

Марія ПРЕВО

## “СВЯТО ДОБРОЇ ГРИ”

*Творчий портрет  
заслуженого діяча мистецтв України,  
режисера Олександра Інюточкіна*



*Сцена з вистави “Український вертеп”. Режисер – Олександр Інюточкін, художник – Олексій Щеглов. Харківський театр ляльок, 1975 р.*

У сучасному запрограмованому світі людина поступово перетворюється на щось механістичне і, відмовляючись від живої стихії гри, втрачає живлюще творче начало. Альтернативою до такого світу є умовно-поетичний простір, який митець творить не тільки для себе, але й для інших. Створити ж миттєвий світ, що переносив би людину своєю чарівною силою в інший вимір, – надзавдання, яке ставить перед собою кожний театральний режисер. Створюючи такий світ, він намагається відійти від повсякденності та одноманітності буднів, пропонуючи глядачеві іншу реальність.

Вертепне дійство стало лейтмотивом усієї творчості педагога Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського, широко відомого в Україні режисера театру ляльок Олександра Олександровича Інюточкіна. Його творчості притаманна постійна, зокрема майже дитяча гра з різноманітними предметами. Гра як протиставлення всій механічній запрограмованості світу.

Рецензент “Вечірнього Харкова” влучно визначила жанр однієї з перших дитячих вистав “Я – курчатко, ти – курчатко”, яку режисер поставив у 1980 р. у Харківському театрі ляльок, як “Свято доброї гри”. Мабуть, саме так можна охарактеризувати всі постанови, створені Олександром Інюточкіним.

У веселому дійстві для дітей – спектаклі “Я – курчатко, ти – курчатко” вже з’являються ті особливі режисерські прийоми, які митець використовує і в наступних своїх роботах.

Режисер вибудував цю виставу так, що актори, які грали головних героїв – матір і батька, водночас



*Олександр Інюточкін та Олексій Щеглов під час роботи над виставою “Український вертеп”. Харківський театр ляльок, 1975 р.*

розігрували домашній “ляльковий театр”. І в ньому вони вже ставали зовсім іншими персонажами. Бавлячись у “ляльковий театр” чи в якусь іншу гру, доросла людина, природно, наближується до свого дитинства. Такий прийом театру в театрі, де умовна реальність помножується на акторську гру, цілковито

захоплює увагу глядача. А безпосередня віра в чудо надає можливість акторам оживити весь “ляльковий театр”. Якщо уважно придивитися, то умовний світ – це усе те, що оточує нас удома: величезний чайник, грілка у формі курки на ньому, а поруч рушниця. Всі ці оживлені предмети вступали у взаємодію з театральними ляльками, отож умовний світ вистави розширювався. Цьому сприяло й предметно-умовне оформлення вистави (художник Олексій Щеглов). На звичайній ширмі, що нагадувала домашню завісу, органічно співіснували маленьке віконце та парасолька про всяк випадок – ану ж піде дощ!

Отже, перша спроба поєднання різноманітних анімаційних форм – умовної ляльки та звичайного предмета – відбулася у режисера майже успішно: у таких виставах існує загроза розірваності дійства, відторгнення ляльки від предмета, що частково й трапилось. І хоча режисер та художник намагалися уникнути такого конфлікту, він все ж проявився. Докір щодо еkleктики з’явився не на порожньому місці, а був об’єктивно спровокований стилістикою вистави. Тоді О. Інюточкін працював режисером Харківського театру ляльок. Він прагнув оновити загальноприйнятну натуралістичну естетику, яка на той час домінувала у театрі. Ще в роки свого навчання, на акторсько-режисерському курсі кафедри театру ляльок під керівництвом Віктора Афанасьєва, молодий режисер природно відчував потребу в осучасненні мови театру ляльок.

Завдяки щасливому випадку, закінчуючи четвертий курс, Олександр Інюточкін потрапив до Одеського театру ляльок, де мав добру нагоду поставити дві дипломні вистави – “Толубий Петрик” (1974) і “Таємничий гіпопотам” (1975). На той час головним режисером Одеського театру працював Юзеф Гімelfарб, якого вважали одним із провідних режисерів у театральному світі лялькарів. Його творчий пошук був спрямований на поступове оновлення естетики театру ляльок, що виявилось у відмові від натуралістичних форм та звернення до суто умовних прийомів. І хоча в дипломних виставах режисера-дебютанта і відчувався деякий вплив методу Ю. Гімelfарба, ці перші спроби забезпечили О. Інюточкіну подальше творче зростання.

Самостійні “перші кроки” Олександра Олександровича розпочалися в Кіровоградському обласному театрі ляльок, де від 1975 по 1977 рр. він обіймав посаду головного режисера. Пізніше (на запрошення В. Афанасьєва) повертається до Харківського театру ляльок. Його захоплює можливість використання різних засобів лялькової мови. У своїх виставах цього періоду (з 1978 по 1988 рр.) режисер поєднує різноманітні художні форми, елементи живого плану й різні засоби театру анімації.

До пошуково нових вистав можна віднести такі як “Скарб Сильвестра” (1980), “Святий та грішний” (1983), “Йосип Швейк проти Франца Йосипа” (1986). За своєю театральньо-ляльковою природою вистави містили спільні риси – умовності, іронічності, деякого сатиричного та гротескового забарвлення. Але водночас кожна з них несла в собі елементи різноманітних виражальних засобів.

Художньо-цілісно було вирішено першу виставу для дорослих “Скарб Сильвестра”. Продовжуючи традиції В. Афанасьєва у створенні вечірнього репертуару для дорослих, режисер запропонував глядачеві цікаву постанову, в якій було знайдено вдале художнє рішення. Доцільно зазначити, що в цій роботі сконсолідувалися найкращі на той час сили театру.

Вистава з’явилась на сцені завдяки творчій співпраці режисера й художників, двох оригінальних митців – Олексія Щеглова та Володимира Маяцького. Якщо Маяцький був одного віку з режисером, і тому мав спільні з ним захоплення, то О. Щеглов став для Інюточкіна тією визначною людиною, завдяки якій сформувались його подальші творчі погляди.

Перш ніж зустрітися з дійовими особами вистави “Скарб Сильвестра”, глядач уже бачив на сцені чималеньку скриню, на стінках якої засобами барельєфа було відтворено епізоди з вистави. Дія розпочиналася тим, що несподівано для глядача фігури, зображені на барельєфі, поступово оживали, вступали у боротьбу, починали діяти в межах запропонованого простору. Такий початок вносив у виставу інтригу, кожному глядачеві було цікаво дізнатися, який скарб сховано у скрині. Бажання це виникало цілком природно. Скриня “зберігала” в собі сюжетне продовження вистави і була умовно-містичним осередком, завдяки якому оживали фігури на барельєфі. Поєдинок фігур, зображених на скрині, як зазначав рецензент того часу, був своєрідною увертюрою до основного дійства. Раптом верхня частина скрині підіймалася вгору, і відкривався яскравий світ, де і відбувалась основна дія: наполегливі пошуки й боротьба за скарб, нагробований піратом Сильвестром. З цього захоплюючого світу з’являлися й тростинові ляльки. Як зазначали рецензенти, ляльки мали чітко індивідуалізовані маски, вражала точність деталей, виразна оригінальність і пластичність. І якщо лялька у виставі була тим символом життя, яке тяжіло до органічної природної гри, то механічний, псевдожиттєвий світ режисер зобразив за допомогою вмонтованих у фінал вистави кінокадрів. На екрані з’являлися сцени варварського бомбування, його здійснювала американська авіація. Звичайно, у цьому домінував елемент ідеологічний. Але якщо оцінювати художнє значення цієї сцени, то вона містила в собі дві виразно-специфічні полярні мови: театру ляльок та фіксованої форми кінокадру.

Таке поєднання ще наочніше “оголювало” чарівно-поетичну умовність оживлення ляльки, що безпосередньо й захоплювало глядача.

Окрім цієї вистави, що здобула багато позитивних відгуків, з’являлися й наступні – “Святий та грішний” та “Йосип Швейк”.

У виставі “Святий та грішний” режисер і художник В. Маяцький повністю відмовилися від ляльки, застосувавши замість неї величезні каркасні маски. Такий підхід був продиктований вибором драматургії. Виставу було вирішено у трагіфарсовому ключі, з деякими елементами фантазмагорії, і тому в художньо-сценічному рішенні режисер поєднав і соціальні аспекти, й умовно-метафоричний підтекст. Перед глядачем розгорталась панорама будівництва нового міста. На цьому тлі з’являлися актори, які перед залом одягали маски, умовно позначаючи своїх героїв. Такий відкритий прийом був доволі символічним. Адже кожна людина не раз “надягає маску”, ховаючи своє справжнє обличчя, і тільки в своєму ілюзорному світі існує без неї. Успадкована від обряду маска водночас нівелює особистість людини, яка її носить. Так сталося і в цій виставі. Виразні маски мали свою індивідуальність завдяки роботі художника, але відбивали тільки одну рису характеру персонажа, тому вистава існувала без чіткого конфліктного стрижня. Все вирішувалося надто одноманітно. До того ж і

технічно постава не була досконалою. Величезні маски виявилися не надто зручними. Актори, граючи свої ролі з такою конструкцією на голові та плечах, швидко втомлювалися. Деякі зі сцен з цієї причини “провисали”. Але попри ці недоліки вистава мала єдине стилістичне забарвлення.

Чарівний світ лялькового театру відкрився для Олександра Інюточкіна. А невдовзі закортіло професійно засвоїти всі закони лялькового мистецтва, тому він і вступив до Харківського інституту мистецтв на акторський факультет кафедри театру ляльок. Але саме в Кишинівському театрі, граючи здебільшого в дитячих поставах, О. Інюточкін захопився ліричною умовністю дитячих лялькових вистав. Тому пізніше він, головний режисер Харківського театру ляльок, як той добрий дивак з казки Андерсена про “Директора лялькового театру”, буде діставати зі своєї чарівної скрині різноманітних героїв для дитячих вистав. Так з’являться “Попелюшка” (1981) і “Кіт у чоботях” (1981), а трошки пізніше “Жахливий пан Ау” (1985) та “Казка про Дрьомушку” (1987), вистава “Падав сніг на Мумі-діл” (1990), поставу якої режисер здійснив у Дніпропетровському обласному театрі ляльок. У створенні цих вистав режисер акцентував увагу або на лірично-поетичній атмосфері, або на активізації ігрових засад. “Кіт у чоботях” поєднував у собі цікаве музичне й художнє рішення. Цю виставу за твором французького казкаря Шарля Перро було вирішено в стилізованому мушкетерському варіанті. Головною ознакою костюмів, у яких грали актори у живому плані, були плащі. Ці плащі під час взаємодії акто-

*Сцена з вистави “Скарб Сильвестра”. Режисер – Олександр Інюточкін, художники – Олексій Шеглов, Володимир Маяцький. Харківський театр ляльок, 1980 р.*



ра з лялькою перетворювалися на частину сценічного оформлення, могли замінювати ширму для ляльки, з якої та переходила в умовно новий простір.

У наступній виставі Інюточкін разом з художником проєкспериментував з іншими художніми засобами, намагаючись відтворити ілюзорний світ дитячого сну. З першого погляду вистава “Казка про Дрьомушку” була вирішена в класичному тростинно-ширмовому варіанті. Але з того моменту, як головний герой вистави засинав, саме і розпочиналися всі несподівано цікаві події. На ширмі з’являлися образи різноманітних дитячих іграшок, які

в реальному житті були позбавлені дитячої любови. Сценічно-візуальний образ цих героїв був створений за допомогою тонкого каркасного дроту, який тільки позначав контур цих примар. Вони швидко з'являлись та зникали за ширмою. З цих прикладів стає зрозуміло, що найголовніше для режисера в створенні дитячої вистави – це виявлення емоційної атмосфери твору й водночас застосування найпростіших образотворчих засобів, завдяки яким й виникає емоційна аура дійства.

Найяскравішим прикладом вдалого художнього вирішення – дві дитячі вистави – “Жахливий пан Ау” та “Падав сніг на Мумі-діл”. Вистави були сповнені чарівно-ліричним світом, в якому й існували всі герої. У спектаклі про добродушних мумі-тролів режисер відтворив домашньо-затишний світ. Художній прийом чорного кабінету особливо сприяв створенню інтимно-таємничого настрою. В такому заданому просторі режисер знову намагався поєднати різні форми театру анімації. У просторі вистави співіснували штоково-вивідні ляльки й домашні побутові речі. Адже вся вигадана країна Мумі-долу – це умовно позначена старими меблями порожня кімната. В ній і мешкали головні герої вистави. Раптово з абажура настільної лампи починав повільно падати сніг, а з-за меблів з'являлись чудернацькі створіння. Така поетична умовність була близькою та зрозумілою як малечі, так і дорослим. Поетично-лірична умовність загалом притаманна театрові ляльок, і понад усе – дитячим та фольклорним поставам. І не дивно, що в цих напрямках є спільні естетично-художні риси. Адже якщо вистава для дітей – це зображення наївного, чистого світу, який асоціюється з первісністю буття, то фольклорні вистави, і насамперед Вертеп, – це теж народження чогось надзвичайного, архетипний зв'язок зі своїм корінням. До народно-поетичного напрямку можна віднести такі вистави режисера, як “Котигорошко” (1985) та “Колобок” (1987). Казково-романтичні герої “Котигорошка” своєю поведінкою розкривали головні риси характерів, притаманних народній фольклорній естетиці. Сміливий та волелюбний Котигорошко був протиставлений негативним персонажам, – зокрема, хитромудрому Змієві. Такі архетипні образи зближували виставу з вертепним дійством. Планшет сцени був укритий довгою білою тканиною, що символізувало безмежний шлях, яким мандрував головний герой. Таке неоднотипне вирішення сценічного простору давало можливість прочитати сценічну метафору і як зумовлений сюжетом шлях героя, і як життєвий шлях, який тільки-но починався, і тому був поки що зовсім білим та чистим.

Фольклорна тематика не є однозначною. Вона містить у собі й поетично-умовні художні риси, й лубочно-балаганні ознаки. І якщо спектакль “Котигорош-

ко” тяжів до поетично-фольклорної спрямованості, то вистава “Колобок” була його повним антиподом. Відома всім змалку народна казка перетворювалась на сцені у захоплююче стилізовано-яскраве балаганне дійство, головними заводіями якого виступали скоморохи – актори в живому плані. Одночасно з ними на сцені діяли оригінальні конструкції – круглі ширми – “олеарії”, де розігрувалось основне дійство.

Лейтмотивом усієї творчості Олександра Інюточкина стало вертепне дійство. Одна з перших вертепних зірок засяяла 1975 р. Тоді ще молодий режисер у співпраці з Олексієм Щегловим створив свій перший Вертеп. Вистава стала першою класичною вертепною постановою в повоєнній Україні. Режисер синтезував усі знайдені ним тексти вертепних драм. У теоретично-практичній роботі йому допомагала Марія Андріївна Чеботарьова, завідувач бібліотеки Інституту мистецтв. Завдяки їй режисер ознайомився з різноманітними літературно-художніми згадками про вертепну драму, а також з цікавими матеріалами курбасівського Вертепу.

Перше вертепне дійство розпочиналось тим, що через залу проходили актори в образі скоморохів. Вони були й бешкетними заводіями всього дійства, що грали на різноманітних музичних інструментах, і водночас відстороненими споглядачами в трагічних вертепних сценах. Застосований режисером прийом відчуження, коли актор – активний персонаж вистави – за деякий час стає відстороненим глядачем дійства, притаманний також іншим фольклорним виставам режисера. До того ж такий художній засіб надавав можливість поєднати всі сюжетно-образні складові вистави. Музичний живий супровід – одна з особливих рис фольклорних вистав О. Інюточкина. У його поставках музично-пісенне забарвлення не тільки створює тло вистави, але й розкриває характери героїв, надає дії особливого колориту. Олександрові Інюточкину близька така народно-поетична тематика. Згадуючи про свої родинні витоки, режисер зазначив, що його батьки походили з двох козацьких родів – кубанського та яїцького. І тому зрозуміло, звідкіля з'являлася в його роботах така поетизація народної стихії. Фольклорна тематика для О. Інюточкина не була чимось винятковим чи випадковим. Він відчував її зсередини, сприймав органічно і виплекав у найкращих своїх виставах. Режисер неодноразово звертався до створення фольклорних вистав, розвиваючи матеріал, удосконалюючи його.

Майже через п'ятнадцять років після першої вертепної вистави, коли О. Інюточкина запросили до Івано-Франківського обласного театру ляльок, він створив свій новий вертепний світ. Вистава відрізнялась від попередньої західноукраїнським колоритом. Зумовлено це було, насамперед, вибором авторської

стилізованої вертепної драматургії Марійки Підгірянки. Її версія вертепної драми відходила від класичного сюжету й була майже позбавленою злободенної гостро-соціальної тематики, яка за каноном мала б розіграватися на другому ярусі вертепної скрині. Драматург же акцентував саме релігійно-містеріяльну тему та етнічно-культурні особливості західноукраїнського побуту. Така лаконічно задана національна тематика набувала універсального філософського змісту, коли потрапляла до вертепної скрині, модель якої символізувала Всесвіт.

Узимку 1990 р. виставу було показано на фестивалі “Різдвяна містерія” в Луцьку й вона здобула багато добрих відгуків.

Через певний час утретє (що теж символічно) на творчому шляху режисера замахтіла нова вертепна зірка над чарівною різдвяною двоповерховою скринькою. Її запалили у 2003 р. разом з режисером студенти ІV курсу кафедри театру анімації.

Створене ними дійство мало свої відмінні художні риси. Олександр Інюточкін органічно ввів до класичного сюжету Вертепу нових героїв. Так з’явилась Манія величі царя Ірода. Вона, в образі Змія-спокусника, підштовхувала правителя на жорстокі вчинки. Змінився й художній образ самого Ірода – він став ма-

леньким жорстоким карликом, образ якого нагадував злісного Чорномора. Своїми витівками Ірод викликав у глядача тільки різко-іронічний сміх. Врешті-решт, і на нього знаходилась розправа – Смерть сокирою відтинала йому голову, а нечиста сила, з’являючись верхи на чудернацькій маленькій свинці, забирала до себе у пекло. Балаганно-лубочному дійству був протиставлений містеріяльно-піднесений світ, наскрізною ідеєю якого ставало зображення народин нового чистого життя. Режисер застосував, як на мене, оригінальний метафоричний прийом. Розпочиналася вся дія у вертепній будівлі тим, що з верхнього світу до нижнього плинули незримою річкою декілька білих корабликів, що символізували собою зародження нового життя. А коли це життя жорстоко обривали, замість білих корабликів з’являлися чорні. Здається, де вже простішої сцени, але саме завдяки їй усвідомлюєш плинність і власного життя. Комічні та поетично-трагічні сцени поєднував спів. І якщо в першому Вертепі (1975) звучали народні інструменти, то тепер переважав мелодійний, вокальний спів. У найбільш хвилюючі ліричні моменти режисер використав елементи умовного тіньового театру, коли через прозору тканину ширми окреслювалась постать жінки, яка співала колискову дитині. Або легкий силует янгола, який з’являвся серед зірок і застерігав волхвів, щоб не поверталися до Ірода. Безпосередня радість від народження Ісуса, яку відчуваєш, коли дивишся таку виставу, – це один з найпотужніших архетипів, що відсилає кожного глядача до таємниці власного народження. Водночас ти ніби чуєш колискову, яку саме тобі співала мати у дитинстві. Тож з чистим серцем чекаєш того дива, яке повинно статися на Різдво. Щирість та чистота почуттів зближує вертепне дійство з дитячим світосприйняттям. Непідробну простоту бачимо і в інших сценах вистави. Так без моралізаторства та дидактики вирішено соціально-побутові сценки нижнього вертепного ярусу. Яскраві знайомі типажі з’являються перед глядачем. Ось зовсім крихітний Вертеп принесли малі щедрувальники до Козака. В цій сцені Олександр Інюточкін знов звертався до прийому театру в театрі. Велика вертепна скриня вмщувала в собі “малий вертепний світ”. Таке поетичне подвоєння “вертепного світу” розширювало умовні межі вистави, а маленький Вертеп ставав уособленням сакрально-духовного світу кожної людини.

Пропонуючи таку виставу глядачеві, режисер повинен бути впевненим у своїх акторах, які відтворюють її на сцені. Адже

Сцена з вистави “Колобок”. Режисер – Олександр Інюточкін. Харківський театр ляльок, 1987 р.



імпровізаційні моменти, притаманні вертепному дійству, можуть відвести актора від головного – створення образу. Тому режисер завжди прагне навчити актора мислити, спонукаючи його до самостійних творчих роздумів. Але якщо актор, з яким працює Олександр Інюточкін, байдужий до самостійного пошуку, і його фантазія та творча уява не дають чогось нового, вчитель відходить від свого учня, починає пасивно сприймати його. В цьому випадку, як на мене, спрацьовує закон дитячої гри, коли зацікавлену дитину безпосередньо бавить сам момент гри зі своїми однодумцями. Виходячи з цього, можна охарактеризувати й модель театру, близьку Олександрові Інюточкіну. Це ігровий театр, де можна вигадувати різні неймовірні речі, як у дитячій грі. Саме такою є вистава “Щедрий вечір” (2003). Умовна гра тут виправдовує все – з двох яскравих глечиків можна створити жінку, особливо якщо верхній обв’язати яскравою хустинкою. А для постаті хазяїна підійде старий довгий, трохи пошарпаний глечик, на який зверху можна притулити маленьку філіжанку замість голови. Всі лялькові персонажі цього дійства створені з “підручного матеріалу”, звичайних домашніх речей.

Поетизація народного ладу та традицій зближує таке дійство з фольклорними народними забавами під Святвечір. Така вистава – це нескінченна партитура сценічних предметно-асоціативних перетворень. На очах у глядача актори створюють різноманітні образи. Ось для того, щоб “народився” Козлик, знайшли звичайну стару ковдру, замість голови приторочили якусь ганчірку та встромили в неї дві палички. Щоб з’явився на світ інший персонаж вистави – Баранчик, – багато часу теж не треба. Досить плетеної рукавички, натягнутої на руку, а для рогів – старого рогача, міцно затиснутого між пальцями. Дивує фантазія постановника та акторів у створенні й інших героїв вистави. Наприклад, мишенята, які, мов та перша дитяча іграшка, створені з носовичків.

Світ веселої гри відкритий перед глядачем. Граючи таку виставу, актор діє в живому плані поруч зі своїм героєм. Водночас він постає і героєм, і щедрувальником. Такий прийом відчуження розширює художньо-естетичні межі вистави. Зворушлива сцена, коли мишенята, в очікуванні Різдва, приходять з “Козою” щедрувати до лісу. Вони співають, шуткують... і раптом усвідомлюють небезпеку, адже навколо дикий звір. Водночас акторки, які грають мишенят, ховають їх

у свої торбинки, і вдаючи, ніби нічого й не сталося, починають невимушено співати щедрівку. Таке відчуження дає виставі два ігрових простори – простір, де відбувається оживлення умовного предмета й ляльки, і простір, в якому існують щедрувальники. Поєднує обидва простори балакуча ворона – кумедна істота з чорного бавовняного шалика та великої прищипки для прання.

Умовність та метафоричність театру анімації надають можливість створювати інші світи, руйнувати одноманітність буднів. Фольклорна спрямованість несе в собі той духовно-збагачений життєвий заряд, якого так не вистачає в сучасному світі. Фольклорні вистави Олександра Інюточкіна – виразно яскравий приклад цього. Неперервність та спадковість народних традицій бачимо в його поставах. Простота й дитяча відкритість і водночас глибина та мудрість, які творять режисерський почерк, захоплюють глядача.

І згадується вислів відомого англійського письменника Честертона: “Філософія лялькових театрів варта всілякої уваги. З цієї забави можна вивести все те, що необхідно зрозуміти сучасній людині. Величезні ідеї зменшуються на маленькому просторі. Мій ляльковий театр глибокий та мудрий, як давньогрецька трагедія”.

*Олександр Інюточкін (стоїть другий зліва) з акторами після вистави “Вертеп”. Харківський театр ляльок, 2003 р.*

