

DOI: 10.31866/2410-1176.47.2022.269616
УДК 792.071.2Уривський:792.2(477)

Оригінальна стаття
© Бойко Т., 2022

ВИСТАВА «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ІВАНА УРИВСЬКОГО В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ПАРАЛЕЛЯХ ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕАТРУ

Тетяна Бойко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — висвітлити концепти вистави «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру. *Методологія дослідження*. Спирається на загальнонаукові методи: аналітичний (для вивчення специфіки національної драми та поняття інтертекстуальності), типологічно-структурний (для аналізу сценічної історії драми Лесі Українки «Камінний господар») та феноменологічний (для визначення оригінальності й креативності режисерської практики Івана Уривського). *Результати*. Режисер Іван Уривський демонструє специфіку роботи з творами національної драматургії. Сценічний простір «Камінного господаря» насичений символікою, що викликає у глядачів асоціації, рефлексії й зчитування символів. У статті схарактеризовано смислотворчі параметри національної драматургії та визначено сутність поняття «сценічна класика». Зокрема, сучасне режисерське прочитання драми «Камінний господар» Лесі Українки викладено в ретроспективі картин минулого й розумінні певної тенденційності сценічної історії. Ця вистава непересічна завдяки глибокій культивуванню інтертекстуального поля драми. Режисер зняв із романтичних котурнів героїв цієї п'єси та по-новому розставив акценти. Інтенція донни Анни — «Нема без влади волі» — стала лейтмотивом вистави, що змодельована наперекір сценічній традиції і демонструє нову якість режисерського мислення. Образ жіночого марнославства, відтворений у виставі І. Уривського за допомогою деформованих скульптурних чудовиськ, апелює до сучасних соціальних стандартів. Сила, влада, воля — тріада, що скеровує шлях людей до успіху. *Наукова новизна* цієї статті визначається введенням до наукового обігу концептів вистави «Камінний господар», яку проаналізовано крізь призму інтертекстуальних нашарувань сценічної історії цієї драми. *Ключові слова*: сценічна класика; режисура; Дон Жуан; скульптура; Іван Уривський; Леся Українка

Для цитування

Бойко, Т. (2022). Вистава «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 117-124. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269616>

ВСТУП

Насучасному етапі смислотворчий функціонал національної сценічної класики значно збільшився. Нові концепти сучасних режисерів сигналізують про важливі для вітчизняного театру аспекти, а саме: зміни творчих поколінь, застосування новітніх технологій, тематична й політична кон'юнктура, виконавська універсальність, естетико-художня еkleктика тощо. Класика стає «лакмусовим папірцем» (за Г. Липківською), завдяки якому видно трансформації певних режисерських кліше, глибину авторських переосмислень, а часом і ра-

дикального шматування відомих сюжетів. Крім того, неозброєним оком видно, що до мистецьких берегів докотилися хвилі цифрової доби з усіма її можливостями й візуальними фантасмагоріями. Це, відповідно, породило нові підходи до роботи над образною лексикою вистав.

Отже, нині є всі підстави говорити про формування парадигми нової української (сценічної) класики. Вона увиразнена в режисерському багатоголоссі як зрілих (Д. Богомазова, А. Білоуса, Р. Держипільського, С. Павлюка та ін.), так і молодих (І. Уривського, Д. Петросяна, Д. Весельського та ін.) українських митців. Цей процес стрімко

набирає обертів і потребує фахового осмислення, типологізації та наукового узагальнення в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Для написання цієї статті були використані праці театрознавців А. Бананурського, Г. Веселовської, В. Корнієнка, в яких розтлумачено поняття «сценічна класика» та «інтертекстуальність». Для осмислення концептів драми Лесі Українки «Камінний господар» було використано розробки літературознавиць О. Забужко (2007) та В. Агеєвої (2002). Для простеження інтертекстуальних нашарувань сценічної історії цієї п'єси досліджувалися статті Г. Веселовської (2018), М. Гринишиної (2012), Н. Кресан (2004), М. Резниковича (Резникович, 2002). Крім того, довелось звернути увагу на рецензії преси та інтернет-ресурсів, де театральні критики фіксують враження від вистави «Камінний господар» та режисерські наративи Івана Уривського. Зокрема, для написання цієї статті стали у нагоді публікації Д. Кашперської (2020) та Н. Євдокимової (2021) на інтернет-порталах Протеатр та The Ukrainians. Актуальність цієї теми зумовлена необхідністю аналізу сучасних вистав за творами української класики й відповідає актуальним запитам українського мистецтвознавства.

Мета статті — висвітлити концепти вистави «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Ревізія сценічної класики — перманентне явище еволюції театрального мистецтва. Адже будь-який текст, потрапляючи на сцену, розпочинає власну історію, яка за певних соціокультурних обставин або складається вдало й має попереду «вічне життя», або, навпаки, згасає й вичерпує актуальність ще в своєму часі. Тексти, яким поталанило, згодом стають канонічними для певних інтерпретацій, а вистави за ними зроблені складають фундамент традиційних форм багатьох національних театрів. Зрозуміла річ, «класичними» ми називаємо твори чи вистави, які мають тривалу сценічну історію й значний літературно-критичний дискурс.

Наприклад, у «Театрально-драматичному словнику ХХ століття» термінологічне поле класики визначається як:

... драматичні і сценічні твори, що мають особливий статус. Виокремлення їх у літературному

й театральному процесі пов'язане з наявністю специфічних характеристик, котрі надавалися цим творам: високе художнє значення, естетична новизна, рівень майстерності автора, що звеличує його над сучасниками, суспільний резонанс при публікації або постановці, постійне звернення до них істориків театру, драматургії або практиків театру, парадигмальний культурологічний характер. (Бананурський & Корнієнко, 2009, с. 119)

Власне, виходячи з цих позицій можна стверджувати, що класичні твори театральної царини являють собою певний симбіоз п'єси й постановки в межах режисерського задуму та образно-сислової лексики. Для семантичного ряду сценічної класики недостатньо лише ваги й глибини драматургічного тексту, адже за твердженням Патріса Паві (2006) «... вислів “класична драматургія” вказує на формальний тип драматичної будови й репрезентації світу, а також на самотню логічну систему драматургічних правил і законів» (с. 145).

Відтак термін «сценічна класика» логічно розглядати в динаміці режисерських прочитань багатьох текстів драматургії та інсценізацій прози українських письменників. В історії вітчизняного театру накопичився величезний масив таких прочитань від перших професійних п'єс на кшталт «Наталки Полтавки» І. Котляревського до творів і п'єс письменників радянської доби. У депозитарії національної сценічної класики є твори «першого ешелону», що стали візитівками багатьох театрів й уславили провідних митців, а є й такі, що творчо-гучно пролунали лише декілька разів, але були необхідною ланкою у розвитку вітчизняного режисерського та акторського мистецтва. В усякому разі «класика» й «національна традиція» нерозривно пов'язані поняття, що відбиваються в глядацьких виднокочах розмаїттям архетипних картин.

Якщо ж поняття національної класики розглядати в ширшому контексті й вмонтовувати його сегментарні окремоті до світового історико-культурного пласту, то, зрозуміла річ, ми побачимо багато точок збігів чи паралелей з усім відомими універсаліями, архетипами, культурними кодами тощо. Будь-які збіги чи парафрази класичних текстів вказують, перш за все, на певну універсальність сюжетів, їхню належність не так авторіві, як певній культурній добі, суспільно-політичним передумовам, літературним тенденціям тощо. Це, так би мовити, загальна картина, тло, де строкатими мазками увиразнено сюжети сценічних варіацій того чи іншого твору. На сучасному етапі цей процес

корелюється в межах *інтертекстуальної* вертикалі, коли

... йдеться про використання ліричних, фольклорних, літературних та інших текстів у новому художньому дискурсі. Сенс виникає завдяки пов'язуванню різних семантичних векторів, спрямованих у безкрай культурного контексту, зовнішнього семіотичного оточення відповідного конкретного тексту. Отже, щоразу формується нова відтворювальна структура цілого, що є характерним для постмодернізму, тісно пов'язаним з неоміфологізмом. (Веселовська, 2014, с. 96)

У процесі формування нової парадигми української класики абриса інтертекстуальних нашарувань накреслено в багатьох постановках сучасних режисерів. У цьому контексті варто розглянути інтерпретацію драми Лесі Українки «Камінний господар» на сцені київського Театру на Подолі у режисурі Івана Уривського. Ця подія виявилася знаковою у багатьох сенсах. По-перше, вистава вийшла 29 лютого 2020 року як данина пам'яті 150-річчю від дня народження Великої Поетеси, по-друге, вона розгорнула нову сторінку в історії сценічних прочитань цього сюжету. Гучний суспільний резонанс цієї вистави якнайкраще свідчить про те, що сценічна версія І. Уривського виявилася нетривіальним ребусом з багатьма інваріантами глядацького дешифрування.

Як відомо, літературна доля Дона Жуана склалася напрочуд вдало, його ім'я майорить у доробку велетнів драматичного слова Тірсо де Моліни, Мольєра, Д. Байрона, Е. Т. А. Гофмана та ін. Особливе місце у цьому поважному переліку посідає й «жіноча» версія Лесі Українки. Смишлові особливості цієї версії фундаментально дослідила Оксана Забужко (2007), а ґрунтовні наукові конотації щодо образу спокусника у світовому контексті надала Віра Агеєва (2002). Лекції цих поважних дослідниць доступні сьогодні в інтернет-мережі широкому колу зацікавлених глядачів. У цьому контексті вистава І. Уривського звучить в унісон з цим поважним масивом тлумачень та міфологем й гучно дисонує з попереднім досвідом сценічних втілень драми. Як відомо, перший показ «Камінного господаря» відбувся у Театрі Миколи Садовського 18 січня 1914 року. Тоді монументальну роль Командора зіграв сам Микола Карпович, а образ Дон Жуана став одним з завершених зразків акторського доробку Івана Мар'яненка. Поряд із М. Садовським і І. Мар'яненком, лідерами тогочасного акторського цеху, виконання донни Анни молодішою актрисою Марією Малиш-Федорець не набуло домінантного звучання

й, певною мірою, залишилося в тіні. Писані декорації художника І. Бурячка милували глядацьке око багатою оздобою будинку іспанського гранда, дзюркотом води справжнього фонтану у центрі затишного дворика, до дрібниць відтвореними деталями історичних костюмів і предметів побуту. Як слушно зауважує Г. Веселовська (2018) в монографії «Театр Миколи Садовського (1907-1920)»: «... жоден із постановників, котрі працювали в театрі Садовського, не був рішучим режисером-новатором чи концептуалістом» (с. 81). Тому режисерське прочитання Г. Матковського та М. Старицької, в дусі «ілюзії справжнього життя» надало, так би мовити, героїко-романтичного заспіву драмі, який тривалий час відлунював в інтертекстуальній перспективі твору. Нині деталізацію концептуальних наголосів сценічної історії цієї драми викладено у статтях сучасної дослідниці М. Гринишиної (2012), з яких випливає, «... що вистава театру М. Садовського була «чоловічою», головним у структурі дії було протистояння Командора і Дон Жуана. Тим паче, що М. Малиш-Федорець прописала в образі Анни лише владність та егоїстичність, не зумівши довести непересічний розум і цілеспрямованість своєї героїні» (с. 88).

Власне, цей вектор образної лексики першого прочитання й розташування сил конфлікту драми попрямував до наступних втілень і зумовив «штампи режисерського рішення та акторського виконання твору» (Гринишина, 2012, с. 92). Так, наприклад, «... версія Театру російської драми лишала жіночі образи вистави в тіні чоловічих. Ані донна Анна О. Петрової та В. Драги, ні Долорес О. Смирнової та А. Литвинової не виглядали навіть гідними партнерками Дон Жуана і Командора» (Гринишина, 2012, с. 98), образи яких, знову ж таки, в дусі чоловічої конкуренції й світоглядного двобою, у пишнотях і блиску «оперної сценографії» А. Петрицького, створили видатні актори Ю. Лавров та А. Милославський. Зрозуміла річ, що огорнена полудою романтичної патетики вистава К. Хохлова, здійснена 1939 року, була зразковою демонстрацією процесу «МХАТизації» радянського театру й не викликала тоді ніякого подиву.

З часом, уже на початку 1970-х рр., новий формотворчий поворот сценічної долі «Камінного господаря» відбувся завдяки режисерським концептам Сергія Данченка. У доробку майстра однаково вагомі дві постановки: у Львівському академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1971) та на сцені Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка (1988). У львівській виставі режисер прагнув філософських узагальнень про-

блематики твору, шукаючи метафоричної символіки образного ряду: аскетичний кам'яний конус «омріяної гори», трансформований на різні місця дії, підвішена макет-маска й темні постаті-маски, що наглядали за гріхопадінням героїв тощо. Між емоційними виявами та світоглядними устремліннями Дона Жуана (Б. Ступка) та Донни Анни (Л. Кадирова) зберігався відповідний паритет. Тобто, у виставі апробувалися елементи режисерського інтелектуалізму С. Данченка: вихід на загальнолюдські проблеми через мікрокосм окремої людини. Як зазначає М. Гринишина (2012):

... у стилістиці спектаклю він поєднав епічність дійства з яскравою образністю його окремих компонентів і деталей, у жанрі — філософську узагальненість й відстороненість поетичної притчі з психофізичною конкретністю драми. Просякнутий знаковими символами простір дії (художник М. Кипріян), насичена конденсованим музичним звуком її атмосфера (композитор Б. Янівський) слугували ґрунтом і тлом для розгортання епізодів-композицій, що оповідали історію переможеної особистості в її боротьбі з собою та навколишнім життям. І цей шлях розгортання й краху морального імперативу, уособленого в дуеті-двобої Дон Жуана і Донни Анни, насамперед і вирізняв львівську виставу з цілого ряду її попередників у сценічній історії «Камінного господаря». (с. 100–101)

У київській версії «Камінного господаря» (1988) С. Данченко так само вдався до аскетичного й похмурого відтворення просторових координат: за допомогою мармурових плит на сцені поставало справжнє кам'яне середовище (сценографія Д. Лідера). У цьому приреченому холодному світі байдужий і дещо розгублений Дон Жуан (С. Олексенко) був представником покоління, поведінкою та вчинками якого режисер вимірював моральні імперативи тогочасного суспільства. Цей герой був одним із перших сценічних «лицарів волі», який прийняв свій хрест і не чинив опору прагматично-хижацьким світоглядам Командора (А. Хостікоєв) та Донни Анни (Ж. Калантай). Він змирився з витівками долі, як і багато непересічних представників пізньорадянської доби. Відтак ця вистава містила рефлексії філософського мислення режисера й відзначилася інтегруванням приватної сповіді до світового метатексту донжуанівського циклу. Адже вона відрізнялася від «традиційних» втілень «напруженою духовною існування героїв, а головне — серйозністю режисерського погляду на проблематику твору Лесі Українки, бажанням поставити значущі питання

й поділитися з глядачем відповіддю на них» (Гринишина, 2012, с. 103).

Останньою помітною крапкою у вервечці сценічних втілень «Камінного господаря» стала постановка М. Резникова на кону Національного театру російської драми імені Лесі Українки 2002 року. В якій, зокрема, підкреслювалася

... уможливість, безсилість ідей Дон Жуана у порівнянні з волею Командора. Важко назвати кого-небудь із цих трьох (Донна Анна, Дон Жуан і Командор) «лицарем волі», однак усі вони шукають і прагнуть реалізувати шляхи її здобуття. Концепція Командора полягає в тому, що особистої свободи можна досягнути тільки через владу над кимось, і чим більше у тебе влади, тим вільнішим ти почувашся. Перехід Дон Жуана на бік Командора — це капітуляція його ідей. (Кресан, 2004, с. 16)

Режисер М. Резникович, який втілює задум вистави у традиційних просторово-часових координатах, артикулював власний імператив щодо цієї драми так: «Перемагає завжди Командор, тобто щось суто раціональне, міцно-камінне, узгоджене і з думкою натовпу, і зі звичаями» (Резникович, 2002, с. 8).

З цього огляду якраз виструнчується інтертекстуальна вертикаль цієї драми вітчизняного театру протягом ХХ століття, яка здебільшого має вплив на нові інтерпретації. На думку Г. Веселовської (2014): «Сучасний театральний текст зазвичай надмірно насичений посиленнями, алюзіями, цитатами. Тобто, тканина вистави мовби виникає завдяки багатьом попереднім театральним текстам і текстам культури загалом, живиться ними, виростає з чужої творчості» (с. 95).

Водночас у ретроспективі картин минулого й розумінні певної тенденційності сценічної історії «Камінного господаря» сучасне режисерське прочитання І. Уривського має вагомий формотворчий поступ. Перш за все, завдяки глибокій культивуванню інтертекстуального поля драми. Свого часу цей ґрунт струсив С. Данченко, реагуючи на суспільні очікування і втілюючи власні візії світопорядку. Нині ж І. Уривський пішов іще далі. Він зняв із романтичних котурнів героїв цієї п'єси та по-новому розставив акценти, в прямому сенсі виліпив скульптурну елегію образно-предметного світу для створення статуї жіночого марнославства. Адже в історичній тягlostі сценічного втілення драми вистави переважно були «чоловічі», з артикулюванням світоглядних зіткнень Дон Жуана та Командора, а в Театрі на Подолі виникла, можливо, найбільш «жіноча» вистава з усіх пока-

заних до того. У ній «першу скрипку» грає жінка: сильна, вольова, інтелектуальна, прагматична й зухвала водночас. Жінка, яка відповідає сучасним, досить високим соціальним запитам і стандартам. І, можливо, це саме та жінка, яка змушена зрощувати в собі зернини прорахунку й статусності, бо чоловіки все частіше перетворюються на «лицарів волі» без зобов'язань і відповідальності. Головна інтенція донни Анни — «Нема без влади волі» — стала лейтмотивом вистави, що змодельована наперекір сценічній традиції і демонструє нову якість режисерського мислення.

Наміри творців цієї вистави відійти від історичних замальовок розкішного антуражу іспанського замку та показати головних героїв у стані ментального й емоційного зіткнення увінчалися неабияким успіхом. Ми бачимо у темному кабінеті сцени (синонім простору «Украденого щастя» й інших вистав І. Уривського) доволі буденне існування героїв, які ніби постали з реалій античного міфу й займаються рутинною роботою творення постаментів власного щастя. Тільки образи цього щастя не співмірні з естетичною довершеністю античних зразків, а увиразнені у деформованих абрисах багатьох скульптурних символів: підвищеної жіночої фігури, подібної до античної Венери, глиняних скелетів-мумій, понівечених крил тощо. Режисер моделює образний ряд за допомогою скульптурних опудал (парафраз із солом'яними опудалами «Лимерівни»), символів викривленої свідомості й хтивих бажань. За спостереженнями Д. Кашперської (2020):

Художниця-постановниця Тетяна Овсійчук живе темний, здебільшого чорно-сірий простір глиною, яка буде скрізь: у відрах, на забруднених руках і одязі, розлітатиметься в промінні світла, наче магічний порошок, липнучиме в'язко до тіла чи сипатиметься шматками сухого каменю. Чи то ти на сцені, чи в залі — відчуваєш, що вдихаєш цей порох і він осідає в тебе в легенях, і ти так чи інакше стаєш частиною цього камінного сонму. Люди постають з глини й обертаються на камінь.

У глєвкому глиняному середовищі режисер моделює взаємини різних за психологічними обертонами героїв: тих, хто з крицевим серцем та тверезою головою, і тих, хто має фантазійні пориви та романтичні погляди на життя. До першої когорти, безперечно, належить головна героїня — донна Анна та її чоловік — Командор. Образ цієї прагматичної жінки створила акторка Даша Малахова. Одягнена в античні напівпрозорі строї, вона постає імпульсивною вольовою жінкою, яка спо-

кушає відвертістю та полонить інтелектуальним мереживом думок стомленого життєвими мандрами дона Жуана. За допомогою рвйного танку вона обертає емоційно кволого «лицаря волі» навколо головного прагнення її життя — влади над серцями людей. Вона зтягає до цього магічного кола й пропонує «... командорського плаща Жуану, котрий, отримавши Анну, зазнає поразки бо саме Анна здобуває його і буде вчити, ніби гарячкового хлопчиська, чи лякливе цуценя, що ховається під столом, що є насправді влада та володіння тисячею озброєних правиць» (Кашперська, 2020).

Слід зазначити, що головна ідея цієї вистави сфокусована на світоглядному двобої донни Анни з доном Жуаном, в якому безапеляційно перемагає героїня. У першій сцені «лицар волі» у виконанні В'ячеслава Довженка постає огорнений у дротові конструкції, схожі на висмикнуте пір'я. Дон Жуан у його виконанні схожий на підбитого птаха, який прагне злетіти до емоційно-чуттєвого вирію. Натомість донна Анна пропонує йому лише місце на високості гори, кам'яний притулок невгамовному серцю. Варто зазначити те, що актор засобом звичайної живої розмови знімає романтичний пил з усталеного в українському театрі образу зухвалого мрійника. Дон Жуан в акторській подачі В. Довженка дуже щирий і відкритий у своїх поривах, його мета полягає не в упокоренні жіночих сердець, а в пошуку половинки власного серця, спрагло до кохання й свободи. Його пристрасть до донни Анни стає згубною, бо влада, яку вона пропонує, не дає свободи душі, натомість гарантує свободу дій. Високий кремезний красень Довженко не має душевних сил боротися й протистояти експресії й логіці крицевої жінки. «Лицар волі» губиться у світі цинізму й прагматики, стає кволим і переможеним до останку.

У фіналі символом перемоги донни Анни стає уламок античної статуї, що нависає над сценою. Саме під ребра цієї статуї героїня вкладає справжню закривавлену печінку, яка, ймовірно, символізує її фізичне з'єднання зі скульптором її долі — Командором. Образ Командора, створений Романом Халаїмовим, на тлі пристрасних перипетій донни Анни та дона Жуана корелює із вчинками сірого кардинала, який логічно й холодно кровно відтворив цей скульптурний паноптикум.

Отже, концептуальні вектори вистави І. Уривського суголосні з реаліями сьогодення, в яких перемагають владні прагматичні устремління. Романтика ж у сучасному світі сприймається лише як відголос лицарського минулого, а часом взагалі як високопатосний анахронізм. Нині повсюдно пропагуються партнерські відносини, що скеровані схожими життєвими та світоглядними орієн-

тирами. Що ж тоді робити, коли любов спалахує між несхожими людьми? Людьми, які мають кардинально протилежні погляди на життя? Питання актуальне! Воно у виставі І. Уривського, з одного боку, вирішене за допомогою чудернацької образної лексики, з іншого ж, апелює до сучасних пріоритетів суспільної думки. Сила, влада, воля — тріада, що скеровує шлях сучасних людей до успіху. Цікаво, що в одному з інтерв'ю про ідею створення скульптурного середовища Іван Уривський розповідає:

У п'єсах зазвичай є багато місць дії, а я завжди намагаюся перенести все на одну локацію. Такі речі виникають у співпраці з художником-постановником: ти приходиш із якимись ідеями, ви починаєте спілкуватися, у діалозі народжується певний простір. Так з'явилася скульптурна майстерня. В нас із художницею вистави Танею Осійчук було багато ідей, аж поки ми не побачили дерев'яну «клітку» — в таких перевозять скульптури. А далі — посипались асоціації, що ця клітка — машина часу, що рухається з давніх-давен до сьогодні. Скульптури завжди хтось реставрує, а вони все одно псуються, їх потрібно відновлювати. І так крок за кроком з'явилася скульптурна майстерня. А далі пошуки — що ми можемо робити в майстерні, як рухатимуться актори у просторі? Ми ходили на екскурсії у майстерні до скульпторів і взяли звідти деталі інтер'єру, щоби простір мав реалістичний вигляд. Уже пізніше я з'ясував, що в листі до Ольги Кобилянської Леся Українка писала, що ця драма повинна нагадувати скульптурну групу. (Євдокимова, 2021)

Режисерське пояснення І. Уривського свідчить про те, що творці вистави абсолютно стихійно порушили певну спадковість інтерпретаційних кліше цієї п'єси та отримали від громадськості винятково позитивний резонанс. Цей поступ дає стимул іншим режисерам не боятися експериментувати з простором та шукати нової образної лексики класичним сюжетам. Крім того показово, що ця креативна інтерпретація відбулася на кону столичного Театру на Подолі. Оскільки його фундатор і багатолітній лідер Віталій Малахов не лише заохочував молодих митців до переосмислення української класики, а й сам неодноразово руйнував піраміду інтертекстуальних нашарувань сценічної історії класичних п'єс. Як твердить з цього приводу Т. Бойко (2011):

Відтворення архетипних мотивів, символіки, кодів, тобто всього того, що зосереджує увагу на мистецьких праформах нашого минулого,

у творчості В. Малахова носить доволі узагальнений характер. Відмінною рисою його режисерського почерку у роботі над національною класикою є відтворення історико-культурного коду п'єси, осмислення її художньо-естетичного генезису. (с. 181)

Отже, вистава Івана Уривського є не лише пролонгацією його унікального підходу до національної драматургії, а й плеканням пошукових стратегій Театру на Подолі.

ВИСНОВКИ

Вистава «Камінний господар» Івана Уривського демонструє специфіку режисерської роботи з творами національної драматургії. Режисер не «осучаснює» відомий сюжет за допомогою сучасних костюмів, речей загального вжитку, гаджетів, використання пізнаваних музичних хітів чи злободенних репріз, а навпаки — «нейтралізує», «обнуляє», поміщає у вигадані світи й образно-пластичні координати. Сценічний простір цієї вистави насичений символікою, що викликає у глядачів асоціації, рефлексії й зчитування символів. Глядач сприймає виставу, спираючись на життєвий досвід та чуттєвий поріг власного болю, ерудицію, уяву тощо.

У цій виставі І. Уривського попри всі режисерські «знахідки», «задуми», «витівки» у нейтральному де-інде світі, позбавленому часопросторових маркерів, завжди є місце для національної символіки: деталі, предмета, знаку, звуку, образу, що вказують на питомо національне походження фантазійних наративів його режисерського світогляду.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві концепти вистави «Камінний господар» Івана Уривського проаналізовано крізь призму інтертекстуальних нашарувань сценічної історії відомої драми Лесі Українки.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Агеева, В. (Упоряд.). (2002). *Дон Жуан у світовому контексті*. Темпора.
- Баканурський, А., & Корнієнко, В. (2009). *Театральнo-драматичний словник ХХ століття*. Знання.
- Бойко, Т. А. (2011). Архетипова образність вистав В. Малахова за творами національної драматургії: позапрем'єрні нотатки. *Культура і сучасність*, 2, 177–181.
- Веселовська, Г. І. (2014). *Сучасне театральне мистецтво*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

- Веселовська, Г. І. (2018). *Театр Миколи Садовського (1907–1920)*. Темпора.
- Гринишина, М. (2012). Леся Українка «Камінний господар». В М. Гринишина (ред.), *Український театр XX століття: Антологія вистав* (с. 81–106). Фенікс.
- Євдокимова, Н. (2021, 3 вересня). *Іван Уривський: «Єдиний шанс режисерові щось зрозуміти – поставити»*. Театральний режисер – про те, як підступитися до класики. The Ukrainians. <https://theukrainians.org/ivan-uryvskiy/>
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Факт.
- Кашперська, Д. (2020, 2 березня). *Камінна Галатея на вершині гори*. Протеатр. <https://newsproteatr.blogspot.com/2020/03/kaminnyu-hospodar.html>
- Кресан, Н. (2004). Інтерпретації творів Лесі Українки на сцені сучасного театру. *Український театр*, 6, 14–16.
- Паві, П. (2006). *Словник театру* (М. Якуб'як, пер.). Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Резникович, М. (2002, 9 листопада). В пятый раз. *Киевские ведомости*, 8.
- Грыншйна, М. (2012). Lesia Ukrainka "Kaminnyi hospodar" [Lesya Ukrainka "Fireplace Master"]. In M. Hrynshyna (Ed.), *Ukrainskyi teatr XX stolittia: Antolohiia vystav* [Ukrainian Theater of the 20th Century: Anthology of Plays] (pp. 81–106). Feniks [in Ukrainian].
- Kashperska, D. (2020, March 2). *Kaminna Halateia na vershyni hory* [Galatea Fireplace on Top of the Mountain]. Proteatr. <https://newsproteatr.blogspot.com/2020/03/kaminnyu-hospodar.html> [in Ukrainian].
- Kresan, N. (2004). Interpretatsii tvoriv Lesi Ukrainky na stseni suchasnoho teatru [Interpretations of Lesya Ukrainka's Works on the Stage of the Modern Theater]. *Ukrainskyi teatr*, 6, 14–16 [in Ukrainian].
- Pavis, P. (2006). *Slovyk teatru* [Dictionary of the Theater] (M. Yakubiak, Trans.). Publishing of Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Reznikovich, M. (2002, November 9). V pyaty raz [For the Fifth Time]. *Kievskie vedomosti*, 8 [in Russian].
- Veselovska, H. I. (2014). *Suchasne teatralne mystetstvo* [Modern Theater Art]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2018). *Teatr Mykoly Sadovskoho (1907–1920)* [Theater of Mykola Sadovskiy (1907–1920)]. Tempora [in Ukrainian].
- Yevdokymova, N. (2021, September 3). Ivan Uryvskiy: "Iedynyi shans rezhyserovi shchos zrozumity – postavyty". *Teatralnyi rezhyser – pro te, yak pidstupytysia do klasyky* [Ivan Uryvskiy: "The Only Chance for a Director to Understand Something is to Stage It". Theatrical Director – About how to Approach the Classics]. The Ukrainians. <https://theukrainians.org/ivan-uryvskiy/> [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian Woman in the Conflict of Mythologies]. Fakt [in Ukrainian].

REFERENCES

- Aheieva, V. (Comp.). (2002). *Don Zhuan u svitovomu konteksti* [Don Juan in the World Context]. Tempora [in Ukrainian].
- Bakanurskyi, A., & Korniienko, V. (2009). *Teatralno-dramatychnyi slovyk XX stolittia* [Theatrical and Dramatic Dictionary of the 20th Century]. Znannia [in Ukrainian].
- Boiko, T. A. (2011). Arkhetypova obraznist vystav V. Malakhova za tvoramy natsionalnoi dramaturhii: pozapremierni notatky [Archetypal Imagery of V. Malakhov's Plays Based on Works of National Drama: Extra-Premier Notes]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 177–181 [in Ukrainian].

IVAN URYVSKYI'S *THE STONE HOST* PERFORMANCE IN THE INTERTEXTUAL PARALLELS OF THE DOMESTIC THEATRE

Tetiana Boiko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the study is to highlight the concepts of *The Stone Host* performance by Ivan Uryvskiy in the intertextual parallels of the national theatre. *Research methodology*. It is based on general scientific methods: analytical (to study the specifics of the national drama and the concept of intertextuality), typological-structural (to analyse the stage history of Lesia Ukrainka's drama *The Stone Host*), and phenomenological (to determine the

originality and creativity of Ivan Uryvskiy's directorial practice). *Results.* Director Ivan Uryvskiy demonstrates the specifics of working with works of national drama. The stage space of *The Stone Host* is full of symbolism, which evokes associations, reflections, and reading of symbols in the audience. The article characterises the semantic parameters of national drama and defines the essence of the concept of "stage classics". In particular, the modern director's interpretation of the drama *The Stone Master* by Lesia Ukrainka is presented in the retrospective of the past and understanding of a certain tendency of the stage history. This performance is outstanding due to the deep cultivation of the intertextual field of the drama. The director removed the characters of this play from the romantic contours and placed accents in a new way. The intention of Donna Anna — "There is no will without power" — has become the leitmotif of the play, which is modeled contrary to the stage tradition and demonstrates a new quality of directorial thinking. The image of female vanity, reproduced in the play by I. Uryvskiy with the help of deformed sculptural monsters, appeals to modern social standards. Strength, power, and will is a triad that directs people's path to success. The scientific novelty of this article is determined by the introduction to the scientific circulation of *The Stone Host* play's concepts, which is analyzed through the prism of intertextual layering of the stage history of this drama.

Keywords: stage classics; direction; Don Juan; sculpture; Ivan Uryvskiy; Lesia Ukrainka

Інформація про авторів

Тетяна Бойко, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-6941-8868, e-mail: tetiana.boiko@gmail.com

Information about the author

Tetiana Boiko, PhD in Art Studies, Senior Researcher, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6941-8868, e-mail: tetiana.boiko@gmail.com

