

УДК 792.2–053.6(477.–25)“1924/2019”

Володимир Корнійчук
(Київ)

СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК АКТОРСЬКОЇ І РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В КИЇВСЬКОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРІ ЮНОГО ГЛЯДАЧА (до 95-річчя від часу заснування)

У статті розкрито проблеми становлення і розвитку акторської і режисерської майстерності у Київському академічному театрі юного глядача на Липках за дев'яносто п'ять років його роботи (1924–2019) як театру особливого призначення, який покликаний формувати художньо-естетичні смаки найрізноманітніших вікових категорій глядачів.

Ключові слова: театр особливого призначення, становлення і розвиток акторської і режисерської майстерності, виховання молодого покоління, суспільно-психологічний тип юного сучасника, героїко-романтична вистава, традиції і новаторство актрис-травесті, найрізноманітніші вікові категорії глядачів.

The problems of becoming and development of actor and director skills at Kyiv Academic Theater of a Young Playgoer at Lypky for the ninety-five years of its existence (1924–2019) as a theater of special purpose, that is called for the formation of artistic and aesthetic tastes of various age categories of playgoers are considered in the article.

Keywords: the theater of special purpose, formation and development of actor and director skills, education of the young generation, social-psychological type of a young contemporary, heroic-romantic performance, traditions and innovation of actress-travesty, various age categories of playgoers.

Театру юного глядача належить особливе місце в історії світової театральної культури, бо це театр, по суті, новаторський, як за формою, так і за змістом. Це – новаторське явище загалом в історії українського театру, що не виросло на порожньому місці і, тим більше, не відкидало традицій і багатовікових здобутків світового театрального мистецтва.

Український театр юного глядача розвивався у загальному руслі еволюції всього театрального мистецтва, відображаючи його тенденції та принципи. Специфічна функція театру юного глядача, пов'язана з чіткою виховною направленістю мистецтва, розрахованого на всі вікові групи дітей, багато в чому визначила і його своєрідний, «педагогічно-тематичний» репертуар, особливості акторської та режисерської майстерності, самобутність засобів виразності, що завжди обумовлюються проблемами естетичного виховання та особливостями художнього сприйняття дитячої аудиторії.

Перший державний театр для дітей в Україні організований у Харкові 1920 року фундатором, драматургом і теоретиком дитячого театру О. Білецьким. Та коли 8 листопада 1924 року в приміщенні Педагогічного музею, де з 1917 до 1918 року містилася Центральна Рада Української Народної Республіки (нинішній Будинок учителя), відкрився Київський театр юного глядача виставою «Мауглі» Р. Кіплінга у постановці головного режисера й організатора театру І. Деевої (худ. С. Зарицький, комп. І. Віленський) – це ознаменувало народження другого театру юного глядача в Україні. Разом із його засновником І. Деевою до театру прийшов О. Соломарський – перший директор, актор і режисер театру. Як згадував пізніше в бесіді з автором цих рядків народний артист України О. Соломарський, життя в театрі розвивалося бурхливо, змістовно і продуктивно, були задіяні цікаві творчі особистості: А. Бучма, В. Кожич, І. Чужий, А. Лундін, В. Вільнер, Ю. Лішанський, а пізніше – К. Кошевський,

Б. Вершилов, навіть К. Станіславський, який брав участь у київській постановці «Синього птаха» М. Метерлінка¹.

Не менш цікавим за режисерський був і акторський склад театру: Р. Лозинська, Д. Бутман, Н. Паркалаб – перші травесті театру; Т. Вишневіська, В. Дегтярьова, Р. Дніпрова-Чайка, О. Розважєвська, М. Павлен, В. Дамський, Г. Нелідов, М. Фаринівський, П. Омельчук, В. Клименко, Я. Сагайдак, В. Петров, М. Рост, О. Скрипниченко, В. Скибинська, А. Лисянська, Т. Жевченко, А. Ратміров, В. Коломийцева, М. Стрелецька, Р. Раїсова, В. Грипак та ін.

А поставлені в період з 1924 до 1941 року, такі вистави, як «Мауглі» Р. Кіплінга, «Соловей» Г.-Х. Андерсена, «Хо» Я. Мамонтова, «Ревізор» та «Одруження» М. Гоголя, «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем, «Юність Тараса» В. Суходольського, «Шахерезада» Д. Огнева, «Дон Кіхот» М. Сервантеса, «Недоросток» Д. Фонвізіна, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера, «Шевченківський ранок» В. Чаговця, «Десятикласники» О. Копиленка, «Міщанин у дворянстві» та «Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра, «Кочубей» А. Первенцева, «Синій птах» М. Метерлінка, «Горбоконик» П. Ершова, «Дохідне місце» О. Островського, «Дитинство» та «Міщани» М. Горького й інші, стали гордістю й окрасою Київського ТЮГу; вони продемонстрували жанрове розмаїття репертуару і новаторство пошуків, заклали традиції акторського та режисерського мистецтва колективу, які надалі гідно розвиватимуть і примножуватимуть талановиті представники Київського театру юного глядача.

Найвизначнішою подією у довоєнному житті Київського ТЮГу стала постановка Б. Вершиловим «Синього птаха» М. Метерлінка (12 лютого 1938 р.) під загальним керівництвом К. Станіславського (худ. А. Лебедев, муз. І. Сац). «Пройшла вона триумфально, – згадував учасник спектаклю М. Фаринівський. – Це був багатобарвний, казковий спектакль. Свято театру!» [15, с. 13].

Пізніше таких свят і подій у житті театру буде чимало. Київський ТЮГ «ростиме» й помножуватиме свої досягнення... А тоді перед театром постала проблема: з чого почати, який репертуар повинен у ньому переважати – казковий, романтичний, героїчний? Які п'єси найбільше зрозумілі у художньому сприйнятті дитини? Але воєнне лихоліття змусило театр припинити творчу діяльність, а по війні – відродитися феніксом.

Київський державний театр юного глядача проіснував до 1941 року неповних сімнадцять років. Це, як і його сімнадцятирічний юний глядач, про якого не можна говорити як про сформовану особистість. Тому повоєнний Київський ТЮГ практично почав своє друге відродження на основі ще не зовсім сформованого естетичного кредо.

Не тільки Київський ТЮГ зазнав свого другого відродження. Цей процес притаманний багатьом ТЮГам колишнього Союзу. Київський театр юного глядача розпочав свій повоєнний шлях з відродження всього творчого складу – від адміністрації, акторів, режисерів до виробничо-постановочної частини.

Але й ті сімнадцять довоєнних років практики театру, за які він устиг завоювати заслужений авторитет та успіх у глядача, дали йому можливість набути відповідного художньо-естетичного досвіду, що був трансформований новим художньо-адміністративним керівництвом у повоєнну практику театру. Сімнадцять років дали можливість театру набути й розвинути гідні художні традиції, які були закладені молодими засновниками Київського ТЮГу – І. Деевою та О. Соломарським. Ці традиції знайшли свій розвиток у подальших пошуках, відкриттях і здобутках колективу.

Головне, що продовжував театр – виконував свою важку, але благородну й почесну місію формування у молодого покоління художньо-естетичних смаків, відшукував нові форми впливу засобів виразності на юного глядача. Знаходив психологічно точний і змістовний репертуар, створював режисерське, акторське і ансамблеве мистецтво, здатне захоплювати, збагачувати і вести за собою юного глядача.

Київський ТЮГ і його новий адміністративно-творчий склад, на чолі з талановитим і досвідченим режисером-педагогом, заслуженим артистом України В. Довбищенком, режисерами І. Земгано, В. Гаккебушем, О. Забродою, Д. Чайковським, завідувачем

літературної частини Ю. Костюком, директором В. Щоголівим, а пізніше – народним артистом України О. Соломарським (1953), узялися за новаторське втілення своєї естетично-педагогічної програми. Вони наголошували, що ТЮГ – це театр особливої державної ваги.

Театр з перших же повоєнних років поставив перед собою чітке творче завдання: «Створити яскраві і художньо повноцінні твори на сучасну тему», – зазначав В. Довбищенко. До колективу прийшла талановита молодь: Д. Чайковський, О. Гарбуз, В. Коршун, Г. Кособудська, В. Олексієнко, В. Родіонова, В. Русінова; згодом – Д. Чала, З. Сидоренко, В. Зубарев, О. Пуць, В. Анасова, Г. Добіна, Л. Грачова, М. Домашенко, Д. Донатова, Т. Анкудович, М. Козленко, Л. Магар, Л. Белінська, В. Любарець, М. Єдлиньський та актори старшого покоління – Т. Вечора, М. Рост, П. Довгаль та інші.

Звичайно, одним із найважливіших питань постало питання формування репертуару, чітко зумовленого художньо-виховним значенням, а також вироблення оригінального, своєрідного і неповторного стилю. Головний режисер театру В. Довбищенко наполегливо закликав драматургів писати п'єси для дітей.

Почалися пошуки найрізноманітніших жанрів драматургії – п'єс-казок, драм, комедій, згодом і трагедій, що сприяло збагаченню засобів акторської та режисерської виразності. Від сучасності й через сучасність ішов театр до розуміння й розкриття класики. «Лісова пісня» Лесі Українки – один зі складних філософсько-поетичних творів авторки і загалом української класики. Поява на сцені Київського театру юного глядача феєрії (худ. В. Писаренко, композитор А. Штогаренко) Лесі Українки свідчило про серйозність намірів театру. В. Довбищенко у постановці «Лісової пісні» (до репертуару 26 січня 1949 року) бачив насамперед твір авторки, який тонко поєднує поетичну фольклорну казковість із глибоким реалізмом філософського узагальнення й розкриття образів через сув'язь часів, що постала перед юним глядачем в образі лісової Мавки (В. Власенко). Цю концепцію органічно доповнював міцний ансамбль виконавців головних ролей – Ф. Подольного (Лукаш), Т. Вечори (Килина), Р. Дніпрової-Чайки (мати Лукаша), А. Дунайського (Дядько Лев), С. Зоріна (Перелесник). Актори продемонстрували високу сценічну культуру, відточеність техніки, соковито, образно й лаконічно донесли до глядача свої образи.

«Навіть відзначаючи сильні суперечки довкола спектаклю «Лісова пісня», – це було явище у творчому житті Київського ТЮГу і ґрунтовним поворотом у його розвитку», – зазначив заслужений артист України М. Єдлиньський у розмові з автором 25 червня 1979 року².

Поява складних за проблематикою та естетикою творів сучасного й класичного репертуару на сцені Київського ТЮГу засвідчувала його реальний поступ. Наявність у театрі серйозних режисерських сил і високопрофесійних акторів-виконавців дала можливість показувати вистави для різних вікових категорій глядачів – молодшого, середнього й старшого. Подальшу роботу театр вибудовував, виходячи з розрахунку на задоволення художньо-естетичних запитів окремих вікових груп, не забуваючи, що його спектаклі дивиться і досвідчений, дорослий глядач. Такими виставами, розрахованими на глядачів різних вікових категорій, були «Горобині гори», «Лісова пісня», «Хатина дядька Тома», «Я хочу додому!», «Сміх і сльози».

Для малюків були у репертуарі всього дві казки: «Червона шапочка» Є. Шварца (реж. В. Довбищенко та І. Земгано, 2 вересня 1948 р.) та «Солом'яний бичок» (реж. Т. Вечора, 14 травня 1949 р.). Театр не лише шукав нових п'єс, а й нових молодих сил в драматургії і режисурі, робив замовлення драматургам. Зокрема, один із акторів театру Д. Чайковський поставив п'єсу «Сніжок» В. Любимової (худ. Л. Писаренко і Є. Проценко, 28 вересня 1949 р.). Ця вистава засвідчила незаперечний успіх як режисера, так і всього складу виконавців.

Поповнюючи репертуар театру класичною спадщиною, колектив уперше звернувся до твору М. Гоголя «Одруження» (реж. В. Довбищенко, худ. Л. Писаренко) у чудо-

вому перекладі Остапа Вишні (з нагоди сторіччя від дня смерті М. Гоголя). Колектив театру на чолі з головним режисером-постановником В. Довбищенком пішов шляхом розкриття соціального змісту комедії.

Праця талановитого режисера театру, заслуженого артиста України В. Довбищенка в Київському ТЮГу була періодом його, хоч і нетривалої, але дивовижно плідної, результативної роботи. Режисер вивів творчий колектив на високий рівень професійної майстерності, сценічної культури, окреслив чітку репертуарну лінію і творче обличчя театру.

Активно працюючи над постановкою нових сучасних творів, столичний ТЮГ прагнув і до новаторських пошуків як у плані режисури, так і виконавської майстерності, внаслідок чого виокремились яскраві талановиті актори – представники старшого і молодшого поколінь, доробок яких помітно збагачував творчість колективу. Перед театром постала проблема – куди йти далі, як розвиватися? А після того, як В. Довбищенко пішов з театру, у колективі почався відчутний творчий спад художньо-естетичного рівня – як у постановках, так і у виконавчій майстерності. Заслужений успіх мали лише окремі, найвдаліші вистави.

Негативно позначилася на практиці театру і так звана горезвісна «теорія безконфліктності», яка запанувала на сценах театрів початку 50-х років, відволікаючи їх від актуальних проблем сучасності. Часто театр прикрашував дійсність, відходив від реалій життя. Приміром, вважали «непедагогічним» виводити в п'єсах для дітей негативні образи самих дітей, батьків, педагогів, показувати зародження першого кохання тощо. А натомість усталювався зразок так званого «середньооптимального варіанта» тьогівської вистави про сучасність – замилувано-ідилічної, у якій діючі особи надзвичайно благородні й творять лише добро. А завершувалися такі п'єси невігядливими сентиментально-благополучними фіналами.

15 січня 1958 року театр звертається до відомої казки С. Аксакова «Червона квіточка» у постановці О. Сумарокова (худ. Л. Писаренко, композ. І. Віленський) і до п'єси-казки «Королівство кривих дзеркал» В. Губарева та Н. Успенського у постановці режисера О. Сумарокова (худ. А. Бобровников, комп. М. Завалішина).

Цей гостро сатиричний спектакль з ентузіазмом сприймався дітьми молодшого і середнього шкільного віку. Віднайшовши точне режисерське рішення, за яким народно-казкова уява наповнювалася фантастичними образами, пристрасною мрією народу про щастя, справедливий і гармонійний світ, колектив театру наближав казкові образи до дійсності, надаючи їм гострішого соціального звучання.

З великим знанням дитячої психології й високою професійністю, використовуючи у створенні негативних образів засоби ексцентрики, гротеску та буфонади (цих найдієвіших та найдоступніших для розуміння маленького глядача засобів акторської виразності, які на певному етапі розвитку ролі підсилюють гостроту звучання), актори створили переконливі образи фантастичних та реальних казкових персонажів: Яло (Оля) – Г. Пустовойт, Куап-Топсед (Деспот-Павук) – О. Гарбуз, Церемоніймейстер – В. Олексієнко, Гурд (Друг) – В. Коршун, Аксал (Ласка) – Р. Дніпрова-Чайка, Нушрок (Коршун) – Б. Авшаров, Абаж (Жаба) – А. Дунайський.

Ще одна вистава, що підтверджувала повільний, проте помітний прогрес театру, – «Волинщик із Стракониць» (1953) класика чеської літератури Й.-К. Тила у постановці Ю. Лішанського (худ. М. Тряскін, композ. І. Віленський) – п'єса, що слугувала чудовим матеріалом для створення змістовного і поетичного спектаклю-казки. Режисер-постановник віднайшов той потрібний принцип поєднання у виставі двох планів – реалістичного та казкового, підпорядковуючи їх загальному задумові вистави, що лежить в основі драматичного твору і в яку була закладена глибока філософська думка: творчість митця лише тоді набуває сили, коли вона живиться джерелами народної мудрості; і той же митець, що заради ілюзорних статків зраджує Батьківщину, – губить себе і свій талант.

Надалі театр практично залишився без керівництва художнім процесом. Відсутність ансамблю, еkleктизм, різностильовість у засобах акторської виразності, пере-

насичення трупі акторами старшого покоління, поверховість розкриття тем та фабули драматичних творів, стереотипність і невибаглива театральщина позначалися на багатьох виставах. Це призвело до того, що на Всесоюзному огляді театрів юного глядача 1952 року Київський ТЮГ посів одне з останніх місць. Колектив не раз критикувала преса. Окремі вистави були зняті з репертуару як художньо неповноцінні. Все це заважало створенню цілісного репертуару, який би задовольняв художньо-естетичні запити юних глядачів.

Хоч найкращі роботи 1952 та 1953 років – «Тимур і його команда» А. Гайдара, «Івасик-Телесик» А. Шияна, «Королівство кривих дзеркал» В. Губарева та Н. Успенського, «Червона квіточка» С. Аксакова і особливо «Волинщик із Стракониць» Й.-К. Тила – свідчили про рух театру на шляху перебудови всієї творчої програми.

Особливо плідно цей процес почався з поверненням до театру його засновника, театрика і режисера, народного артиста України О. Соломарського, уже як головного режисера. «У театр прийшов майстер витонченого психологічного аналізу, художник з великим досвідом роботи, чудовим знанням не тільки дитячого театру, але й можливостей і виховної місії театру загалом», – зазначав у бесіді з автором заслужений артист України М. Єдлінський 25 червня 1979 року³.

Головний режисер театру О. Соломарський розумів, що в корені треба міняти репертуар. Перша ж постановка головного режисера театру О. Соломарського «Біля лісового озера» Ц. Солодаря (худ. Л. Писаренко, грудень 1953 р.) мала великий успіх і викликала неослабний інтерес. Героїка та романтика панували з найбільшою силою у цьому сценічному видовищі, побудованому на гострому зіткненні та конфліктах, з напруженим динамічним сюжетом, драматичними ситуаціями та колізіями. Незважаючи на низку значних недоліків в основі драматургічного матеріалу (схематизм у визначенні характерів головних персонажів, ілюстративність у подачі деяких подій тощо), колектив театру досяг творчого успіху.

Утім, основний успіх згаданої вистави визначали дві цікаві роботи талановитих актрис-травесті – Г. Добіної та О. Пуць, а також актриси Н. Молчанової у створенні ними образів юних героїв – Володі, Кирилка та Вірочки. Секрет успіху був закладений у правдивому сценічному втіленні образів героїв, глибокому розкритті психології їхніх характерів, у виявленні індивідуальних рис.

За період роботи на сцені Київського ТЮГу Г. Добіна встигла створити низку дивовижно цікавих образів юних героїв – хлопчиків та дівчаток: Саші Бутузова («Я хочу додому!»), Марійки Білогруд («Нескорена полтавчанка»), Королеви («Дванадцять місяців»), Олі («Королівство кривих дзеркал»), Зуліко («Волинщик із Стракониць»). Кожен образ актриса наділила чіткими індивідуальними рисами характеру. В умінні Г. Добіної точно відчувати й майстерно розкривати образ героя, його індивідуальну своєрідність проглядався великий і глибокий талант, закорінений у традиції й досягненні актрис-травесті театру з часу його заснування, починаючи з Р. Лозинської, Д. Бутман, Н. Паркалаб і продовжуючи А. Барановською, В. Русиною, М. Сельченко, Ф. Толчинською, Л. Грачовою. Часто хлопчиків грали підкреслено-навмисне: хрипливатий голос, зухвала хода, награвання «під хлопчика» тощо. Усе це породжувало стереотипні тьогівські штампи засобів акторської виразності, що були притаманні багатьом виконавцям травесті і ролям такого плану. З приходом в театр Г. Добіної та О. Пуць, а також режисера О. Соломарського, усі ці тенденції, хоч і не відразу, та все ж почали викорінювати.

Наступним етапом Київського ТЮГу стала вистава «Слово правди» Ю. Костюка у постановці О. Соломарського, спільно з режисером О. Забродою (29 квітня 1954 р.), що розповідала про один із найважливіших періодів життя геніального українського поета й художника Тараса Шевченка, образ якого автор намагався змалювати у всій величч, багатогранності й глибині.

Відтворені у виставі події хвилювали юного глядача, й інтерес до вистави не згасав. Великий успіх випав на долю артиста М. Пішванова у ролі Т. Шевченка, його герой

неухильно прямував своїм шляхом, вірив у краще майбутнє, не йшов на компроміси, стійко боровся за свої принципи і переконання. Хоча місцями актор позбавляв його ширості та простоти – рис, без яких важко уявити образ великого Кобзаря. Вистава «Слово правди» окреслила значні творчі можливості колективу у розкритті широких драматичних полотен, де відчувалася досвідчена режисерська рука, вміння тонко й глибоко інтерпретувати літературно-драматичний матеріал п'єси.

Логічним продовженням у вихованні молодого покоління стали вистави-казки «У королівстві товстуна» Ю. Олеші (інсценізація В. Серпакова), «Коваль Бассім» та «Абу-Касимові капці» І. Франка (інсценізація О. Соломарського та М. Талалаєвського) у постановці О. Соломарського, а також «Вісім ляльок і одне ведмежа» польської письменниці Ірени Юргилевичової, у постановці режисера О. Заброди.

Творцям вистави «У королівстві товстуна» (художник А. Бобровников, композитор І. Віленський, балетмейстер Б. Таїров, 1956 р.) на основі гостросюжетного літературного матеріалу пощастило гармонійно поєднати циркове, драматичне і хореографічне мистецтво. Елементи фантастики, казкової таємничості поєднувалися тут з елементами реальності, а трагічне межувало з комічним, героїкою і сатирою, гумором і лірикою.

Вистава «Вісім ляльок та одне ведмежа» у постановці О. Заброди, прем'єра якої відбулася 7 січня 1956 року (художник Н. Тряскін, композитор І. Віленський, балетмейстер народний артист України В. Вронський), стала помітним явищем у театральному житті України й отримала премію на конкурсі в Польщі за найкращий драматичний твір. Як бачимо, театр плідно співпрацював з українськими драматургами, шукав добротний репертуар. П'єсу «Чорний вальс» І. Кочерга написав для дитячих театрів ще 1937 року, та сценічне життя вона розпочала лише аж за дев'ятнадцять років – 15 жовтня 1956 року на сцені Київського ТЮГу. Десятки п'єс різноманітних жанрів належать перу цього яскравого і своєрідного українського драматурга, у п'єсах якого був фантастичний, казковий елемент і романтика, проте не всі з цих творів побачили світло рампи. З кожною новою постановкою театр відчував творче піднесення, збагачуючи акторську і режисерську палітру, розширював змістові і художні горизонти репертуару. І якщо 1952 року про театр говорили як про театральний колектив, який відстає, то вже за чотири роки про нього писали як про театр, що слугує прикладом «дорослим» столичним театрам. Про нього заговорили як про провідний театр юного глядача в Україні. Київський ТЮГ сміливо відшукував і ставив на своїй сцені навіть незаслужено забуті українські п'єси, а також невтомно працював з авторами над новими творами. Про нього заговорили як про театр сміливих творчих пошуків, ідей і знахідок, у якого все чіткіше і відчутніше відбувався перелом репертуарної політики, вимальовувалось яскраве образне обличчя молодіжного колективу. Показовою у цьому плані стає вистава «Дні юності» І. Микитенка у постановці головного режисера театру О. Соломарського (худ. М. Тряскін, комп. І. Віленський), прем'єра якої відбулася 30 грудня 1956 року. Написана двадцять років тому, п'єса віднайшла своє нове сценічне втілення у Київському ТЮГу, прозвучала актуально і злободенно.

Кульмінаційною точкою на даному етапі становлення й розвитку акторської і режисерської майстерності у Київському театрі юного глядача став спектакль «Казка про Чугайстра» П. Воронька у постановці головного режисера театру О. Соломарського, за яку театр на Всесоюзному огляді дитячих театрів (1958 р.) відзначений дипломом Другого ступеня та персональним дипломом Першого ступеня, а звань лауреатів Всесоюзного огляду були удостоєні письменник П. Воронько, композитор А. Штогаренко, режисер О. Соломарський, а також заслужена артистка України Т. Вечора за роль бабусі у виставі «Казка про Чугайстра». Вистава дала змогу театрові ввійти до числа найкращих дитячих театрів колишнього Союзу і стати провідним творчим колективом країни.

У репертуарі театру були вистави, розраховані на різні вікові категорії глядачів. Зокрема, «Сомбреро» С. Михалкова у постановці І. Земгано (художник А. Бобровников, композитор А. Олевський, балетмейстер Б. Таїров) була саме тією виставою,

що відповідала інтересам і високим вимогам однієї з найскладніших вікових груп – підлітків. Чотири п'єси-казки в репертуарі театру призначалися для малюків: «Котигорошко» А. Шияна (художник А. Пономаренко, композитор І. Віленський, 1958 р.), «Будиночок-пряничок» М. Стеглика (художник Н. Кипріян, композитор Б. Савельєв, 1960 р.), «Одолінь-трава» В. Любимової (художник Т. Шевченко, композитор В. Філіпенко) у постановці О. Заброди та «Коли зійде місяць» Н. Забіли (художник Р. Марголіна) у постановці тоді дипломанта Київського інституту театрального мистецтва Г. Макарчука.

На сцені Київського театру юного глядача 23 квітня 1958 року з'явився оригінальний за формою, пронизаний від початку й до кінця романтикою, спектакль «Пригоди Тома Соєра» за повістю Марка Твена у постановці режисера Ю. Лішанського. Тут відчувалася досвідчена рука режисера і його своєрідний творчий почерк. Органічно підібраний ансамбль виконавців гідно втілював задум режисера-постановника: Г. Добіна (Том Соєр), А. Плоткіна (тітонька Поллі), А. Осинська (Сід), В. Аносова (Джон), О. Пуць (Гек Фінн), В. Олексієнко (Робінсон), В. Коршун (Джо).

До 115-річчя від дня народження класика української драматургії І. К. Тобілевича (І. Карпенка-Карого) театр підійшов з постановкою однієї з найвідоміших п'єс автора, яку глядач переважно знав як «Безталанна», а не за одним з її варіантів – «Хто винен?», і до якої театр звертався вперше 1961 року.

Режисер-постановник О. Соломарський виявив себе у цій виставі як проникливий філософ, натхненний художник сцени, якому було під силу гармонійно поєднати всі складові компоненти в цілісне колоритне художнє полотно. Та головне – велика педагогічна робота О. Соломарського з молодими акторами, що й дало належні результати. Під час другого приходу у колектив театру народного артиста України О. Соломарського на посаду головного режисера (починаючи з 1953 р. і закінчуючи 1961 р.), Київський театр юного глядача виріс у професійний і цікавий творчий колектив.

О. Соломарський під час створення різних героїко-романтичних вистав завжди спирався на яскраві творчі індивідуальності акторів як старшого покоління (Р. Дніпрової-Чайки, Т. Вечори, М. Роста, Б. Авшарова, А. Дунайського, М. Козленка, П. Довгаля, Н. Пішванова, В. Коршуна, В. Родіонової, О. Гарбуза, Л. Жуковського, М. Сельченко, В. Олексієнка, А. Осинської, Т. Анкудович, Л. Магар), так і молодшого (О. Пуць, Г. Добіної, В. Аносової, Л. Будник, З. Сидоренко, Н. Молчанової, В. Зубарева, Л. Акімової, А. Черненко, Т. Баглій, М. Пазич та ін.).

Афіша Київського театру юного глядача вирізнялася багатством і різноманітністю репертуару. Поряд із сучасними п'єсами («Івасик-Телесик», «Котигорошко» А. Шияна, «Слово правди» Ю. Костюка, «Тенгері Геза», «Біла троянда» Б. Юнгера, «Сторінка життя», «Її друзі», «В добрий час!», «Нерівний бій» В. Розова, «Коли зацвітуть черешні» Є. Кравченка, «Вісім ляльок та одне ведмежа» І. Юргилевичової, «Сомбреро» С. Михалкова, «Зустріч з юністю» О. Арбузова, «Будиночок-пряничок» М. Стеглика, «Свято ліхтарів» Г. Пфейфера), ставили класику («Пригоди Тома Соєра» М. Твена, «Хто винен?» І. Карпенка-Карого, «Волинщик із Стракониць» Й.-К. Тила, «Червоненька квіточка» С. Аксакова), а також сучасну українську та російську класику. Отже, театр дедалі наполегливіше і впевненіше формував новий оригінальний репертуар.

Завдяки головному режисеру О. Соломарському виразно проявили своє обдарування і професійну майстерність режисери-постановники О. Заброда, І. Земгано, Ю. Лішанський, а також молодий режисер, вихованець театру М. Єдлінський. Створюючи різножанрові п'єси, театр успішно розвивав і зміцнював найкращі традиції творчої співпраці колективу з сучасними українськими драматургами – П. Вороньком, А. Шияном та ін.

Початок 1960-х років загалом в українському драматичному театрі позначений новаторськими творчими пошуками, розширенням тематики, жанровим збагаченням, що було відгуком на тогочасні соціальні перетворення в країні, зокрема на так звану «хрущовську відлигу», чому сприяло і звернення після багаторічних заборон та

осмислення діячами театру на новому етапі розвитку сценічного досвіду таких визначних майстрів, як Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас, Сандро Ахметелі та ін.

Проте у цей період Київський ТЮГ спіткали значні труднощі, що були пов'язані зі слабким художнім керівництвом і відповідно – розгубленістю колективу. Знизився художній рівень вистав, з'явилися непорозуміння та претензії до ТЮГу з боку педагогів та окремих шкільних колективів тощо. Не випадково в газеті «Известия» з'являється стаття відомого дитячого письменника Богдана Чалого під назвою «Театр в біді» [16]. А тому до колективу запрошено молоде й енергійне керівництво, поповнено склад акторів, створено цікавий репертуар, що охоплював найрізноманітніші вікові категорії глядачів. Визначилась і репертуарна політика колективу з чітким героїко-патріотичним спрямуванням вистав. Відповідно, тільки за період 1964–1970-х років поставлено близько тридцяти різнопланових, різних за тематикою сценічних творів. Зростав і авторитет ТЮГу, який успішно гастролював у Кіровограді, Дніпропетровську, Донецьку, Чернігові, Харкові, Одесі, Луганську, Мінську, у Криму, Казахстані, Росії. І не випадково за досить короткий час такі режисери, як О. Барсеґян – народний артист України, професор; В. Судьїн – заслужений діяч мистецтв України, професор; М. Мерзлікін – заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, здобули творчі перемоги. А талановиті актори В. Родіонова, А. Плоткіна, В. Олексієнко, В. Коршун, Б. Харитонов, А. Васильєв, Д. Чала, Л. Марченко, О. Пуць, М. Єдлінський, Ю. Крїтенко здобули звання заслужених артистів України. У ці ж роки почесного звання народного артиста України удостоєні М. Козленко та А. Пазенко.

В історії Київського театру юного глядача героїко-патріотичній темі належало, про що уже мовилося, важливе місце як одній з провідних тем у вихованні молодого покоління. Ця тема пробуджувала героїчні почуття як основу національної і громадянської самосвідомості.

У згаданий період значною подією Київського ТЮГу став прихід молодого режисера О. Барсеґяна, який очолив театр. У 1965 році було поставлено шекспірівську п'єсу «Ромео і Джульєтта». «Це було і сміливо, і навіть виключно, адже серед більшості акторів колективу – початкуюча молодь, вчорашні студенти і студійці, яким для створення шекспірівських образів не вистачало звичайного сценічного досвіду, а старшому поколінню заважали “тюгівські” штампи.

Безперечно, режисер-постановник О. Барсеґян розумів це, однак відважився на ризик... Шекспірівську трагедію він бачив як поєднання яскравої форми з глибоким і тонким психологічним малюнком характерів. Цього режисерові пощастило домогтися в багатьох сценах, передовсім там, де з'являються Меркуціо (В. Зубарєв), Тібальд (А. Пазенко) чи Лоренцо (М. Козленко)... Проте не всі виконавці змогли втілити поставлене перед ними завдання... Учитися на Шекспірі! І сміливо, і ризиковано. Проте театр вчиться навіть на помилках і прорахунках, виправляючи їх “на ходу”...» [14].

Хвилююча героїко-романтична тема набула свого розвитку і в подальших роботах театру. Вистава «Король Матіуш Перший» за казкою польського педагога і письменника Януша Корчака, багата на вигадки, винахідливість, блискучу театральність. Це не просто казка, а філософський твір, розрахований на цілком дорослого глядача. Тут ідеться про взаємини дітей і батьків, про щасливе життя без війни і, водночас, – потішна і сумна казка, що віддзеркалювала мрії цієї мудрої, мужньої і дивовижної людини – Я. Корчака.

Тоді ж з'являється на сцені театру вистава «Планета надій» О. Коломійця (режисер М. Мерзлікін, художник М. Френкель, композитор І. Шамо), де йдеться про тяжкі будні молоді 60-х, про високі моральні риси сучасників. За формою п'єси складалася з двох частин: перша переносила глядача у сувору фронтову дійсність Другої світової, а інша – повертала його в сучасність, епізоди минулого чергувалися з сьогоденням.

Режисер-постановник М. Мерзлікін перемонтував діалогію-роздум автора за кінематографічним принципом паралельного розвитку подій у двох часових площинах, вирішивши її у жанрі героїко-романтичної поеми. Усю виставу пронизувала провідна ідея: кров бійців пролилася не марно. Крім молодіжних вистав, театр створював ще й цікаві постановки для школярів середнього й молодшого віку. Молодий режисер В. Судьїн, який прийшов у колектив ТЮГу, винахідливо й оригінально підійшов до постановки поетично-піднесеної вистави «Снігова королева» Є. Шварца (друга постановка, перша – 1949 р., режисер В. Гаккебуш), а пізніше – до овіяної тонким гумором і романтичною окриленістю «Котигорошка» А. Шияна, де широко і творчо використав синтетичну природу українського театру і мотиви національного фольклору. Останній спектакль став справжньою творчою подією театру, свідчив про звернення колективу до української драматургії, своєрідних й оригінальних традицій української театральної культури.

У 1967 році до Київського театру юного глядача прийшов молодий режисер М. Мерзлікін, який до ТЮГу, у стінах Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого, пройшов добру школу у досвідченого педагога й вихованця Л. Курбаса – професора Михайла Верхацького. Про режисера, якого одразу ж помітив глядач і театральна критика, сперечалися, говорили, писали. «Миколу Мерзлікіна не назвеш благополучним режисером, – констатував відомий театральний критик Ю. Богдасhevський. – Його шлях не був устелений трояндами, хоча вони й були. Поряд зі схвальними відгуками прихильників завжди звучали не менш гучні голоси недругів. Часом ці суперечки набували надто гострого характеру. Дехто забував, що молодий постановник лише починає творче життя, і що його безсумнівні здібності тільки-но розвиваються, і що прагнення до яскравої театральної форми майже обов'язкова данина експерименту... Він художник зі своїм творчим кредо, з певною театральною платформою» [1, с. 183].

Сміливі художні пошуки, багатство творчої фантазії, цікаві режисерські знахідки, розмаїття засобів художньої виразності характеризували вистави молодого режисера у роботах «Пляшечки», «Жив собі тимурівець Лаптев» О. Хмелика, «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого і «Чортів млин» Я. Дрди. Обдарування постановника особливо проявилися в роботі з акторами. У створених ним спектаклях завжди багато значних і принципових акторських удач. Свої кращі режисерські здібності М. Мерзлікін розвинув у другій постановці – «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого (художник А. Кириченко), що також мала великий успіх, особливо в молоді. У цьому спектаклі режисер навдивовижу тонко вловив іронічну інтонацію п'єси, розвинув її. Зробив основою в спектаклі, наблизивши її цим до сучасності.

Повернення пізніше (1977) до театру заслуженого діяча мистецтв України, уже лауреата Державної премії імені Т. Г. Шевченка М. Мерзлікіна і призначення його головним режисером театру стали подією в житті творчого колективу. Це режисер, якого потребував ТЮГ і без якого сам режисер себе не мислив. Адже такий театр *«вимагає особливого режисера, який любить дітей, і для якого ця справа є благородною»*, – свідчив у бесіді з автором цих рядків народний артист України О. Соломарський від 30 травня 1978 року ⁴.

М. Мерзлікін, безперечно, непересічна творча індивідуальність, він одразу вніс свіжий струмінь у творче життя колективу. Свідченням цього стали такі його роботи, як «Барабанщиця» А. Салинського, «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого (друга постановка), «Шрами» Є. Шабана, «Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса.

Ці роботи засвідчили: М. Мерзлікін – режисер чіткого образного мислення й лаконічної місткої деталі, багатозначних і філігранно відточених мізансцен, режисер з яскраво вираженою реалістичною манерою бачення концепції вистави й особливого вміння психологічно витончено працювати з актором; це – режисер сучасної сценічної форми й послідовного реалістично-психологічного спрямування. Він любив актора, довіряв йому, умів переконати, покликати за собою, умів змусити повірити в себе і в п'єсу.

Утім, головне, – актори і весь колектив вірили М. Мерзлікіну, який якісно обновили режисерський і акторський колектив, спрямовував його до кращих досягнень, тонко враховуючи тьогівську специфіку. Він прагнув швидше утверджувати театр для молоді, для юнацтва, а не для дітей. Він по-новому розвивав героїко-патріотичні традиції і принципи театру, умів наповнити їх психологічною глибиною й істинною інтелектуальною суттю, обновили і збагатили досягненням суміжних мистецтв акторську палітру, спираючись на синтез й музично-драматичну природу українського сценічного мистецтва.

Починаючи з 1970-х років успіх театру визначали нові режисерські обличчя з їх сучасною постановочною ерудицією, сміливішим світоглядом, привнесенням в естетичну палітру Київського ТЮГу нової театральності. Вони зверталися до сучасної драматургії, з погляду свого часу тлумачили класику, привели на сцену нових героїв. Крім уже названих режисерів, які були обличчям свого покоління, з'явилися і надовго залишилися в театрі такі, як В. Пацунов. Зокрема, уже в перших своїх тьогівських постановках (наприклад, за В. Пальчинскайте «Я доганяю літо» і Г. Мамлінім «Ей ти, – здрастуй») молодий режисер мислить поетичними образами. «Умовна поетична форма п'єси не випадково названа “діалогами”, органічно відчута і режисером (В. Пацуновим), і художником (В. Заславським). Той передній план, на який винесено історію взаємин двох юних, вигадливо відтворено на сцені... Юні дебютанти театру В. Чайковська і В. Головка приваблюють щирістю і теплотою свого виконання, переборюючи чималі труднощі у відповідальному сценічному дуєті. І всі ці технічні недоліки можна їм вибачити за точне внутрішнє відчуття образів, за правду їхнього психологічного буття на сцені. Рішення спектаклю створює для дебютантів своєрідну “оранжерейну” атмосферу, у якій краще проростають їхні ще не зміцнілі здібності», – писав В. Гаккебуш [2]. Наступна вистава «Втеча в Гренаду» Г. Полонського (художник В. Заславський, композитор В. Довгаль, 4 березня 1973 р.) приваблювала глядача графічно чітким та емоційно наповненим вирішенням її сценічного образу. Живі повнокровні характери дітей, створені Л. Ігнатенко, В. Чайковською, Т. Лобанок, Н. Трофимовою, С. Кулик, М. Кочур, О. Феценко, Л. Будник, а також висока професійна майстерність заслуженої артистки України В. Родіонової, принесли виставі гідний успіх.

Вистава «Я доганяю літо» В. Пальчинскайте (худ. М. Френкель, комп. Ю. Рожавська, 1971 р.) – казка, якою В. Пацунов дебютував як режисер і в якій уже окреслився його поетичний стиль, притаманний творчій натурі режисера. У виставі багато музики, пісень, що відповідало оптимістичному спрямуванню спектаклю. Актори П. Довгаль, Н. Костюкова, А. Осинська, Г. Добіна, С. Кулик, Т. Лобанок, Л. Марченко, В. Коршун, М. Ковтуненко, Ю. Дашенко створили захопливі образи квітів, які щасливо жили у чарівному казковому місті Літо. Вони віднайшли незвичайні, дивовижні казкові деталі, риси характеру персонажів.

Яскравий, музичний спектакль був відзначений 1972 року дипломом і премією на Першому Всесоюзному театральному фестивалі драматургії.

Київський ТЮГ своїм корінням завжди був пов'язаний з українським національним мистецтвом і завжди звертався до класичної спадщини. Зокрема, у його репертуарі з'явилася вистава «Суєта» І. Карпенка-Карого у постановці Д. Чайковського (художник М. Френкель, композитор В. Довгаль), прем'єра якої відбулася 12 червня 1971 року. Столична преса охарактеризувала її як одне з найвизначніших сучасних вирішень української класики за останні роки.

Режисер-постановник майстерно втілював задум автора у незвичайну, вдосконалену сценічну форму. «Дати свіже прочитання “заграної” “Суєти”, де існує традиція найвидатніших українських майстрів від М. Садовського й П. Саксаганського до Гната Юри – завдання непросте. І тим приємніше його звершення на сцені молодіжного театру...», – писав В. Гаккебуш [2].

Визначною подією в практиці театру стало звернення до сучасної казки, коли при використанні фантастично-казкових прийомів у центрі уваги постає внутріш-

ній світ дитини з його конкретним сприйняттям реальної дійсності. Це – яскрава імпровізаційна вистава «Котовасія» Ю. Чеповецького у постановці В. Пацунова, у якій непересічну майстерність виявили справді «синтетичні» актори – Л. Ігнатенко (Чижик), В. Коршун (кіт Василь), Н. Трофимова (Пешкін), Ю. Крітенко (Берлідуля-Берлідан), Л. Будник (Мишеня), Л. Козуб (Чижиха), широко використовуючи традиції національної сцени. На Республіканському огляді найкращих вистав ця постановка здобула диплом і премію.

Етапною виставою для театру стала складна талановита постановка «Мій любий малюк» за А. Шагінян, якій режисер В. Пацунов і творчий колектив зуміли надати романтично-поетичного відтінку. Це була смілива спроба осучаснення казки, де заслужена артистка України Л. Ігнатенко в ролі Малюка психологічно тонко і влучно розкрила його душевний поетичний світ, з натхненням і драматизмом закликала людей творити добро.

Сучасна за змістом і стилістикою вистава стала однією з творчих перемог Київського ТЮГу. Режисер В. Пацунов говорив: «“Мій любий Малюк” – це єдина вистава, яку я міг би обміняти на всі чотирнадцять досі поставлених мною. “Малюк” – це театр поетичний, я хотів би, щоб ця мова була “правилом” для театру. Але актор нині став настільки математиком на сцені, що він майже не сприймає поетичного малюка. У цьому і складність, – провадив далі режисер, – трупа раніше була більш гнучкою в розумінні емоцій. Актор, на превеликий жаль, на побутовому ґрунті почувається ліпше, ніж на поетичному, а ось метафору, символ, йому зіграти дуже важко. Ця метафоричність пробувалась мною і дала деякі результати: це і музика, і пластика. Але дітей, на жаль, мало виховують як глядача поетичного. Приміром, в “Зайчику-зайчику” ми говоримо – і діти це розуміють, тому що тут все просто. А театр це чудо! Це не так як у житті, це таємне у думках дитини. І дуже сумно, що діти часто цього не розуміють... Мова в театрі має бути своя – для кожного театру. А дитячому театрові сам Бог велів бути поетичним, метафоричним, а не побутовим. Тільки не побутовим. І ось друга вистава “Весняна мадонна” продовжила мій театр поетичний»⁵.

Герої вистави «Весняна мадонна», створеної В. Пацуновим 24 вересня 1975 року за повістю В. Тендрякова «Весняні перевертні» (інсценізація Л. Данилової, переклад П. Тернюка), за його ж сценічною редакцією, – підлітки. А підліток – це не «чернетка» майбутньої людини, це вже особистість з усіма її складнощами й суперечностями. Він вимагає не лише прискіпливої уваги до себе, а й поваги. Перша дружба й ворогування, перша любов і ненависть змінюють колір простий, зрозумілий світ дитинства і для Дюні Тягунова (Л. Ігнатенко), і для його товариша Мисі Богатова (Л. Будник).

Важливе місце в історії театру цього періоду й далі належить класиці, бо виховання молодого покоління немислиме без оволодіння усім культурним надбанням. Виховання на драматургії Гоголя, Лесі Українки, Винниченка, Грибоедова, Пушкіна, Чехова, Шекспіра, Шиллера допомагає глибше розкрити п'єси й сучасного репертуару. Тож «Недоросток» Д. Фонвізіна і став однією з тих вистав, якими театр постійно намагався знайомити юних глядачів з кращими зразками вітчизняної та зарубіжної класики. Після великої перерви (перша постановка здійснена 1956 року Ю. Лішанським) 30 липня 1977 року на сцені театру ожили відомі персонажі у постановці В. Пацунова (художник О. Бурлін).

На відміну від першої постановки, у якій бракувало глибокого розкриття сатиричності твору, динаміки, експресії і яка була швидше ілюстрацією фонвізінської п'єси і нагадувала «статичну» картину з XVIII ст., другу постановку здійснено по-іншому. «В. Пацунов відійшов від класики як такої і провів паралель між тими Простаковими і сучасними. Вони ж, ці Митрофанушки, є й нині», – свідчила в бесіді з автором заслужена артистка України В. Родіонова⁶.

Працюючи вдруге над виставою «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого (худ. О. Кириченко, 28 січня 1978 р.), М. Мерзлікін підійшов до постановки уже з іншими художньо-естетичними мірками й акцентами. У цьому йому допомогли і сценічний досвід, і робо-

та на кіностудії ім. О. Довженка. Взяти хоча б образ Невідомого. «Звичайно, тодішній Невідомий з моєї першої режисерської роботи, здійсненої у 1968 році, – втілення зла. Та це було не зовсім так, бо не зовсім за І. Карпенком-Карим, – ділився своїми роздумами у бесіді з автором режисер. – У Невідомому тоді було щось надлюдське, не карпенківське, він був надто гротескним, гіперболічним, нібито і гроші винні у всьому, але не люди. То було ставлення людини до грошей. Нині Невідомий – звичайна собі людина, яка уособлює в собі афериста, що користує з таких, як той же Калитка»⁷.

Роль Калитки у виставі грав перший її виконавець, заслужений артист України В. Олексієнко. Актор, здавалося, без особливих зусиль, але психологічно точно і тонко проникав у сутність героя, у складність і багатогранність характеру Калитки, витончено передавав найменші порухи душі, полоненої жадобою грошей.

Вистави «За все хороше...» М. Ібрагімбекова та «Бригантина» О. Гончара (режисер В. Пацунов, художник В. Карашевський, композитор С. Зубков, 1979 р.) були реальним відображенням молодіжно-шкільних проблем, які розв'язано в руслі сучасної театральності. Вистава «Бригантина» більше звернена до вихователів, ніж до вихованців, що свідчило: колектив театру завжди повинен пам'ятати – який глядач присутній сьогодні в залі.

Якщо в «Бригантині» говорити про виховання підлітка не пізно, то у сміливій виставі «Шрами» Є. Шабана у постановці М. Мерзлікіна (художник Л. Безпальча, 1978 р.) – запізно, бо «шрами» уже є, і треба думати, чи можливо врятувати «втрачену» людину. Це вистава-застереження, тому закономірно, що її 1979 року було відзначено премією імені О. Бойченка у галузі літератури, мистецтва, архітектури і виконавської діяльності.

І найхарактернішими для цього періоду стали вистави «Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса, «Вибір» О. Дударова (режисер М. Мерзлікін); «Спочатку було слово» Ю. Ліманова, «Скляний звіринець» Т. Вільямса, «Пролетарський млин щастя» В. Мережка (режисер М. Карасьов); «Завтра була війна» за Б. Васильєвим, «Не було й копійки, аж раптом алтин» О. Островського (режисер В. Бугайов); «Фатальна помста» М. Рощина, «Ярмарковий гармидер» І. та Я. Златопольських, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Еквус» П. Шеффера (режисер В. Гирич); «Метаморфози» С. Беккета та Е. Йонеско (реж. А. Фурманчук); «Войцек» Г. Бюхнера, «Розенкранц і Гільденстерн» Т. Стоппарда (режисер С. Кляпн'юв); «Оргія» Лесі Українки (режисер А. Крітенко); «Полювання на носорога» М. Гумільова (режисер О. Балабан), «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Моральність пані Дульської» Г. Запольської (режисер К. Дубінін); «Лускунчик» Е. Т. А. Гофмана (реж. В. Чхаїдзе), «Камера обскура» В. Набокова (режисер Є. Курман) та ін.

Основна тема вистави «Любов, джаз і чорт» М. Мерзлікіна (1980) відповідальність перед собою та іншими за свої вчинки. У ній яскраво висвітлено метаморфози начебто й безвинних юнаків, які у веселому способі життя шукають гострих відчуттів і «перетворюються» на злочинців. Режисер разом із драматургом дошуковуються першоджерел тієї трагедії, що сталася з героями твору Юзаса Грушаса. Отже, хто винен у цій трагедії? Театр разом з драматургом показав новий життєвий матеріал, нові – нефальшиві характери.

Трохи раніше, 1980 року, на сцені Київського ТЮГу з'явилися діаметрально протилежні за жанрами і тональністю вистави режисерів Т. Автухова – «Нетямовитий Журден» М. Булгакова і В. Пацунова – «Ковбаска, Боцман та інші» Л. Закошанської, поставленої за повістю шведської письменниці А. Ліндгрєн.

Коли у виставі Т. Автухова (худ. Л. Безпальча) «актори трупи Мольєра» з особливим темпераментом та іскрометністю розігрують комічну історію про те, як багатий міщанин Журден (заслужений артист України В. Любарєць) мріє про дворянські привілеї (такий собі французький Мартин Боруля), де чимало влучних режисерських знахідок та колоритних образів (Ю. Самсонов – пані Журден, В. Ставицький – Клеонт, В. Чайковська – Люсіль, артистка Г. Соловей – Ніколь, В. Смотритель – Дорант,

Г. Тарасова – Дорімена, С. Савчук – Ков'єль, В. Савчук – Брендаван), то на сцені, як і в залі, – особливо піднесений мольєрівський настрій. У зовсім інакшій виставі (для дітей) «Ковбаска, Боцман та інші» (у постановці заслуженого діяча мистецтв України В. Пацунова) такий святковий настрій був підсилений ще й запальними танцями, музикою і піснями. Помітним сценічним твором ТЮГу стала й інсценізація повісті Й. Друце «Запах стиглої айви» в інтерпретації молодого режисера М. Карасьова (1982 р., художник І. Несміянов). Ця вистава на той час вражала сміливістю у розв'язанні гострих соціальних та етичних проблем.

Другою помітною постановкою режисера М. Карасьова у Київському ТЮГу стала вистава «Скляний звіринець» за п'єсою відомого американського драматурга Теннессі Вільямса (1982), позначена поглибленим психологізмом і соціальною загостреністю, що властиве його творчості. Як і те, що драматург проаналізував не лише психологічну несумісність людей, а й тему беззахисності, закомплексованості, відчуженості. Саме на основі цього конфлікту режисер і побудував розмову театру з юним глядачем, зосередившись на темі взаємин батьків і дітей, непорозумінь між ними. Засобом спілкування режисер обрав мову пластики, світломузики й пантоміми (худ. О. Симоненко, муз. оформлення О. Нужи́на). Крім одвічної теми батьків і дітей, режисер і акторський ансамбль сягнули глибин психології героїв, зокрема Тома (В. Смотритель) й Лаури (О. Писар).

Центральним персонажем спектаклю стала головна героїня Аманда (В. Чайковська). Виконавиця створила узагальнений образ людини, зламаного життям і загнаної у безвихідь. І лише спогади про світлі роки юності (що, до того ж, видаються надуманими), гріють її душу. Героїня, намагаючись збудувати міцну сім'ю, водночас сама ж її й руйнує. А відтак, сім'я, як і будинок, схожі на скляний звіринець, у якому рідні їй люди безпорадно сновигають, шукаючи і не знаходячи виходу із безвиході. Такий будинок варто лиш торкнути пальцем – і він тут-таки розсиплеться на дрібненькі шматочки-скельця, разом з усією колекцією скляних звірят, яку так старанно збирала хвороблива Лаура. Розсиплеться так само, як і доля її талановитого, але також нещасного брата...

Після виходу з театру М. Мерзлікіна (а згодом і М. Карасьова) колектив очолив заслужений артист України В. Бугайов, який на той час мав творчий досвід роботи в Маріупольському театрі і кількох постановок у Київському російському драматичному театрі ім. Лесі Українки. До того ж він запросив у ТЮГ і талановитого режисера В. Гирича, який працював у тій же Академічній російській драмі. Найпомітнішими постановками нового головрежа стали вистави «Не було й копійки, аж раптом алтин» О. Островського й «А завтра була війна» за повістю Б. Васильєва. Цей сценічний твір (1986) набув чималого розголосу.

Із зміною часу, звісно, змінюється і суспільство загалом. А з ним, відповідаючи на запитання глядача, – і театр. Тому й не дивно, що 1990 року режисер театру А. Фурманчук, який лише один сезон очолював Київський ТЮГ, звернувся до раніше фактично забороненої у всіх колишніх республіках Союзу драматургії театру абсурду і поставив на кону ТЮГу трагікомедію С. Беккета та Е. Йонеско «Метаморфози». До того ж спектакль народився за досить складних обставин: театр, що на той час уже мав назву «Театр на Липках», перебував на капітальному ремонті. І йому, по суті, довелося стати пересувним. Але саме за цих, здавалося б, екстремальних умов і були створені в театрі впродовж шести виснажливих років сміливі, гостроактуальні, проблематичні й сучасні вистави, які не потребували великої сцени та аудиторії, а скоріше – камерної. Тож серед таких постановок – «Еквус» П. Шеффера (режисер В. Гирич) і вже згаданий спектакль «Метаморфози», поставлений за одноактними п'єсами С. Беккета «Ті, що падають» та Е. Йонеско «Картина».

А вже з призначенням В. Гирича головним режисером колективу (1991), до театру прийшли й молоді митці: А. Крітенко, О. Балабан, С. Кляпньов, Ю. Одинокій, С. Мойсєєв, Є. Курман, А. Артимєньєв та ін. Тобто молода здібна режисера, яка

внесла в колектив свіжий струмінь, творчий запал і неспокій. Запрошував молодь на окремі постановки сам творчо неспокійний, талановитий художній керівник театру В. Гирич, продовжуючи кращі традиції Київського театру юного глядача, сцена якого для більшості не стереотипно мислячих особистостей часто ставала справжньою творчою лабораторією акторської і режисерської майстерності.

Однією з перших постановок В. Гирича у Київському ТЮГу стала вистава «Лісова пісня» за драмою-феєрією Лесі Українки (худ. О. Вакарчук), яку режисер здійснив 1984 року, задовго до того, як очолив театр. Це була експериментальна, пошукова, можливо, не в усьому викінчена вистава. Але оригінальна, експресивна, витримана в сучасній манері. Молоді актори втілювали молоді почуття, а відтак були близькі юному глядачеві. Учасники спектаклю розкрили філософію і поетичність фантастичного світу Лесині драми, її глибоку думку про незнищеність істинних людських почуттів, серед яких найзагадковіше і найдивовижніше – кохання.

До постановки п'єси «Еквус» П. Шеффера (1990) В. Гирич звернувся саме через співзвучність твору із сучасністю. Англійський драматург Пітер Шеффер і режисер-постановник В. Гирич у цьому творі намагаються знайти першопричини відходу певної частини молоді від гострих соціальних проблем сьогодення. І роблять це автори вистави делікатно і тактовно, використовуючи такий сценічний прийом контрасту, як поєднання реальності й умовності. До того ж, залучено ще й фрейдистські мотиви з глибинним психологізмом, приміром, Кнута Гамсуна, Василя Стефаника чи Інгмара Бергмана, завдяки чому і розкривається причина злочину.

Режисер В. Гирич 1993 року поставив «Різдвяну ніч» за М. Гоголем («Ніч перед Різдвом»). Дотепними були, приміром, сцени, коли Солоха-лялька кумедно влазила і вилітала з комина; де місяць під орудою Чорта (В. Пшеничний), щезав у димарі, а Пацюк (Ю. Самсонов) нараз провалювався... у підземелля, та ще багато чого глядач запам'ятав, стежачи за усілякими чарівними перетвореннями і дивовижами у вигадливій і оригінальній виставі «Різдвяна ніч». Вражали й оригінальні та кумедні образи запорожців, створені заслуженими артистами України Ю. Борисьонком і В. Коршуном, артистами С. Савчуком і В. Сидоренком; а також ролі мініатюрної Цариці у виконанні Л. Ігнатенко, коваля Вакули – заслуженого артиста України О. Шурана, його нареченої Оксани – артистки О. Яблучної.

А відроджену на початку 1990-х років художнім керівником театру В. Гиричем традицію запрошувати на постановки до Київського ТЮГу молодих режисерів цього разу продовжив дебютант С. Кляпньов виставами «Войцек» Г. Бюхнера (1992) та «Розенкранц і Гільденстерн мертві...» Т. Стоппарда (1994). Хоч вистава режисера-дебютанта за п'єсою Тома Стоппарда дістала назву «Розенкранц і Гільденстерн...».

Під час пошуків нового репертуару 1996 року вийшла вистава «Гедда Габлер» Г. Ібсена у постановці К. Дубініна (сценографія О. Вакарчука, костюми К. Корнійчук, музика М. Каландьонка і В. Пацукевича, з використанням творів Е.Гріга, К. Дебюссі, О. Скрябіна, Р. Вагнера). Другою постановкою К. Дубініна у цій же площині етичності й дослідження людського сенсу буття стала вистава «Моральність пані Дульської» Г. Запольської.

Режисер К. Дубінін, який утілює поняття «експериментальної режисерської школи» і досить активно та плідно працює в Київському театрі юного глядача близько двадцяти років, поставив ще одну оригінальну виставу «Пригоди Тома Сойєра» за М. Твенем (інсценізація Я. Стеламаха, худ. О. Вакарчук, композитор Р. Бігей, 1999), що особливо хвилює свого найвимогливішого і найприскіпливішого глядача – підлітків, які упродовж спектаклю майже скандують своїм улюбленим героям – Гекльберрі Фінну (С. Петько), Тому Сойєру (Р. Гофуров) та Беккі (І. Руденко).

Натомість у виставі «Гарольд і Мод» К. Гітінса, поставленій режисером Ю. Одиноким 1993 року, відверто порушено досить складні й одвічні проблеми інтимних стосунків між кращою половиною людства, яку уособлює в собі Мод (заслужена артистка України В. Чайковська) і – напівюнаком Гарольдом (В. Сидоренко). До

того ж, порушені проблеми будуються на розкритті психологічно витонченого світу далеко немолодої жінки й екзальтованого Гарольда, відкритого у своєму коханні, що зринуло раптово. У цій виставі режисер Ю. Одинокій, котрий примножив практику запрошувати молоді обдарування на сцену Київського ТЮГу, досить оригінально інтерпретував п'єсу К. Гігінса, поставивши експериментальний твір. І вистава відразу ж виокремилася на тлі театральної палітри столиці.

Оригінальним виявився й спектакль Є. Курмана (1999) «Камера обскура» за однойменним і незакінченим романом В. Набокова. У ньому головний герой Бруно Кречмар (Л. Марченко) вирішив зруйнувати і замінити давно обридлий йому сімейний затишок на вибухову дівочу пристрасть і ризик, що, зрештою, й призвело до трагедії запізненого прозріння блудної душі. Тієї трагедії, яку режисер-постановник вирішив у піднесеній і пронизливій емоційній тональності.

Аналіз цього періоду Київського театру юного глядача логічно завершити спектаклем «Лускунчик» Е. Т. А. Гофмана у постановці режисера В. Чхаїдзе на музику П. Чайковського (1998). Цією музичною казкою колектив і його художній керівник В. Гирич ще раз підтвердили курс театру на сміливий експеримент в освоєнні нових стилів, напрямів, методів і засобів виразності у спілкуванні не лише з юним, а й наймолодшим своїм глядачем. Тож режисер В. Чхаїдзе разом з художницею І. Горшковою й акторським ансамблем цієї музичної вистави, створили яскраве театральне видовище, сповнене водночас і ліризму, й трагізму, і світлої радості. Дійство, у якому було багато музики, пластики, режисерських та акторських знахідок, вигадок, відкривало дітям не лише прекрасний світ музики П. Чайковського, а й світ мрій, кохання, героїчних і таємничих пригод.

Віктор Гирич прийшов у Київський театр юного глядача на Липках 1991 року зі своєю режисерською концепцією світобачення, світовідчуття і сприйняття природи театру загалом. І саме театру дитячого, отже, незвичайного. Це можна простежити, аналізуючи постановки режисера, хоча б етапні (і для Гирича, і для театру) – такі, як «Лісова пісня» Лесі Українки (друга постановка, перша – 1948 року, належала режисеру В. Довбищенку), «Фігаро» П.-О. Бомарше, «Еквус» П. Шеффера, «Ярмарковий гармидер» І. та Я. Златопольських, «Ша-ша-ша-ша-ша» Ж. Летраза, «Троє поросят» за У. Діснеєм, «Король Дроздобород» Г. Чеховські, «Фатальна помилка» М. Рощина, «Що приховує в собі ніч?» М. Турньє, «Чарівна Пеппі» за А. Ліндгрена та ін. А ще – прем'єра «Чайки» А. Чехова. До того ж 1999 року театру виповнилося – 75! Віктор Гирич тоді сказав: «Дитячий театр давно утвердив себе як театр особливого призначення. Саме тут ми прагнемо виховати в дітях інтелігентність, уміння розуміти і відчувати справжню культуру. Та головне – це навчити дитину співпереживати. Театр мусить бути одним із тих чинників, завдяки яким виховується культурний генотип нації.

Сьогодні ми прагнемо стати театром, який експериментує в освоєнні нових методів, стилів, засобів виразності. Тому залучаємо до співпраці режисерів, які можуть запропонувати нові ідеї, театральні форми. Саме цей напрям викликав пошвавлення в житті колективу і привернув увагу театральної громадськості» [10, с. 172].

Вистава В. Гирича «Чайка», прем'єра якої відбулася 1 жовтня 1999 року, про відчуженість, черствість, байдужість одне до одного. Сучасність порушеної режисером проблеми полягає саме в її актуальності у ХХ ст. І, мабуть, залишиться не менш гострою в наступному тисячолітті. Цей сценічний твір – не про Тригоріна, а про молодого Трепльова, про трагедію таланту. І чайкою у гиричівській концепції є не Зарічна, а Костянтин Трепльов. А звідси стає зрозумілим, чому головна героїня у виставі була на другому плані: в епіцентрі – проблеми Трепльова, його горе і трагедія. На ефективність образності вистави працює і лаконізм сценографії (аж до педантичності, чим завжди вирізняється стиль театрального художника М. Френкеля).

7 липня 1995 року В. Гирич поставив чисту комедію у класичному її вирішенні. Правда, назву п'єси було дещо змінено: не «Шалений день, або Весілля Фігаро», а просто – «Фігаро». Цей спектакль Київського ТЮГу своїм експресивним, динаміч-

ним і карколомним перебігом подій, у поєднанні з детективними сюжетними колізіями, навіть елементами шаржу й буфонади, змушує глядача не лише сміятися, а й співпереживати героям вистави – жвавим і кмітливим Фігаро (В. Пшеничний) та його нареченій Сюзанні (А. Горб). І, звичайно ж, дивуватися невтомним і дотепним витівкам та інтригам головного героя.

Оригінальною виставою, яка поєднувала в собі і музичне шоу, і клоунаду, і феєрверк іскрометного гумору, стала «Пеппі Довгапанчоха» Астрід Ліндгрєн, прем'єра якої відбулася 24 грудня 1998 року (режисер-постановник В. Гирич, художник-постановник О. Вакарчук, художник-костюмер К. Корнійчук, композитор І. Поклад, автор пісень О. Вратарьов і балетмейстер А. Рубіна). Досить великий творчий колектив зумів створити для дітей величне музичне дійство-свято. І не лише для найменших своїх глядачів, а й для дорослих. Нестандартний, нестереотипний, різноплановий і різностильовий, який уміє щоразу дарувати дітям інший, казково дивовижний і неповторний сценічний витвір на ім'я «лицедійство-свято» на кону ТЮГу. В. Гирич – майстер і вистав для малечі. Таким був «Ярмарковий гармидер» – спектакль, що складається з трьох притч-порад, із безліччю нерозумних вчинків, що їх вигадали автори п'єси Ян та Ірина Златопольські, створений ними на основі українського давнього фольклору (режисер-постановник В. Гирич, художник-постановник А. Александрович, балетмейстер О. Штир'єв, музичне оформлення здійснив О. Івченко). Прем'єра вистави відбулася 30 червня 1988 р.

Київський театр юного глядача не просто увійшов у нове століття й третє тисячоліття, а з новими і досить помітними прем'єрами: «Різдвяна ніч» М. Гоголя, «Снігова королева» Г.-Х. Андерсена (режисер В. Гирич), «Замазури» Я. Головацького, «Велосипед з червоними колесами» Т. Власова, «Досьє на попелюшок, або Невдале токшоу» Я. Головацького (режисер А. Артімен'єв), «Лис Микита» І. Франка (режисер К. Дубінін) та ін.

Але найпомітнішою з них була «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра (постановка художнього керівника і головного режисера театру Віктора Гирича, переклад на українську І. Стешенко, лібрето О. Вратарьова, В. Гирича, сценографія М. Френкеля, хореографія А. Рубіної, музика В. Назарова). І не тому, що Вільям Шекспір – геній світової літератури й один із найцікавіших і найскладніших для сценічної інтерпретації драматургів, і не тому, що Віктор Гирич поставив «Ромео і Джульєтту» на сцені Київського ТЮГу, незважаючи на те, що перше прочитання даного твору в цьому театрі 1965 року режисером О. Барсеганом видалося тогочасній театральній критиці – очевидцям незабутніх театральних баталій середини шістдесятих минулого століття, не зовсім вдалим.

А найпомітнішою тому, що гиричівську інтерпретацію шекспірівської п'єси «Ромео і Джульєтта» юний глядач сприйняв одразу, з прем'єрного знайомства зі сценічною версією-глухаченням шедевр англійського драматурга Віктором Гиричем. І не тільки сприйняв, а й бурхливо зреагував на бачене гучними оплесками при суцільному аншлазі. І, що не менше цікаво, – стоячи: саме так у фіналі лицедійства, юний глядач (і далеко не юний!) вітав вихід на сцену не лише центральних персонажів вистави – Ромео (Віктора Степаненка) і Джульєтту (Анжеліку Горб), а й самого режисера-постановника Віктора Гирича, композитора-музичного інтерпретатора спектаклю В'ячеслава Назарова і весь виконавчий склад.

Отже, через тридцять сім років після першої спроби прочитання Шекспіра на сцені Київського ТЮГу і другої (до речі, теж невдалої) спроби прочитати його «Макбета» 1992 року режисером зі США І. Цишкевичем, Віктор Гирич зважився на третє прочитання-повернення Вільяма Шекспіра на сцену Київського театру на Липках. Повернення Шекспіра в театральну трупу – оновлену, з молодим і потужним акторсько-режисерським постановочним потенціалом в особі талановитих лицедіїв і окремих, запрошених до театру на разові постановки, режисерів, композиторів, балетмейстерів і сценографів, а ще – оснащену технічно.

Тож Київський ТЮГ входив у ХХІ ст. з багатим класичним репертуаром, що задовольняв смаки й запити найрізноманітніших вікових категорій глядачів: від малюків і до дорослих: «Міщанин-шляхтич» Ж.-Б. Мольєра, «Вовки та...» О. Островського, «Різдвяна ніч» М. Гоголя, «Снігова королева» Г.-Х. Андерсена, «Лускунчик» Е. Т. А. Гофмана, «Пригоди Тома Соєра» М. Твена, «Чарівна Пеппі» А. Ліндгрена, «Ніч на полонині» О. Олесь і, зрештою, – «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра та інші. І то – надовго!

І кілька слів про «Лісову пісню» на сцені ТЮГу. Якщо порівняти першу постановку «Лісової пісні» Лесі Українки у Київському академічному театрі юного глядача на Липках у сценічній інтерпретації одного із найталановитіших режисерів Віктора Довбищенка (1948) з другим прочитанням цього твору Віктором Гиричем (2005), то останнє багато чим відрізняється від попереднього.

Ідеться насамперед про філософію й модерновість сценографічного тлумачення Лесиною твору художником Михайлом Френкелем. Буквально дзеркалами «обставлена» сцена – високими, майже врівні з «деревами». Це – багатозначний зоровий образ. Виходячи з логіки режисерсько-сценографічної концепції вистави, ці дзеркала творять таку собі «камеру безвиході» побутовізму, у якій чамріють-зотлівають світлі душі Мавки й Лукаша. І одночасно дзеркала асоціюються з нескінченністю Лесиної пісні, що переломлюючись і віддзеркалюючись у них, символізує незнищенність людських почуттів. І цю символічність, насамперед, втілено в музиці й пластиці вистави, чому завдячує екстравагантна хореографія Алли Рубіної. Загалом митці дали досить об'ємну квінтесенцію філософсько-екзистенційного новаторського твору видатної поетеси.

Отже, Київський державний академічний театр юного глядача на Липках за дев'яносто п'ять років свого існування (1924–2019) пройшов складний шлях становлення і розвитку режисерської і акторської майстерності, визначився як вагома педагогічна інституція, виробив своє творче кредо, стиль і естетику театру.

Попри досить часті зміни художньо-адміністративного керівництва, театр виріс, змужнів, здійснив і здійснює свій вагомий внесок у загальний процес розвитку театрального мистецтва країни в аспекті художньо-естетичного виховання молоді.

І хоч на тривалому творчому шляху позначилася і так звана «теорія безконфліктності», і творчі прорахунки, він усе ж еволюціонував, був у пошуках. Його художньо-естетичні відкриття, як видно з театрального процесу, були пов'язані з народженням багатьох оригінальних вистав і таких, що ввійшли в історію театру назавжди.

Нині молодіжний колектив Київського державного академічного театру юного глядача на Липках (у якому працює і значна кількість досвідчених майстрів старшого покоління) під орудою головного режисера театру, народного артиста України В. Гирича, створює гостропроблемні вистави, виховує нову генерацію акторів і режисерів, перебуває в постійних творчих пошуках. І, звичайно ж, бере активну участь у формуванні художньо-естетичних засад сучасного глядача.

1 Запис бесіди автора з О. Соломарським від 30 травня 1978 р. Архів автора.

2 Запис бесіди автора з М. Єдлінським від 25 червня 1979 р. Архів автора.

3 Запис бесіди автора з М. Єдлінським від 25 червня 1979 р. Архів автора.

4 Запис бесіди автора з О. Соломарським від 30 травня 1978 р. Архів автора.

5 Запис бесіди автора з В. Пацуновим від 18 червня 1979 р. Архів автора.

6 Запис бесіди автора з В. Родіоною від 28 червня 1979 р. Архів автора.

7 Запис бесіди автора з М. Мерзлікіним від 25 липня 1978 р. Архів автора.

Джерела та література

1. Богдасhevський Ю. Режисер. *Ваш вихід*. Київ : Молодь, 1969.
2. Гаккебуш В. Спільна мова. *Культура і життя*. 1971. 29 липня.
3. Корнійчук В. «Лісова пісня...» у дзеркалах. *Літературна Україна*. 2006.
4. Корнійчук В. Вихователі і вихованці. *Український театр*. 1979. № 6. С. 15–17.
5. Корнійчук В. Від Малюка до Єреміївни. *Україна*. 1983. № 10. С. 18–19.
6. Корнійчук В. Діалог з юністю. *Ранок*. 1979. № 12. С. 8–10.
7. Корнійчук В. Нова сторінка в історії Київського ТЮГу: Віктор Гирич. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003.
8. Корнійчук В. Про Ромео і Джульєтту із Верони. *Музика*. 2016. № 1. С. 23–26.
9. Корнійчук В. Роздуми про театр, музику, літературу. Київ : Фенікс, 2007. 319 с.
10. Корнійчук В. Театр з аурую Сонця. Київ : СТІН, 2001. 200 с.
11. Мерзлікін Микола: пошук досконалості / упоряд. В. Чайковська. Київ : Києво-Могилянська академія, 2016. 228 с.
12. Пацунов В. Театральна вертикаль: крок до образу. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2003. 120 с.
13. Соломарський А. Шістьдесят лет в театре. Воспоминания режиссера. Киев : Мистецтво, 1981. 187 с.
14. Станишевський Ю. Молодым – дерзати! *Правда Украины*. 1965. 23 сентября.
15. Фаріновський М. На крилах «Синього птаха». Київський театр юного глядача. Київ, 1974.
16. Чалый Б. Театр в беде. *Известия*. 1964. 20 февраля.

References

1. BOHDASHEVSKYI, Yuriy. Stage-Director. In: H. DOVBYSHCHENKO, Rayisa IVANCHENKO, I. RAYENKO, et al. *It's Your Entrance. Collected Essays on Talented Artistic Youth of Ukraine*. Kyiv: Molod, 1969 [in Ukrainian].
2. HAKKEBUSH, V. Common Language. *Culture and Life*, 1971, July 29 [in Ukrainian].
3. KORNIYCHUK, Volodymyr. 'The Forest Song...' in the Mirrors. *Literary Ukraine*, 2006 [in Ukrainian].
4. KORNIYCHUK, Volodymyr. Masters and Alumni. *Ukrainian Theatre*, 1979, 6, 15–17 [in Ukrainian].
5. KORNIYCHUK, Volodymyr. From Maliuk to Yeremiyivna. *Ukraine*, 1983, 10, 18–19 [in Ukrainian].
6. KORNIYCHUK, Volodymyr. Dialogue with Youth. *Morning*, 1979, 12, 8–10 [in Ukrainian].
7. KORNIYCHUK, Volodymyr. New Page in the History of Kyiv Theatre of Young Playgoer: Viktor Hirych. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Ukrainian Art Studies*. Kyiv: NASU M. Rylskyi IASFE, 2003 [in Ukrainian].
8. KORNIYCHUK, Volodymyr. On Romeo and Juliet from Verona. *Music*, 2016, 1, 23–26 [in Ukrainian].
9. KORNIYCHUK, Volodymyr. *Thoughts on Theatre, Music, Literature*. Kyiv: Feniks, 2007, 319 pp. [in Ukrainian].
10. KORNIYCHUK, Volodymyr. Theatre with the Sun Aura. Kyiv: STIN, 2001, 200 pp. [in Ukrainian].
11. CHAIKOVSKA, Valeriya, compiler. *Merzlikin Mykola: Search for Perfection*. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy, 2016, 228 pp. [in Ukrainian].
12. PATSUNOV, Valeriy. *Theatre Vertical: Step to the Image*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, 2003, 120 pp. [in Ukrainian].
13. SOLOMARSKIY, Aleksandr. *Sixty Years in the Theatre. Director Reminiscences*. Kiev: Mystetstvo, 1981, 187 pp. [in Russian].
14. STANISHEVSKIY, Yuriy. To Dare for Young! *Truth of Ukraine*, 1965, September 23 [in Russian].
15. FARYNOVSKYI, Mykola. *On the 'Blue Bird' Wings. Kyiv Theatre of Young Playgoer*. Kyiv, 1974 [in Ukrainian].
16. CHALYI, Bogdan. The Theatre is in Trouble. *Proceedings*, 1964, February 20 [in Russian].

SUMMARY

The problems of becoming and development of actor and director skills at Kyiv Academic Theater of a Young Playgoer at Lypky for the ninety-five years of its existence (1924–2019) as a theater of special purpose, which is called for the formation of artistic and aesthetic tastes of various age categories of playgoers are considered in the article.

Despite rather frequent changes of artistic and administrative leadership, the theater has grown, matured and makes a significant contribution to the overall process of development of the country theatrical art in the aspect of youth artistic and aesthetic education.

And although the so-called 'conflict-free theory' and creative miscalculations are marked on a long creative path. It is still evolving and it is in search. The artistic and aesthetic discoveries, as it can be seen from the theatrical process, are associated with the birth of many original performances and those that are included into the history of the theater forever.

Keywords: the theater of special purpose, formation and development of actor and director skills, education of the young generation, social-psychological type of a young contemporary, heroic-romantic performance, traditions and innovation of actress-travesty, various age categories of playgoers.

IMMEDIATE