

Юлія КОВАЛЕНКО

ТРИСТАН ОДЕСЬКОЇ СЦЕНИ

У родині батька-технолога, який закладав Одеський припортовий завод, але на дозвіллі полюбляв грати на гітарі, та матері-бібліотекарки Стас був другою, пізньою, дитиною. Аби порятувати життя хворобливого хлопчика, батьки покинули наскрізь пронизаний хімічними та радіоактивними вітрами Дніпродзержинськ і переселилися до міста-свята Одеси. Здібний хлопець зростав в оточенні чарівних звуків музики: сестра вдосконалювалася у мистецтві гри на скрипці. Пішовши батьковими слідами, син закінчив “хімфак”. Втім, попрацювавши в дослідній лабораторії, після розпаду СРСР Михайленко перегорнув стислу сторінку своєї біографії, обравши шлях гуманітарія. Двадцять років по тому він повернувся в минуле – участь у серіалі “Кровинка” привела Станіслава до рідної аудиторії “хімфаку”. Було містичне відчуття – наче він отримав шанс повторити власну долю з “другого дубля”. В роки перебудови Стас, мов Фігаро чи Бендер, змінив не одну професію, навіть займався редагуванням журналу, але найголовніше – якось ще у відрядженнях “на картоплю” заспівав під гітару. Товариші зацікавилися: “гучніше”! Так було накреслено шлях менестреля: як соліст та музика (гітара, фортеп’яно, флейта, мандоліна, скрипка) Стас виступав на багатьох фестивалях.

До театру Михайленка запросили просто з... підземного переходу на привокзальній площі, де він на початках кризових дев’яностих під гітару співав власні пісні, аби прогудувати родину. Така практика була також вдалим тренажем на “публічну самотність”. Поруч так само грав хлопець, який придивився до Станіслава й гукнув: “Слухай, а ходімо до нас, до театру ляльок”. – “Та я ж ніколи навіть у театральній студії не був”. – “Дарма! Бачу, в тебе все вийде”. За кілька хвилин до випробування Михайленко мобілізувався і склав з власних текстів та пісень композицію. Досі пам’ятає, як тоді тремтіли руки, хоча й мав досвід виступів. Після наради головреж Валерій Левченко оголосив доленосне: “Вас прийнято до трупи театру ляльок”.

Отже, випускник історично першого режисерського курсу кафедри театру ляльок Харківського університету мистецтв В. Левченко став першим



Станіслав Михайленко – Король у виставі “Попелюшка” за Ш. Перро. Інценізація та режисура – Юрій Чайка, художник – Світлана Прокоф’єва. Одеський обласний театр ляльок, 2015 р.

На перший погляд, цей актор ніяк не може бути пов’язаний з мистецтвом “граючих ляльок”. З його-бо зростом доводиться застосовувати стиль ходи у-шу, щоб не стрімгла голова над ширмою! Він читає складну літературу та пише філософські вірші, а крім того наділений даром абсолютної музичності, і давно вже його реалізує як вокаліст та композитор-музикант. На його образі наче покладена печать багатозначного світлого смутку. Про те, що він і є лицар, який з “п’янким” вітром у довгому волоссі заблукав у століттях, свідчать вид спорту, в якому практикує – стрільба з луку і відданість мотоциклу, мов сталевому аналогу коня. Невиправний романтик, що і через тридцять років після закінчення школи чекає на Дива... А при тому, він вірою й правдою служить саме Одеському обласному театру ляльок вже двадцять років. Знайомтеся: він – Станіслав Михайленко.

учителем С. Михайленка. З терплячістю передавав він недосвідченому акторові таємниці ляльководіння. Допомогали і старші колеги. Цінуючи авторський та музичний талант Станіслава, Левченко довірив йому написання пісень до казки “Стійкий олов’яний солдатик”, де Михайленко співав, акомпануючи на гітарі, грав на флейті, виконував роль Олле Лукойє в живому плані і Троля – в ляльковому. Органіка актора дозволила йому опанувати ролі ведучих (“Казка про трьох поросят”), а набута техніка ляльководіння – ролі гострохарактерних негідників “на ширмі”,

як-от Вовк у “Червоному капелюшку” або Пан та Чорт у “Веселих пригодах козака Купріяна”. Хоча на запитання щодо власного амплуа в театрі Стас відповів: “Колектив маленький, були роки, коли з чоловічого складу нас лишалось четверо, тому грав сьогодні Троля, а завтра Принца”.

Цінним є погляд на тодішнього актора-початківця С. Михайленка його колеги А. Шляхова: “Вперше я побачив Стаса на сцені з вітанням від театру ляльок ювіляру Одеського російського театру А. Гончару. Стас здався мені дуже вільним, відкритим. Невдовзі

я почув його виступи у гурті, де він виконував власну музику з незвичайними текстами і мелодіями. Саме особистісною свободою, авторською різнобічністю він і привернув мою увагу”.

З ляльками та без них у 2000-х роках Станіслав брав участь у низці вистав арт-терапії славетного одеського “Будинку з Янголом”. Там же, а потім в студії при Воронцовському палаці під патронатом Українського інтелектуального форуму він грав головну виставу своїх театральних “зірок” – “Морфій” за оповіданням М. Булгакова. Постановник “Морфія” Сергій Коротков (нині режисер та педагог живе у Ризі) став для нього вчителем-одномумцем, неначе старшим братом. Працюючи над інтерпретацією булгаківського тексту, вони разом штудіювали методи К. Станіславського та М. Чехова, і репетиції – ті найщасливіші в житті Стаса творчі миттєвості – тривали з вечора до третьої ночі. В їхньому “бідному” театрі тоді не було ані театральних костюмів, ані історичного реквізиту, ані декорацій, за винятком вішака, сповиваного у гріховно криваве кімоно, циганської хустки, столу, шандала і щоденника лікаря. До речі, з притаманним йому смаком реквізит робив сам Станіслав. А от справжніми були в цьому аскетичному антуражі театральні пристрасті Трістана-Полякова і двох його Ізольд: Анна К. (нині актриса Нового театру на Печерську М. Хомутова) та Вона (О. Самойлова, а згодом О.Кужельна). Вона – це з волі режисера було ім’я персонажа, якого режисер забажав матеріалізувати у театральному тексті з тексту прози, а саме – морфій, з яким лікар переживав забуття, екстаз, своєрідний “роман”, що, зрештою, ставав для нього фатальним. Ансамбль утворився такий, що, приміром, під час напрочуд нижніх, цнотливих сцен Полякова та Анни К. і

колега, часом, забувався: “я по-людському заздрив їх почуттям”, – згадує А. Шляхов, запрошений до постанови як художник зі світла.



Іван Цуркан – Мачуха, Станіслав Михайленко – Король у виставі “Попелюшка” за Ш. Перро. Інсценізація та режисура – Юрій Чайка, художник – Світлана Прокоф’єва. Одеський обласний театр ляльок, 2015 р.

Скерований режисером актор зміг передати найсуттєвіше в тексті М. Булгакова – інтелектуальну й тією ж мірою душевну, ненав’язливу, музично-варіативну та водночас просту інтонацію думки й почуття. “Мені здається, – коментує С. Коротков, – багато що склалося у виставі завдяки музикальності Стасової душі. Лікаря Полякова він зіграв з усією вибуховою пристрасністю натури і, водночас, з ніжністю. Я відчуваю, що десь у глибині його єства завжди звучить рок...”

Коротков вибудував виставу так, що лікар Поляков у ній наче воскресав на сторінках власної “історії хвороби” – щоденнику. Він з’являвся похилений, з тамованим болем в обережних рухах і “закритих” жестах приреченої людини... Часто-густо стискав на грудях “обруч” рук, мов сам себе стримував гамівною сорочкою. Цей психологічний жест сигналізував – біда у ньому самому. Поляков дивився на своїх душоприкладників у залі оксамитовими гарячими, як у лихоманці очима, що їхні провалля, злегка підкреслені тоном гриму, зяяли на блідому обличчі із зачесаним назад над високим чолом волоссям. Зосереджений хворобливий погляд “у себе” витримував неабияку зону мовчання!

Граючи “Морфій” кілька років, Станіслав навчився економно та влучно використовувати зовнішню виразність (чи не звідси його культура дозованої, приборканої емоції?), а внутрішньо – максимально концентруватися на темі та особистості, яку втілює. В цій надскладній (як на актора тоді ще без фахової освіти!) виставі Михайленко набував особливої свободи привласнення та інтонування авторських думок і фактично народжувався як професійний актор.

Граючи героя з оповідання 1918 року, Станіслав спромігся передати за індивідуальним болем Полякова дещо більше – тему співзвучності “вивиху” часу і кризи буття початків століть XX та XXI. Він переніс на сучасну сцену екзистенційні страждання духу, тобто тему, що була засадничою для символістів Срібної доби. Адже людина, яка вміла спостерегти й фіксувати, що “в ночних переулках струяться дома”, володіє поетичним регістром, суголосним митцям Срібної доби. Так, саме коди символізму поезії реалізуються в його піснях. “Діва з косою” – чи ж не парафраз на блоківський “Балаганчик”, де кохана Коломбіна перетворюється на всезнаючу Смерть...? Продовжуючи аналогії творчості митця з культурою Срібної доби суто під “лялькарським” кутом, зазначу, що близька Станіславу за духом поетика лицарства у 1916 році була покладена в основу першого авторського театру маріонеток Ю. Слоніньської. У створеному Стасом образі Полякова відчувається спорідненість з естетизмом “живопланового” Гуллівера (у романтично-інтелектуальному виконанні М. Дрозжина) з постави Є. Деммені.

“Морфій” став для Станіслава камертоном справжнього театру в розумній атмосфері й гіпнотичної інтриги. А лікар Поляков виявився заявкою Михайленка на амплу актора-неврастеніка, актора психологічної драми чи навіть – трагедії. Тому природною є подальша цікавість Стаса до участі в драматичних виставах. Запрошення надходили з боку альтернативних державним театрів-студій. Саме в них Станіславу пощастило попрацювати, зокрема, з Ігорем Равицьким. У виставі про долю композитора Л. Бетовена актор загрив учителя геніяльного композитора (при тому, що самого Людвіга грало хлопця). Завдяки цьому проєктові Михайленко побував на гастролях у Латвії, а також на батьківщині героя вистави і відчув абсолютну дотичність до бетовенського духу (адже грав теж музику, та ще й рідною мовою композитора!) у його меморіальному будинку-музеї в Бонні. Втім, безумовно, найглибший слід після тривання в “полі” булгаковського “Морфію” полишила в душі актора магія особистості А. Чехова. Роль самого Антона Павловича доля подарувала Станіславу можливість зіграти як в Одесі (а саме одеським сторінкам з життя письменника, який пізнав тут кохання до актриси Малого театру, було присвячено постанову І. Равицького), так і, з особливим для актора-поета натхненням, на дачі письменника в Ялті, і в маєтку Мелехово. До того ж, у виставі бриніла його музика. “Хто Чехов для мене – повторює моє запитання актор. – Я пізнав Чехова як дуже тонку, інтелігентну і спостережливу людину. Конфлікт зі світом, неправоту якого він бачить, змушує генія “поринати в себе”. Він був самотній – серед людей, в компаніях, у святковій колотнечі театру... Геть самотній”.

Паралельно з тим Станіслав ніколи не полишав писати музику та пісні. Перейшовши з гітари на студійну “електроніку”, він не зрадив душі трувера, тож легко розрізнити стилізацію на лицарські мотиви в його інструментальних “Анданте”, “Крижаному побоїщі” та “Карстових печерах”. Епічний дар композитора виказує себе у величному та похмурому “Пандоріумі”, вчувається відгомін бахівських кантат. Улюблена тональність композитора, як і личить лицареві Трістану, це мінор. Головні теми в музиці – велич Космосу, в якому існує людина, але й велич людського духу, стосунки людини з Богом та смертю, її боротьба, самотність, сум’яття, просвітленість, сподівання... Станіслав спростовує, що його музика є похмурою: “Мабуть, та енергія болю, що могла б мене вбити, розірвати у житті, перетворюється на творчу – так народжується мелодія. Ясна річ, коли людина щаслива, їй не пишеться, не твориться, вона вже тим щастям повна. Імпульс до творчості – це відчуття невдоволеності тим, чого бракує в реальності”.

Майже десятиріччя творчості в театрі ляльок пов'язані для Станіслава з режисурою Євгена Гімelfарба, випусника того ж “зіркового” курсу під керівництвом В. Афанасьєва, що й В. Левченко. За спогадами режисера, Михайленко став першим серед тих, хто виявив спраглисть до вимогливої роботи і навчання за гімelfарбівською методикою. Згодом режисер відкрив в акторі хист музиканта: “В моєму театрі це одразу великий плюс. Музикальна людина має особливе почуття ритму. Крім того, Стас з тих виконавців, які чітко знають не тільки свою роль-партію, але й виставу як партитуру”. А от актором-співтворцем Станіслав став для режисера у виставі “Сіра шийка”. Спектакль вибудовувався наче слов'янський ритуал зустрічі та проводів пори року. У пролозі актори з'являлися з велетенськими жердинами, що несли птахів у піднебесся, і виконували складний вокаліз (композитор Н. Бура). Для Стаса ця вистава стала школою усвідомлення роботи з планшетною лялькою у відкритому прийомі, де актор і персонаж – наголошено нетотожні, і де кінцевою метою – не оживлення, а одухотворення матерії та ляльки.

Найзначнішою роботою з Гімelfарбом став для Стаса “Хлопчик-мізинчик” за казкою братів Грімм. Складний режисерський текст знайшов відгук в душах жадібних до театральних експериментів Станіслава та його партнерок Н. Лук'янченко і Т. Стрелець. Вони втрюх і розіграли виставу, місцем дії якої став сам театр... у свої ненайкращі часи. Про це свідчив задрипаний “імідж” прибиральниці, чий маргінальний залицяльник – чи то актор “на виході”, чи то монтувальник сцени (саме його і грав Михайленко), у пожежній касці та з голими литками під плащем, відкривав їй “храм мистецтва”. Аж тут у їхні земні стосунки втручалася “стороння” сила – Дух театру, який, маніпулюючи людьми, змушував їх за допомогою ляльок розіграти жорстоку казку. Такий хід вимагав від акторів принципово іншої манери сценічного існування, ніж у ролях “котиків” та “півників”. Замість звичної в цьому театрі казковості акторам пропонувалося препарувати прозу життя, переважно в драматичному плані. Разом з тим, під впливом містерії таємничого Духу театру, Він і Вона ставали в кінці вистави кращими, ніж були на початку. Торжеством цього одверто лицедійського театру була саме сцена Людожерів, в якій Стасові довелося навчитися ходити на сорокасантиметрових котурнах (художниця С. Прокоф'єва), убратися в розкішне кімоно та зодягнути японську маску. У цій виставі Станіслава мали нагоду оцінити учасники форуму в індійському університеті штату Вашингтон. Тож, періоду ентропії та нестабільності в рідному театрі, коли самих тільки директорів змінилося близько десятка, Стас вперто протиставляв власне мистецько-особистісне, зокрема й акторське, зростання.

За рекомендацією головного режисера театру, Станіслав у 2000-х рр. закінчив кафедру майстерності актора та режисури театру анімації Харківського університету мистецтв. Йому поталанило бути в першому наборі самобутнього майстра-особистості, нині народного артиста України О. Рубінського, який на все життя дав Стасові уроки прискіпливої техніки ляльководіння, що її він підніс до мистецтва. На дипломний тиждень “заочників” було винесено дві вистави: О. Рубінського – “Пригоди Незнайка” та режисера А. Солоняка – “Теремок”. Остання постава запропонувала геть сучасний погляд на героїв казки. У “живому плані” Михайленко грав – звісно ж! – злого оповідача, який постійно вигадував капості, смішно верещав, коли йому дошкуляли, і, ясна річ, обрав собі за “роль” у ляльковому форматі Вовка. Якщо Стасів казкар був зодягнутий у светра, джинси та бандану, то і його Вовк носив строкаті штанибанани й футболку. З паркетною лялькою складної механізації акторові довелося попрацювати вперше, адже розсмикана, розбалансована м'яка лялька з кумедними кінцівками-батіжками набувала в руках Михайленка то “брейкової”, то “хіп-хопової”, а то й відверто циркової або каскадерської пластики. Саме така пластична логіка персонажа знайшла ідеальне продовження в імпровізаційних “підзвучках” та, головне, – у джазових руладах пісенної візитівки Вовка. Гадаю, на театральному факультеті ще довго не побачать настільки оснащеного усіма вокальними техніками актора! Акторську майстерність у “живому плані” Михайленкові пощастило здобувати у Степана Пасічника, який оцінив оригінальність студента і в навчанні, як сам нині згадує, “мучив його, бо бачив, що зі Стаса “будуть люди””. Особливої гостроти стосункам вчителя-учня надавала та обставина, що вони були майже однолітками. У рамках показу етюдів про тварин Станіслав просто загіпнотизував своїм павуком, що довго-довго тонкими музичними пальцями плів павутиння, зиркаючи з-під гривки розумним “павучим” поглядом, аж раптом – вибух у свідомості! – перетворювався на чорного пасіонарного, наче диявольський Паганіні, диригента, і водночас музику, що грав на павутинні, мов на органі. Там, де його одногрупники робили лише копії “з натури”, у Михайленка проявилось мислення категоріями “перетворення”. Найсміливішою творчо за роки навчання Стаса стала дипломна вистава Пасічника в “живому плані” за оповіданнями А. Чехова. Тут вдало знайшлася демократична інтонація прочитання класика, і сама опозиція мрії міщанству актуалізувалася у провінційній, депресивній реальності, під акомпанемент порожніх пляшок та радянських хітів. Михайленко зіграв брата нареченої – нічийне дитя міщанського середовища, “хіпаря” у “кльошах”, який бринькав на

розтелепаному фо-но глузливу тему власної самотності та непотрібності.

Особливо теплі почуття має актор до ролей, що грає у виставах ще одного вихованця харківської школи – Олександра Куцика. Як самі національно-орієнтовані постави, так і весь репетиційний процес західноукраїнського митця виявили в акторові-одеситові присутній, але до часу приспаний ментально український бік обдарування. Процес створення вистави як виношування та народження дорогої дитини та притаманна Куцикові толерантність ставлення до актора-члена-родини-вистави підкупили Станіслава. У виставі фольклорної естетики “А де ж п’яте?” актор творить образ Півня (гібрид планшетної та штокової ляльок) як характер трагікомічний, ексцентричний. А от на сусіду-Віслюка він перетворюється за допомогою ростової маски. Українська мова лунає з вуст Стаса тепло й невимушено: вона ж є органічною для Михайленка і в повсякденному спілкуванні.

Улюбленою є для Михайленка вистава Куцика “Сніговички і Сонечко”. Самою драматургією тут запропоновано ігрову модель “театру в театрі” – дорослі хлопці та дівчата, бавлячись, зіплили сніговичків, а потім розігрують у їхній присутності казку, в якій у кожного з героїв є кілька героїв-ляльок згідно з амплуа. Станіслав веде у казці амплуа скептика та руйнівника, втілюючи Ведмеда та Ворона. Але от, під впливом казки про дружбу та самопожертву, перевиховується на доброго і сам юнак-скептик. Щоб порятувати від холодної смерті лісових друзів, сніговички йдуть назустріч Сонечку, і на місці, де вони стояли взимку, з’являються весняні зелені паростки (художник Т. Улинець). Таємниця ефекту гри Михайленка полягає в тому, що куточок душі він оберігає від “дорослішання”, і так реагує на казкові запропоновані обставини, так проживає почуття героїв, наче сам є дитиною.

Серед усіх драматичних колективів, з якими Михайленко в різні роки співпрацював як актор чи композитор, найбільші можливості для контактів відкрив театр-студія “Тур де Форс” при юридичній академії. Керівник Н. Князева не має певної театральної школи, втім пропагує власне яскраве бачення театру пластичної форми та провокаційного змісту. Не дивно, що театр з чудовою технічною базою, дорогими костюмами та спецефектами, а до того ж постійний учасник всеукраїнських фестивалів, привернув увагу Михайленка досі не доступними для нього у театрі ляльок можливостями творчої реалізації. Спочатку до “Тур де Форс” Станіслав прийшов як актор. З жанровим визначенням (драм-пластик шоу) тієї дебютної для нього роботи “Крик, або в очікуванні на Ангела Коханню” за п’єсою самої Н. Князевої погодитися важко. Це була напівпантоміма, або ж напівмодерна

хореографічна варіація на теми пошуку Митцем ідеалу та сенсу життя в істинному коханні (балетмейстер Олег Гусаренко). У ролі Демона актор затьмарив і головного героя, і омріяного Ангела, усталивши свою акторську репутацію у фахових театральних колах міста. У виставі звучали музика і спів Станіслава. “Крик...” здобув лавреатство Міжнародного фестивалю молодіжних театрів “Рампа-2001” у Дніпропетровську. В останньому десятиріччі Станіслав повернувся до цього театру вже у ролі автора музичної драматургії кількох вистав. Він написав музику до містично-психологічної драми з елементами сюрреалізму “Лисичка-сестричка” Н. Князевої. Оригінальна авторська музика була покладена в основу саундтреку до вистави “Жаданий тиран” (за п’єсою тієї ж авторки). Історію зустрічі в кав’ярні двох самотніх героїв, які прагнуть змінити своє життя, що ризикувала перетворитися на банальну мелодраму, С. Михайленко цілковито “переоркестрував” у нетривіальну притчу. Саме за музичну драматургію вистави на VIII фестивалі “Театральна легенда – 2012” (Краматорськ) “Тур де Форс” отримав лавреатство. Остання на сьогодні сторінка співпраці Станіслава з цим театром – музика до вистави “Покірлива” за фантастичним оповіданням Ф. Достоєвського. Їй притаманні панпсихологізм та інтровертність, що зближує цю роботу Михайленка з його раннім “Морфієм”... Саундтрек продемонстрував, як змінилася манера композитора: замість динамічних композицій з чіткою ритмічною основою з’явилась глибока задумливість, нюансованість, з багатозначними “трикрапками” на противагу ефектним кодам.

Від музики та пісень у виставі Станіслав зробив крок до пісні в кіно. У 2006 р. на одеській кіностудії вийшла просякнута болем за втрачену славу одеського кіно, але й вірою у перемогу світла стрічка Сергія Павловського “Ефект присутності” – фільм митців про самих себе – “вошивих” інтелігентів в умовах стрімкої капіталізації Одеси. У ролі співака на Приморському бульварі Станіслав виконав пісню в характері зонгу – про буденного ангела рідного міста, в якого нині дуже сумний погляд і який сам шепоче одеситові “не відпускай”...

На сучасному етапі Станіславу поталанило зустрітися в роботі з режисерами славетної “корольовської” школи. Співпраця з головним режисером Хмельницького театру ляльок “Дивень” Сергієм Брижанем над виставою для дошкільнят “Бука” запам’яталася акторові чи не найдивовижнішими з репетицій. Стас у ролі Дядечка Погряя – фантазер і чарівник, що може виворожити для дитяти, яке змудилося, цілий цирк, а може й просто сісти у закутку та плести рукавички. Жива стихія вистави диктує свої умови, коли акторові треба хутко приймати правила гри, що їх пропону-

ють маленькі глядачі, втручаючись до дії, вдягати та скидати маску, лігати по сцені “бджілкою” – адже тут С. Брижань запропонував одверто масковий театр.

Коли 2012 р. режисером було запрошено вихованця того ж таки ЛДІТМіКу Михайла Яремчука, народилася вистава для родинного перегляду “Коняги” за п’есою болгарської авторки Ради Москової. Одеський глядач поки не має сталої культури відвідування вечірніх вистав у театрі ляльок, тому “Коняги” – і це біда вистави! – йдуть нечасто, однак для Станіслава ця анімаційна, хоч і з великим ухилом у живий план вистава стала особливо важливою.

Перед Станіславом постало завдання зіграти старого Конягу, що звично тягне цирковим манежем розмальованого візка, та юне Лоша, що прибилося до балагану, але оцінило привілеї волі, а не гарантовану роботу та харч. Завдання напрочуд складне – майже не змінюючись зовні, актор у п’ятдесятихвилинному форматі вистави мусив втілити не просто два різних типажі, а дві різноспрямовані ідеї: покірне підпорядкування рутині та прагнення до волі. Вистава М. Яремчука належить до театру анімації режисера-художника, до поетичного театру, крім того, її побудовано за певним кінематографічним принципом паралельного монтажу сцен з двома героями, яких втілює один актор. Але завдячуючи цим творчо ускладненим вимогам, С. Михайленко зміг втілити сенс життєвого шляху взагалі, а його старий Коняга, що зустрівся з Лошам, пережив друге народження – для волі. В цій роботі виразно реалізувалися власні імпульси актора, його “лицарська” тема, адже одним з провідних мотивів

“лицарського” жанру літератури є мандри, слугування ідеї та пізнання свого призначення.

Зустріч Коняги з ув’язненим Лошам – мов зустріч із самим собою, в минулому. Складність партитури ролі для Михайленка полягала у миттєвих переходах від полюсу “старости” до полюсу “юности”, з мінору – в мажор. Ліричним променем вистави є сцена Малюка та Лошати на галявині. Щойно очунявши після нічних перегонів, Лоша ледь дигає, але, упіймавши метелика на лоба, довірливо і зацікавлено задирає носа, подивитись: як-бо він там, метелик? В одному цьому жесті, знайденому актором – сніп емоцій цілого літа. Тонка мелодія флейти дограє тему щастя, свободи, яку вдалося врятувати.

Кульмінація вистави – сцена Бунту Коняги проти Господаря Балагану. З викликом поливає він власну голову дощем з лійки – в такий спосіб відмовляючись від даху над головою та прагнучи вийти на двобій зі стихією. Брутально вириваючи з піраміди валіз свою власну, Коняга робить крок за поріг – у вільне, але небезпечне майбутнє – і зустрічається поглядом з тим, кого досі бачити не був здатним – Білим П’єро. Цей мовчазний діалог нагадує делегування Янголом праведникові його місії у середньовічних апокрифах та житіях святих. Здерши з себе остогидлий камуфляж та підставляючи тіло струменям дощу, Коняга набуває нового символу віри, а вчинивши це символічне омовіння, вдягається у білу сорочку. Розбивши кайдани буденності, білосніжний Коняга відкриває для себе просту радість – вдихати аромат квітів та пускати сонячні зайчики. Коли ж старому на лоба сідає білосніжний метелик, неможливо стримати сліз – адже цієї миті Коняга знову стає Лошам...

Ясна річ, що на роль такої напруги режисерові потрібен був не актор-виконавець, а актор, спроможний вступити з ним у дискусію, особистість, що знає ціну питанням свободи-несвободи. Віднайшовши його в особі Станіслава, режисер постійно випробовував актора свободою творчого вибору. “Якось я запи-



Станіслав Михайленко – Слаймен,
С. Войцеховський – Громिला у
виставі “Тринадцята зірка”
В. Ольшанського за Е. Сетон-Томп-
соном. Режисер – Юрій Чайка,
художник – Марія Погребняк.
Одеський обласний театр ляльок,
2011 р.

тав Яремчука, – згадав Михайленко, – що треба грати в цьому епізоді, що має бути за словами? І почув: “Стасе, якщо я тобі чітко сформулюю завдання, то ти його мені і заграєш. А це нецікаво. Ти завжди маєш грати більше, ніж стан – тему””. Ймовірно, саме ця інтрига ролі спричинилася до того, що “Коняги” від актора завжди вимагають особливого входження в атмосферу, в енергетичні струми цієї вистави задовго до її початку, наче налаштування до причастя. Однак, справжнього тандему у Михайленка з Яремчуком все ж таки не склалося. Вони зустрілися ще у постанові “Червоний капелюшок”, але, люблячи театр співтворців, актор відчув, що цього разу від нього, у службових ролях Хробака та Мисливця, режисер не потребує ініціативи. Стас грає у виставі як у ляльковому (рідкісна техніка маріонеток), так і в живому планах (він безумовно влучає в стиль в елегантному танго з партнеркою). Але на відміну від глядачів, яких захоплює тонка французька гра не тільки для діточок, але й для їхніх батьків, сам актор від цієї сторінки в своєму репертуарі не в захваті.

На той момент, коли до театру приїхав ставити “Тринадцяту зірку” випускник столичної кафедри Юрій Чайка, думки Стаса щодо власних перспектив у театрі ляльок були чи не найпохмурішими. Чайка пригадує: “Трупи я не знав. Дирекція дала мені розподіл ролей, але коли почалися репетиції, я якось зазирнув Михайленкові в очі, і мені стало зрозуміло, що саме він має заграти Слаймена. Цей невеликий за обсягом, але дуже відповідальний образ – таке собі втілення вселенського зла – по суті є і зав’язкою, і кульмінацією вистави”. Цікаво, що на відміну від інших (поганих чи добрих) героїв “Зірки...”, яких актори грають в діялозі з планшетними ляльками, Слаймен позиціонується в системі координат анімаційної вистави як надістота. На ньому тонка півмаска, а в руках рушниця. Якщо ляльок актори “оживлюють”, то рушниця покликана умертвляти. За спогадами Станіслава, тоді на репетиціях в нього виникла непереборна цікавість до Юри як до людини, що живе театром. Так робота переросла в міцну дружбу, і тоді вже Стас вийшов до дирекції з ініціативою взяти Юрія Чайку на посаду режисера театру. До речі, зі Слайменом Чайка не прогадав, адже якось на заклик героя у фіналі вистави: “Випустіть мене з клітки, я дам вам долар... я дам вам багато доларів!” мені трапилося спостерігати щиро обурену реакцію глядача років семи: “Сиди у своїй клітці! Мені не потрібні твої долари”!!!

Наступною роботою стала “Казка про Золоту рибку”. За режисерським задумом, пушкінську казку розігрують четверо скоморохів. Тож, крім, основної ролі у ляльковому плані – Баби – Михайленко творить живий музичний звук на флейті, а також задає



Станіслав Михайленко – Слаймен, у виставі “Тринадцята зірка” В. Ольшанського за Е. Сетон-Томпсоном. Режисер – Юрій Чайка, художник – Марія Погребняк. Одеський обласний театр ляльок, 2011 р.

тон у пантомімічно-танцювальних інтермедіях, що “прошивають” казку, наче відмірюючи її хід. Весь ансамбль “Золотої рибки” вибухає імпровізаціями та лапці наче вахангівська “Принцеса Турандот”. Як тут не згадати хоча б перетворення юнака-скомороха з сонцями на щоках на інтермедійного боярина з бородою на очкурі та в довжелезній шапці! Допомагає акторові потужний енергетичний баланс музики, що неперервно підтримує темпоритм. Система ляльок у “Золотій рибці” – планшетна. Але детальність механізації ляльок Діда та Баби така, що потребує асистента. Виглядає це мов у бунраку. Особливої гостроти прийом множинності образу набуває, коли Баба возноситься у своїх бажаннях до статусу цариці. Тут лялькою не просто керують утрьох, але й озвучують її

на три голоси в унісон, поки не стає Баба триголовою гідрою (у кожного актора по одній з її масок на руці). Але на будь-якому витку розвитку образу саме Михайленкові, мов старшому актору бунраку, належить “чорна душа” ляльки.

До вісімдесятиріччя театру, що нарешті дочекався завершення ремонту та перетворився на оснащений за останнім словом техніки майданчик, Ю. Чайка приготував яскраву святкову програму. Її “першим номером” вийшла “Пісочниця”, що за формальною типологією театру анімації є номером з тантамаресками, а за жанром – політичною пародією на “дядьків з великими гаманцями”, які, нічого не тямлячи у мистецтві, втім-таки відбудували театр. Номер у “чорному кабінеті” (тут Михайленко проявив себе несподівано гостро), є надскладним з технічного боку. Ексцентрична постать широченького дядька-коротуна складається з голови та плечей артиста, а ще з яскраво вдягнутих тулуба і ніжок, що належать уже ляльці. Руками персонажеві слугують кінцівки прихованого актора-помічника. У своєрідному тріо партнерів Станіслав на квазіінфантильній манер співає пісню “Что нам стоит дом построить”, і раптом починає вправно “вихилитися” в нижньому брейку, а там і взагалі відлітає у чорну темряву, мов у вирій, на велетенській пляжній парасолі. Цей анімаційний образ викликає тривку асоціацію з двоїстими героями булгаковської “воландіяни”. У фантастичному симбіозі пластики-голосу-міміки актора-ляльки вже не тямиш – що є “ляльковішим” та умовнішим – танок коротеньких текстильних ніжок чи гротесково роззявлена та викривлена співом паща артиста і його зіщулені очі під смужкою шапки веселенького кольору. Так народжувалася найуспішніша вистава вечірнього репертуару “Надзвичайний концерт”. Аналогічна рідкісна система тантамаресок застосована Чайкою та Прокоф’євою у постанові “Попелюшка” (2015). У ролі Короля у Станіслава – знову магія відчитування інтонації автора. Філософські тексти Є. Шварца лунають в його інтерпретації як поетичні, афористично та глибоко. Для самого актора позиційність сентенцій Короля аж ніяк не суперечить ляльковому “тілу” героя – від вусів на кшталт тих, що у Сальвадора Далі на масково побіленому обличчі до коротеньких ніжок у штанях-буф і туфлях з пряжками, адже Михайленко творить образ з притаманною Шварцу іронією.

Повертаючись до “Надзвичайного концерту”, зауважу – тут у Стаса є ще один номер в “чорному кабінеті”: “Страуси”. Його голова в яскравій перуці – наче кудлата тушка ексцентричного птаха, а перехрещені в танку “маленького страусеняти” голі по лікоть руки з виразними гнучкими кистями – наче дужі, “спортивні” ноги птаха. За жанром “Страуси” – це кабареетовий

номер, драйвовий, яскравий, парадоксальний і дуже смішний.

На протилежному полюсі – ефектний вальс на балу. Містифікація, “гофманіяна”, що починається зі стоп-кадру, одразу засліплює світлом прожекторів та яскравістю вечірнього вбрання “дами”, а розкривається, коли Станіслав з фантастичною легкістю відриває партнерку від землі та кружляє її у вальсі. Саме тут стає зрозумілим, що красуня у півмасці – лялька, фантом з мережива, газу та блискіток! Та й сам актор у цьому номері – загадковий гофманський персонаж, адже у непевному, мінливому світлі він, виструнчений, з романтичною зачіскою і в звичайному конвенційному вбранні засліплює, наче у фраку.

Аналізуючи успіх вистави, в якій актор досягає творчих вершин, граючи у специфічно щільному тандемі з колегами, зазначу, що партнерська гнучкість та мобільність є однією з визначальних рис Михайленка. “Не тільки під час репетицій, але й упродовж вистави Станіслав завжди підтримує молодших колег”, – ділиться спостереженням Ю. Чайка – На будь-якій прем’єрі, коли за лаштунками всі метушаться і панікують, я знаю, що можу покласти на Стаса. Він не тільки енергетичний лідер ансамблю, але й завжди добровільно бере на себе відповідальність за врегулювання всіх сценічних форс-мажорів”. Мені на власні очі вдалося пере-свідчитися в цьому, коли у виставі “Королівство ялинкових іграшок” на сцену не встигли поставити реквізит – ялинку. Тоді, щоб “порятувати Новий Рік”, Станіслав, який грав Торгівця східними солодощами, наче так і треба було, “конвоював” на сцену ялинку з фое. “Маючи двадцятирічний акторський досвід у театрі, Стас досі виходить на сцену із сяючими очима”, – резюмує Ю. Чайка.

Нарешті, минулого року, завдяки виставі “Вовк та семеро козенят” Михайленко дочекався бенефісної ролі – такого собі стильного шансон’є Вовка. Казкове “зло” у виконанні С. Михайленка – передусім чарівливе та по-театральному артистичне. “Бенефіс” актора утворився з елементів кабаре (йому напрочуд личить фрак із загнутими, мов якір, фалдами і в тон до нього – елегантний чорний циліндр, а також сліпучо-білі рукавички та шалик); гін’юлю (перед тим, як з’явитися на очі глядачам, Вовчисько в тіньовому прийомі висі на Місяць); вокальної та пластичної ексцентрики й імпровізаційного самопочуття в образі. У цій роботі Станіслав приваблює не як виконавець, а саме як творець власної ролі. “Юра зміг знайти свій поворот казки, вона стильна та сучасна, тому мені аж ніяк не можна було грати побутового казкового вовка”, – говорить актор.

Бенефіс передбачає ефектні сольні номери. На “вихідні” куплети Вовка актор танцює танок “а ля”

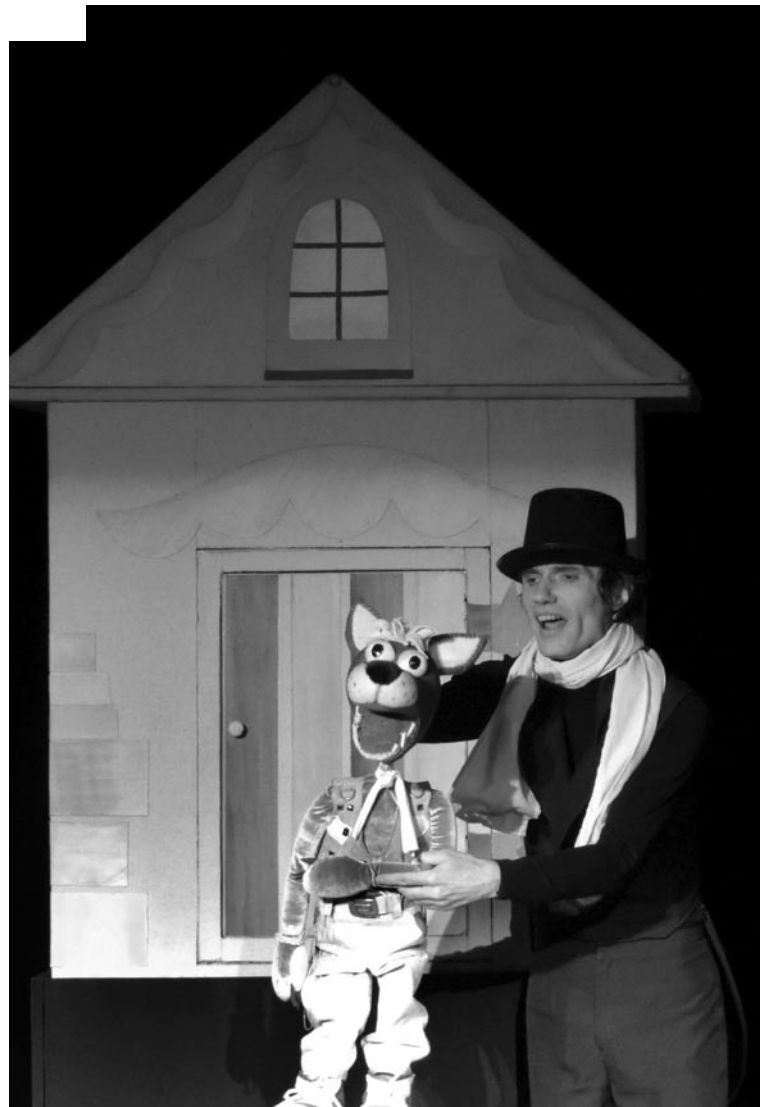
Хуліган з балету Д. Шостаковича (балетмейстер О. Гусаренко), а коло від прожектора під ним чітко вказує на стилістику кабаревого номера. У цій достоту музичній виставі Станіслав має унікальну в нинішньому репертуарі театру можливість продемонструвати свій широкий вокальний діапазон: якщо, йдучи від власної природи, “бруталь” та цинік Вовк співає куплети-лейтмотив “Я Вовком працюю у казці...” навмисно хрипким баритоном, то, передражняючи матусю-Козу, актор вдається до тенорової теситури з фальцетною кодою. Така амплітуда – та ще й наживо! – не може не викликати захоплення. А діти у залі завжди повторюють напам’ять віршовані сентенції Вовка, що говорить про їхню інтонаційну привабливість. Кульмінацією “бенефісу” є сцена уроку музики. У флуоресцентному світлі “чорного кабінету” лялька Вовка стрибає по клавіатурі рояля, інструмент відгукується на дотик, а сім різнокольорових нот матеріалізуються на нотному стані. Під час цього шоу-уроку Вовк “дострибується” до самісінького “до”, витягнувши шию і вибалушивши очі від несподівано високих децибелів власного голосу.

В осучасненій режисером казці Михайленко збагатив роль власним театральним над-текстом, створивши цілісний образ, що захоплює увагу глядача блискучою майстерністю та “водограями” імпровізацій. “З Чайкою вже почався етап відродження театру. – констатує Стас. – Для мене прихід до театру молодого лідера – освіченого, з дивовижною фантазією та мудрістю, є важливою віхою життя. Я дочекався того моменту, коли вже не хочу змінювати театральну “прописку”, а розумію: треба будувати у власному домі театр з великої літери”.

Стасові імпонують вчення китайських філософів, згідно з якими минулого вже немає, майбутнього ще не існує, а жити наповнено треба сьогодні. Однак, коли йдеться про актора його віку та недовисловленого потенціалу, сподіваюся, що цей нинішній портрет лише перший підсумок – творчого становлення митця. Деякі проекти лише вабили, але не справжувалися в долі актора, як не судилося Стасові заспівати у рок-опері “Вій” на сцені Одеського російського театру (а її автор Євген Лапейко отетерів, почувши діапазон голосу Михайленка на кастингу), як не підвівся “Дім, що його побудував Свіфт” з Яремчуком, як не долетіла до прем’єри “Чайка” Князевої і не пролунала поки що написана для постанови “Чарівна лампа Алладдіна” музика, в якій Стас поєднав традиційну орієнтальну мелодіку з сучасною ритмікою. Але сам Станіслав воліє заграти ті ролі, які не мають сценічної історії у театрі анімації.

Стас – і трагічний блазень, і філософ, і лицар, і поет. В кожній його значній ролі просвічується Люди-

на, стійка і водночас вразлива, особистість напрочуд світла, яка, однак, щоденно долає в собі “море темнот”. Внутрішня амбівалентність Станіслава знайшла символічне продовження у його зовнішності: стрункий кароокій “юнак” з сивиною, що пробилася у пишному чубі. Здається, в ньому справдилася приказка, що актори-лялькарі не мають віку. Тож мов середньовічний трувер (чи комедіант), Станіслав Михайленко усвідомлює притаманний йому дух авантюризму як постійне прагнення до нових вершин, пригод та мандрів. За очікуваного Україною безвізового режиму він мріє вирушити в мандри дорогами Європи на своєму мотоциклі. Актор не журиться з приводу недостатньої зарплатні у театрі: “У мене гітара за плечима, і в кожному місті я співатиму”!



Станіслав Михайленко – Вовк у виставі “Вовк і семеро козенят”. Інсценізація та режисура – Юрій Чайка, художник – Світлана Прокоф’єва. Одеський обласний театр ляльок, 2014 р.