькою мовою, кожних кілька років по-новому винаходити її, зважаючи на динаміку появи медійних засобів, нових гаджетів та трансформації каналів та способів комунікації між дорослими людьми та юною аудиторією. Окрім того, психологія дитячого сприйняття еволюціонує, з одного боку, зберігаючи чіткі, притаманні певним віковим категоріям рамки, а з другого боку, постійно їх розширюючи (наприклад, сьогоднішні дошкільнята значно поінформованіші, ніж були у їх віці старші покоління). Водночас діти залишаються дітьми, з високим рівнем вразливості та відкритості, і надзвичайно важливо, наскільки якісну розмову вестиме з ними сучасний театр.

Йдеться рівноцінно як про прищеплення, плекання мистецького смаку, так і про соціалізацію дитини, відчуття живого контакту з іншою людиною (часом — на відстані витягнутої руки). Важливою є і функція ненав'язливого, ігрового пояснення дитині складних фізіологічних, психологічних, соціальних, культурних і політичних проблем — що значно легше зробити в ігровій формі вільного спілкування, яку може запропонувати саме театр. Особливо актуальною проблемою сучасної України, окрім універсальних викликів дитячого репертуару, є ситуація з розумінням факту геноцидної російсько-української війни, потреби навчитися жити за нових умов. Театр для дітей винаходить мову, що нею можна розповісти про біль, він стає прихистком, безпечною територією для юних глядачів [13].

Не тотожне дорослому дитяче сприйняття чутливо і безкомпромісно реагує на запропонований мистецький продукт: відкидаючи його, втрачаючи інтерес, якщо відчує фальш наратора, або ж прикипаючи серцем до нього, якщо зерно потрапить на добрий ґрунт, а ідеї вистави, спосіб комунікації театру зрезонують із внутрішніми хвилюваннями юного глядача.

Оскільки щороку з'являється дуже багато вистав для юної глядацької аудиторії, і то не лише в репертуарі профільних театрів для дітей та юнацтва, а й у національних театрах, на приватних майданчиках, в музичних та драматичних театрах, в театрах ляльок — то більш ніж очевидно,

що охопити весь обсяг сценічної продукції не так і легко. Щоб спробувати окреслити основні тенденції і виклики сучасного українського театру для юної аудиторії, ми вирішили розглянути вистави-лауреати VI Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА».

Створений Національною спілкою театральних діячів України у 2018 році фестиваль існує до сьогодні, має поважне реноме у національному театральному середовищі, роблячи щорічно огляд найкращих вистав з усіх куточків нашої батьківщини. У певному сенсі, вистави, що потрапляють у довгий і короткий списки «ГРИ», можуть оприятити ключові процеси в українському театрі. Виставам для юної аудиторії на фестивалі щороку присвячено окрему номінацію — «За найкращу виставу для дітей».

Показовим є факт, що майже щороку українські експерти, а відтак і міжнародне журі «ГРИ» стикаються із певними проблемами у цій номінації. Зокрема, під час П'ятого фестивалю, у якому брали участь прем'єри 2021–2022 років, на етапі підрахунку балів виявилось, що до короткого списку не потрапила жодна із претенденток у номінації «За найкращу виставу для дітей». Прикрий прецедент, який свідчить про потребу, що визначила **мету цієї статті** — пильніше придивлятися до того, чим живе сучасний український театр для дітей, якою мистецькою мовою послуговується і які тенденції простежуються у цій ділянці національного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У 2024 році з дванадцяти заявок, поданих на VI Всеукраїнський театральний фестиваль-премію «ГРА» у номінації «За найкращу виставу для дітей», експерти — на основі перегляду відеозаписів — відібрали п'ять для довгого списку фестивалю, а через деякий час переглянули наживо ці вистави. Зокрема, це: «Жираф Монс» Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, «Івасик-Телесик» Рівненського академічного обласного театру ляльок, «Скрудж. Різдвяна історія» Рівненського обласного українського музично-драматичного театру, «Скрудж та Різдвяне диво» Дніпровського академічного театру драми і комедії, «Тореадори з Васюківки» Київського академічного театру юного глядача на Липках. Шоста вистава дитячого репертуару, «Піночкія» Київ-

ського муніципального академічного театру опери і балету, брала цьогогоріч участь у фестивалі в іншій номінації — «За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу». П'ять з шести цих вистав, за винятком дніпровського «Скруджа» (його автори статті не бачили наживо), стали матеріалом нашого дослідження.

Частково автори статті вже раніше висловлювали свої думки про деякі з цих вистав — у формі експертних висновків, як члени експертної групи фестивалю-премії «ГРА», а також — в окремих публікаціях про ці та інші вистави для дитячої аудиторії [1; 6; 7; 11; 12]. Наразі спробуємо концептуально узагальнити основні тенденції та окреслити — до кого апелює сучасний театр для дітей, якою є його мистецька мова у цьому діалозі.

«Жираф Монс», Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Своєчасність вистави для сімейного перегляду «Жираф Монс» більш ніж очевидна у світлі перебування України у постійному стані війни, щоденних обстрілів (Харків майже щоденно переживає цей досвід), численних жертв і руйнувань. Промовистим є її підзаголовок: «Харківська історія воєнної весни». Потреба говорити з дітьми про війну, артикулювати основні меседжі, не ризикуючи травмувати і без того травмовану щоденним досвідом перебування в умовах війни дитину — складні виклики нашого сьогодення.

Творча група вистави «Жираф Монс» на чолі з режисеркою Оксаною Дмитрієвою та художником Юрієм Зоркіним знайшли оригінальний спосіб вести цю розмову. За посередництва ляльки, через відсторонення від реального людського болю і трансполяцію його в образ тварини, зокрема Жирафи в Харківському зоопарку під час російських обстрілів. Драматург Олег Михайлов (за участі Костянтина Солов'єнка) використали реальні події, пов'язані з історією українського зоопарку в перший рік повномасштабного вторгнення, вибудувавши паралелі з часом Другої світової війни і подібним масштабом руйнувань у місті. Історія, якої не було, але яка могла бути, яка щоразу є, оживає під час спектаклю.

Дуже тонка, тактовна і художньо цілісна вистава обережно розповідає дітям (молодшій категорії глядачів) про складну риторичку війни, метафорично називаючи «прильоти» камін-

ням із неба, а також одягаючи в дитячу лексику й інші страшні поняття і екзистенційно складні речі («смерть» потрактовано як вимушений «сон, з якого не можна прокинутися» тощо). Сценічне вирішення шумових ефектів вистави заслуговує на окрему увагу: холодні, різкі звуки тертя металу об метал (арматурні прутья правлять за своєрідний планшет для виведення ляльок), падіння каміння відбувається ніби у режимі сповільненої зйомки — плавно перетікаючи з руки в руку і глухо опускаючись на дошки сцени (цей легкий стук все одно спрацьовує певним тригером для багатьох глядачів). Глухі удари падіння каміння в аудіозаписі теж вирішені на піанісімо, але у поєднанні з пластичною грою акторів (які мізансценічно ніби перебувають в укритті, тривожно прислухаючись до звуків угорі, над їхніми головами) — досягають неймовірного ефекту впізнавання ситуації. Проте з максимальним тактом до свого юного і дорослого глядача.

Форма відстороненої притчі без заплутаних сюжетних поворотів, яскравих персонажів та атракційних ситуацій, сценічне існування акторів «на певній відстані» щодо своїх ляльок і на ще більшій відстані до глядачів швидко спричиняє втрату прицільного інтересу наймолодшої глядацької аудиторії. Але компактна, не розтягнута в часі історія, казкові персонажі все ж утримують цю увагу на достатньому рівні.

Здавалося б, така абстрактна розмова надто завуальовано говорить про війну, відчувається брак конкретики (війну не названо війною, хоч у виставі чітко відчитується контекст Другої світової війни й окупації міста нацистами, а також прямі паралелі з сучасною російською окупацією, яка загрожувала місту). З точки зору дорослої людини, хочеться почути більш конкретні окреслення винуватців, почути про причини цієї війни, хочеться, щоб війна не була трактована абстрактно, немов явище природи, на яке ми не можемо вплинути.

Але чи доречно перевантажувати зовсім юного глядача таким масивом дорослих проблем і складних «пояснень»? Питання залишається відкритим. Однак беззаперечним є факт, що про війну з дітьми говорити треба. І театр це робить. Переконливо, чесно, не вдаючись до сценічно більш виразних, але менш щирих прийомів.

Важливим аргументом для довіри до творців вистави залишається і географічна прив'язка: харківському театрові в умовах щоденних обстрілів міста віриш на слово (але це, знову ж, висновок дорослої людини, а дитячий глядач акцептує насамперед мелодику голосу акторів, їхнє по-дитячому щире і делікатне спілкування зі своїми персонажами, які є близькими і зрозумілими, такими, за яких хочеться вболівати).

«Івасик-Телесик», Рівненський академічний обласний театр ляльок. Рівненський академічний обласний театр ляльок власну версію популярної української народної казки «Івасик-Телесик» представив 9 квітня 2023 року. Постановку «Івасика-Телесика» було розпочато вже під час великої російсько-української війни, і цей факт знаходить своє відображення в концепції вистави, що 25 березня 2024 року була відзначена на київському фестивалі «Прем'єри сезону» (організатор — UNIMA-Ukraine) за найкращу режисуру (Олена Ткачук) та найкращу сценографію (Інесса Кульчицька) [8], а 27 березня 2024 року увійшла до довгого списку VI Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА» в номінації «За найкращу виставу для дітей».

Рівненський «Івасик-Телесик» триває лише 35 хвилин (ідеальний хронометраж для наймолодшої аудиторії!), але за цей час автори вистави встигають не лише розіграти на сцені дитячу казку, а й вписати її в своєрідну космогонічну арку, яка одним своїм кінцем сягає легенди про створення світу, а другим — занурює глядача у передчуття великої катастрофи російсько-української війни. Відповідно, пролог тут побудовано на поєднанні українських космогонічних легенд про створення світу, а саме тій їх частині, яку Михайло Грушевський у своїй «Історії української літератури» називає «Бог і Сатанайл», де в центрі перебуває боротьба Бога з нечистою силою (див.: [2]), а також відомої старозавітної історії про створення світу за сім днів, в результаті якої Адам і Єва волею постановників перетворюються на Бабу й Діда з української казки — батьків Івасика.

Епілог вистави розпочинається одразу після повернення Івасика додому на крилах гусеняти. Основою епілогу стає пісня «Птах» гурту «Даха-Браха» з проекту «Ковчег Україна: музика» на текст Сергія Жадана. Ця пісня з її характерною низхід-

ною мелодикою і оригінальним аранжуванням була написана незадовго до початку повномасштабної війни і напряму асоціюється із передчуттями великої катастрофи. С. Жадан характеризував цю пісню як «міф про Ноя на український лад» [3]. Тож Івасик-Телесик після повернення додому, як натякають постановники, буде змушений стати «хлопчиком-воїном» — хоча саме ця перспектива є радше однією з можливих ліній відкритого фіналу вистави, а не її основною темою. Варто також підкреслити, що постановники спираються на канву народної казки (див., наприклад, цікаве діаспорне ілюстроване видання [4]), що окремими деталями відрізняється від казки Марка Кропивницького (остання, зокрема, лягла в основу нещодавньої вистави Першого театру у Львові «Пливе човен» [11]).

Три ключові точки вистави умовно відображають те, як українська дитина сьогодні може уявляти історію: вона починається зі створення світу, а закінчується російсько-українською війною з її постійною тривою, ледь не щоденними обстрілами, вимушеним від'їздом з рідних місць тощо. Тож пролог і епілог варто сприймати як екзистенційні Початок і Велике Випробування, де зв'язки з самою казкою простежуються радше на рівні образів і символів космогонічної міфології. Це і світове дерево (дерево життя), і птахи, що створюють світ, і міфічний явір як символ молодого парубка, на якому Телесик ховається від змій. Все це скріплюють чіткі дуалістичні опозиції, які у виставі можна простежити на різних рівнях: у протиставленні чорного і білого кольорів в сценографії і костюмах львівської художниці Інесси Кульчицької, українського пісенного фольклору і зловісного звучання ударних інструментів в музичному оформленні Дарії Татарин, контрастного пластичного малюнку акторських рухів, що їх вибудовував пластиограф Станіслав Лозовський.

На сцені одночасно діють двоє акторів (Давид Стеблюк, Павло Лабунін) і троє актрис (Франческа Барабаш, Алла Черуха, Юлія Гольонко), яким доводиться перемикатися на ролі різного плану. Натомість ляльки, виконані в одному візуальному стилі, уособлюють чотирьох конкретних персонажів: Діда/Батька, Бабу/Матір, Івасика-Телесика і Зміючку-Оленку. Це планшетні ляльки, але вони не зовсім типові — пласкі (2D версія планшетних

ляльок) і виведені переважно не на горизонтальну поверхню, а на вертикальне тло.

Сценографія вистави справляє сильне враження завдяки поєднанню лаконізму і символізму. Чотири винахідливі планшети тут мають круглі «постаменти» і хрестоподібний верх, на який може натягтися тканинна площина (саме на цій площині, а не на горизонтальному планшеті, актори працюють з ляльками). Ще один елемент сценографії — це зтягнута тканиною вертикальна площина, що зображує річку, у якій головний герой вистави вудить рибу. Проте візуально найвиразнішими тут є чотири великі долоні, які почергово втілюють Івасикову колиску, батьківські і материнські руки, крони дерев і пташині крила. Роздивляючись ці долоні, дорослий глядач мимоволі згадає сакральні символи з різних культур: традиційне зображення Будди, який сидить в долоні; хамсу — популярний амулет семітських народів у вигляді відкритої симетричної долоні; захисний жест рук Оранти; батьківські руки-колиску і руки-крила, які дають сили підніматися над буденністю. Цей символізм яскраво підкреслено на афіші вистави, де одна пара рук нагадує Івасикові крила, а друга пара сполучена з ним через маріонеткові нитки. Очевидно, що дитяча аудиторія навряд чи «зчитує» всі культурні патерни вистави, але напевне усвідомить умовність сценічної реальності, де одні й ті самі предмети залежно від контексту можуть набувати різних, а часом і протилежних значень.

Музичне рішення вистави сприймається як доволі еkleктичне, але в ньому також закладено певну логіку. Сцени створення світу і спасіння Івасика на гусячих крилах супроводжує емоційно нейтральна, абстрактна фортепіанна імпровізація. В окремих сценах використано фольклор, зокрема коліскові пісні. Поява Змії з почетом супроводжується грюкотом ударних інструментів, «сухою» імпровізацією на роялі, забарвленою низькими голосовими тембрами. Появу величезного клубка різнокольорових змії супроводжують мелодії частівок і жартівливих пісень. Інший важливий сегмент складають пісенні мелодії в сучасному аранжуванні, які підводять до фінальної пісні «Птах» на текст Жадана. Пластичне рішення виразно виокремлює дует Коваля і Змії, їх манера спілкування — це східні бойові мистецтва із їх зосере-

дженістю і змагальністю. Virізняється і пластика трьох Змії, чий дотепний груповий образ поєднує вульгарність і комізм. Тут варто згадати, що ілюстратор діаспорного видання казки Б. Єфремов не менш дотепно зобразив трьох Змії як невеличких «динозавриків» з довгими хвостами і в жіночому одязі [4, с. 11] — тож режисерка рівненської вистави Олена Ткачук продовжує традицію висміювання злих сил.

«Скрудж. Різдвяна історія», Рівненський обласний український музично-драматичний театр. Найновіші вистави українських театрів для сімейного перегляду нерідко спираються на класичні тексти західної культури. Проте «Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання з привидами» (1843) Чарлза Дікенса із збірки «Різдвяні повісті» адресована дорослій аудиторії. Дослідники відзначають у цьому тексті алюзії на деякі попередні твори Дікенса, автобіографічні мотиви (зокрема, батькові риси в образі Скруджа), намагання полегшити життя бідних верств суспільства не через соціальні реформи чи перегляд усталених законодавчих норм, а через благодійність заможних на користь тих, хто цього потребує.

Півторагодинна вистава «Скрудж. Різдвяна історія» зберігає всі серйозні меседжі першоджерела і жодним чином не намагається загравати з молодшим глядачем (навіть те, що серед акторів бачимо дітей молодшого шкільного віку і тих, хто заледве навчився говорити, розчулює радше дорослу публіку). Найвиразнішим елементом рівненського «Скруджа» постає сценографія польського художника Войцеха Янковяка. Це рухома урбаністична конструкція, у якій будиночки порівняно з поставами акторів виглядають непропорційно малими, майже іграшковими. В цілому темна, але підсвічена зсередини, сценографія Янковяка ніби покликається на Фройдіві «шухляди» з усіма їх наступними мистецькими реінкарнаціями. А водночас натякає на безліч доль і життів, які зароджуються і затухають за цими вікнами, приховані від публічного споглядання.

Режисери-постановники вистави Володимир Петрів і Генрік Ададек вирішили унаочнити одну з найбільших драм людини — неможливість побачити себе ніби зі сторони, подивитись на себе неупередженими очима, а також дослухатися до справді добрих порад, якщо їх сенс було сприйнято суто

умоглядно. Почергові зустрічі з померлим компаньйоном Джейкобом Марлі, духами Минулого, Теперішнього і Майбутнього Різдва насправді у театральному дусі розігрують зустріч Скруджа із самим собою на різних поворотних етапах життя і показують його найбільший страх — страх самого себе і реальності, яка його оточує. І постановникам, і артистам вдається поєднувати серйозний тон з комічними нотками і великим співчуттям до людини, яка сама, крок за кроком, звузила свій життєвий діапазон до рутинної праці і сну. «Перевихований» і «оновлений» Скрудж за десять останніх хвилин вистави встигає підтримати родину клерка Боба Кретчета зі своєї фірми, завітати в гості до родини племінника, пожертвувати кошти тим, кого він раніше образив насмішками і категоричними відмовами. Дива трапляються, і ніколи не пізно щось змінити на краще.

Інші аспекти цієї вистави в цілому орієнтовані на взаємодію з традицією. Костюми авторства Марти Хубки і Наталки Гуріної, як можна припустити, наслідують історичне вбрання жителів Лондона XIX століття. Музичною лейттемою у партитурі Рафала Смоленя стає колядка, яка в інтермедіях із театальною «масовкою» звучить у дуже доброму живому виконанні сольної скрипки. Пластичне рішення Олександра Віюка можна простежити у танцювальних сценах з «видінь» Скруджа, а також в тому, як хореографу вдається урухомлювати масові сцени, позбавляючи їх загрозливої статичності. Власне, вистава починається і закінчується великими масовими сценами, яких в сучасному драматичному театрі вже майже не побачиш — це радше властиво театру оперному, з його великими хорами. Постановникам вони знадобилися вочевидь, і для того, щоб символічно обіграти сценографію з десятками вікон, а також для того, щоб глядач міг співставити величезне помешкання самотнього Скруджа з тим життям, що вирує навколо нього.

Прем'єра рівненської «Різдвяної історії» відбулася 6 грудня 2023 року, а вже 6 грудня 2024 року театр планує розпочати тижневий «Скрудж Фест» — театральний фестиваль, покликаний не лише показати українські і закордонні вистави на тему Різдва, а й влаштувати своєрідний огляд місцевих виробників та зібрати кошти на поточні потреби театру. Дух Різдва має перемогти дух

війни і довести, що навіть в часи найбільших трагедій єдність, взаємодопомога і вміння дослухатися до потреб ближнього можуть рятувати і надихати.

«Тореадори з Васюківки», Клівський академічний театр юного глядача на Липках. Традиційна у певному сенсі вистава «Тореадори з Васюківки» за відомим зі шкільної програми твором дитячого письменника Всеволода Нестайка — викликає змішані відчуття. З одного боку, зрозуміло, що знання сюжету мало б допомогти юним глядачам швидко увійти в суть сценічної оповіді. Впізнаваність персонажів, близькі за духом проблеми також сприяють налагодженню комунікації акторів із глядацькою аудиторією. А з другого боку, наскільки близькими є сьогоднішнім дітям, які мешкають у Києві, проблеми школярів... із 1960-х років? Адже неунікним є питання контексту, реалії хрущовського періоду так чи так пробиваються у творі, й лівова частка зусиль іде на те, щоб обминати ці підводні рифи радянського минулого, на які можуть наштовхнутися діти. Для батьків, очевидно, вистава є певним фактором, що викликає або мав би викликати сентимент до спогаду про власне дитинство, а для сучасних дітей навряд. Для них ця історія про дивних хлопців здається просто прохідною. Справа не в літературній основі, яка отримала нове дихання вже у незалежній Україні: В. Нестайко на початку 2000-х років зробив осучаснену версію, спробувавши очистити текст від радянських ідеологічних маркерів. Проблема в культурній дистанції між сучасними хиткими реаліями та розмірено «стабільним» часом, у якому відбуваються події твору. Не втратили актуальності питання вірної дружби дітей і їхнього нестримного бажання до пригод, от тільки пригоди і плани дещо інакші (важко ототожнити себе з хлопчиком, який хоче виростити новий сорт кукурудзи тощо).

Творцям вистави (режисерка Крістіна Авакян, художниця Віра Крутиліна, композитори Валентин Фоменко й Артем Сухина), на щастя, вдається оминати небезпеки і не потрапити у пастку замишування «епохою масштабних кукурудзяних плантацій», але певна вимушеність тяжіє над виставою непомітним Дамокловим мечем. Вистава, яка б мала стати драйвовою пригодою, втягнути з перших хвилин розповіді головного героя у стихію захопливої гри, кумедних впізнаваних ровесників і несподіваних смішних ситуацій. Але робить

це невпевнено, і ця настороженість передається глядацькій аудиторії: школярі, хоч і бачать перед собою дорослих виконавців, схильні прийняти «правила гри» і сприймати акторів як своїх ровесників, але щось все одно стоїть стіною поміж ними.

Це відчувається у грі акторів, які дещо нервово йдуть за текстом твору, не фіксуючи логічних переходів, не відбиваючи пройдених шматків. Ніби поспішають, боячись, що глядач от-от знудиться. Дивним видається і спосіб комунікації акторів з дитячим залом: манера їхнього існування ігрова, актори безпосередньо йдуть між глядачів (навіть під крісла), але водночас зберігаючи прохолодну дистанцію. Припускаємо, що енергійні та відкриті Ява Рень (Артем Сухина) і Павлуша Завгородній (Валентин Фоменко) швидше достукалися б до свого глядача, якби говорили про щось сучасніше, більш близьке самим акторам.

Сценічний простір, лаконічно і влучно вирішений як дитячий майданчик у дворі міського будинку, достатньо зручний для розгортання акторської імпровізації та активізації фантазії дітей, які спостерігають за дією у цій величезній «пісочниці». Відповідно і вся сценічна дія побудована по-режисерськи просто і з пієтетом до авторського тексту В. Нестайка, що загалом дозволяє легко прочитати основні меседжі «Тореадорів з Васюківки» та визнати у цій виставі Київського академічного театру юного глядача на Липках талановиту роботу з добрим потенціалом та гарними знахідками. Та все ж ця розмова радше із батьками, ніж із самими дітьми.

«Піноккія», Київський муніципальний академічний театр опери і балету (Київська опера). Для розуміння тих процесів, що відбуваються сьогодні в Україні з репертуаром для дитячої та юнацької аудиторії, варто звернутися до вистави «Піноккія» Київської опери. Повна назва цього театру донедавна була «Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва». Директор і художній керівник театру Петро Качанов регулярно озвучував пропозицію вилучити з назви її закінчення «для дітей та юнацтва» і зрештою знайшов підтримку у Київській міській раді, яка 19 вересня 2024 року погодила нову назву: «Театрально-видовищний заклад культури “Київський муніципальний академічний театр опери та балету”», скорочено — «Київська опера».

У коментарі голови постійної комісії з питань культури, туризму та суспільних комунікацій Київради Вікторії Мухи йшлося про те, що «протягом 40 років роботи театр значно змінився та трансформувався із суто дитячого та юнацького формату у культурний простір для всіх категорій глядачів. <...> Це роботи композиторів-класиків, сучасних українських та іноземних авторів, серед яких опери, балети, мюзикли, музичні казки, симфонічні та вокально-симфонічні концерти, а також освітні програми для різної аудиторії. Сьогодні це прогресивний та сучасний театр, який щосезону пропонує нові прем'єри та дивує як дорослих, так і дитячих глядачів» [9]. Офіційне розширення вікової категорії театру (неофіційно трупа давно працює з різними віковими аудиторіями) покликане, вочевидь, скасувати суперечність між назвою театру і доволі викличними сценами в деяких з останніх прем'єр, зокрема — в балеті «Сойчине крило» на музику Анатолія Кос-Анатольського. І навпаки: мюзиклу «Піноккія» для сімейного перегляду «дорослий» підхід до творчого процесу пішов лише на користь. Це справді яскравий, великий і серйозний твір, сценічне втілення якого стало прикладом цікавого й успішного твору для юнацької аудиторії. Зниження вікової категорії не стає тут приводом для зниження якості, але притому автори та постановники враховують і особливості дитячої психології, і сучасні дискусії про нові стандарти у ставленні до дітей та у стосунках всередині сім'ї та суспільства загалом.

Лібретист «Піноккія» Дмитро Тодорюк, який має значний досвід і в оперній режисурі, чимало змінив у літературному першоджерелі — «Пригодах Піноккіо» італійського письменника і журналіста XIX століття Карла Коллоді [5]. Імпульсивного, некерованого, схильного до постійної брехні, бійок і крадіжок хлопчика Піноккіо з літературного оригіналу він перетворює на дівчинку з примхливим і впертим характером, для якої прагнення до гендерної рівності стає не абстрактною декларацією, а частиною її незручного підліткового характеру (див.: [10]). Зрештою, двигуном для обох сюжетів, оригінального і трансформованого для мюзиклу, стає один і той самий виховний мотив: дорослішання полягає у тому, щоб навчитися розрізняти добро і зло, що об'єктивно існують в світі, завжди обирати навчання і працю, не спокушаючись

легкими і швидкими здобутками, що, як методично повторює Коллоді, ведуть людину до «лікарні або в'язниці». Як і її чоловічий прототип, Піноккія постійно подорожує, потрапляє в різні ситуації і завдяки цьому переживає внутрішні трансформації. На початку вистави це Нетерпляча Душа з ідеальної піднебесної школи, у якій Фея і Вчитель готують дітей до переселення в тіла новонароджених земних дітей. Потрапляючи до майстерні Джепетто, вона перетворюється на Піноккію, у якій попереду знайомство зі світом шоубізу — Карабосслендом, самим Кара-Боссом та його підлеглими Коломбіною, Арлекіном і Г'єро. Далі головна героїня потрапляє в пастку Кішки і Лиса, яких у виставі — що важливо для підкреслення дихотомії добра і зла — грають ті самі артисти, що й Фею та Вчителя. Після порятунку, переходу до країни РобиЩоХочеш і усвідомлення, що варто повернутися додому та рятувати рідних і друзів із в'язниці, на яку перетворилася країна Карабоссленд, Піноккія наважується на самопожертву (стрибає в пічку, щоб обігріти свого батька Джепетто, який замерзає у в'язниці) і завдяки цьому перетворюється із дерев'яної ляльки на живу людину.

Логічна і переконлива сценічна оповідь стала однією з причин, чому мюзикл «Піноккія» Київської опери навесні 2024 року здобув премії «Київська пектораль» одразу у двох номінаціях — за найкращу дитячу виставу і найкращу музичну концепцію вистави (Борис Севастьянов), а також був номінований за режисерську роботу (Віталій Пальчиков) і за чоловічу роль (Олександр Киреев у ролі Кара-Босса). А вже влітку «Піноккія» увійшла до короткого списку VI Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА» у номінації музичних вистав. Не менш важливо, що для київського глядача вистава відкрила харківського композитора Бориса Севастьянова, проєкт якого спочатку виграв конкурс серед тридцяти інших, а потім Севастьянов створив партитуру, у якій пронизлива лірика чергується з яскравими характерними номерами. Така музика легко запам'ятовується завдяки індивідуальному авторському стилю і водночас гармонійно вливається в океан світового мюзиклу, викликаючи в пам'яті ненавмисні алюзії. Висунемо припущення, що ця тенденція є частиною тих ширших змін, що відбуваються в Україні з театром мюзиклу. Адже для композиторів на сучасному

етапі стає значно важливіше не так окреслити власну роль як творця-деміурга романтичного типу, впізнаного у медіа та серед широкої аудиторії, як гармонійно увійти у склад великої професійної команди, яка працює не на чийсь зірковий імідж, а на загальний якісний і доволі універсальний, часом навіть уніфікований, результат. Таку команду у Київській опері склали постановники спектаклю: режисер Віталій Пальчиков, диригент Євген Воронко, балетмейстерка Дарія Возняковська, хормейстерка Анжела Масленнікова, сценограф Данило Василенко і художник костюмів Дмитро Курята, а також винятково професійні виконавці, яким вдається поєднувати акторську й вокальну майстерність.

Легко помітити, що постановники і артисти в «Піноккії» належать переважно до середнього покоління, тих, кому сьогодні 40+ і кому вдалося, попри всі обставини і не такий оптимістичний досвід декількох попередніх поколінь, втриматися в професії і досягти в ній дуже доброго, стабільного рівня, маючи відповідні посади в державному театрі і можливість творчої реалізації. Саме наявність такої «критичної маси» творців і виконавців дає можливість сподіватися й на подальший поступ українського мюзиклу.

Висновки. Підсумовуючи, ще раз наголосимо, що сучасний український театр, комунікуючи з дітьми безпосередньо через свої вистави, поступово покращує якість цієї комунікації, дедалі частіше відмовляючись від притаманних попереднім десятиліттям шаблонних моделей та схем. Зокрема, відзначений нами «дорослий підхід» до творчого процесу є позитивною зміною, відсутність «сюсюкання» і відмова від сприйняття дитячих вистав як дуже спрощених версій дорозлого репертуару — також є вагомими і конструктивними тенденціями. Однак іншим полюсом цих процесів є те, що театрові ще не завжди вдається вибудувати розмову зі своїми юними глядачами на рівних умовах, враховуючи специфічно їхні вікові особливості. Іноді творці вистави свідомо ведуть діалог радше з батьками, при тому втрачаючи увагу дітей під час спектаклю (художньо витончена, але надто складна сценічна метафорика; незрозумілі дитячій аудиторії реалії попередніх епох). Певним маркером є і той факт, що із розглянутих п'яти вистав більшість, хоч в окре-

мих епізодах і намагаються зруйнувати «четверту стіну», загалом працюють так, ніби вона досі існує (зручно ховаючись за неї упродовж сценічної оповіді та не ризикуючи вийти на повністю живий контакт із дітьми-глядачами).

Попри важливість висловлених вище думок, все ж залишається сумнів щодо остаточності наших висновків. Адже перелік вистав, які потрапляють кожного року на фестиваль-премію «ГРА», це показова величина, репрезентативна контрольна група, але все ж не повна картина репертуарних новинок українського театру, створених

для дітей (не всі театри мають технічну можливість належно подати свої прем'єри на фестиваль). Залишається і суб'єктивний фактор, який — попри всі результативні намагання об'єктивізувати оцінку експертів — все ж присутній у формуванні довгого та короткого списку фестивалю.

Тож дати вичерпну відповідь на відкрите питання, чи окреслені нами тенденції в сучасному українському театрі для дітей є симптоматичними, загальноукраїнськими, можна буде лише трохи згодом, з більшої часової перспективи. І це — вдячний матеріал для подальших досліджень.

Література

1. Бентя Ю., Лаврентій Р. Цап або ж Ка-зюл [Київський Молодий театр, вистава «Цап-ка-цап»] // Український театр. 2024. № 1. С. 64–65.
2. Грушевський М. Історія української літератури. Т. 4. Кн. 2. Київ, 1994. URL: <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush414.htm> (дата звернення 01.10.2024).
3. Жадан С. Птах // Ковчег «Україна» — Ark «Ukraine». Дата оновлення 21.11.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NqR9U5zn-Mo&t=1s&ab_channel (дата звернення: 01.10.2024)
4. Івасик-Телесик: Народня казка / Обкладинка та ілюстрації артиста-маляра Б. Єфремова. 2-ге вид. Зальцбург: Нові Дні, 1947. 16 с.
5. Коллоді К. Пригоді Піноккіо / Переклад з італійської Ю. Авдєєва. Київ: Веселка, 1980. 175 с.
6. Лаврентій Р. Змія ще повернеться [Рівненський обласний театр ляльок, «Івасик-Телесик»] // Український театр. 2024. № 2. С. 147–148.
7. Олтаржевська Л., Лаврентій Р., Веселовська Г., Шишкарьова Х., Зубченко І., Шукіна Ю., Бентя Ю. Фестиваль-Премія «ГРА». Огляд вистав короткого списку // Кіно-Театр. 2024. № 6. С. 5–10.
8. Савчук Ю. Три номінації і спеціалізація журі: у рівненському театрі ляльок розповіли про нагороди на «Прем'єрах сезону» // Суспільне Рівне. Дата оновлення: 27.03.2024. URL: <https://suspilne.media/rivne/714816-tri-nominacii-i-specnagoroda-zuri-u-rivnenkomu-teatri-lalok-rozpovili-pro-nagorodi-na-premerah-sezonu/> (дата звернення: 30.09.2024).
9. Столичний театр на Контрактовій площі отримав нову назву // Київська міська рада: офіційний веб-сайт. Дата оновлення: 19.09.2024. URL: <https://kmr.gov.ua/uk/content/stolychnyy-teatr-na-kontraktoviy-ploshchi-otrymav-novu-nazvu> (дата звернення: 14.10.2024).
10. Чеботар О. «Піноккія»: одрук чи бродвейська мрія // The Claquers. Дата оновлення 26.09.2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/11920> (дата звернення: 14.10.2024).
11. Bentia I. Wollen wir Theater hören, tasten und schmecken? (Aufführung. Es schwimmt ein Boot. Iryna Tsykina (Regie), Uljana Gorbatschewska (Musik), Erstes Theater Lwiw, Ukraine, 2023) / Aus den Ukrainischen übersetzt von Olha Sydor // Positionen #138 — Februar 2024. S. 27–29.
12. Kotenok V., Bentia I., Shopin P., Reichel N. Kreative Solidarität im ukrainischen Theater: Ein Gespräch über Kultur, Kunst und Theater in Zeiten des Krieges. Übersetzung aus dem Englischen von Norbert Reichel / Creative Solidarity in Ukrainian Theatre. A Talk About Ukrainian Intellectual Life, Arts and Theatre in the Times of War // Demokratischer Salon. 30.06.2024. URL: <https://demokratischer-salon.de/beitrag/kreative-solidaritaet-im-ukrainischen-theater/> (access date 14.10.2024).
13. Rosa-Lavrentii S., Lavrentii R. Jak rozmawiać z dziećmi o wojnie? Komunikacja ukraińskiego teatru z dziećmi i nastolatkami w czasie wojny i na temat wojny // Performer. (Wrocław). № 25. 10.07.2023. URL: <https://grotowski.net/performer/performer-25/jak-rozmawiac-z-dziecmi> (access date 14.10.2024).

References

1. Bentia, I. & Lavrentii, R. (2024). Tsap abo zh Ka-zol [Tsap or Ka-zol]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 64–65 [in Ukrainian].
2. Hrushevskiy, M. (1994). *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian literature]. Vol. 4, Part 2. Kyiv. Retrieved from <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush414.htm> [in Ukrainian].
3. Zhadan, S. (2020, November 21). Ptakh. *Kovcheg "Ukraine" — Ark "Ukraine."* 21.11.2020. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=NqR9U5zn-Mo&t=1s&ab_channel [in Ukrainian].
4. *Ivasyk-Telesyk: Narodnia kazka*. (1947). [Ivasyk-Telesyk: A Folk Tale] (Cover and illustrations by B. Yefremov). Salzburg: Novi Dni [in Ukrainian].
5. Collodi, C. (1980). *Pryhodi Pinokkio* [The Adventures of Pinocchio] (Translated by Y. Avdeyev). Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
6. Lavrentii, R. (2024). Zmiia shche povernetsia [The Snake Will Be Back]. *Ukrainskyi teatr*, 2, 147–148 [in Ukrainian].

7. Oltarzhevska, L., Lavrentii, R., Veselovska, H., Shyshkarova, K., Zubchenko, I., Shchukina, Y., & Bentia, I. (2024). Festyval-Premiia "GRA". Ohliad vystav korotkoho spysku [Festival and Award GRA. Overview of the Shortlisted Productions]. *Kino-Teatr*, 6, 5–10 [in Ukrainian].
8. Savchuk, Y. (2024, March 27). Try nominatsii i spetsvidznaka zhuri: u rivnenkomu teatri lialok rozpovili pro nahorody na "Premierakh sezonu" [Three Nominations and a Special Jury Award: The Puppet Theater Told About the Awards at the "Premiere Seasonu"]. *Suspilne Rivne*. 27.03.2024. Retrieved from <https://suspilne.media/rivne/714816-tri-nominacii-i-specnagoroda-zuri-u-rivnenkomu-teatri-lialok-rozpovili-pro-nagorodi-na-premerah-sezonu/> [in Ukrainian].
9. Stolychnyi teatr na Kontraktovii ploschi otrymav novu nazvu. (2024, September 19). [The Metropolitan Theater on Kontraktova Square Has a New Name]. *Kyiv City Council: official website*. Retrieved from <https://kmr.gov.ua/uk/content/stolychny-teatr-na-kontraktoviy-ploshchi-otrymav-novu-nazvu> [in Ukrainian].
10. Chebotar, O. (2023, September 26). "Pinokkii": odruk chy brodveiska mriia [*Pinocchio*: Typo or Broadway Dream]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/11920> [in Ukrainian].
11. Bentia, I. (2024, Februar). Wollen wir Theater hören, tasten und schmecken? [Do We Want to Hear, Touch and Taste Theater?] (Translated by O. Sydor). *Positionen*, 138, 27–29 [in German].
12. Kotenok, V., Bentia, I., Shopin, P., & Reichel, N. (2024, June 30). Creative Solidarity in Ukrainian Theatre. A Talk About Ukrainian Intellectual Life, Arts and Theatre in the Times of War. *Demokratischer Salon*. Retrieved from <https://demokratischer-salon.de/beitrag/kreative-solidaritaet-im-ukrainischen-theater/> [in German and English].
13. Rosa-Lavrentii, S. & Lavrentii R. (2023, July 10). Jak rozmawiać z dziećmi o wojnie? Komunikacja ukraińskiego teatru z dziećmi i nastolatkami w czasie wojny i na temat wojny [How to Talk to Children About War? Ukrainian Theater's Communication with Children and Teenagers During and About War]. *Performer*. Retrieved from: <https://grotowski.net/performer/performer-25/jak-rozmawiac-z-dziecmi> [in Polish].

Roman Lavrentii, Iuliia Bentia

THE TRANSFORMATION GOES ON, OR WHO IS THE CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATER REALLY SPEAKING TO IN PRODUCTIONS FOR YOUNG AUDIENCES?

Abstract. Theater for young audiences must use a different artistic language than theater for adult audiences. This language is changing due to the emergence of new media, gadgets, transformation of channels and ways of communication between adults and children. The psychology of children's perception, on the one hand, retains the features inherent in certain age categories, and on the other hand, is rapidly evolving. Therefore, the important functions of theater for children are cultivating artistic taste, socializing the child, and education — a playful explanation of complex physiological, psychological, social, cultural, and political issues. The analysis of the five productions from the long list of the VI Ukrainian Theater Festival and Award GRA made it possible to outline the ways in which Ukrainian theater for young audiences is developing and to explore problem areas that require a broader discussion in the professional community. The topic of the Russo-Ukrainian War is directly or indirectly in the center of attention of theater for young audiences, including productions based on plays of recent years and a newly reinterpreted Ukrainian classical repertoire. Another important trend is the active engagement with canonical Western European texts for children, which become the basis for dramatic and musical productions. The communicative and aesthetic aspects of the children's repertoire are developing most dynamically. Despite the inertia of appealing mostly to an adult audience, Ukrainian theater for young audiences continues to explore the nuances of child psychology, new realities of our time, and is looking for new performative forms that consider the educational needs of different age groups of children.

Keywords: theater production for young audiences, contemporary Ukrainian theater, theater repertoire, Ukrainian Theater Festival and Award GRA, Russo-Ukrainian War, child psychology, educational aspect of theater performance.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2024