

УДК 792.97:[82-2:[314.113:341.485(=411.16)«1939/1945»]](045)  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-16>

**Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА,**  
orcid.org/0000-0002-2277-5240  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри мистецтва театру ляльок  
Київського національного університету театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого  
(Київ, Україна) panidariya@gmail.com

## ДИПТИХ ВИСТАВ «ВСЕ БУДЕ ГАРАЗД» ТА «ФРІДЛ ДІКЕР»: ТРАГЕДІЯ ГОЛОКОСТУ КРИЗЬ САКРАЛЬНО-ПРОФАННУ ДИХОТОМІЮ ВЕРТЕПУ

Дана стаття є спробою здійснити театрознавчий аналіз двох вистав українських та німецьких лялькарів різних генерацій, які зверталися у своїй творчості до теми голокосту та ролі особистості на тлі цих трагічних реалій історії. Авторка ставить собі за мету розглянути постановки «Все буде гаразд» Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра та «Фрідл Дікер» театру ляльок «Геліос» (м. Хамм, Німеччина) крізь призму філософської концепції театру вертепного типу, зокрема його двоверхової структури, що уособлює у собі образ світоустрою: одвічний конфлікт між світом божественним і земним.

У статті обґрунтовано теорію щодо використання художницями-постановницями вистав ідеї сценічного простору вертепної скрині, який було трансформовано кожним режисером відповідно до свого задуму. У виставі «Все буде гаразд» це композиційні повтори і парафрази на мізансцени канонічної вертепної лялькової драми, у «Фрідл Дікер» – глибокодумні алюзії на трагічний контекст вертепу (тема дітовбивства тираном). Доведено, що відправною точкою зорового образу кожної постановки стала «закрита кубічна форма» – валіза, що своїми абрисами нагадує вертепну скриню театру ляльок.

Виокремлено та проаналізовано окремі мізансцени постановок, які за своїм композиційним вирішенням та змістовним навантаженням є синонімічними до сюжету вертепної драми та до філософського підґрунтя першого і другого поверхів театру вертепного типу. Охарактеризовано ідейно-естетичні засади креативної діяльності Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра і театру ляльок «Геліос» (м. Хамм, Німеччина). Узагальнено творчий досвід та засадничі принципи постановочної практики засновників та головних режисерів театру – С. Єфремова та Б. Кьоллінг, – які полягають у повній відмові лялькарів від ілюстративності. Резюмовано, що натомість режисери йдуть шляхом поетизації та метаморфоз предметів і об'єктів на сцені.

**Ключові слова:** геноцид, голокост, вертеп, сакрально-профанна дихотомія, архітектура вертепу, закрита кубічна форма.

**Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA,**  
orcid.org/0000-0002-2277-5240  
Candidate of Study of Art,  
Associate Professor at the Department of Puppet Theatre Art  
Kyiv National Karpenko-Kary University of Theatre, Cinema and Television  
(Kyiv, Ukraine) panidariya@gmail.com

## DIPTYCH OF THE PERFORMANCES “EVERYTHING WILL BE ALRIGHT” AND “FRIEDL DICKER”: THE TRAGEDY OF HOLACAUST THROUGH THE SACRAL-PROPHANIC DICHOTOMY OF VERTEP

This article is an attempt to conduct a theatrical analysis of two productions by Ukrainian and German puppeteers of different generations, who addressed in their works the theme of the Holocaust and the role of the individual against the background of these tragic realities of history. The author aims to consider the performances “Everything will be alright” by the Kyiv Municipal Academic Puppet Theatre on the Left Bank of the Dnieper river and “Friedl Dicker” by Puppet Theatre “Helios” (Hamm, Germany) through the prism of the philosophical concept of the vertep – the image of world order: the eternal conflict between the divine and the earthly worlds.

The article substantiates the theory of using the idea of stage space of vertep by the performances artists, which has been transformed by every director according to their conceptions. In “Everything will be alright” these are compositional repetitions and paraphrases on the mise-en-scenes of the canonic puppetry vertep drama, while in “Friedl Dicker” they are profound allusions to the tragic context of the vertep. It is proved that the starting point of the visual image of each production was a closed cube shape – a suitcase similar in its outlines to the vertep chest in a puppet theatre.

*The author identifies and analyses particular mise-en-scenes of the shows which are synonymous in their composite solution and content with the subject of the vertep drama and with the philosophical ground of the first and second floors of the vertep house.*

*Ideological and aesthetic bases of creative activity of Kyiv Municipal Academic Puppet Theatre on the Left Bank of the Dnieper river and the Puppet Theatre "Helios" (Hamm, Germany) are characterised. The creative experience and basic principles of staging practice of founders and chief stage directors S. Yefremov and B. Kolling are summarised, which consists in a complete rejection of illustrativeness by puppeteers. It is summed up that the directors go the way of poetization and metamorphosis of objects on stage.*

**Key words:** *genocide, holocaust, vertep, sacral-profane dichotomy, vertep architecture, closed cube shape.*

**Постановка проблеми** Трагічна тема голокосту була, є і залишається надзвичайно щемливою та делікатною для світової історії і культури. Шокуючі реалії переслідування єврейського народу за часів Другої світової війни знайшли своє відображення у художніх фільмах, виставках, меморіальних комплексах, у численних театральних постановках. Упродовж останніх театральних сезонів українські професійні, аматорські та незалежні театральні колективи створили низку постановок і проєктів, що тим чи іншим чином розкривають глибоку трагедію цієї катастрофи людства. Так Одеський академічний обласний театр ляльок презентував вистави «Станція Тевлі» та «Кадіш. Поминальна молитва», Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» – «Діти Ноя», Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка – «Бабин Яр», PostPlay Театр (м. Київ) – «Що таке єврейська музика», театр «Мізантроп» (м. Київ) – «Голокост Кабаре», Культурно-мистецький центр імені Івана Миколайчука (м. Чернівці) – «Паперовий ковчег» та ін.

Кожна з постановок є спробою художньо й філософськи осмислити події, ролі окремих особистостей (імена яких часто були невідомі) у світовій історії, масштаби непоправимих наслідків переслідувань та гонінь єврейського народу. Така концентрація постановок в афішах українських театрів засвідчує, що тема голокосту – надзвичайно животрепетна, варта поважливого ставлення та ретельного осмислення як істориками, так і митцями.

Для більшості зазначених українських вистав та проєктів характерні риси жанру документальної драми, оскільки в основу драматургічних текстів, зазвичай, покладено мемуари, архівні документи або письмово зафіксовані спогади очевидців й учасників жертв голокосту, яким вдалося вижити. Крім того, постановники роблять акцент на реконструкції історичних подій. Дотримуючись логіки та хронології реальних фактів, переживань і вражень, спілкування виконавців з глядацькою аудиторією у більшості сцен відбувається методом прямої нарації з елементами театралізації.

Запропоновані для театрознавчого аналізу постановки «Все буде гаразд» (1994) Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра (режисер С. Єфремов) та «Фрідл Дікер» (2022) театру «Геліос» (м. Хамм Німеччина, режисер Б. Кьолліг) органічно вписуються у палітру театральних рефлексій стосовно жахливих подій другої половини 1930–1940-х років у країнах Європи. Разом із тим, на нашу думку, саме цей своєрідний «диптих» лялькових вистав, створених різними групами постановників, не знайомих із творчістю одне одного, у різні історичні періоди, у різних культурних парадигмах, вирізняється з-поміж інших. Спектаклі синонімічні не лише за своєю темою – самопожертва вчителя і торжество людської гідності над смертю – але й за смисловою концепцією, що знайшла своє відображення у художньо-сценографічних вирішеннях.

Щоб проаналізувати зорові образи, закладені режисерами та художниками у виставах «Все буде гаразд» та «Фрідл Дікер», необхідно звернутися до досвіду українського театру ляльок, зокрема театру вертепного типу, зрозуміти семантику його архітектури, розглянути підоснови розмежування вертепного будиночка на два поверхи, простежити та проаналізувати засадничі принципи композиційної побудови вертепної скрині, дослідити особливості сакральньо-профанної дихотомії вертепного дійства.

**Аналіз досліджень.** Виставі «Все буде гаразд» як переможцю щорічної премії України у галузі театрального мистецтва «Київська пектораль-1994» у номінації «Краща вистава для дітей» присвячена низка критичних статей українських театрознавців, серед них необхідно виділити роботи Б. Бойко, І. Запольської, Г. Павленко. Наймасштабнішими дослідженнями цієї постановки у репертуарній палітрі Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра є спільні монографії С. Єфремова, Б. Бойко «Наш театр ляльок» та К. Гамарник, І. Панченко «Закохані в театр». Автори багатогранно розкривають творчу постать лялькаря Ш. Фюєрберга, який виконує роль Януша Кор-

чака, як майстра монодрами, почасти торкаючись специфіки театру вертепного типу, що стала основною канвою для композиційної побудови вистави та її сценографії.

Щодо вистави «Фрідл Дікер», то попри доволі короткий строк сценічного життя (прем'єра відбулася у січні 2022 року), постановка уже встигла отримати висвітлення у національній пресі. Варто зазначити імена журналістів Р. Вортманна, А. Летманна та В. Шпиральке, котрі у своїх статтях роблять акцент на гуманістичному звучанні спектаклю, однак разом з цим дають цінні відомості щодо художніх компонентів та особливостей вистави: гра світла і тіні, музично-шумовий супровід, використання відеоряду кадрів історичної хроніки.

Для нашого дослідження актуальними також є думки та роздуми німецьких мистецтвознавців, теоретиків і практиків театральної справи, які розглядають ідейно-естетичні підвалини театру «Геліос», його філософію та цінності в надзвичайно широкому культурному контексті відповідно до історичного бекграунду та особливостей культурного регіону Німеччини – Рейнсько-Рурського, – в якому знаходиться театр. Збірка критичних статей, спогадів, рецензій на вистави, виданих до двадцять п'ятої річниці театру під спільною редакцією А.-С. Зімняк, Б. Кьоллінг, М. Лурзе та А. Пехтл, переконує нас у тому, що уже більше ніж чверть століття творці театру обирають шлях експерименту не лише з класичною театральною лялькою, але й з предметом і фактурою. Ці креативні підходи до створення постановки знайшли своє пряме відображення у прем'єрі «Фрідл Дікер».

**Актуальність.** На сучасному етапі історичного розвитку України та світу в цілому, коли слова «геноцид» та «дітовбивство» стають буденними реаліями щоденного життя цивілізованого суспільства, аналіз трагічного досвіду історичного минулого є як ніколи на часі. На жаль, саме темні часи історії України, що розпочалися 24 лютого 2022 року, зумовлюють актуальність запропонованого дослідження.

**Мета статті** полягає у тому, щоб провести порівняльний аналіз просторового та сценографічного вирішення вистав «Все буде гаразд» і «Фрідл Дікер», довести їхній тісний зв'язок із ідеєю двоповерхової структури архітектури вертепу.

**Виклад основного матеріалу.** Перш ніж перейти до аналізу зазначених вистав, доцільно, на нашу думку, надати коротку історичну довідку стосовно їхніх головних героїв – йдеться про Януша Корчак та Фрідеріку Дікер-Брандейс, чий трагічний долі знайшли художнє відображення у творчості провідних театрів ляльок України та

Німеччини в останній чверті ХХ ст. та першій чверті ХХІ ст.

Януш Корчак – видатний польський педагог єврейського походження, лікар та письменник, відомий своєю широкою філантропічною діяльністю. У 1911 році він заснував у Варшаві «Дім сиріт» для єврейських дітей. 1942 року разом зі своїми вихованцями Януш Корчак добровільно прийняв смерть у газовій камері у нацистському таборі смерті Треблінка. Він міг врятуватися, однак високе покликання вчителя не дозволило йому кинути дітей сам на сам зі смертю.

Фрідеріка (Фрідл) Дікер-Брандейс – знана австрійська художниця єврейського походження, дизайнерка костюмів та сценографиня. Навчалася й викладала у прогресивній Вищій школі будівництва та дизайну Баугауз (Веймарський період навчального закладу), співпрацювала з театрами Берліна та Дрездена, успішно керувала власним ательє й художньою студією. У 1942 році, маючи можливість врятуватися, не залишила свого чоловіка та була депортована разом із ним до єврейського гетто у чеському містечку Терезин. Тут художниця займалася з дітьми малюванням. Не плануючи бути учителем, мала майже 600 учнів різного віку – своїми заняттями з творчості намагалася відволікти їх від страшних думок про наближення смерті. У 1944 році художниця загинула у Освенцимі майже з усіма своїми вихованцями.

Вочевидь героїчні долі Януша Корчака та Фрідеріки Дікер-Брандейс варті уваги істориків і митців. Зосібна вистави «Все буде гаразд» Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра та «Фрідл Дікер» німецького Театру «Геліос» (м. Хамм) є яскравим свідченням актуальності теми трагічних реалій голокосту та життєвих шляхів протагоністів буремних випробувань тих часів.

Ці спектаклі представляють не лише зовнішні риси синонімічності (трагічність долі головних героїв, історичний контекст подій вистави, документальність оповіді), але й значно глибші художньо-образні паралелі, що оприявнилися у поетичних метафорах та метаморфозах, які відбуваються з предметами, сценографією та самими акторами на сцені.

Насамперед звернімося до вирішення сценічного простору – в обох спектаклях прочитується прагнення художниць (І. Уварової та К. Бургер) до мінімалізму, навіть певного примітивізму. Режисери та художники навмисне оточують акторів лише декількома предметами, які в процесі дії вистави обігруються виконавцями і, відповідно, трансформуються смислово, набуваючи нових візуальних образів.

Такий підхід до створення спектаклів характерний і для Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра (його раннього періоду, на який припадає час підготовки та випуску вистави «Все буде гаразд»), і для театру «Геліос». На думку театрознавці Н. Смірнкової, творчий почерк режисера С. Єфремова вирізняється тим, що він «просто не може працювати ілюстративно», лялькар побудував «театр метафори» (Єфремов, 2013: 35). Подібне резюме креативній практиці театру «Геліос» складає провідна драматургиня дитячого театру Німеччини К. Хоффман, підкреслюючи, що творці і постановники «Геліосу» замість пересічних лялькових прийомів обирали «мистецтво метаморфоз» – коли «мертві предмети оживали» та «провокували акторів до гри» (Ziminiak, 2014: 39).

«Метафори, які постають із речей» (Єфремов, 2013: 34). – саме в таку концепцію вписується сценографічне вирішення вистав «Все буде гаразд» та «Фрідл Дікер». Вибір прийому мінімалістичного оформлення зазначених вистав логічно пояснюється життєвим бекграундом головних героїв. У випадку художниці Фрідл Дікер, випускниці та викладачки Баугаузу, це – успішні експерименти з формотворенням. Для мисткині, яка віддано дотримувалася принципів альма-матер, процес розробки ідей та створення рішень для нової архітектури, предметів побуту, театральних костюмів був не лише прикладним, але й концептуальним актом. Художниця при цьому поєднувала конструктивні, образотворчі, художні та соціально-філософські аспекти.

Професійний і креативний досвід Фрідл Дікер знайшов відображення у сценографії однойменної вистави театру «Геліос». Тут переважають чіткі геометричні форми – «кільця», квадратні «текстильні розділювачі», прямокутні «малюнки на широких рулонах паперу». Всі ці елементи «говорять конструктивною мовою Баугаузу» (Lottman, 2022).

Мінімалістичне оформлення вистави «Все буде гаразд» у контексті біографії її головного героя Януша Корчака можна пояснити тим, що для нього, як педагога-новатора, важливими були принципи матеріального аскетизму та багатства духовної краси людини. Роки перебування у варшавському гетто стали для письменника періодом активного казкотворення. В його арсеналі були звичайні предмети побуту, з яких, завдяки фантазії майстра та уяві дітей, народжувалися чудові сюжети, що нині вже стали хрестоматійними.

Задля розкриття заявленої теми варто також охарактеризувати основні специфічні особливості архітектурної побудови вертепу та з'ясувати філософське підґрунтя його сакрально-профанної дихотомії.

Як відомо з історії театру ляльок, вертеп є одним із найдавніших видів театру в Україні, відомий ще з XVI ст. За визначенням О. Кисіля, український вертеп представляє «видовище, яке розігрувалося у дерев'яній скрині ляльками» (Кисель, 1925: 3). Традиції вертепного театру щільно пов'язані з християнством – від самого початку своєї появи наріжним сюжетом вертепу була біблійна історія про народження Ісуса Христа.

Відома українська учена і педагог С. Смілянська підкреслювала, що український ляльковий вертеп «в простій та наочній формі» представляє «театр, який ще вчора був храмом» (Смелянская, 1980: 6). Численні театрознавчі дослідження доводять, що будова скрині українського лялькового вертепу є майже точною архітектурною реплікою класичної християнської базиліки. Така форма вирішення сценічного простору є найоптимальнішою композиційною моделлю, здатною забезпечити гідні умови для розміщення центрального божественного персонажу вертепних вистав – Ісуса Христа – напівбога, напівлюдини. Отож смислова модель храмової архітектури, тобто закритої архітектурної споруди християнської церкви, була покладена в основу вирішення сценічного простору і різдвяних лялькових вертепних вистав.

Дослідниця О. Фрейденберг у своїх теоретичних розробках зазначала, що сценічний простір вертепної вистави представляє закриту сценічну конструкцію, «асоціюючи» архітектуру вертепу з «кімнатою» або «нішею» (Фрайденерг, 1988: 34). Власне у дослідженнях вітчизняних та зарубіжних учених як минулих століть, так і сьогодення, форма вертепного лялькового театру так само ототожнюється із закритою спорудою. Наведемо деякі з найбільш поширених визначень, якими дослідники різних історичних періодів характеризували композиційне вирішення сценічного простору українського лялькового вертепу: «палац» (Е. Ізопольський), «будиночок» (М. Маркевич), «скриня» (Гр. Галаган, П. Житецький), «ящик» (О. Тарнавський), «скринька» (О. Кисіль), «короб» (М. Возняк), «шухляда-шафа» (Т. Зінов'єва).

Отже, можемо бачити, що однією з наріжних художніх особливостей театру вертепного типу є використання закритої «кубічної форми» (Фрайденерг, 1988: 34), що слугує основою для композиційного вирішення сценічного простору. Важливо наголосити, що класична архітектура вертепу передбачає бінарну структуру, тобто розподіл кубічного простору скрині або будиночку на два поверхи. У цьому розмежуванні поверхів закладено глибоку філософську ідею – вгорі знаходиться світ сакральний, унизу – світ мирський;

вгорі – порятунок та надія, внизу – смерть та криваве правосуддя. Діва Марія та новонароджений Ісус «підняті на другий поверх, як на Божій долоні, ближче до янголів, подалі від грішної землі», а «унизу править влада мирська – місто, солдати», сюди ж «вриваються і сили хтонічного світу: Смерть, Чорт», котрий «тягне обезглавлене тіло Ірода в пекло» (Уварова, 2012).

Вихідною точкою сценографічної концепції вистав «Все буде гаразд» та «Фрідл Дікер» також є об'єкт «закритої кубічної форми» – валіза. На перший погляд присутність на сцені цього предмету щоденного побуту продиктована запропонованими обставинами життів головних героїв: виселення з рідного дому, примусова депортація, дорога до концентраційного табору. Можна припустити, що художниці та режисери вистав використовують валізу виключно для посилення емоційного тиску на глядача, аби викликати емпатію та болісне співчуття приреченим на поневіряння, а згодом – і на трагічну загибель героям.

Часткове підтвердження цієї думки знаходимо у спільній монографії І. Панченко та К. Гамарник «Закохані у театр». Авторки надають опис експозиції постановки «Все буде гаразд»: «починається <вистава> з того, що Корчак-Фоєрберг виходить на сцену з великою дорожньою валізою» (Гамарник, 2019: 231). З нею актор «проживає» такий собі пластичний етюд, що допомагає розкрити внутрішній стан персонажа – розгубленість, пригніченість. Посилює ефект і зовнішній шумовий супровід, котрий імітує звуки залізничної станції та хаос депортації євреїв, що розгортається на ній.

Натомість у виставі «Фрідл Дікер» валіза з'являється майже наприкінці та знаменує своєю появою трагічну кульмінацію. У руках актриси опиняється не дорожній саквояж чи сумка, а грубо збитий дерев'яний ящик білого кольору. Проте одразу за цим слідує наративне пояснення: «П'ятдесят кілограм. П'ятдесят кілограм на людину. Їм дозволили принести лише 50 кілограм». Далі тріо актрис по черзі розтлумачує глядачам, про що йдеться – перед примусовим виселенням євреїв до гетто у місто Терезин їм дозволялося взяти з собою валізу не більше п'ятдесяти кілограмів.

Більшість людей хаотично хапала одяг, цінні речі, предмети першої необхідності. Рішення ж Фрідл Дікер щодо вмісту її валізи звучить у короткому проникливому монолозі у виконанні актриси М. Пардо: «Дітям у таборі потрібні матеріали для творчості. Папір, ножиці, фарби. Мені потрібні папір, ножиці, фарби. Діти у таборі мають малювати. Я покажу їм, як малювати». Ці короткі, але

переконливі фрази звучать безапеляційно, за ритмом – майже пунктирно і свідчать про непохитність переконань Фрідл Дікер.

Визнаючи візуальну подібність валізи із вертепною скринєю, хочемо наголосити не лише на подібності зовнішніх характеристик та технічних параметрів цих предметів, а в першу чергу на їхній смисловій тотожності. Театр вертепного типу це сакральний простір, де розігрується наріжний сюжет християнства – свято народження Ісуса Христа, свято вічної надії та вселенської перемоги добра над злом.

У розглянутих виставах валіза як модель обмеженого простору із певними атрибутами попереднього, довоєнного та професійного, життя Януша Корчака і Фрідл Дікер, також є символом незламності, непереможності. Свято Різдва Христового є ознаменування духовного переродження, точкою відліку нового часу, нової ери. У виставах же валіза-вертеп стає своєрідним порталом до іншого світу – світу надії, світу порятунку (хоча й не тілесного).

Г. Павленко зокрема зазначає, що «основою» вистави «Все буде гаразд» Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра «стала старенька валіза», яка по ходу дії вистави «перетворювалася на своєрідний вертеп» (Павленко, 2020). Тотожність валізи із вертепним театром у виставі про Януша Корчака зауважує й інша вітчизняна театрознавця І. Запольська: «Просто мудрий лялькар у невеличкому кубі <...> розігрував стару вертепну історію вбивства немовлят» (Єфремов, 2013: 152). До прикладу, актор Ш. Фоєрберг, виконуючи роль Януша Корчака, розігрував сюжети Нового Заповіту для своїх уявних вихованців, приречених на загибель. І в цій напруженій атмосфері передчуття трагічного фіналу, так майстерно витриманий майстром, сцени канонічних сюжетів («про народження Ісуса Христа», «про вітання його трьома волхвами», «про спасіння маленького Ісуса від лютого царя Ірода», про «іншого царя Навуходоносора» та «трьох юнаків у палаючій печі» (Гамарник, 2019: 231) народжувалися у актора невимушено, легко, імпровізаційно.

У такій же манері театрального експромту виконавець обігрував умовний сценічний простір прямокутної валізи, яку в певний момент дійства він припиняв використовувати як звичний предмет побуту, натомість «ставив торцем на стіл», «відкривав як шафу», у такий спосіб готуючи її до трансформації у вертепну скриню. Всередині валіза представляла імпровізовану копію саморобної вертепної скрині: «два яруси, прикриті

легкими фіранками, за якими стояли ляльки» (Гамарник, 2019: 230). На очах у глядачів актор створював і лялькових персонажів, адаптував дитячі іграшки, які знаходив на дні валізи, нашвидкуруч драпуючи фігурки шматком тканини або додаючи певний характерний елемент. Звісно, ці лялькові персонажі не відповідали технічним стандартам вертепних ляльок, оскільки у них був відсутній спеціальний дріт (шток), що кріпиться, зазвичай, до ноги або тулуба, та за допомогою якого лялькар може контролювати усі рухи та дії ляльки.

Необхідно відзначити, що цей сакральний простір різдвяного театру був обраний художницею І. Уваровою та режисером С. Єфремовим не випадково. Цей прийом метаморфоз предмету був «породжений прагненням художника та режисера оголити суть речей», «у простому знайти складне, у повсякденному – поетичне» (Єфремов, 2013: 35). Відмовляючись від прямої ілюстративності, постановники асоціювали валізу вже не з атрибутом в'язня нацистського гетто, а з образом світоустрою, адже і виставу, і скринню вертепу смислово розподілено на два дві частини, два поверхи відповідно – священний і земний. Це уособлення суті одвічного конфлікту – боротьби добра зі злом, але водночас і неодмінна перемога першого. Ця істина – «після темряви обов'язково приходить світло» (Павленко, 2020) – є суголосною ідеї вистави «Все буде гаразд», яка зафіксована навіть у назві постановки. Цими ідеями насичені всі монологи та імпровізаційні тексти біблійних «казок» Януша Корчака.

Ця ж істина віддзеркалюється й у сценографічному вирішенні постановки – у чіткій вертикалі «пекло-рай», що зафіксована багаторічною традицією розділяти вертеп на перший та другий поверхи. Ця вертикаль чітко засвідчує – попри усі беззаконня й свавілля, цар Ірод традиційно отримує розплату за свої гріхи та гине у пеклі, розташованому на першому поверсі вертепної скрині. Усі безневинно загиблі та страчені неодмінно потраплять до раю, який простягається над другим поверхом вертепного будиночка. Щоб підтвердити цю ідею, художниця І. Уварова запропонувала акторові Ш. Фоєрбергу використовувати імпровізовану ляльку «янгол» – іграшковий пупсик із білявими кучерями та саморобними картонними крильцями. Цей світлий образ ширяє над другим, священним, поверхом валізи-вертепу, сповіщаючи про неодмінну перемогу добра над злом.

У цій сценографічній концепції ідея дихотомії вертепу працює напромаку. Мудрий учитель хоче довести своїм вихованцям – ви, як невинні

жертви, опинитися на найвищому рівні світоустрою – у раю, а усі кривдники рано чи пізно потраплять до пекла. Неважко провести історичні паралелі між царем Іродом та Адольфом Гітлером, між трьома юнаками, що вижили під час тортур вогнем, та самими учнями Януша Корчака, приреченими на загибель у газовій камері.

Тепер звернімося до вистави «Фрідл Дікер». На позір теорія ототожнювання валізи, яку використовують у постановці майже епізодично, із театром вертепного типу, може видатися абсурдною. Якщо у виставі «Все буде гаразд» київські лялькарі свідомо використовували синонімічність простору валізи з архітектурою та семантикою вертепного театру й артист Ш. Фоєрберг частково розіграє відомий сюжет вертепної драми, то у виставі німецького театру «Геліос» такий прямий зв'язок із вертепною традицією відсутній. Дозволимо собі припустити, що цей зв'язок є, і носить він смисловий характер.

У спектаклі «Все буде гаразд» валіза прямо унаочнювала ідею театру вертепного типу – дуалізм всесвіту, зафіксований у розмежуванні чомодану на два поверхи, світ священний та світ земний, тоді як у «Фрідл Дікер» ця ідея «бінарності» світоустрою отримала дещо інакше звучання.

Тут слід сказати, що у постановці театру «Геліос» використовується не одна, а дві валізи, які смислово можна прирівняти до двох поверхів вертепу – жорстокого, профанного та чудесного, божественного – із притаманним для них змістовним навантаженням. Як уже зазначалося вище, у постановці німецьких лялькарів при інформуванні євреїв щодо обмеження власних речей до п'ятдесяти кілограм актриса говорить про валізу, тримаючи у руках дерев'яний ящик, куди Фрідл Дікер планує покласти папір, ножиці, фарби для дітей-в'язнів гетто. Це оголошення про скорочення об'ємів особистого майна та подальшої депортації євреїв до табору смерті звучить немов парафраз на класичну сцену вертепної драми, де Ірод наказує переслідувати та убивати невинних немовлят.

У цьому контексті валіза, а точніше грубий саморобний ящик – символ першого поверху вертепу, де відбуваються акти безпрецедентної нелюдності та небачених звірств і тілесних тортур. У виставі, як і у вертепному дійстві, є солдати – солдати нацистського режиму, які постають перед очима глядача не в образі ляльок, а у плоских кадрах історичної кінохроніки. Німецький журналіст В. Шпіралке відзначає з цього приводу: «Використання мультимедіа сприяє динамічному характеру вистави, підкреслюючи момент приходу до влади нацистів». Критик підкреслює, що

кадри кінохроніки, вдало підібрані А. Кьоллінгом, «проекціюють на різні поверхні і фони», «урізноманітнюючи мізансцени» та «збагачуючи рельєф сценографії» (Spiralke, 2022).

Цікаво, що доля самої Фрідл Дікер як персонажа цієї кривавої драми, є своєрідним парафразом до трагічної долі однієї з головних героїнь першої частини вертепної драми – Рахілі, на очах якої вбивають її рідне дитя. Фрідл Дікер своєю чергою також стає свідком масового знищення дітей гетто. Як і героїня новозавітної біблійної легенди, художниця намагається врятувати своїх дітей, запропонувавши їм замість світу голоду та передчуття смерті інший, альтернативний світ – творчості й світла. Одна з учениць Фрідл Дікер, котрій вдалося вижити у Терезінштадті, згадувала: «Фрідл навчала нас малювати те, що нам подобалося, писати про те, про що ми мріяли. Вона переносила нас до іншого світу» (Сурин, 2021).

Образом іншого, кращого світу у виставі «Фрідл Дікер» стала друга валіза – старомодна, раритетна, що візуально є майже ідентичною реплікою до валізи, з якою виходив на сцену Януш Корчак у виставі «Все буде гаразд». Ця друга валіза з'являється в останні хвилини спектаклю. Її виносить акторка Б. Садафі (до речі саме вона читала монолог Фрідл про необхідність наповнити свою валізу папером, фарбами та ножицями). Лялькарка працює неспішно: відкриває валізу, виймає звідти дитячі малюнки, виконані у різних техніках, – акварель, графіка, мозаїка. Акторки М. Кім та Ж. Рашке пояснюють публіці, що перед самим відправленням потягу до Освенцима Фрідл спакувала малюнки «своїх дітей» у валізу. Її художниця передала тому, кому довіряла – наглядчєві Віллі Гроугу, який сховав валізу на горищі, а після звільнення Терезінштадта передав фотографії єврейській громаді Праги.

Фінальна мізансцена вистави «Фрідл Дікер» вибудована режисеркою Б. Кьоллінг таким чином: у центрі сцени стоїть відкрита старенька валіза, над якою актриси, стоячи навколішках, тримають точні копії кольорових малюнків підопічних Фрідл. Самотній промінь світла повільно вихоплює з темряви окремі фрагменти дитячих саморобок. «Перша виставка дитячих малюнків з Терезінштадту одразу стала сенсацією», – лунає остання репліка актриси Б. Садафі. Одинокий промінь світла зупиняється на епізоді одного з дитячих малюнків. Діапазон освітлення поступово зменшується. У повній тиші світло зникає.

Друга валіза як мовчазний свідок мук і тортур, пережитих євреям Терезінштадту, як урочистий пам'ятник подвигу Фрідл Дікер – одночасно

є безумовним символом торжества життя, його перемоги над смертю, одвічним продовження життєвого кола. Подібно до другого сакрального поверху вертепу, де, відповідно до суворих релігійних канонів, могли перебувати виключно представники Святого сімейства та волхви, друга валіза вистави «Фрідл Дікер» стала місцем перебування душ безневинно вбитих дітей та їхньої вчительки – не лише малювання, але невпинної життєвої боротьби, – Фрідеріки Дікер. Їхні життя трагічно обірвалися, натомість увічнілися у статичних мізансценах примітивних дитячих малюнків, зберігаючи безцінну історичну пам'ять про трагедію ХХ сторіччя. Подібно до вертепної історії це акт безпрецедентної перемоги добра над злом, світла над темрявою; перемога ціною життів невинно убитих дітей Віфлеєму, Треблінки, Освенципа, Терезінштадту, але безсумнівна перемога.

**Висновки.** Проаналізувавши сакрально-профанну дихотомію вертепу, здійснивши мистецтвознавчий аналіз лялькових постановок, де тією чи іншою мірою реалізувалася концепція двоповерхової структури архітектури вертепного театру, можна дійти висновку, що ідея вертепу як ідеальної ігрової моделі залишається актуальною та отримує нові форми і вияви відповідно до вимог сучасних постановників. Згідно з креативними задумами режисерів С. Єфремова та Б. Кьоллінг, вертепний простір став не лише альтернативним сценічним майданчиком, а й філософським підґрунтям для режисерських концепцій постановок, що торкаються болючої теми голокосту. Вертеп – як образ світобудови. Вертепна вертикаль, проведена між його першим та другим поверхами, – як вісь правосуддя.

Представлені у статті приклади вистав демонструють віртуозне вміння діячів театру ляльок різних генерацій – представників несхожих культурних парадигм – переосмислювати і трансформувати у різні способи канонічний простір вертепної скрині та закладену у нього ідею одвічного конфлікту боротьби добра зі злом. Лялькари, навіть за відсутності використання у своїх спектаклях прямих візуальних алюзій з вертепною виставою, визначають й унаочнюють символічне звучання кожного з поверхів вертепної світобудови: перший поверх – загибель та відчай, другий – духовне очищення та спасіння.

У статті представлено спробу провести синонімічні паралелі між виставами українських і німецьких лялькарів, об'єднаних не лише темою голокосту, а й тотожними сценографічними і режисерськими ідеями. Поєднання вдалих художньо-стилістичних, композиційних рішень, запозиче-

них із традицій розігрування лялькових вертеп-них вистав, з глибоким гуманістичним звучанням, формують у глядачів стійке переконання – ні трагедії геноциду, ніколи знову. Для сучасної історії України твори мистецтва, покликані зупинити війну та ствердити ідеї справедливого правосуддя, є важливим чинником, що зміцнює дух української нації.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гамарник К., Панченко И. Влюбленные в театр. Монографии. Статьи. Театральные рецензии. Филадельфия : Instant Publisher, 2019. 1012 с.
2. Єфремов С., Бойко Б. Наш театр ляльок (Київському муніципальному академічному театру ляльок – 30 років). Київ : Веселка, 2013. 159 с.
3. Киселев А. Г. Украинский вертеп. Чернигов : Епархіальна типографія, 1915. 36 с.
4. Павленко Г. Світле і праведне торжество. КіноТеатр. 2020. №5. URL: [http://archivektm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2516](http://archivektm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2516) (дата звернення: 25.08.2022)
5. Смелянская С. А. Украинский вертеп (к проблеме изучения истоков народного театра на Украине) : атореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. наук : 17.00.01. Москва, 1980. 20 с.
6. Смерть на карандаш : веб-сайт. URL: <https://jewish.ru/ru/people/society/197631/> (дата звернення: 25.08.2022)
7. Уварова И. Вертеп : Мистерия Рождества. Москва : Прогресс-Традиция, 2012. 390 с.
8. Фрейденберг О. М. Миф и театр. Лекции. Москва : ГИТИС, 1988. 132 с.
9. About the work of Helios theatre / Zimniak A.-S., Kolling B., Lurse M., Pechtl A., Springer M. Hamm : Griebisch & Rochol Druck GmbH & Co.KG, 2014. 94 p.
10. Lettmann A. A woman full of hope. "Friedl Dicker": Helios Theater features the Bauhaus artist. Westfälischer Anzeiger. 2022. URL: <https://www.helios-theater.de/en/repertoire/friedl-dicker>. (Last accessed: 25.08.2022).
11. Spiralke W., Art on her mind until the end. Helios Theater puts "Friedl Dicker" on stage. Westfälischer Anzeiger. 10.01.2022 URL: <https://www.helios-theater.de/en/repertoire/friedl-dicker>. (Last accessed: 25.08.2022).

#### REFERENCES

1. Sulyak S.G. Etnodemograficheskie protsessy v Bessarabii v XIX – nachale XX v. [Ethno-Demographic processes in Bessarabia in the XIX –beginning of the XX ages]. Rusin. International historical magazine, 2012, Nr 1(27), pp. 6-26 [in Russian].
2. Gamarnik K., Panchenko I. Vlyublennyye v teatr. Monografii. Stati. Teatralnyie retsenzii. [In love with theatre. Monographs. Articles. Theatre reviews ]. Philadelphia : Instant Publisher, 2019. 1012 p. [in Russian].
3. Yefremov S., Boiko B. Nash teatr lialok (Kyivskomu munitsypalnomu akademichnomu teatru lialok – 30 rokov). [Our puppet theatre (Kyiv Municipal Academic Puppet Theatre is 30 years old)]. Kyiv : Veselka, 2013. 159 p. [in Ukrainian].
4. Kiselev' A. G. Ukrainskiy vertep'. [Ukrainian vertep]. Chernigov : Eparhialnaya tipografiya, 1915. 36 p. [in Russian].
5. Pavlenko H. Svitle i pravedne torzhestvuie. [The bright and righteous triumphs]. KinoTeatr. 2020. № 5. URL: [http://archivektm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2516](http://archivektm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2516) (data zvernennia: 25.08.2022). [in Ukrainian].
6. Smelyanskaya S. A. Ukrainskiy vertep (k probleme izucheniya istokov narodnogo teatra na Ukraine) [Ukrainian vertep (to the problem of studying the origins of folk theatre in Ukraine)] : atoref. dis. na soisk. uch. st. kand. nauk : 17.00.01. Moskva, 1980. 20 p. [in Russian].
7. Smert na karandash [Death on the sharp end of the pencil] : veb-sayt. URL: <https://jewish.ru/ru/people/society/197631/> (data zvernennya: 25.08.2022) [in Russian].
8. Uvarova I. Vertep : Misteriya Rozhdestva. [Vertep : Mister of Christmas]. Moskva : Progress-Traditsiya, 2012. 390 p. [in Russian].
9. Freydenberg O. M. Mif i teatr. Leksii. [Myth and theatre. Lectures]. Moskva : GITIS, 1988. 132 p. [in Russian].
10. About the work of Helios theatre / Zimniak A.-S., Kolling B., Lurse M., Pechtl A., Springer M. Hamm : Griebisch & Rochol Druck GmbH & Co.KG, 2014. 94 p.
11. Lettmann A. A woman full of hope. "Friedl Dicker": Helios Theater features the Bauhaus artist. Westfälischer Anzeiger. 2022. URL: <https://www.helios-theater.de/en/repertoire/friedl-dicker>. (Last accessed: 25.08.2022).
12. Spiralke W., Art on her mind until the end. Helios Theater puts "Friedl Dicker" on stage. Westfälischer Anzeiger. 10.01.2022 URL: <https://www.helios-theater.de/en/repertoire/friedl-dicker>. (Last accessed: 25.08.2022).