

РЕЖИСУРА АЛЛИ БАБЕНКО

У статті досліджено творчість режисера Алли Бабенко: простежується її театральна діяльність від 1958 року, становлення як режисера, розглянуто роботу в різних театральних колективах, а також 40-річний стаж у Театрі ім. Марії Заньковецької. Увагу зосереджено на напрямках художнього пошуку, виокремлено важливі вистави для кожного з них, проведено аналіз творчого почерку, методології режисерської роботи, виділено притаманні їй постановкам риси.

Ключові слова: Алла Бабенко, Театр імені Марії Заньковецької, історія театру, режисура, репертуар.

В статье исследовано творчество режиссера Аллы Бабенко: прослеживается ее театральная деятельность с 1958 года, становление как режиссера, рассмотрены работа в различных театраль-ных коллективах, а также 40-летний стаж в Театре им. Марии Заньковецкой. Внимание сосредото-чено на направлениях художественного поиска, выделены важные спектакли для каждого из них, проведен анализ творческого почерка, методологии режиссерской работы, а также присущие ее по-становкам черты.

Ключевые слова: Алла Бабенко, Театр имени Марии Заньковецкой, история театра, режиссура, репертуар.

The article reviews the work of director Alla Babenko: her theatrical activity has been traced since 1958, incipience as a director; work in various theatrical groups and 40 years of experience at the Maria Zankovetska Theater. Attention is focused on the directions of artistic search, the important plays for each of them are singled out, creative sign, methodology of directing work are being analyzed, the features of her performance are singled out.

Keywords: Alla Babenko, Maria Zankovetska Theater, theater history, directing, repertoire.

Алла Бабенко — талановитий митець, режи-сер-експериментатор, одна з провідних представ-ниць сучасної режисури України. Більше 50-ти років її режисерської роботи, 40 з них — у Театрі ім. Марії Заньковецької¹, подарували львівському глядачеві близько 100 вистав неординарного, різ-номанітного репертуару. Вони разом з виставами Ф. Стригуна та В. Сікорського є основою, важли-вим надбанням колективу заньківчан. Бабенко, за-служивши авторитет творця «театру для інтелек-туалів», зорієнтованого на вирішення складних естетичних завдань, і надалі перебуває в активно-му творчому пошуку, стежачи за світовими тен-денціями теоретиків та практиків театру.

Вона народилася у 1937 р. у Дніпропетров-ську в сім'ї майстрині з пошиття одягу та завіду-вача швейним цехом; у 1945 р. родина переїхала до Львова. У режисуру прийшла з багажем актор-ської (і не лише) професії. Першою освітою май-бутнього режисера був філологічний факультет Львівського університету ім. І. Франка — 1956–1963 рр. Формування світоглядних та творчих орі-єнтирів Бабенко припав на 1960-ті рр. — час полі-тичної відлиги, вільнодумства, появи нових віянь та імен у різних сферах культури. Вона увійшла в театральну професію як актриса, вже під час навчання брала участь у аматорській театральній студії при Львівському будинку народної твор-чості у 1958 р., художнім керівником якої був тоді студент III курсу фізфаку ЛУ ім. І. Франка М. Рез-нікович, там зіграла головні ролі: Анни в «Остан-

¹ Сучасна назва — Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької.

ній зупинці» Е. М. Ремарка; Лізи у «Коли палає серце» за романом «По той бік» В. Ніад, режисура В. Гаврилів; Ліди в «Таке кохання» П. Когоута.

Акторську освіту Бабенко отримала, навчаючись у студії при театрі ім. Марії Заньковецької у 1959–61 рр., на курсі курбасівця Б. Тягна, її випускна акторська робота — роль Ліди у «Платоні Кречеті» О. Корнійчука. Впродовж 1958–1966 рр. працювала у театрах Львова, Дрогобича, Липецька, знімалася у кіно [2]. У акторській роботі зустрілася з Б. Ступкою (у Студії), О. Гаєм (у парі з ним знялась у телеверсії оповідання Е. Хемінгуей «Ніхто ніколи не вмирає» у 1960 р.). Режисер Р. Віктюк був її партнером по сцені у львівському ТЮГу², зокрема, у виставі «Небезпечний вік» С. Наріньяні, вистава в один сезон пройшла більше ніж 100 разів, вона — одна на головній ролі Марфінки, Віктюк — Бубусь, творчі інтереси поєднували їх і надалі. З режисерами В. Опанасенком, О. Барсеґяном зустрілась також у ТЮГу, з М. Гіларовським — у Дрогобицькому театрі³, під його керівництвом в 1964-му році зіграла роль Катрі у виставі «Не судилося» М. Старицького. Працювала з кінорежисерами: С. Параджановим (знялася в епізоді у фільмі «Українська рапсодія», була однією з головних кандидаток на роль Марічки у його легендарних «Тінях забутих предків»), В. Денисенком (знялася у його стрічці «Сон»). Її акторська творчість позначена виконанням, звичайно, не без винятків, головних та значних ролей. Сприятливі зовнішні дані, бажання та вміння заглибитися в матеріал, працювати фанатично, робили її помітною акторкою у кожному колективі, куди вона потрапляла. У молоді роки вона відрізнялася безкомпромісністю у важливих для неї творчих питаннях, що характеризує такий епізод: вперше приїхавши у Дрогобицький театр, Бабенко побачила розподіл ролей у взятій в роботу п'єсі «Ой не ходи, Грицю», де мала грати головну роль — Марусю, і... поїхала, нікого не повідомивши, оскільки не сприймала цей матеріал як творчо вартісний. Такий вчинок — кинути все у разі творчої незгоди — повторювався декілька разів протягом життя Бабенко.

Відійшла від акторської професії тому, що її зацікавив розвиток сучасного європейського театру, смак до якого виховав Тягно в Студії: пошуки П. Брука, О. Крейча, Є. Гротовського досліджувалися тоді ще актрисою. «А тому уявити себе

артисткою побутового театру не могла. Страшно бути актрисою й від усіх залежати. Актрисою я могла б працювати лише у Ефросі» [16]. Це судження Бабенко, звичайно, гіперболізоване, але демонструє одну з засадничих причин, чому актори йдуть у режисуру — відсутність «свого» режисера, залежність творчого вияву від інших, бажання створити альтернативний художній світ, ніж той, який спостерігається у наявному творчому середовищі.

Режисурі А. Бабенко навчалася у Москві в Театральному училищі ім. Б. Щукіна при Театрі ім. Є. Вахтангова⁴ з 1966-го по 1971 рр. Викладав стаціонарно курс режисури Б. Захава, учень Є. Вахтангова. На практиці зустрілася з А. Ефросом, дипломну виставу поставила в київському Театрі російської драми ім. Лесі Українки. З 1971-го по 1975 р. за розподілом працювала режисером в Казанському драматичному театрі ім. В. Качалова⁵, поставила 13 вистав, за сумісництвом викладала в Казанському театральному училищі. Тут А. Бабенко «відточувала» свій режисерський почерк, що видно з дописів тогочасної преси, які часто були дуже критичними. Головним чином її звинувачували у зниженні пафосу, притупленні ідейного звучання радянської п'єси [25]. Вже від перших самостійних робіт за романом «А зорі тут тихі» Б. Васильєва Бабенко виявила себе як режисер-нонконформіст — їй не йшлося про пафос перемоги, скоріше про трагізм людини у вирі історії, долю жінки, дівчини, яка має нести на своїх плечах тягар чужих помилок, акцентуючи її моральну, духовну чистоту у порівнянні з слабкодушними чоловіками [20]. Ця тематика хвилюватиме режисера протягом всієї творчості, виникне низка вистав, що їх умовно називаємо «жіноча тема».

Однією з найважливіших робіт Бабенко в казанському театрі була «Дикунка» О. Островського, — преса викривала експериментаторські, креативні якості молодого режисера та її бажання працювати з глибиною твору, знімаючи нашарування штампів. Ця вистава зробила її відомою у театральних колах. Завіси не було використано, тому глядач вже від початку розглядав декорацію: біля порталів — двоє дверей в нікуди, у центрі — глуха арка з амуром над нею, у глибині — сходи й частина сцени, схожа на трап літака, на передньому плані паркан, збитий зі старих кривих

² Сучасна назва – Перший український театр для дітей та юнацтва.

³ Львівський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича.

⁴ Тепер — Державний академічний театр ім. Є. Вахтангова.

⁵ Казанський державний академічний російський Великий драматичний театр імені В. Качалова.

дошок — це створювало атмосферу закинутого складу з реквізитом чи загалом — узбіччя життя. У такий обстановці артисти на початку вистави рухалися під музику, ніби фігурки у музичній скриньці, час від часу проговорюючи певні фрази. Після цієї сцени залишалися дійові особи та починалася дія. Модерне прочитання класичного твору, а ще й до ювілею автора у 1973 р. — такий собі «злочин», що його тульська газета назвала поглядом «крізь дірявий паркан формалізму», далі тут ішлося про «придумані режисером прикмети “форми” й численні “штучки-дрючки” не дали талановитим артистам можливості створити живі образи, що розвиваються від сцени до сцени. На це не залишилося часу, бо він був повністю заповнений замудрим мізансценуванням, довільними режисерськими вигадками, не залишаючи часу для творчості. Як могли, до прикладу, з’ясувати стосунки Варя та Мальков, зображуючи пару коней, що скачуть та розмовляють біжучи, до того ж Мальков ще встигав прицмокувати язиком, імітуючи цокання копит. А з’ясування стосунків Аштем’єва та Малькова, коли партнери уподібнюються рухам розсерджених півнів?» [3]. З опису видно відхід від канонів класики, тяжіння до театру образного, метафоричного, використано прийоми мізансценування, що випереджали свій час — принаймні у контексті провінційного театру Казані. Газета «Радянська Татарія» писала про нестандартне рішення, за яким Варя є «дикункою» саме через своє безпосереднє, незашорене молоде ставлення до життя у порівнянні з іншими героями, кожен з яких існує по-своєму «прозою життя», не помічаючи краси та винятковості миті, а зовсім не через соціальний стан її так прозвано (як на тому наголошували радянські критики) [9]. Проблематика входження молодої людини у дорослий світ та її «ламання» — одна з найпомітніших у творчості режисера в молодому віці.

Перебування на посаді режисера в Театрі ім. В. Качалова було одним з важливих етапів становлення творчої особистості Бабенко у царині режисури. Крім згаданих постановок, були ще «Роки блукань» та «Іркутська історія» О. Арбузова (остання — зі студентами Казанського театрального училища), «Продавець дощу» Р. Неша. Період перебування в Казані був тимчасово перерваний на постановку «Райдуги взимку» М. Рощина у Державному драматичному театрі Литви, що стало вагомим творчим досвідом.

У 1975 році, на запрошення Ю. Завадського, А. Бабенко поїхала до Москви в Театр ім. Мос-

совета⁶, де працювала два роки, здала три вистави — «Царське полювання» Л. Зоріна, «Перед дзеркалом» В. Каверіна, «Інеса Арманд» але жодна з них за фатальним збігом обставин так і не вийшла на публіку. У 1977-му Бабенко через хворобу матері повернулася до Львова, але перед від’їздом, також за збігом обставин, познайомила-ся з Георгієм Товстоноговим, який, знаючи про її вдалі режисерські роботи, зокрема виставу «Дикунка», запросив її на стажування і впродовж 12-ти років вона регулярно навідувалася до Майстра. Сергій Данченко, у 1977 р. головний режисер Театру ім. Марії Заньковецької, запросив її на посаду чергового режисера, з того часу Бабенко працює в цьому колективі. Паралельно ставила й у інших театрах, зокрема у Театрі російської драми ім. Лесі Українки⁷ (4 постановки), Одеському театрі⁸ (4 постановки), у Львівському театрі ПриКВО⁹ (5 постановок), Львівському ТЮГу (2 постановки)¹⁰, Київському театрі «Сузір’я»¹¹ (3 постановки) та по одній роботі у Чернівецькому¹² та Харківському¹³ театрах.

Творчість А. Ефроса та Г. Товстоногова значно вплинула на формування її власного творчого почерку, зошити із записами репетицій Ефроса вона зберігає все життя, попередньо їх вивчивши та пропустивши через свою творчу індивідуальність. У обох режисерів важливим аспектом сценічної постановки була психологія людини у запропонованих обставинах. Цю естетику Бабенко перейняла від них, з роками творчої праці раз у раз від неї відхиляючись, сперечаючись, повертаючись, створюючи своє власне бачення театру — ніби ведучи діалог зі своїми вчителями, навіть коли їх давно немає на світі. Отож за формальними ознаками у творчості А. Бабенко є два види постановок: психологічні та інтелектуально-експериментальні. Режисер звертається постійно до улюбленої теми — світ жінки та до театру Чехова, який теж є носієм власної проблемно-тематичної сфери. Якщо вистави чеховського реперту-

⁶ Нині Державний академічний театр імені Моссовета.

⁷ Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки.

⁸ Одеський академічний російський драматичний театр.

⁹ Львівський академічний театр імені Лесі Українки.

¹⁰ Перший театр для дітей та юнацтва.

¹¹ Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір’я».

¹² Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської.

¹³ Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.

ару створені на перетині театру психологічного та інтелектуально-експериментального, вистави жіночої тематики переважно вирішуються психологічними засобами. Розрізняємо ранній та пізній період творчості, котрі мають певні відмінності: у постановках раннього періоду режисер ближча до авторського тексту, намагається розкрити та досягнути творчість кожного конкретного драматурга, часто спілкуючись з ним особисто, чимало з її постановок були серед першопрочитань твору; у більш пізньому за часом періоді роботи Бабенко частіше полемізує з автором.

Список робіт, у яких *психологічна* складова домінує, є значним: «Затюканий апостол» А. Макайонка, «Валентин і Валентина» М. Рощина, «Ромео і Джульєтта наприкінці листопада» Я. Отченашека, Я. Баліка, «Одруження» М. Гоголя, «Кафедра» В. Врублевської (1979, 2007), «Гартюф» Ж. Б. Мольєра (1986), «Дім, де розбиваються серця» Б. Шоу (1987), «Підступність і кохання» Ф. Шиллера (2010) — поряд з виставами жіночої тематики становлять його основу.

До вистави «Затюканий апостол» А. Макайонка вона звернулася тричі, й кожна постановка мала свої особливості. Спочатку це була її дипломна випускна робота з театрального училища у 1971 р.; вже у наступному, 1972-му році, продовжила працювати з нею у Казанському театрі ім. Качалова; остання й кардинально інша вистава відбулася у 2001 р. у Львові. «Затюканий апостол» — трагікомедія, у якій автор використовує прийом театральної умовності: образи узагальнені до символів — Батько, Мати, Син (Малюк), Донька, Дід. Поліфонія ідей та проблем, закладених в ній, — протистояння людини і суспільства, її невірне становище у ньому; влади й управління; сімейних цінностей, гуманізму й любові; світосприйняття батьків і дітей — усе це дає змогу виводити виставу на філософський рівень. Центральним образом п'єси є Син (Б. Вознюк), якого Макайонка наділяє рисами дитини-вундеркінда або й зовсім не дитини. Він має високий рівень інтелектуальної культури, вільно оперує знаннями з різних сфер, аналізує навколишню дійсність, яка є досить жорстокою: фальш у ставленні одне до одного членів його сім'ї, несправедливість, сила, гроші — рушійна сила світу. Для талановитої мислячої молоді людини це сильне навантаження, що змушує усвідомити жорстокі істини — лише засобами зради та насилля можна керувати, а не бути керованим. Шлях до такого розуміння прокладає Бабенко у «Апостоли».

Вже від першої своєї вистави вона обрала шлях інтелектуальності в театрі — не загравання

з публікою, а бажання бути близькою глядачеві, що є природним для майже кожного митця, не випередження мети реалізації власних прагнень у мистецтві. Сцену вирішального розчарування — у моральній святості Діда — в першій постановці спроектувала Бабенко як кульмінацію, у автора її навіть не було, що видно з допису Г. Колоса: «Діда (М. Розін) зустріли, обійняли, стискають. Він — сяючий, благополучний, кожного обдарує і не збідніє від того. От пішов помити руки, вертається, а у вітальні — порожньо. Нікого, багети, боги, маски. Взяв одну, приміряв — потвора. Надів другу, кінську, розправив гриву і... А на пагорбі Малюк. Він усе бачить. І треба ж було Дідові замість дзеркала дивитися у телевизор! І ввімкнути його. А там не коментатор, якого завжди так чекає Малюк, а вакханалія. І Дід, дивлячись на неї крізь огидну маску, викрикує таким собі жеребчиком. Справді шекспірівська сцена, без шекспірівського тексту, взагалі без тексту. Коли, досхочу насміявшись, Дід і Батько почнуть ханжити про цнотливість, мораль — буде пізно» [13]. З експериментальної площини є поєднання образності, метафоричності мислення з фантазмагорією, прийомами умовного вислову — використанням маски, а також символів. На них акцентує дописувач «Вечірнього Києва» [12]: телефон, на який постійно дивиться Син є передвісником лиха; фізичне падіння сина з високого вікна — як образ Ісуса Христа, розп'яття висить поруч; мізансценування вирішене за принципом поділу на молоде й старше покоління. Преса говорила про виставу як про досягнення театру та її постановників, але загалом дописувачам бракувало видовищності та гострої сатири у п'єсі, що й не дивно — видовищність й надалі не буде відмінною рисою режисури Бабенко [21], [18].

Перша й друга вистави, які випускалися одна за одною, у баченні Бабенко ідеї твору, розвитку дії, мізансценування, навіть елементами сценічного оформлення (сценограф першої Д. Лідер, другої Е. Гельмсон) — не надто різняться одна від одної, що видно з розлогіх характеристик газет «Знамя комунізму» [23] про київську виставу та «Кримської правди» [19] про казанську. А вже «Затюканий апостол» 2001 р. був іншим: головний персонаж не Син, а Донька (А. Сотникова), що дало змогу режисерові, як знавцеві жіночої душі, створити образ дівчини сильної, талановитої, кмітливої, молоді пошукачки справедливості та любові, однак об'єкт дослідження — людина та її право бути собою — залишився незмінним [5].

Ще однією п'єсою, яка перекидає місточок з 1972-го у 2006 р. є «Валентин і Валентина»

М. Рощина, точніше — дві вистави А. Бабенко. Проблематика — конфлікт світоглядний: почуття (молода пара Валентин і Валентина вбачає сенс існування у коханні) та соціальної зрілості (родичі та друзі наголошують на неможливості любові та серйозних стосунків у вісімнадцятилітньому віці). У першій виставі преса захищала радянський устрій, у якому не могло бути соціальної нерівності між сім'ями й мало говорить про саму постановку, окрім тверджень на кшталт: «На наших очах наївні хлопець та дівчина дорослішають, стають здатними боротися за своє щастя» [14], [1]. У другій постановці акцент зроблений не на розвиткові почуттів молодої пари (вони навіть залишаються статичними), а на дослідженні — що таке є любов, щастя, чи існують вони взагалі. Бабенко ставить ці питання цілком конкретно, в зал, вже на початку вистави, а «дослідниками», «ведучими» такого пошуку робить «зграю» молодих людей, друзів Валентина, таким чином ведучи розмову з автором та сучасником. Привівши до моменту, здавалось би, краху ілюзій, вона вибудовує зворушливу сцену, у якій випадковий перехожий відновлює віру у світлі почуття — ніби залишаючи глядачеві вибір та надію. Алла Бабенко, вже людина літня, відчула силу молодості — поставила цю виставу на нове покоління заньківчан і отримала необхідну енергетику для «свіжої», й водночас глибокої вистави.

Спеціально написаного музичного оформлення у виставах Бабенко немає: звичайно, музика у виставах лунає, але здебільшого її підбирає сама режисер під час роботи над виставою як таку, що надасть певному моменту необхідної гостроти, відгінить потрібний нюанс або настрої. Так, у «Валентин і Валентина» пісня, яка обрамлює виставу, звучить у ключових місцях, герої й наприкінці її радісно наспівують — «Але ти не та... Але ти лети...», — вона створює настрої приреченості вибудованого перед глядачем казкового світу, що додає постановці трагічності (у порівнянні з першою виставою, про яку преса писала як про оптимістичну).

Однією з яскравих режисерських робіт з психологічною доміантою пізнішого періоду творчості А. Бабенко є «Ромео і Джульєтта наприкінці листопада» Я. Отченашека та Я. Баліка, 2011 рік. Якщо у п'єсі «Валентин і Валентина» режисер ставила запитання — чи можлива любов між вісімнадцятирічними, то тут ситуація протилежна — якою вона є після п'ятдесяти. Є й ідейна різниця: у першому разі досліджується існування любові як такої, тут — вона є доведеним фактом,

лише наявні вагання — чи це подарунок долі, чи її помилка. У цій постановці, як і в більшості вистав пізнього етапу творчості («Знак у вікні» Л. Хенсбері, «Спогад про Саломею», «Святомиколаївський вечір» Р. Горака, «чеховські» вистави тощо) більш помітною є полеміка з автором, відкритий діалог режисера, театру, акторів з часом, у який вона відбувається, часом дії у виставі та історичним періодом написання твору, крім того, вона є прикладом використання методу архітектонічної ретроспективи та оповідальності, за яким герої програють виставу з позиції знання її фіналу, з'ясовуючи, яким чином події, вчинки та думки їхнього життя призвели їх в таку кінцеву точку. Дія відбувається за велінням головної героїні Марії (Л. Боровська, О. Гуменецька), вона для себе з'ясовує — чи доцільний її «літній» зв'язок, крок за кроком згадуючи себе та партнерів у момент зустрічі з Карелом (Є. Федорченко).

У мізансценуванні режисер використовує типовий для себе прийом — об'єднує декілька сцен, що їх пропонує автор, у одну розлогу, виправдовуючи таке рішення розвитком стосунків між персонажами, відчуває себе вільно у переставленні фраз з одного в інше місце, видаленні цілих сцен та персонажів, додаванні неіснуючих. Наприклад, першої сцени-інтродукції вистави у п'єсі немає взагалі — актриса програє монолог, бавлячись з іграшками: «Ви Ромео? Підемо шукати вашу Джульєтту», — після цього розповідаючи «вихідні дані» подій, що розгортатимуться перед глядачем. Появу Карела супроводжує питанням кульмінаційної частини п'єси: «Ми будемо разом?» У творі присутні друзі Карела, з якими він грає у більярд та спілкується, невдовзі один з них помирає й вони продовжують грати без нього — режисер вирішила не обтяжувати сюжет й не відвертати увагу глядача від головної лінії другорядними. «Лірика» у грі акторів, мелодіях, з парасолом і листям, у розмовах про любов — залишає відчуття краси існування й одночасно відсутності його сенсу. Все минає, проте це не означає, що треба жити «аби як» — ця думка залишається з глядачем.

Поставлене у 2009 р. «Одруження» М. Гоголя вирізнялося на тлі інших робіт пізнішого періоду розкриттям думки автора більшою мірою, ніж полемікою з ним. Вистава стала демонстрацією режисерського хисту в царині аналізу авторського слова, розбору складних гоголівських типажів та характерів, роботи з підтекстами, творення метафор, асоціативного ряду на прикладі класичного твору. Абстрактне сценічне рішення Л. Боярської сприяло цьому: на сцені з десятків дерев'яних ве-

ликих вікон, складених з маленьких прямокутників — ніби вся сцена була засипана порожніми сотами: у вікно на початку в весільному платті замріяно заглядала Агафія Тихонівна (Л. Боровська, А. Сотникова), поміж вікон блукали її вкотре нещасливі женихи, з вікна вистрибнув Підколюсін (А. Сніцарчук), вистава й завершується закриттям вікна, як крапкою в цьому конкретному епізоді життя персонажів. Важливим елементом художнього рішення є прикордонні стовпи часу царської Росії як знаки епохи і символ застрялості героїв на розпутті шляхів, велика дерев'яна драбина — оселя Подколюсіна, його притулок та дорога сходження.

У побудові конфліктної ситуації режисер залишилась вірною собі, не сперечаючись з авторським текстом: з одного боку, розвиток його є лінійним з кульмінаційним моментом — зарученням Підколюсіна та Агафії Тихонівни та відомою розв'язкою, з іншого — мрії двох головних персонажів мають характер приреченості, невдалі спроби отримати бажане щастя — циклічності. Робить постановник це, проектуючи меланхолійний настрій Подколюсіна з його домівкою-драбиною, парасолем-хованкою від зовнішнього світу, та кларнетом, який лише наприкінці зазвучить німим звуком на вершечку драбини, а також акцентуючи на весільній сукні Агафії Тихонівни, як символі її бажання одружитися та знайти любов. Режисер додала дії елементу театру умовного — перехід між сценами відбувається з наданням героям рис маріонеток, які залежно від потреби — під веселу швидку музику «перебігають» з події в подію, або застигають у повільних рухах під монотонний сакральний спів ніби у стоп-кадрі (наприклад, прозріння Агафії Тихонівни перед викриком «Пішли геть!» стосовно трьох залицяльників-невдах), що надає героям лялькових обрисів. Вистава стала серією вдалих акторських робіт А. Сніцарчука, Л. Боровської, Б. Козака, Я. Муки, І. Швайківської, О. Кузьменка. Вона лишилася у залі відчуття приреченості намагань людини віднайти щастя, проте без надмірного трагізму — витримано жанр «високої» комедії.

Постановок, які відносимо до *жіночої теми* в творчості Алли Бабенко, за кількістю більше ніж будь-яких інших. Пік розкриття таких образів припадає на 90-ті роки ХХ ст. — середину 10-х років ХХІ ст. Загалом таких вистав близько тридцяти: «Меланхолійний вальс» Б. Анткова за О. Кобилянською (1989), «Гедда Габлер» Г. Ібсена (1993), «Медея» Ж. Ануя (1995), «Мадам Боварі» Я. Стельмаха за Г. Флобером (1997), «Мачуха»

О. де Бальзака (1999), «Талан» М. Старицького (1999), «Жіночі ігри» Р. Феденьова, (2002), «Благочестива Марта» Т. де Моліно (2003), «Любий друг» Гі де Мопассана (2003), «Дім Бернарди Альби» Ф. Г. Лорки (2006), «Ярославна — Королева Франції» В. Соколовського (2014), «Жіночий дім (Ціна любові)» З. Налковської (2016) та інші.

Театрознавець Світлана Веселка у 1990-му, аналізуючи вистави «Меланхолійний вальс» та «Чорна пантера, білий ведмідь» відзначала, що Бабенко належить до тих небагатьох, котрі не пасують перед складністю душевного світу героїнь і в цьому духовна опора її режисури, й у «переконанні, що коли у суспільстві смута, то найгостріше це відчувають жінки. В її виставах жіночність стає силою активною, яка протистоїть агресивності, хамству, моральній всеїдності, душевним утіхам — усьому, що деформує особистість» [7, 12]. У цих постановках режисер розмірковує над місцем жінки у сучасному суспільстві, в сім'ї, прагнення самореалізації освіченої та духовно обдарованої особистості й анахронізми родового устрою як противага цьому, а також материнський інстинкт та його несумісність з пориваннями до внутрішньої свободи.

У «Гедді Габлер» Г. Ібсена ці міркування विकристалізувалися та набули чіткої форми: неможливо жінці бути лише дружиною професора, навіть успішного та люблячого, а неможливість реалізувати себе якось інакше призводить до трагічного фіналу. Через що божеволіє Гедда, пояснює дописувач Г. Єрьомін: «Колись вона була лише люблячою, але відкинула дівочу любов до Левборга, наступивши на горло власній пісні. Зустрівши його пізніше — талановитого та вдалого в кар'єрі, усвідомила, як глибоко помилилася колись. І тоді демони зла оволодівають душею Гедди, вона робить все, щоб він не дістався нікому» [11]. Таке бачення дещо спрощує п'єсу й виставу, але демонструє їх розуміння пересічним глядачем.

З-поміж наступних вистав жіночої тематики вирізняється «Мадам Боварі» за Г. Флобером, яка мала навіть касовий успіх. Ідейно вистава схожа на «Гедду»: успішна у заміжжі Емма, яка відчуває духовний голод. Рецензент С. Шашко писала: «У глибині сцени — вітальня. Там, десь далеко, збираються за сімейним столом, обідають, про щось говорять. І так щодня... Режисер А. Бабенко «заганяє» сцени сімейного життя Емми десь у закуток. Там же зіграні епізоди з життя Емми до заміжжя. На авансцену виносять сцени з головною винуватицею її самотності — книгою, пошуками виходу з самоти — романом з Леоном, Ро-

дольфом» [24]. У цій виставі режисерові вдалося захопити глядача буденністю ситуації, схожістю почувань героїні з будь-якою жінкою сьогодні, що неможливо було зробити у «Гедді Габлер», адже там ішлося про особу екстраординарну, постать «fin de siècle», з якою навряд пересічна українка б себе асоціювала.

Жіночу тематику продовжила Бабенко й у 2000-х–2010-х. Твори, до яких найбільше зверталася, наголошували на іншому аспекті сімейного життя жінки, а саме дволикості чоловіка у ставленні до неї, неможливості сімейної вірності і щастя, що робить напрям режисерського пошуку більш мелодраматичним. У цьому контексті говоримо про вистави «Любий друг», «Дім Бернарди Альби», «Три ідеальних подружжя», «Жіночий дім».

Поняття творчого *експерименту* є гранично широким. У львівському контексті театр експериментальний — це Львівський академічний театр імені Леся Курбаса, що створився у середині 1980-х на хвилі утворення численних театрів-студій, — за модель та основу взяв творчі пошуки у сфері театру Є. Гротовського, який сповідував театр як ритуал у практичному значенні цього слова, а також переймаючи певні риси художніх розвідок російського режисера та педагога А. Васильєва. Цей шлях був плідним для театру Курбаса, сформував його творче обличчя як «пошуковий театр-лабораторія», якому глядач потрібний, але скоріше заради живої енергетики, ніж відповіді чи діалогу. «Театр у кошику» відомий як невеличкий театр, що експериментує з текстом та формою, Львівський академічний театр «Воскресіння» втілює відомі твори на відкритих майданчиках, включаючи у дію циркові, акробатичні, піротехнічні елементи, але ставлячи за мету засобами театральності заглибитися у матеріал. Усі перелічені колективи зберігають за собою назву «експериментальні» у естетиці творчості, залишаючи «класичний» стиль театрові ім. Марії Заньковецької.

Експеримент у розумінні творчості Бабенко має більш універсальне значення, можливо, він є навіть контраверсійним щодо загальної «академічно-класичної» лінії в Театрі ім. Марії Заньковецької, яка домінує, на яку ходить масовий глядач. Практично інтелектуальність та експериментальність виявляються в схильності режисера, через неї — головного героя вистави, другорядних персонажів, оповідача, автора — до розумових рефлексій, самоаналізу з перевагою абстрактного мислення. Постановник часто використовує методику зміни структури першооснови твору, відходу від звичної причинно-наслідкової моделі побудо-

ви вистави, не плануючи її на сюжетних колізіях, а тримаючи на певній інтелектуальній домінанті (можливі зміни місцями першої та другої дії, сцени, частини сцен, розв'язки і зав'язки). Відомий теоретик театру, професор театрознавства П. Паві як про одну з ознак театру такого спрямування говорив: «Деякі режисери, не вагаючись, вводять у тканину сценічного твору чужі тексти, пов'язані з п'єсою одним і тим самим змістом: тематичністю, пародійністю і пояснюваністю. Так відбувається діалогізація цитованого твору й первісного тексту» [17, 186]. Експериментальна властивість вистав Бабенко не перетворює театр у формулу «мистецтво для себе». Напевне, це й неможливо у «народному» за суттю театрі, контакт глядач-актор необхідний та змістовний. Загалом, у відмежуванні вистав Бабенко у напрям *інтелектуально-експериментальний* наголос ставиться саме на інтелектуалізмі.

С. Рудева, говорячи про виставу «Ідіот», назвала свою статтю «Експеримент», розшифрувавши, що саме вона мала на увазі: «Достоевський, пишучи роман, ставив експеримент для перевірки головних засад людської моралі. Своєрідне лікування душі, її збагачення через муки нутра мала на меті, напевно, і Алла Бабенко, експериментуючи з можливостями акторів та почуттями глядачів» [22]. Бабенко створює вистави, ніби «вичавлюючи» з кожного актора той максимум, на який той здатен у запропонованій ролі: від людини на сцені їй потрібна повна відкритість та віддача, ніякого «читання тексту в зал», донесення слова у певній точці згідно з мізансценуванням — вона лише окреслює малюнок сценічної дії, даючи волю акторові в межах своєї творчої індивідуальності шукати власні відповіді на поставлені автором та нею запитання, й лише у тому разі, якщо вони зможуть уповні користуватися своїм потенціалом — Бабенко працюватиме з ними далі. Вона не обмежує акторів певним амплуа, вимагає артистизму та інтенсивного внутрішнього життя в образі, самостійності та професійності у осягненні складного малюнка ролі. Через її «руки» пройшло чимало сьогодні відомих та шанованих акторів — О. Вавілов, А. Роговцева, у Театрі ім. Марії Заньковецької — Ф. Стригун, Б. Козак, Т. Литвиненко зіграли у її постановках кращі ролі, сьогоднішнє середнє та молоде покоління пройшло етап остаточного формування лише після зустрічі з режисером Бабенко у роботі. «Вона вводить актора у стан вольтової дуги, на що я не вважав себе здатним! Іноді мені здається, що вона вслухається в свої, нечутні іншим, внутрішні голоси... Тоді в неї ви-

ринає щось найпотрібніше тобі, достатньо тільки налаштуватися на її хвилю» [8], — враження актора Т. Жирка (під час роботи над «Дядею Ванею») схожі на численні висловлювання інших його колег про А. Бабенко [6].

З елементами експериментальності працювала Бабенко над виставою «*Idiot*» Ф. Достоєвського на Камерній сцені, 1998 р. (цей майданчик був створений у середині 80-х саме з ініціативи Бабенко як плацдарм для експериментальних пошуків). Роман режисер вмістила у п'ять розлогих сцен, поєднуючи при цьому місця дій, час, виводячи їх у абстрактний вимір з метою зосередитися на декількох сюжетних лініях: Мишкін–Настасья Філіпівна, Мишкін–Рогожин, Мишкін–віра в Бога. Необхідний цементуючий засіб інсценізації прози — введення ролі Ведучого, або Автора — наявний і у цій виставі. Його функції у ній широкі: він (В. Яковенко) є не лише коментатором, провідником дій персонажів, а й необхідним ланцюгом у творенні духу так званої «достоєвщини» — не в останню чергу завдяки особистим якостям виконавця. Саме «достоєвщина», бажання зануритися у найдивніші, найнебезпечніші та найпотасмічніші куточки свідомості, підсвідомості людини ведуть Бабенко сторінками цього твору, що стало результатом виокремлення лінії Мишкіна й не випадкове обрання на цю роль Т. Жирка, знаного у ролі Ісуса у постановці Ф. Стригуна «Ісус, син Бога живого», — дослідники роману Достоєвського наголошують на бажанні автора зобразити «прекрасну людину», та наявності у рисах характеру, поведінці Мишкіна, інших персонажів твору образу Ісуса Христа [15]. Походження «недоброї» у думках і вчинках звичайних хороших людей як вектор будови наскрізної дії режисер завершує у фінальному монолозі Мишкіна–Ісуса, промовленому просто на глядача: «Краще бути смішним, добрим. Швидше можна зрозуміти, помиритися, простити», — це ніби висновок цієї вистави-дослідження людини. Лаконічна сценографія — декілька стільців, два столи, підсвічники, порожні рами на стінах — сприяє такому трактуванню роману.

Виставою інтелектуальної напруги був «*Макбет*» В. Шекспіра (1992) на Великій сцені театру. Бабенко не надто експериментувала з текстом класика, хоча й скорочувала сцени, діалоги. Роботу зі складним твором розкрила через акторів — роль Макбета у різних складах виконували Б. Козак і В. Яковенко, двоє самобутніх, непересічних акторів, тому, услід за дописами критики, говоримо про дві вистави «Макбет» Бабенко. У складі з Б. Козаком вистава йшла на рівні зовнішньої

експресії, центральна постать — Макбет — герой-тиран, що полонений злими силами, сумніви він підкоряє вищій волі чинити зло. Сценічне рішення Л. Боярської — похмура сітка ніби оплутує всю сцену — у першому випадку говорить про жахливий кровопролитний час дії, у іншій виставі є алегорією заплутаності, чорноти душі Макбета. У виставі з В. Яковенком «розгорталася жахлива картина злодіянь у думках. Не у світі, не серед людей, а в Макбеті бачимо пекло» [10]. Так режисерові вдалося висловитися виставою на різних рівнях трактування твору.

У контексті інтелектуально-експериментального напрямку слід згадати «Житейське море» І. Карпенка-Карого (1981), «Отелло» В. Шекспіра (1985, феєричне сценічне рішення М. Кипріяна у вигляді шахової дошки, натягнутої на всю площину сцени задавало тон великої гри-битви), «Чорна пантера, білий ведмідь» В. Винниченка (1990), «Знак у вікні» Л. Хенсбері (2015), а особливо — про виставу «Спокуса Хоми Брута» В. Врублевської за М. Гоголем (1988 р.), у якій А. Бабенко вдалася до експериментування зі змістовим наповненням, структурою, ідейним вмістом, видається, діалогуючи таким чином і з М. Гоголем, і використовуючи п'єсу В. Врублевської за ранніми творами «Вій», «Страшна помста», «Майська ніч», «Сорочинський ярмарок».

Окремою сторінкою творчості Бабенко є вистави за творами А. Чехова. Всі вони втілені на Камерній сцені, загалом їх близько чотирнадцяти. З готових п'єс спостерігаємо «Вишневий сад» та «Дядю Ваню», але головним чином режисер зверталася до інсценізацій, зазвичай створюючи їх самостійно. Серед них — «Дама з собачкою», «Сповідь», «Вогні», «Іонич», «Розповідь незнайомого». Вирізняється поміж цього репертуару вистава «Спокуслива особа» за твором Ю. Бичкова «Чехов і Ліка», «Вогні» ж є репертуарною виставою київського театру «Сузір'я».

Розпочала режисер діалогом ніби з учителем, завершила спілкуванням «на рівних». У «Дяді Вані» режисура прямує за текстом та розкриває його. Вистава «Вишневий сад» була не за тим твором, який написав Чехов, але висновком, конспектом, фантазією — зіграним так, ніби була якась інша вистава, а глядач побачив спогад про неї. У чеховських постановках Бабенко балансує на грані двох полярностей — театру психологічного та експериментального, «мирить» ці два різні напрями, приводить до органічного поєднання їх у цілісному результаті. «Дядя Ваня» є прикладом майже канонічного психологічного театру, тоді як

пізніші пошуки, а особливо «Вишневий сад», залишаючи незмінним процес осмислення психології вчинків, душі людини зсередини, використовує притаманну епічному театрові методику роботи з текстом та змістовим наповненням, додаючи відступи та коментарі, надаючи дійовим особам голоси різних персонажів, які подають текст часом у «ігровій» формі. Також режисер користується архітектонічною ретроспективою — прочитанням твору з позиції фіналу — створюючи при цьому новий літературно-драматичний твір, зберігаючи стиль, тематику, образність, закладену у первинному. Маніпуляція з часом є одним з факторів, які виводять вистави Бабенко на філософський рівень, надають об'єму та метафоричності.

Спільним у всіх чеховських виставах є принцип сценографічного рішення: порожній простір сцени, герої у повсякденному вбранні, два-три віденські стільці, книжка, можливо, листя. Чехов значною мірою є представником модерного театру, його п'єсам притаманні певні ознаки конфліктної структури театру абсурду, їх можна вважати предтечею цього театру. У них є конфліктна ситуація — між людиною та світом, є певні точки відліку, без звичного драматургічного розвитку, кульмінації, розв'язки (або ж є, але вони недостатньо чітко окреслені) — персонажі такої драматургії «ходять по колу», раз у раз повертаючись до вихідного питання, але на новому рівні. Бабенко, яка зіштовхнулася із Чеховим ще у час навчання, перейняла таке трактування конфлікту й використовує його у роботі не лише з його творами, а навіть «приміряє» на інші, навіть класичні, що їх бере до постановки. У «чеховських» виставах, як і в інших роботах, Бабенко завжди на боці жінки, досить часто роблячи її постать центром дії. Часто в структурі вистави є персонаж, який «веде» дію, проте не «узурпує» цю роль, частинами передає свої функції іншим дійовим особам.

Робота над творами Чехова розпочалася з «Дяді Вані» у 2000-му. У просторі чорної коробки — подіум зі східцями, сцену засипано червоним та жовтим осіннім листям, у глибині — пожовкла молода береза та старовинний годинник, декілька віденських стільців, на одному з них — гітара, збоку подіуму самовар, на пізніших виставах з'явилася карта Африки; з реквізиту — саквояж доктора та кошик із в'язанням няні. Така лаконічність вислову художниці Л. Боярської окреслювала місце дії — російське дворянське середовище та осінню пору року, не зосереджуючи увагу на побутовій деталізації. На гастрольні виїзди не брали нічого, окрім саквояжа та листя, яке на початку вистави

змітала з рояля Соня, ніби вводячи глядача в меланхолійний чеховський стан, елементом оформлення був портрет автора роботи його племінника С. Чехова, до нього актори повсякчас зверталися.

Особливу увагу у спектаклі приділено Астрову–Жирку, якому надано рис зовнішньої схожості з Чеховим — пенсне, лікарський саквояж, глухий кашель. Він у поєднанні з Войницьким (В. Яковенко) були ніби alter ego автора, такими чином розкриваючи багатогранність та глибину його особистості. Обидва досягнули марності власного щоденного існування. Войницького цей момент сумного усвідомлення застає у час дії вистави — він не бачить подальшої життєвої перспективи або не може з нею змиритися. Молодший та привабливіший Астров цю «кризу» пройшов роками раніше й зміг примиритися із собою, знаходячи радість у дрібницях, таких як мимовільне захоплення гарною жінкою та вирощування лісів. Роль дружини Серебрякова зіграли дві актриси: Олена Андріївна А. Сотникової більш раціональна та досвідчена, на відміну від злегка екзальтованої, «не з цього кола» героїні О. Лютої. Кожен персонаж переживає свою муку, за всіх переживає й хоче «відстраждати» Соня–Н. Шепетюк. Як відомо, героям Чехова притаманна надмірна чутливість у поєднанні зі слабкою внутрішньою волею — вони ніби й розуміють, що втратили важливі моменти в житті, але нічого не можуть з цим зробити, лише повторювати — «треба справу робити», нічого фактично не роблячи, тому такі заклики є непереконливими й до гіркоти смішними. Бабенко вдалося передати цю головну властивість творчості Чехова. Вже у «Дяді Вані» вона відходить від канону театру психологічного і уводить в структуру постановки не лише репліки акторів, а й де-не-де — ремарки. Ними Астров ніби посвячує глядача в атмосферу вистави, в її «фізичні» параметри: пору року, погоду, денний час — і вони набувають поетичного виміру [4].

П'єса «Вишневий сад» стала ніби «підсумковою» у складній розмові Бабенко і Чехова. Вистава поставлена у 2013 р. і визначена режисером як «сторінками п'єси» (у оригінальному творі «комедія в 4-х діях»), події перенесено у майбутнє, у час перебування Ранєвської в Парижі. Зав'язка полягала у випадковій зустрічі її з Лопакініми на одній з вулиць французької столиці, що спровокувало спогади та рефлексії з приводу події п'єси. Троє акторів (Ю. Чеков, Л. Боровська, О. Люта) розігрують те, що відбулося, перевтілюючись то в одного, то в іншого героя, таким чином перебуваючи кожен в трьох іпостасях одночасно — опо-

відача, дійової особи п'єси Чехова та персонажа інтерпретації твору Аллою Бабенко. Кінцевою подією є повернення до вихідної зустрічі в Парижі, що утворює композиційне кільце й робить сценічний твір цілісним.

«Вишневий сад» Бабенко — ніби скорочений переказ п'єси Чехова, режисерська експлікація вголос. В інтродуктивній частині Ю. Чеков та Л. Боровська озвучують думки постановника, ставлять важливі для неї запитання: «Найзагадковіша п'єса А. П. Чехова. Сюжету немає. Є проблема. Продають вишневий сад. Але чому сто років всі театри світу ставлять «Вишневий сад»? А чому вишневий — не яблуневий, не грушевий, не черешневий? Здавалося б — ну продано сад — чого мучитися і страждати? Напевне, тому, що вишневий сад для кожного з нас означає щось інакше...» З ностальгічним настроєм актори ставляться до подій у минулому, сумуючи що не зможуть повернути усе назад, але погоджуючись — вони за будь-якого результату чинили б так само.

Ю. Чеков і Л. Боровська перевтілюються у Лопакіна і Раневську, час від часу беручи на себе «голоси» й інших. О. Люта ж є «лицедієм», допоміжним героєм, її голосом режисер програє важливі моменти ролей Шарлотти, Фірса, Гаєва, Ані, Перехожого, користуючись прийомами театральності: вона обсилає Лопакіна й Раневську цвітом пелюсток вишні, на сцені надіває парик, аби бути Шарлоттою, спеціально награв, майже «мавпує», у епізоді з виманюванням грошей Перехожим у Раневської, наспівує та пританцьовує, запалює ліхтарі. У сценографії принцип мінімалізму зберігається (художник Н. Тарасенко), проте з порталів та на заднику полотна-картини створюють перспективу, костюми Раневської та Лопакіна стилізовані у часі дії, костюм О. Лютої акцентує театральність персонажа — чорний фрак з бурлескними вкрапленнями жабо та широкими штанами-спідницею.

У сучасному театрі маніпуляцію зі структурою навряд чи можна вважати цілковитою новацією. Можливо, точнішим визначенням естетичного виміру робіт Бабенко є театр поетичний. Головне у ньому — поезія почуттів — автора, режисера, акторів у паралелі з текстом твору та пошук відповідей на складні світоглядні питання з невідмінним присмаком туги за тим, чого не сталося. Ключовим об'єктом дослідження у творчості Бабенко, який помітний від часу перших постановочних спроб і до нинішнього часу, — є проекція людина-всесвіт, яка полягає у пошуку місця індивіда посеред, з одного боку, мінливого

виру життя, з іншого — сталого прагнення віднайти щастя, гармонію, власне призначення. Такий пошук має характер утопічності, примарності результату, але й — наявності фантому гармонії, якої герої прагнуть й не можуть утримати. Творче життя та здобутки Алли Бабенко є неоднорідним, багатовекторним мікрокосмосом, у якому зосереджені думки з приводу питань екзистенції непересічної людини та втілені у сценічному просторі професійним режисером.

Джерела та література

1. Авдєєв А. Лише любов : «Валентин і Валентина» в театрі імені Качалова. *Радянський татарин*. 1972. 31 жов.
2. Батицька Т. Акторський досвід режисера Національного театру ім. Марії Заньковецької Алли Бабенко. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: *збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції* 26.04.2018 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 6–9.
3. Васильєв Н. За дірявим парканом формалізму. *Коммунар*. 1973. 16 серп.
4. Веселка С. Духовні константи неявиної новизни Алли Бабенко та її команди. *Український театр*. 2002. № 3. С. 5–7.
5. Веселка Світлана. «Затюканий апостол»: саме тут і саме зараз. *Високий замок*. 2001. 17 вер.
6. Веселка С. З Чеховим, по-чеховськи. *Поступ*. 2001. 7–8 лип.
7. Веселка С. Ностальгія. *Український театр*. 1990. № 5–С. 12–14.
8. Веселка С. Стикування на планеті Чехова. *Поступ*. 2004. 25 черв.
9. Владимирська Г. «Дикарка». *Радянська Татарія*. 1973. 28 бер.
10. Доманська Г. Двозначна правда. 1992. 13 черв.
11. Єремін Г. За людину. Армія України. 1993. 1 трав.
12. Кисельов Й. Крах «Затюканого апостола». *Вечірній Київ*. 1971. 26 черв.
13. Колос Г. Гнів і пафос. *Український театр*. 1972. № 2 (55). С. 9–12.
14. Мешалкін Е. «Валентин і Валентина». *Радянська Чувашия*. 1972. 11 чер.
15. Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевського «Идиот». Евангельський текст в рускій літературі XVIII–XX століть: Цитата, ремінісценція, мотив, сюжет, жанр : Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. Н. Захаров. Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1998. Вип. 2. С. 374–384.
16. Оверчук М. Режисура як барометр часу. *День*. 2007. 30 жов.
17. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. 2006. 640 с.
18. Петренко Н. Пропонуємо дві вистави. *Львівська правда*. 1972. 24 тр.
19. Петров В. Малюк та його велика правда. *Кримська правда*. 1972. 12 лип.
20. Пагрушева О. А зорі тут тихі. *Ленінець*. 1971. 13 гр.
21. Приходько Л. Відгук у серці. *Радянська Україна*. 1971. 17 лис.
22. Рудєва С. Експеримент. *Поступ*. 1998. 20 жовт.
23. Щербаків А. Мораль злого світу. *Знамя комунізму*. 1971. 23 лип.
24. Шашко С. Жіноча тема Алли Бабенко. *Український театр*. 1997. № 6. С. 22–23.
25. Шутів Г. Чи були зорі тихими. *Радянська Татарія*. 1972. 21 бер.

References

1. Avdieiev, A. (1972). Only love: «Valentyn and Valentyna» in the theater named after Kachalov. *Radianskyi tataryn*, 31.10 [in Russian].
2. Batytska, T. (2018). Actor experience of the Director of National Maria Zankovetska Theater Alla Babenko. Proceedings from The Third International Scientific and Pactical Conference of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University «Modern studies in the field of culture and art». Kyiv : VD «Osvita Ukrainy», pp. 6–9 [in Ukrainian].
3. Vasyliiev, N. (1973). Behind the burrowing fence of formalism. *Kommuniar*, 16.08 [in Russian].
4. Veselka, S. (2002). The spiritual constants of the implicit novelty of Alla Babenko and her team. *Ukrainskyi teatr*. N 3, pp. 5-7 [in Ukrainian].
5. Veselka, S. (2001). «Shamed Apostle» : it is here and right now. *Vysoky zamok*, 17.09 [in Ukrainian].
6. Veselka, S. (2001). With Chekhov, in Chekhov. *Postup*. 2001. 7–8 July [in Ukrainian].
7. Veselka, S. (1990). Nostalgia. *Ukrainskyi teatr*. N 5, pp. 12–14 [in Ukrainian].
8. Veselka, S. (2004). Docking on the Chekhov planet. *Postup*. 2004. 25 June [in Ukrainian].
9. Vladymyrskaia, N. (1973). «The savage». *Radianska Tatariia*, 28.03 [in Russian].
10. Domanska, N. (1992). Two-dimensional truth. *N.p.*, 13.06 [in Ukrainian].
11. Ieremyn, N. (1993). For a human. *Armiia Ukrainy*, 1. 05 [in Ukrainian].
12. Kyselov, Y. (1971). Crash of the «Shamed Apostle». *Vechirni Kyiv*, 26.06 [in Ukrainian].
13. Kolos, N. (1972). Wrath and pathos. *Ukrainskyi teatr*, 2 (55), pp. 9–12 [in Ukrainian].
14. Meshalkin, E. (1972). «Valentyn i Valentyna». *Radianska Chuvashyia*, 11.06 [in Russian].
15. Miuller, L. (1998). The image of Christ in the novel Dostoevsky «Idiot» ; V. N. Zakharov (Eds.), Gospel text in Russian literature of the 18th-20th centuries: Quotation, reminiscence, motive, plot, genre: Digest of scientific works. (Issue 2), pp. 374–384. Petrozavodsk : Edit PU [in Russian].
16. Overchuk, M. (2007). Direction as a barometer of time. *Den*, 187 [in Ukrainian].
17. Pavi, P. (2006). Dictionary of the theater (M. Iakubiak, Trans). Lviv : Edit LNU [in Ukrainian].
18. Petrenko, N. (1972). We offer two performances. *Lvivska pravda*, 24.5 [in Russian].
19. Petrov, V. (1972). The kid and his great truth. *Krymska pravda*, 12.07 [in Russian].
20. Patrusheva, O. (1971). And the dawns are quiet here. *Lenynets*, 13.12 [in Russian].
21. Prykhodko, L. (1971). Feedback in the heart. *Radianska Ukraina*, 17.11 [in Russian].
22. Rudieva, S. (1998). Experiment. *Postup*, 20.10 [in Ukrainian].
23. Shcherbakov, A. (1971). The moral of the evil world. *Znamia komunizmu*, 23.07, 2 [in Russian].
24. Shashko, S. (1997). Women's Theme of Alla Babenko. *Ukrainskyi teatr*. N 6, pp. 22–23 [in Ukrainian].
25. Shutov, H. (1972). Have the stars been quiet. *Radianska Tatariia*, 21.03 [in Russian].