

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКО-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ХОДАКІВСЬКИЙ ДМИТРО ДМИТРОВИЧ

УДК 792.071.2.027(477)"19"Кур:792.038.6(477)"20"](045)

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
“ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ Л.КУРБАСА НА УКРАЇНСЬКУ ТЕАТРАЛЬНУ
РЕЖИСУРУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ “МАКЛЕНА ГРАСА”)

026 “Сценічне мистецтво”

02 “Культура і мистецтво”

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Д.Д.Ходаківський

Творчий керівник :

Чхайдзе В.А.,

заслужений діяч мистецтв України, доцент

Науковий консультант :

Оніщенко О. І.,

доктор філософських наук,

професор,

заслужений діяч науки і техніки України

КИЇВ-2025

АНОТАЦІЯ

Ходаківський Д.Д. Вплив творчості Л.Курбаса на українську театральну режисуру початку ХХІ століття (на прикладі творчого проєкту “Маклена Граса”). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 “Сценічне мистецтво” (галузь знань 02 “Культура і мистецтво”), Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2025.

Зміст анотації. Актуальність. Представлена праця є результатом комплексного теоретико-практичного дослідження впливу творчої спадщини Леся Курбаса на формування і розвиток сучасної української театральної режисури. Особливу увагу зосереджено на вивченні ідейно-естетичних принципів митця крізь призму практичної реалізації театального проєкту «Маклена Граса», у межах якого реалізовано синтез документального та художнього театру в умовах соціальних, політичних та культурних викликів ХХІ століття.

Систематизовано режисерські принципи Леся Курбаса, зокрема: багатовимірність сценічного простору, динамічність мізансцен, поліфонічність акторської гри, поєднання психологічного й ігрового театрів, використання звукового оформлення як смислового чинника.

Підґрунтям дослідження є тріада «традиція – спадкоємність – новаторство» як ефективний інструмент взаємодії історичного досвіду з сучасними театральними викликами. Показано, як ідеї Курбаса зберігають актуальність у контексті використання нових технологій, документального театру, постдраматургії та метамодерністської естетики.

Об’єкт дослідження: українська театральна режисура ХХІ століття: тенденції та специфіка.

Предмет дослідження: проєкт “Маклена Граса”(вистави “Згадайка” - 2022р., “Іван Мужичий син” - 2023р., “Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року” - 2023р.) , як втілення режисерських принципів і теоретичних ідей Леся Курбаса.

Мета дослідження – визначити особливості режисерського підходу Леся Курбаса та охарактеризувати можливості його застосування в сучасному театральному процесі через реалізацію творчого проєкту *«Маклена Граса»*. А також визначення :

- ролі Л.Курбаса, як представника “Відродження” в українській культурі,
- інноваційності прийомів митця в сфері театральної режисури та педагогіки,
- важливості “реконструкції” його методів для сучасного українського театру

Новизна дослідження :

1. Поглиблено розуміння творчості Леся Курбаса як представника парадигми "традиція – спадкоємність – новаторство", із акцентом на трансформації класичних традицій та їхньому розвитку в межах модерністських практик.
2. Системно визначено й узагальнено провідні режисерські принципи Курбаса, що охоплюють багатовимірність сценічного простору, поліфонію акторської гри та метафоричність театральної дії.
3. Запропоновано концептуальну модель синтезу документального та художнього театрів для інтерпретації курбасівської режисерської методики в координатах сучасного сценічного мистецтва.

4. Вперше реалізовано інтерпретацію п'єси «Маклена Граса» крізь призму курбасівських ідей, із акцентом на проблематику колективної історичної пам'яті та громадянської свідомості.
5. Практично доведено можливість інтеграції творчого спадку Леся Курбаса в художній дискурс сучасного незалежного театру через реалізацію комплексу авторського творчого проєкту “Маклена Граса”.

Структура роботи. У першому розділі розглянуто життєвий і творчий шлях Леся Курбаса, особливості його сценічного мислення, взаємозв'язок з традиціями українського театру корифеїв і новітніми європейськими театральними пошуками початку ХХ століття. Проаналізовано ключові етапи творчого шляху Курбаса як реформатора національного театру, котрий поєднав українські традиції з модерністськими та експериментальними формами (експресіонізм, конструктивізм, метафізичний театр). Артикульовано роль митця як транслятора філософського мислення на сцені та педагога, який сформував нову генерацію українських акторів і режисерів.

Особливу увагу приділено постановці п'єси Миколи Куліша «Маклена Граса» 1933 року як ключовому прикладу застосування курбасівських ідей у новій сценічній інтерпретації.

У другому розділі здійснено аналіз режисерських принципів Курбаса та їх відображення в сучасних постановках проєкту – виставах «Загадайка» (2022) і «Іван, мужичий син» (2023). Особливу увагу приділено таким режисерським аспектам, як робота з актором, організація простору, темпоритм, монтажна логіка, а також синтезу документального й художнього театрів як засобу відтворення суспільної динаміки.

У третьому розділі представлено аналіз третьої вистави проєкту – «Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року». Режисерський процес розглядається як художньо-дослідницький акт, що поєднує архівну

реконструкцію, роботу з історичними джерелами, документальним матеріалом та естетику сценічного символізму. Вистава трактується як лабораторія нового театру, де реалізовано курбасівський ідеал сценічного мистецтва як «духовної лабораторії».

Висновки. У висновках наголошується на актуальності ідейно-естетичної спадщини Леся Курбаса у сучасній українській режисурі, можливості успадкування та, водночас, інноваційного оновлення національного театру в умовах сучасних суспільних трансформацій. Творчий проєкт «Маклена Граса» виступає прикладом такої режисерської практики, в якій театр залишається простором пошуку, діалогу та художнього прориву.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Ключові слова: Лесь Курбас, Маклена Граса, сучасна українська режисура, театр «Березіль», традиція, спадкоємність, новаторство, режисерська інтерпретація, метамодернізм.

ABSTRACT

Khodakivskyi D.D. The Influence of Les Kurbas's Creative Legacy on Ukrainian Theatre Directing in the Early 21st Century (Based on the Artistic Project “Maklena Grasa”). Khodakivskyi D.D. The Influence of Les Kurbas's Creative Legacy on Ukrainian Theatre Directing in the Early 21st Century (Based on the Creative Project “Maklena Grasa”). Qualification scholarly work as a manuscript. A scientific substantiation of the artistic creative project submitted for the degree of Doctor of Arts in the specialty 026 “Performing Arts” (field of knowledge 02 “Culture and Arts”). Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Kyiv, 2025.

Khodakivskiy D.D. The Influence of Les Kurbas's Creative Legacy on Ukrainian Theatre Directing in the Early 21st Century (Based on the Creative Project "Maklena Grasa"). Qualification scholarly work as a manuscript. A scientific substantiation of the artistic creative project submitted for the degree of Doctor of Arts in the specialty 026 "Performing Arts" (field of knowledge 02 "Culture and Arts"). Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Kyiv, 2025.

Content of the abstract. Relevance. The presented work is the result of a comprehensive theoretical and practical study of the influence of Les Kurbas's creative legacy on the formation and development of contemporary Ukrainian theatre directing. Particular attention is paid to the exploration of Kurbas's ideological and aesthetic principles through the lens of a theatrical project entitled Maklena Grasa, which examines the synthesis of documentary and dramatic theatre in the context of the social, political, and cultural challenges of the 21st century.

The research systematizes the core directing principles of Les Kurbas, including: the multidimensionality of stage space, dynamism of mise-en-scène, polyphonic acting, the synthesis of psychological and stylized performance, and the use of sound design as a semantic tool.

The study employs the model "tradition – continuity – innovation" as an effective framework for integrating historical experience with contemporary theatrical practices. It demonstrates how Kurbas's ideas retain their relevance in the context of new technologies, documentary theatre, postdramatic dramaturgy, and metamodernist aesthetics.

Object of the research: 21st-century Ukrainian theatre directing: trends and characteristics.

Subject of the research: The Maklena Grasa project (the performances "Zhadaika" – 2022, "Ivan the Peasant's Son" – 2023, "Maklena Grasa: A Study

of the 1933 Production” – 2023), as an embodiment of Kurbas’s directorial principles and theoretical ideas.

Purpose of the research: To define the core features of Les Kurbas’s directing approach and explore its potential application in the current theatre process through the realization of the *Maklena Grasa* project. Additionally, to investigate:

- Kurbas’s role as a representative of the Ukrainian cultural “Renaissance”;
- the innovativeness of his techniques in directing and theatre pedagogy;
- the relevance of reconstructing his methods for modern Ukrainian theatre.

Scientific novelty:

- A deeper understanding of Kurbas’s work as representative of the “tradition – continuity – innovation” paradigm is offered, with a focus on the transformation of classical traditions through modernist practices.
- Kurbas’s key directorial principles are systematically identified and generalized, including spatial multidimensionality, acting polyphony, and metaphorical theatrical action.
- A conceptual model is proposed for synthesizing documentary and artistic theatre to interpret Kurbas’s directorial methodology within the coordinates of contemporary stage art.
- For the first time, the play *Maklena Grasa* is interpreted through the lens of Kurbas’s ideas, emphasizing themes of collective historical memory and civic consciousness.
- The project practically demonstrates the integration of Kurbas’s legacy into the artistic discourse of contemporary independent Ukrainian theatre via the implementation of the author’s creative initiative *Maklena Grasa*.

Structure of the work. The first chapter explores Les Kurbas’s biography and creative trajectory, his approach to theatrical thinking, his connections to the traditions of the Ukrainian “Coryphaei Theatre” and contemporary European experiments of the early 20th century. It also analyses

the pivotal stages of Kurbas's evolution as a reformer who merged national traditions with modernist and avant-garde forms (expressionism, constructivism, metaphysical theatre). His role is articulated as a stage philosopher and pedagogue who cultivated a new generation of Ukrainian actors and directors.

Special attention is paid to the 1933 production of Mykola Kulish's *Maklena Grasa* as a key example of Kurbas's ideas embodied in a stage interpretation.

The second chapter examines the realization of Kurbas's directing principles in the modern productions of the project – *Zhadaika* (2022) and *Ivan the Peasant's Son* (2023). Key aspects of directing such as actor training, spatial organization, tempo-rhythm, montage logic, and the synthesis of documentary and artistic theatres are analyzed as tools for expressing contemporary societal dynamics.

The third chapter focuses on the production *Maklena Grasa: A Study of the 1933 Performance*, considering the directorial process as an artistic-research act that incorporates archival reconstruction, historical sources, documentary material, and stage symbolism. The performance is interpreted as a laboratory of new theatre aligned with Kurbas's ideal of the stage as a "spiritual laboratory."

Conclusions. The concluding section emphasizes the relevance of Les Kurbas's aesthetic legacy for contemporary Ukrainian directing and the potential for its inheritance and innovative renewal within today's socio-cultural transformations. The *Maklena Grasa* project stands as an example of such directorial practice, where theatre becomes a space of exploration, dialogue, and artistic breakthrough.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references, and appendices.

Keywords: Les Kurbas, *Maklena Grasa*, contemporary Ukrainian directing, Berezhil Theatre, tradition, continuity, innovation, directorial interpretation, metamodernism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

наукові праці де опубліковано основні наукові результати дослідження

1. Ходаківський Д.Д. “Проблема художньої спадкоємності: від “метафізики” Л.Курбаса до метамодерністських пошуків в українському театрі ХХІ ст.” *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*: збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 33., С.47-53 DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023>

2. Ходаківський Д.Д. “Вистава Леся Курбаса «Маклена Граса» 1933 року як синтез художніх пошуків і теоретичних розвідок” *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне. РДГУ, 2025. Вип 50., С.70-88

3. Ходаківський Д.Д. “Режисерська робота над фіксацією вистави: досвід сценічної адаптації після прем’єри” *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*: збірник наукових праць. Київ, 2025. Вип. 36., С. 50-56

Інформація про апробацію наукового дослідження

1.Ходаківський Д.Д. Евристичний потенціал «соціально-художнього» парадоксу на прикладі вистави Л.Курбаса за п’єсою М.Куліша. *Сучасні дослідження в галузі культури та мистецтва*: матеріали VI міжнар наук-практ. конф. /КНУТКіТ імені І.К.Карпенко-Карого, Київ 2021, стр. 66-69;

2. Ходаківський Д.Д. Режисерські уроки Леся Курбаса, як чинник освіти майбутніх акторів та режисерів України. *Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтв*: матеріали .Міжнар наук-практ. конф. /НАККкіМ, Київ 2021, стр. 216-219;

3. Ходаківський Д.Д. Особливості створення експериментального театру та підбір репертуару: доповідь. *“Особливості підготовки культурно-масового заходу”*. Відкритий регіональний вебінар в рамках роботи обласного методичного об'єднання викладачів по класу театрального мистецтва мистецьких шкіл, коледжів, закладів загальної середньої освіти, студій, гуртків закладів освіти та культури методичного Об'єднання викладачів класу театрального мистецтва мистецьких навчальних закладів Полтавської області. (м. Полтава 1 листопада 2022 рік);

4. Ходаківський Д.Д. Естетичні орієнтири та методичні напрацювання в режисурі Леся Курбаса: сучасне переосмислення на прикладі вистави "Згадайка". *Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект*: матеріали. Міжнар наук-практ. конф. 5-6 травня 2025 року, стр. 150-155;

5. Ходаківський Д.Д. Леся Курбас і формування модерної театральної парадигми: теорія, практика, педагогіка. Science and Technology: New Horizons of Development Міжнар наук-практ., конф. 14-16 травня 2025 року, стр.107-110.

Апробації мистецької складової творчого дослідження:

Творчий проєкт **«Маклена Граса»** репрезентує багатоступеневий мистецький процес, реалізований у формі трьох вистав, створених і представлених на базі **Театру Між Трьох Колон**. Перша з них — вистава **«Загадайка»** — відбулася понад 150 разів на різноманітних сценічних майданчиках України і залишається в репертуарі театру. Друга постановка — **«Іван, мужичий син»** — демонструвалася у 2023 році та завершила сценічне існування. Кульмінацією проєкту стала вистава **«Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року»**, що постійно входить до афіші театру та продовжує експлуатацію.

Загальна кількість показів, здійснених у межах реалізації проєкту, перевищила 200, при цьому його структура з часом вийшла за межі демонстрації вистав публіці. В межах апробації мистецького дослідження реалізовувалися й інші мистецько-освітні формати: майстер-класи, лекції, виставки, театральні лабораторії. Нижче подано перелік найважливіших подій, у яких апробація здобула практичне втілення:

1. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” в рамках апробації мистецької складової творчого проєкту (арт-простір “Вагабундо”, м. Івано-Франківськ, вул. Пилипа Орлика, 7) — 4.07.2022.
2. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” в рамках виставки “Супротив 2022” (ChornobulHub, м. Київ, Андріївський узвіз, 2) — 8.07.2022.
3. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” в рамках волонтерсько-освітницьких заходів Міжнародної студентської єврейської організації “Hillel” (м. Київ) — 10.08.2022.
4. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” в рамках культурного проєкту “Culture Hub in War” за підтримки Embassy of the USA Kyiv Ukraine (Urban 500, м. Київ) — 10.08.2022.
5. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” в рамках апробації мистецької складової творчого проєкту (Гадяцький фаховий коледж культури і мистецтв ім. І.П. Котляревського, м. Гадяч) — 24.09.2022.
6. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” в рамках виставки “Портрети своїх героїв” (НЦТМ ім. Леся Курбаса, м. Київ, вул. Володимирська, 23-В) — 24.10.2022.
7. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” на V обласному фестивалі сучасних театрів “ЛавАрт” (м. Гадяч) — 01.11.2022.

8. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” з нагоди річниці визволення міста Ірпеня від російських загарбників (Ірпінський академічний ліцей НУБіП України, м. Ірпінь, вул. Івана Драча, 9) — 17.03.2023.
9. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” в рамках апробації мистецької складової творчого проєкту (Харківська державна академія культури, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4) — 22.06.2023.
10. Ходаківський Д.Д. Проведення виставки “Листівки зі Згадайки” (арт-простір “Бірма”, м. Київ) — 22.06 – 22.07.2023.
11. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року” на IX Театральному фестивалі “Комора” (м. Кам’янець-Подільський) — 21–24.09.2023.
12. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Загадайка” в рамках апробації мистецької складової творчого проєкту (м. Яготин) — 14.10.2023.
13. Ходаківський Д.Д. Демонстрація вистави “Іван мужичий син” в рамках апробації мистецької складової творчого проєкту “Arsenal Art Space” (м. Прилуки, вул. Бориса Грінченка, 9) — 2023 р.
14. Ходаківський Д.Д. Проведення лекції “Українська культура: ключ до самоідентифікації” (арт-простір “Бірма”, м. Київ) — 24.12.2023.
15. Ходаківський Д.Д. Майстер-клас “Інтенсив за методологією Курбаса” в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Вплив творчості Л. Курбаса на українську театральну режисуру початку ХХІ століття (на прикладі проєкту “Маклена Граса”)» (Театр Між Трьох Колон, м. Київ) — 9–10.03.2024.
16. Ходаківський Д.Д. Ведення режисерсько-акторського курсу за методологією Л. Курбаса в рамках театральної лабораторії “ОМАР 2.0” (Театр Між Трьох Колон, м. Київ) — 1.10 – 6.12.2024.

- 17.Ходаківський Д.Д. Ведення режисерсько-акторського курсу (II етап) за методологією Л. Курбаса в рамках театральної лабораторії “ОМАР 2.0” (Театр Між Трьох Колон, м. Київ) — 18.01 – 31.03.2025.
- 18.Ходаківський Д.Д. Майстер-клас “Перформанс-імпровізація” в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Вплив творчості Л. Курбаса на українську театральну режисуру...» за участі учасників лабораторії “ОМАР” (арт-простір “Вітальня”, м. Київ, вул. Хорива, 43/23) — 16.04.2025.
- 19.Ходаківський Д.Д. Майстер-клас “Перформанс-імпровізація” в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Вплив творчості Л. Курбаса на українську театральну режисуру...» за участі учасників лабораторії “ОМАР” (арт-простір “ArtVillage”, м. Київ, вул. Набережно-Хрещатицька, 39) — 29.04.2025.
- 20.Ходаківський Д.Д. Майстер-клас в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Вплив творчості Л. Курбаса на українську театральну режисуру...» за участі студентів 1-Г курсу АМТіК (КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого, м. Київ, вул. Хрещатик, 4, ауд. 21) — 21.05.2025.
- 21.Ходаківський Д.Д. Кафедральний показ вистави “Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року” в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Вплив творчості Л. Курбаса на українську театральну режисуру...» (Театр Між Трьох Колон, Львівська площа 14, м. Київ) — 09.05.2025.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. Потенціал теоретико-практичного паритету творчості Л.Курбаса (на матеріалі вистави «Маклена Граса»)	19
1.1. Феномен Л. Курбаса в експериментальному полі українського культуротворення першої третини ХХ ст.	19
1.2. Вистава «Маклена Граса» як синтез художніх пошуків і теоретичних розвідок	28
1.3. Від «метафізики» Л.Курбаса до метамодерністських пошуків в українському театрі ХХІ ст.: проблема художньої спадкоємності.....	39
РОЗДІЛ 2. Естетико-художні орієнтири і методичні напрацювання у режисурі Л.Курбаса: досвід сучасного переосмислення	50
2.1. Вистава «Згадайка» у контексті політичного постдокументального театру.....	50
2.2 Вистава «Іван, мужичий син» як синтез традиційного і експериментального.....	67
РОЗДІЛ 3. “Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року” досвід інтерпретації (проект Театру Між Трьох Колон)	82
3.1. Задум як перший етап творчого процесу (підготовчий період)..	82
3.2. Втілення задуму як другий етап творчого процесу (репетиційний період).....	96
3.3. Реалізація проекту як завершальний етап творчого процесу...	115
ВИСНОВКИ	135
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	138
ДОДАТКИ	150

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження

Наукове обґрунтування творчого проєкту, представленого в межах аспірантської підготовки, базується на втіленні творчого проєкту *«Маклена Граса»* як ключовому матеріалі для вивчення сучасних тенденцій в українській режисурі.

Особлива увага сконцентована як на художні специфіці тексту, так і на його значенні у творчості Леся Курбаса(1887-1937), одного з провідних реформаторів українського театру XX століття. У фокусі опиняється не лише сама п'єса, а й контекст її історичного втілення у 1933 році на сцені театру «Березіль», що постає унікальним зразком режисерського мислення, де текст, форма і громадянська позиція перебувають у тісній взаємодії.

У сучасних умовах, коли повномасштабна війна росії проти України актуалізує пошуки ідентичності, національної пам'яті та мистецької автономії, звернення до постаті Л.Курбаса та його сценічних принципів є надзвичайно на часі. Його методи, що базуються на діалозі форми і змісту, етичним виміром творчості та активною взаємодією з глядачем, є опертям для сучасної режисерської практики, особливо в контексті постмодерної і метамодерної парадигми.

Об'єкт та предмет дослідження

Об'єкт дослідження: українська театральна режисура ХХІ століття: тенденції та специфіка.

Предмет дослідження: проєкт “Маклена Граса”(вистави “Згадайка” - 2022р., “Іван Мужичий син” - 2023р., “Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року” - 2023р.) , як втілення режисерських принципів і теоретичних ідей Леся Курбаса.

Мета і завдання дослідження

Мета дослідження – визначити особливості режисерського підходу Леся Курбаса та охарактеризувати можливості його застосування в

сучасному театральному процесі через реалізацію творчого проєкту *«Маклена Граса»*. А також визначення :

- ролі Л.Курбаса, як представника “Відродження” в українській культурі,
- інноваційності прийомів митця в сфері театральної режисури та педагогіки,
- важливості “реконструкції” його методів для сучасного українського театру

Завдання дослідження:

- Розкрити основні етапи становлення постаті Леся Курбаса як режисера-новатора та визначити його внесок у модернізацію українського театального мистецтва.
- Узагальнити та систематизувати режисерські засади, художні методи і сценічні прийоми Леся Курбаса, окресливши їхню теоретичну та педагогічну основу.
- Дослідити особливості співвідношення історичних традицій і сучасних художніх практик у контексті творчої методики Курбаса та її актуалізації на сучасній сцені.
- Аргументувати доцільність творчого переосмислення п'єси *«Маклена Граса»* на основі ідей Л.Курбаса в контексті сучасних українських соціокультурних викликів.
- Реалізувати практичний творчий проєкт “Маклена Граса”, спрямований на апробацію режисерських концепцій в умовах сучасного театального процесу.

Методи дослідження

У дослідженні застосовано порівняльний метод (для співставлення режисерських стратегій), історичний метод (для аналізу творчої спадщини Курбаса), аналітичний метод (для розкриття структури його режисерських рішень), а також метод дедукції (перехід від загальних принципів до

специфіки постановочного процесу). Це дозволило реконструювати режисерську логіку Курбаса й адаптувати її до умов сучасного театрального простору.

Наукова новизна отриманих результатів

1. Поглиблено розуміння творчості Леся Курбаса як представника парадигми "традиція – спадкоємність – новаторство", із акцентом на трансформації класичних традицій та їхньому розвитку в межах модерністських практик.
2. Системно визначено й узагальнено провідні режисерські принципи Курбаса, що охоплюють багатовимірність сценічного простору, поліфонію акторської гри та метафоричність театральної дії.
3. Запропоновано концептуальну модель синтезу документального та художнього театрів для інтерпретації курбасівської режисерської методики в координатах сучасного сценічного мистецтва.
4. Вперше реалізовано інтерпретацію п'єси «Маклена Граса» крізь призму курбасівських ідей, із акцентом на проблематику колективної історичної пам'яті та громадянської свідомості.
5. Практично доведено можливість інтеграції творчого спадку Леся Курбаса в художній дискурс сучасного незалежного театру через реалізацію комплексу авторського творчого проєкту “Маклена Граса”.

Практичне значення отриманих результатів

Результати дослідження втілено в три вистави, створені в незалежному київському Театрі Між Трьох Колон:

- «Згадайка» (2022) – вистава в жанрі документального театру, що відображає воєнну дійсність на основі медіа, фольклору та особистих переживань;

- *«Іван мужичий син...»* (2023) – казка з елементами політичного театру, створена на основі наративів сучасної війни й українського героїчного епосу;
- *«Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року»* (2023) – кульмінаційна постановка проєкту, що реалізує адаптовані режисерські принципи Леся Курбаса.

На основі даного проєкту розробляється спеціальний навчальний курс, присвячений практикам сучасної української режисури в контексті спадщини Леся Курбаса.

Апробація матеріалів дослідження

Наукова апробація відбулася в межах виступів на конференціях, круглих столах, театрознавчих семінарах (деталізація подається у відповідному розділі) та у форматі 2 статей у фахових виданнях.

Мистецька апробація здійснена шляхом реалізації трьох вистав у театральних просторах України, Європи та США.

Структура та обсяг НОТМП. НОТМП складається зі вступу, трьох розділів, висновків та додатків. Загальний обсяг – 158 сторінок, основний обсяг – 123 авторських аркушів.

РОЗДІЛ 1.
ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ПАРИТЕТУ
ТВОРЧОСТІ Л.КУРБАСА
(НА МАТЕРІАЛІ ВИСТАВИ “МАКЛЕНА ГРАСА”)

1.1 Феномен Л. Курбаса в експериментальному полі українського культуротворення першої третини XX ст.

Згідно з теорією німецького філософа Едмунда Гуссерля, що була оприлюднена в його працях *"Логічні дослідження"* та *"Ідея до чистої феноменології та феноменологічної філософії"*, термін "феномен" відбиває концепцію будь-якого об'єкта або події, що можна сприймати або спостерігати. У широкому розумінні, феномени є об'єктами, які досягаються через почуття або спостереження, і можуть також стосуватися рідкісних або незвичайних подій, що викликають науковий інтерес і потребують дослідження для пояснення їх причин і наслідків [92].

Спираючись на це, феномен постаті Леся Курбаса варто розглядати відповідно до специфіки його діяльності: і як режисера, і як педагога, що дозволить артикулювати внесок митця в культуротворення першої третини XX ст.

Леся Курбаса відносять до покоління митців “Розстріляного Відродження” (термін введений публіцистом Юрієм Лавріненко), чи “Червоного Ренесансу”, що на думку дослідниці української літератури 1920-х років Ярини Цимбал є більш вдалою метафорою. Показовою особливістю творчості митців цієї епохи є модернізація української культури, саме тому науковці оперують визначенням “відродження” чи “ренесанс”, за аналогією з подібними епохами в історії світового мистецтва. В нашій роботі ми розглядаємо якісні зміни, що запровадив в українському театрі Л. Курбас, вивівши його на рівень модерністського.

Саме ці зміни на початку XX століття і по сьогодні є новачійними для діячів українського театру та студентів театральних лабораторій, а важливість дослідження досвіду українських модерністів сьогодні стає дедалі актуальнішою, оскільки кілька десятиліть поспіль спостерігається високий інтерес до творчого спадку “Розстріляного Відродження”.

Творчий шлях Л.Курбаса складає 31 рік, упродовж яких митець накопичив важливу для розвитку українського театру спадщину. Проте методичних рекомендацій щодо вивчення власної системи режисер не залишив, тому наразі ми будемо спиратися на основні методи впроваджені ним для досліджень лабораторій театру “Березіль”.

Для глибшого розуміння педагогічної та режисерської методики Л.Курбаса необхідно проаналізувати не тільки безпосередньо його творчість, а й діяльність як педагога-наставника. Показово, що учні режисера, не дивлячись на переслідування з боку влади (в 1932-1933 році було відраховано 275 студентів, котрі підтримували погляди Л.Курбаса), продовжували його справу. Так, дослідник О.Клековкін наголошує: “в українському театрі у свій час фігурувало поняття «система Курбаса», її вивчали, викладали в школах (М. Верхацький, Б. Тягно, М. Крушельницький, Г. Ігнатович), за нею працювали в українських театрах його учні.”[31, с. 28] Хоч автор і заперечує, що методика Курбасу була “системою”, але саме дослідження її розвитку в творчому пошуку його учнів можуть стати містком для ширшого інтегрування творчої спадщини митця в сучасну театральну освіту.

У цьому зв'язку, проаналізуємо основні принципи, викладені режисером у його лекції 1926 року «Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику». Зокрема Л.Курбас зазначає: «я пропоную вам присвятити якнайбільше свого вільного часу студіюванню творів людської мислі й мистецької справ... Мені особисто ніколи жодна книга з теорії театру не дала стільки

розуміння театральної справи, як книги, що стосувалися музики, архітектури, малярства, біології, історії людства, історії культури тощо» [44, с 109]. У цьому контексті варто відзначити висновки дослідниці Ю.О. Цюзік у розвідці «Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Бергсона до Альберта Айнштейна» (2019), де артикулюється використання Курбасом специфічної лексики: «мікрокосмос, макрокосмос, космос, всесвіт, сонячна система, згустки енергії, матерія, сила, простір і час, тривання, континуум, механіка, статика, динаміка, кінетична енергія, потенційна енергія, інерція, маса, прискорення, тривимірність, четвертий вимір, релятивізм, причинність, інволюція та еволюція, дедукція та індукція тощо»[74]. Така насиченість термінологією природничих наук є доволі своєрідним явищем для театального мистецтва, тож використання Л.Курбасом такої термінології, вочевидь, є новаторським для свого часу.

Задля системної класифікації концептуальних здобутків Л. Курбаса ми використали «закон простору і часу», який є фундаментальним у багатьох наукових дисциплінах, зокрема у фізиці, філософії, психології та інших. Цей закон дозволяє класифікувати творчі здобутки режисера за масштабом їх впливу на українську та світову культуру, а також за їхнім історичним значенням. Оскільки йдеться про культуротворчий процес як одну з основних складових діяльності митця, важливо конкретизувати часові та просторові чинники з урахуванням специфіки мистецького контексту. Часові параметри класифікації можна умовно розподілити на такі складові:

1. **Театральні традиції** – досвід попередників, який став основою для формування мистецьких поглядів Л. Курбаса.
2. **Творчий шлях режисера** – інновації, запроваджені ним упродовж життя в театральних постановках, лабораторіях тощо.
3. **Творча спадщина** – подальший розвиток та переосмислення здобутків митця його учнями та дослідниками, вплив на сучасний

театр і потенціал для майбутнього розвитку.

<i>Часові та просторові аспекти</i>	1.Український театр	2. Світовий Театр	3. Педагогіка
1. Театральні традиції	Послідовник традицій Театру Корифеїв	Перекладач та теоретик	Медіатор між українською та світовою театральною традицією.
2. Творчий шлях режисера	Реформатор українського театру від побутового до модерного.	Практик, який поєднав методи психологічного та ігрового театру.	Творець освітньої традиції українського театру.
3. Творча спадщина	Винахідник принципу “світовий-національний-сучасний” для формування навчального репертуару	Новатор, котрий в мистецтві звертався до природничих наук	Педагогічний наставник, послідовники, якого попри заборони влади розвинули його спадщину.

Визначаючи роль Л. Курбаса як **реформатора** українського театру, важливо підкреслити, що саме позиція його як **послідовника** українських театральних традицій, поєднана з дослідженнями світового театру, стала визначальним фактором **новаторської** діяльності як режисера та педагога.

Загально відомо, що деякі дослідники артикулюють факт участі Леся Курбаса в трупі Івана Садовського в 1916–1917 роках. Однак ця обставина,

на нашу думку, не дає підстав визначення статусу Курбаса, як **ПОСЛІДОВНИКА** театру корифеїв. Проте з огляду на певні аспекти його подальшої кар'єри варто врахувати зв'язок режисера з Театром Корифеїв:

- Користуючись *принципом прогресу*, можна сказати, що корифеї свого часу трансформували український театр з "мандруючої трупи" та "антрепризи" у професійний стаціонарний театр[72, с.32], тоді як Курбас, своєю чергою, вивів його з "народно-побутового" на рівень європейського модерністського театру.
- Запозичивши один з основних принципів театру корифеїв, Лесь Курбас збагачував свою театральну практику, заглиблюючись в обрядову традицію української культури. Зокрема, режисер двічі ставив "Вертеп" (у 1918 році в Молодому театрі та в 1923 році в театрі "Березіль")[27, с 53]. За словами дослідниці Т. Зіновєвої, митець знайшов в українському обряді принципи[27], що дозволили йому розробити новаторські концепції поєднання різних театральних жанрів в межах однієї вистави.
- Режисер включав у репертуар театру "Березіль" твори корифеїв, зокрема: "Одержима" Михайла Старицького (1924), "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" Марка Кропивницького (1922) та "Мартин Боруля" Івана Карпенка-Карого (1923), що , разом з постановкою "Наталки Полтавки", роботою над творами Т. Г. Шевченка та інших українських класиків, становили важливу частину репертуару театральних лабораторій "Березіль". Це свідчить, що, як новатор, Курбас водночас, спирався на традиції українського театру корифеїв у своїх інноваційних пошуках.

На початку кар'єри режисера, український театр переживав непрості

часи. Згідно спогадів Курбаса, актори та публіка потребували іншого: «дайте їм матеріал глибшого змісту, матеріал, ближчий їм по душі, в якому вони могли б повністю проявити свою душу як сучасні інтелігентні актори» [44, с. 8]. Такий орієнтир домінував в репертуарі європейського театру, тоді як український «етнографічно-побутовий» театр не мав відповідної акторської та режисерської техніки для постановки подібних творів.

Знання восьми мов та освіта, отримана на відділенні славістики та германіки історико-філософського факультету Віденського університету, дозволили Л.Курбасу стати **перекладачем** теоретичних робіт провідних діячів світового театру. На думку дослідниці Н.Єрмакової, саме інтерес до німецького експресіоністичного театру, вистави якого він бачив під час навчання у Відні, був важливим чинником у вивченні європейської театральної традиції та новітніх театральних течій. Згодом Курбас став **теоретиком** театру, не лише перекладаючи, а й додаючи коментарі, аналітичні огляди та власні статті.

Осмислюючи педагогічну діяльність Курбаса, слід акцентувати на показовому синтезі, що уможливив поєднання різних театральних традицій. Як в лекціях, так і на репетиціях режисер успішно поєднував техніки європейського, азійського та українського театру, аргументуючи акторські завдання. У своїй лекції “Актор у нашій системі та праця над роллю” Л.Курбас посилається на роботу Б. Келлермана “Країна хризантем”, визначаючи різницю в ролі європейського актора як “медіума-поета” та характерну для японського мистецтва відсутність індивідуального трактування. Спираючись на власний досвід та метод інших діячів театру, режисер дає оцінку науковій праці, частково критикуючи висновки Келлермана. Водночас, український режисер підкреслює і важливі аспекти, на які слід звернути увагу українському актору, наприклад - на техніку японських митців в “економії засобів і

найгострішої спостережливості” [44, с. 78]. Ця лекція є яскравим підтвердженням орієнтирів Л.Курбаса на світові театральні традиції і можливості їх кооптацій у простір вітчизняного театру.

Спираючись на світовий театральний досвід, здобутий під час навчання у Відні та практичної діяльності в театрах Австро-Угорщини та Російської імперії, Курбас-**практик** розробив авторську режисерську техніку, що суперечила основним театральним тенденціям того часу. Його сучасники, такі як Антонен Арто (1896 - 1948), Гордон Крейг (1872 -1966), Адольф Аппія (1862 - 1928), Бертольд Брехт (1898 - 1956) та інші визначні режисери та теоретики, систематизували театральні знання, формували нові підходи до режисури та створювали інші “спеціалізації” в театральній сфері. Саме тому, науковці відзначають, що цей період був ключовим для становлення режисури як професії і активізував спроби виокремити акторське мистецтво та режисуру як самотіні дисципліни.

У дослідженні театральної справи кожен із зазначених митців розробив специфічні напрямки, спрямовані на пошук інноваційних форм театального вираження. Так, наприклад, Гордон Крейг акцентував увагу на модернізації психологічного театру, де прагнув виділити внутрішні переживання персонажів через нові сценографічні засоби. Антонен Арто розробляв концепцію "театру жорстокості", що ґрунтувалася на емоційному впливі та тілесному вираженні, метою якого було вивільнення прихованих психологічних станів. Своєю чергою, театральні експерименти Бертольда Брехта призвели до створення "епічного театру", що мав на меті відсторонений, критичний погляд на дійсність та спонукав глядача до розмислів. Проте основною проблемою, з якою зіштовхнулися ці митці, стала робота переважно в межах окремих театральних жанрів, що дещо обмежувало можливості для реалізації їхніх творчих завдань. Адже кожен із цих орієнтирів звужував репертуар та засоби виразності, обрані відповідно до цілей, які ставили перед собою митці.

Порівняльний аналіз свідчить, що творчою метою Л. Курбаса було не стільки створення певного жанру, скільки орієнтація на всебічний розвиток українського театру, і хоча дослідники часто-густо підкреслюють його внесок у "театр акцентованого впливу", репертуар Курбаса вражає стильовим різноманіттям: постановки як класичних, так і сучасних авторів, колажі в стилі документального театру, використання елементів обрядового мистецтва. Такий підхід демонструє прагнення режисера до інтеграції різних напрямків у загальний розвиток національної сцени.

Аналіз античних п'єс, над якими працював Курбас, значно збагатив його досвід та дозволив йому по-новому осмислити українську традицію вертепних постановок. Одним із ключових відкриттів, що вплинули на його режисерський метод, стало поєднання різних жанрів в одній виставі. Зокрема, у постановці вертепу Курбас визначив для акторів верхнього рівня завдання "грати ляльок", тоді як виконавці, котрі втілювали реалістичних персонажів на нижньому рівні, мали "говорити, як звичайні люди" [44, с.32]. Таким чином, він об'єднував елементи "ігрового" та "психологічного" театрів у рамках однієї постановки, що відрізняло його підхід від підходів сучасників, котрі здебільшого концентрувалися на окремих театральних формах.

Метод Л. Курбаса, який передбачав органічне поєднання різних театральних прийомів, продовжує розвиватися у його наступних виставах. Так, він не лише просторово розділяє "способи існування" акторів, розміщуючи їх "поповерхово", а й застосовує цей поділ безпосередньо упродовж вистави. Наприклад, у постановці "Газ" 1923 року актори грають робітників, які на очах у глядачів перетворюються на "машину", що зрештою вибухає. Унікальним на той час було застосування зміни акторської техніки, коли вона переходить від "психологічного театру" до "ігрового" і знову повертається до психологічного. Ці "перемикання" акторів в рамках однієї вистави свідчать про те, що режисер успішно

розвинув просторовий прийом із Вертепу, трансформуючи його в часовій динаміці. Наприклад: якщо в різдвяній постановці актор “переключається між ролями” лише в залежності від того, ДЕ він грає (на першому чи третьому поверсі грає “ляльку”, а на другому звичайних людей), то в виставі “Газ” змінює роль залежно від того, КОЛИ він на сцені (якщо пролунав сигнал “початку роботи заводу” він грає “деталь” - коли лунає сигнал “відбій” - стає “звичайною людиною”) . Подальший розвиток цієї техніки можна побачити у виставі “Мина Мазайло” (1929), де Курбас комбінує принципи психологічного театру з елементами циркового мистецтва.

Задля досягнення таких значних трансформацій учасники трупі Курбаса мали освоїти різноманітні акторські техніки. Починаючи зі студії Молодого Театру, а також у подальших лабораторіях “Березіль”, репертуар для навчальних вистав формувався за принципами, які лежали в основі репертуару професійного театру. Художній керівник завжди звертався до творів світової та української класики і сучасних драматургів. Так, у Молодому Театрі робота над "Царем Едіпом" Софокла поєднувалася з постановкою "Різдвяного вертепу" та випуском вистави-колажу за віршами О.Олеса, а у лабораторіях “Березіль” студенти паралельно працювали над постановками “Макбета” Шекспіра, “Мартина Борулі” І. Карпенка-Карого та “Газу” Ю. Яновського. Ці приклади дозволяють виокремити наступні педагогічні принципи Курбаса:

1. Практичне освоєння українськими акторами технік, що походять із досвіду світової класики;
2. Засвоєння української театральної традиції;
3. Опанування принципів роботи з творами сучасних авторів.

Конвергенція цих трьох завдань у навчальній програмі сприяла підготовці майбутніх режисерів та акторів. Саме цей принцип інтеграції різних театральних традицій в освітній процес позиціонує Л.Курбаса як

феноменального **новатора** в театральній освіті.

Це пояснює, чому дослідники творчості митця акцентують на його значному впливі на розвиток українського та світового театру. Так, наприклад, Н. Єрмакова підкреслює, що роль Курбаса в історії розвитку українського театру полягає в формуванні Театру саме за рахунок ІНТЕГРАЦІЇ (театральних традицій світових театрів) та НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ, а С. Павличко називала Курбаса “найбільш послідовним європейцем серед українців” [55].

Наразі ще раз, варто наголосити на особливості освіти Л. Курбаса, яку він здобув саме на філософському факультеті, що відіграло особливу роль у подальшому розвитку його творчості. Так, режисер неодноразово звертався до досвіду науковців та митців різних історичних періодів, рекомендуючи опрацьовувати роботи Арістотеля, Леонардо Да Вінчі, І.Канта, Й.В.Гете, Г.В.Ф.Гегеля, Ф.Шіллера, О.Шпенглера, З.Фрейда та багатьох інших видатних філософів і практиків мистецтва. До прикладу схеми, які використовував митець для побудови мізансцен, спираються на математичні моделі, зокрема півкола у виставі “Шпана” [4], а пошук математичних алгоритмів в мистецтві, значною мірою, відповідає реаліям сьогодення, зважаючи на активний вплив на сучасні культуротворчі процеси “штучного інтелекту” [89, р. 55].

1.2 Вистава «Маклена Граса» як синтез художніх пошуків і теоретичних розвідок

Як зауважував Д.Чижевський, традицією є збереження та передача культурних, мистецьких або соціальних цінностей, які стали частиною національної або світової спадщини. Натомість спадкоємність, виражає безперервний зв’язок між минулим і сучасним, спонукаючи до осмислення

та засвоєння традиційного досвіду для адаптації його до актуальних потреб. Новаторство виступає в ролі створення нових форм, ідей або підходів, що виходять за межі усталених меж і розвивають мистецтво та культуру в нових напрямках [75].

Аналізуючи репертуар українських театрів початку ХХ століття можна простежити таку саму закономірність - твори В.Шекспіра втілюються на сцені паралельно із творами Т.Г.Шевченка та сучасником режисерів О.Олесем. Зважаючи на складні історичні обставини, в яких творили режисери того періоду, робимо висновок, що в часи великих змін митці свідомо чи позасвідомо існують у форматі руху: “традиція – спадкоємність – новаторство” [75, с.23], що уможливлює взаємозв'язок між культурними здобутками минулого, їх адаптацією до сучасних умов та інноваційними підходами.

В театральному мистецтві ця тріада узагальнює процес взаємодії режисерів із класичною та сучасною драматургією. Творчість Леся Курбаса є показовим прикладом її втілення: режисер зберігав елементи українського вертепу (традиція), адаптував їх до потреб сучасної сцени (спадкоємність), а також створював експериментальні форми та використовував нові технології, зокрема такі як кінопроекція (новаторство).

Для сучасного українського режисера новаторство засновника театру “Березіль” вже є традицією. Звернення до цієї традиції автоматично перетворює її на “спадкоємність”, оскільки досвід молоді режисери “приймають у спадок”. Новаторством, у такому разі, є створення нових постановок на основі отриманих знань з долученням в роботу сучасних технологій та урахуванням сучасних мистецьких тенденцій.

Подібні явища в світовій культурі спостерігаємо постійно. Так, наприклад, французькі студенти-актори активно вивчають п'єси та історію постановок Мольєра, англійські - Шекспіра. Осмислення творчості

останнього призвело до створення такої “інтегративної дисципліни” як шекспірологія, що включає в себе вивчення постановок за п'єсами Шекспіра в трьох категоріях:

- вистави, що ставилися за життя самого автора;
- вистави, що вважаються “класичними”, але поставлені після його смерті (наприклад постановки Е.Крега чи П.Брука);
- сучасні постановки-інтерпретації.

Сьогодні осмислення надбань національної культури набрало неабияких обертів, що, на нашу думку, може активізувати створення аналогічних дисциплін вивчення класиків українського мистецтва, зокрема персоналії Л.Курбаса. Предметом дослідження наразі є осягнення феноменальності цієї постаті і вивчення його вистав.

В процесі нашого дослідження особливу увагу привертає вистава "Маклена Граса" 1933 року. Це зумовлено кількома обставинами:

- Остання вистава: у хронології творчості це була остання прем'єра Л. Курбаса в професійному театрі, в якій за свідченнями сучасників режисер проявив свою майстерність в усіх складових постановки (робота з акторами, сценографом, музично-шумовим оформленням тощо).
- Вистава-експеримент: постановка створювалася паралельно з написанням п'єси, за якою вона втілювалася.
- П'єса-партитура: драматург М.Куліш особисто був присутнім на репетиціях вистави, фіксуючи в тексті п'єси імпровізації та мізансцени акторів
- Вистава алогізм: це був твір “не про українців, але про українців” - єдиний твір М.Куліша, в якому місце дії розгортається не в Україні, а в Польщі, що артикулювало особливе значення контекстуальності, оскільки представники влади звинуватили митців в тому, що ця вистава є протестом проти державної політики.

Перш ніж перейти до аналізу засобів, які використав режисер, створюючи цю виставу, і визначити важливість її місця в історії українського театру, необхідно звернути увагу на обставини, в яких вона створювалася.

Початок її постановки припав на період, коли митцю довелося виправдовуватися через звинувачення колег та влади в “поверненні до національно-буржуазних традицій”.

“Про свої помилки і політичні збочення я говорив, виступаючи на художньо-політичній раді театру восени 1931 року” [44, с.803] зі статті Л.Курбаса “Слово забирає Березіль” 1932 р. Необхідність у таких виправдовуваннях виникла після зняття з репертуару попередніх спільних робіт режисера з М.Кулішем “Мина Мазайло” та “Народний Малахій”.

Але ці події не стали зміною фактичного вектору творчого пошуку режисера. В часи коли влада потребувала від митців створення “ілюзії щасливого життя радянського народу” його громадянська позиція залишалася непохитною, про що свідчать сучасники: ”Я старий солдат сцени, мені вже пізно міняти переконання, — відповідає Курбас. — Уже чотири дні я ходжу до свого театру повз труп жінки. Вона померла з голоду. Її ніхто не прибирає. Такі картини не настроюють на ентузіазм. Якщо ви справді хочете зрозуміти, що таке істинний реалізм, приходьте на "Маклену Грасу"”[85]. Це одне з небагатьох свідчень того, що ця п’єса є перш за все рефлексією митця на події, які відбувалися у Україні 1932-1933 роках.

Наразі зазначимо, те що відбувається на той час в українських селах досить добре знав Микола Куліш, оскільки входив до складу Комісії українських письменників, яку залучали до просвітницьких робіт на території Харківщини. Відтак, можемо зробити висновок, що обидва митці усвідомлено створювали виставу, яка б демонструвала їхнє ставлення до

подій в Україні, проте обрали місцем дії Польщу, аби завуалювати “український підтекст”.

Наразі артикулюємо низку аспектів що цікавлять нас у данному дослідженні:

- співвідношення тексту п’єси та контексту вистави;
- інноваційні репетиції та чинники новаторства в майстерності актора;
- синтез традиційної та авангардиської сценографій;
- мізансценування та робота з музично - шумовим оформленням

Робота з контекстом: Сюжет п’єси, як відомо, розкриває історію перетворення 13-річної дівчинки на вбивцю свого кривдника. Головна героїня Маклена Граса - дитина, якій через економічну кризу довелося працювати на заводі, потім страйкувати разом з дорослими, голодувати через звільнення всіх працівників, вийти на вулицю “торгувати власним тілом” і врешті-решт застрелити людину, котра намагалася залишити її родину без житла. До того ж це насичена у дійовому плані історія, підкріплена діалогами відверто ідеологічного спрямування.

Про прокомуністичний характер твору свідчить уривок з діалогу головної героїні з безхатьком Падуром: “А ви кажете: соціалізм — це нездійсненна річ! Та вона вже здійснюється! Он отам, у радянських краях. Я, коли вийду вночі за канави в поле і гляну в той бік (жест на схід), придивлюся отакечки, то бачу — далеко-далеко, он отам, уже сяє соціалізм.” [43, с. 133]. І в фіналі, Маклена все ж тікає на Схід у “омріяні” радянські краї.

Відповідно до аналізу драматичного твору ці факти свідчили б про пропагандиський “прокомуністичний” характер п’єси: “Розв’язкою” твору є сцена вбивства маклера і саме в такий спосіб головна героїня вирішує свою проблему - “рятує родину від виселення” і, оскільки Зброжек заплатив за свою смерть, то фактично цим вчинком Маклена забезпечує сім’ю, врятувавши батька з сестрою ще й від голоду. Підкреслимо, що

“епілогом” цієї історії є відмова від “гонорару”, адже дівчинка кидає гроші маклера йому в обличчя і залишившись “ідейною комуністкою” тікає “на Схід”.

Складно уявити, якою згідно принципів комуністичної ідеології, мала була бути інтерпретація такого сюжету, якщо саме після цієї вистави Л.Курбаса зняли з посади художнього керівника театру “Березіль”.

Аналізуючи факти наведені дослідниками творчості режисера, припускаємо, що головною підставою для звільнення стало таке важливе поняття, як “перетворення” .

Цим терміном режисер визначає специфіку вистави, як єдиної події, адже в традиції психологічного театру існує метод “визначення події”. Він відповідає науковому підходу, що використовується в психології, тобто режисер, чи актор має визначити як якісно змінюється персонаж в ході певної сцени.

Л. Курбас розширив межі цієї традиції, синтезуючи визначення “події” відповідно до традицій ігрового театру. “Подія - театральне представлення, що розглядається не в вигаданому аспекті його фабули, але і в реальності його художньої практики спілкування між актором і глядачем”[54, с. 314].

Принципова різниця, яка існувала на той момент в дискусіях між прихильниками ігрового та психологічного театрів, була в існуванні, так званої, “четвертої стіни”. Закони психологічного театру вимагають відтворення певної події “за усіма правдами” життя, ігноруючи факт гри актора перед глядацькою залю, тоді як прихильники традицій ігрового театру наголошували на “показовості” будь-якої події, оскільки сцена “демонструється” глядачам у залі.

“Перетворення” Л.Курбаса об’єднує обидва аспекти і за визначенням - це подія яка має сценічний масштаб. Тобто вона повинна бути “правдивою” відповідно до заданих обставин твору, але реалізації її має

стати настільки широкою, наскільки це дозволяє сценічний простір. Так, наприклад, театр “Березіль” мав досвід постановки на цирковій арені, що зокрема дозволяло підкреслити гротескний характер вистави “Мина Мазайло”.

Зважаючи на специфіку цього методу режисера та висновки деяких дослідників щодо вистави “Маклена Гарса”, ми наголошуємо, що постановка 1933 року стала вироком для режисера, тому що в інсценуванні п’єси він визначив “перетворення” не в контексті пропаганди “величі революції” (чого прагнула радянська влада), а навпаки: “розчарування в її ідеях”.

Сучасник режисера В.Гаєвський так описував реакцію глядацької зали на виставу: “Розкриваючи і своєрідно трактуючи словесну тканину п’єси, конспіруючи справжню ідею і сенс окремих образів, Курбас всіма засобами, які є в театрі, створював своєю виставою таку емоційну атмосферу, що глядач всією своєю істотою підсвідомо почував, що душно, що так далі не може бути — потрібне свіже повітря — повітря справжньої волі і справжніх відносин.” [12] Виходячи з цього слід зробити висновок, що і фінал вистави транслиував глядачеві “розчарування в високих ідеях революції” і може стати гіпотезою, яка пояснює реакцію і подальші дії тогочасної влади до режисера.

Інноваційність репетицій та новаторські чинники в майстерності актора: Лесь Курбас зміг синтезувати два кардинально різні підходи в репетиціях вистави “Маклена Гарса”. Викладач майстерності актора та науковець Є. Локтіонов в своїй статті “Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу” зазначає, що “момент переходу до слова, до авторського тексту” [13, с. 28] акторами є одним з найскладніших в опануванні майстерності. Так, у своїй розвідці він акцентує увагу на вправі, що у різних викладачів майстерності актора називається “вербатім”, ”персонаж” чи “спостереження”. Цей підхід є інноваційним в

сучасному театрі, суть якого є споглядання за певною людиною, за різними техніками майстрів в безпосередньому контакті з нею чи навпаки - принципово не контактуючи. Порівнявши даний опис та спостереження дослідників про досвід роботи Л.Курбаса у жанрі документального театру, можемо артикулювати, що режисер використовував подібні вправи ще в 20х-30х роках ХХ століття.

Створюючи виставу “Маклена Граса”, Курбас, за згодою Куліша, не ставив перед акторами завдання чітко дотримуватися авторського тексту. Актори перш за все досліджували своїх персонажів. Деякі з них були реальними історичними постатями: так прообразом Падура став колишній польський міністр - композитор Подеревський. М.Крушельницький створював свого персонажа, опираючись не тільки на опис Куліша, а й самостійно вивчаючи матеріали про свого героя. Інші учасники трупи, не маючи настільки точних прототипів, могли імпровізувати “порушуючи” текст автора. Мета, яку ставив перед ними режисер - віднайти прообраз героя в реальному житті, відповідає певним інтерпретаціям вправи “вербатім”.

Так, більшість критиків того часу акцентували увагу на образі Зброжека у виконанні Й.Гірняка. Учасники репетицій згадували, що низка вигаданих ним мізансцен і реплік, були зафіксовані в фінальному варіанті тексту п’єси. Аналізуючи характерні особливості описані в ремарках і специфіку вимови Зброжека, можна зробити висновки, що Й.Гірняк майстерно передав певні аспекти поведінки набожного єврея. Так, наприклад в першій сцені - він постійно повторює характерний хасидам вигук “Дивен Бог!”, і танцює в передчутті власної перемоги, що теж характерно для представників цього напрямку іудаїзму.

Синтез традиційної та авангардиської сценографії: Характерним стилем сценографії для Театру “Березіль” був конструктивізм. “Це дітище індустріального світу – ввів у театр оголену конструкцію, єдину установку

(статичну або рухому), відкритість прийому, справжність фактури, активне прожекторно-променеве світло.” [23, с.125] Саме так описує характерні особливості цього стилю А. Драк у своїй статті “Художники епохи Курбаса”.



“Маклена Граса”, Анеля - В.Чистякова. Сцена з вистави, театр “Березіль”

Художник вистави “Маклена Граса” Вадим Меллер, був яскравим представником конструктивізму в сценографії. Однак і в декораціях цієї постановки простежується певний алогічний синтез.

Аналізуючи текст, звертаємо увагу, що всі герої п’єси живуть в одному будинку, а це створює певну абсурдну ситуацію. Так Маклена, котра “варить суп з недоїдків”, що “смердять” на цілий дім, мешкає у підвалі, а двома поверхами вище живе “хазяїн” - дворянин Зарембський. Наразі постає питання, чи зміг би польський аристократ перебувати в одному домі зі злидарями, які завдають стільки турбот? Якби події п’єси розгорталися одразу з моменту банкрутства Зарембського, з цим можна було б погодитися, але на початку історії хазяїн постає перед глядачами ще як власник. Тож можна зробити висновок, що задум автора, режисера і сценографа являє собою художню метафору.

Так, аналізуючи конструкцію будинку спостерігаємо наступну закономірність: поверхи мають соціальне значення - в підвалі живуть бідні Ґраси, на другому поверсі “середній клас” - Зброжеки, а на третьому багатій-фабрикант. Бажання маклера потрапити на “хазяйський балкон” створює у виставі відчуття, що третій поверх - це “рай” для героїв п’єси в той час як побут Ґрасів у підвалі “працює” на образ “пекла”. Вочевидь, що подібна метафорична конструкція нагадує побудову традиційного українського Вертепу.

Ця здогадка підсилюється фактом, що в постановці режисера С. Данченка “Маклени Ґраса” 1967 року, сценографічним рішенням будинку Зарембського було перетворення його на класичний Вертеп (художник М.Купріян). Нижчий поверх - “пекло” (для бідних), середній - побутова реальність (для “нормальних людей”) і верхній поверх “рай” (для небожителів)[77].



Іл. 7. 1967, фото з вистави М. Куліша «Маклена Ґраса»,
реж. С. Данченко, театр ім. М. Заньковецької, 20 x 30 см

Отже, можна припустити, що автори вистави зберегли символіку, характерну для традиції українського театру, адаптувавши її відповідно до художнього стилю, притаманного їхньому часу.

Мізансценування та робота з музично - шумовим оформленням.
Сучасники та дослідники творчості Л.Курбаса артикулюють значну увагу на вихованні музичного “смаку” у своїх акторів (як відомо режисер добре грав на фортепіано).

Цей “музичний підтекст” у виставі 1933 року значно вплинув на побудову мізансцен. Наприклад, в сцені, де Маклена іде шукати гроші для виплати боргу за оренду їх підвальної квартири - іде дощ. У виставі використовується звук справжнього дощу і, водночас, звучить ноктюрн Шопена. Ритм дощу підібраний в такт мелодії: де затихає фортепіано, там затихає і звук дощу, а там де форсується мелодія - посилюється і звук дощу. Ілюструючи ті самі ритми, на сцені рухаються в хаотичному порядку перехожі з парасольками.

Хаос цієї мізансцени визначає певну логіку. Так, режисер пробував траєкторію руху акторів масових сцен за малюнками руху об'єктів в космосі: центр сцени займає Маклена, і світловий акцент робиться саме на ній.

Наразі режисер об'єднав два дуже важливі принципи: темп руху акторів він будує за допомогою мелодії Шопена, а просторовий малюнок створює, виходячи з тогочасних знань про космос.

Таким чином, можна стверджувати, що вистава «Маклена Граса», завдяки новаторським експериментам Л. Курбаса, посідає важливе місце в історії українського театру. Вона є прикладом високої режисерської майстерності, що виявляється в організації репетиційного процесу, дослідженні меж експериментального театру при дотриманні театральних традицій, а також у роботі з шумовим та музичним оформленням. Окремої уваги заслуговують взаємодія акторів із цим звуковим конгломератом та принципи побудови мізансцен. Саме тому видається важливим заохочувати сучасних молодих режисерів звертатися до цього матеріалу, що сприятиме появі інноваційних постановок, які уможливлитимуть рух від класичних інтерпретацій до експериментальних форм.

1.3 Від «метафізики» Л.Курбаса до метамодерністських пошуків в українському театрі XXI ст.: проблема художньої спадкоємності

В дослідженнях творчості Курбаса спостерігається один показовий алогізм. На думку Н.Корнієнко, митця звинувачували у зверненні до “метафізики”, тоді як він сам це заперечував. Проте аналіз творчості режисера дає, на нашу думку, всі підстави говорити про очевидну слушність цього твердження української дослідниці. Це підтримують більшість курбасознавців, наголошуючи що Л.Курбас, випередив свій час.

Режисера, як відомо, звинувачували у тяжінні до “буржуазної європейської” естетики: “Глибоко врастаючи у філософський ґрунт кантіанства, ця естетика цілком спрямована на пізнання внутрішньої “таємної” суті речей , на пізнання, а разом і на естетичні переживання розірваного, хаотичного психологічного світу буржуазної особи.” [14, с. 743]

Як зазначає український науковець В.Петрушенко той період характеризувався саме критикою Метафізики: “Метафізику звинувачували в “даруванні” людству хибних ідей” [58, с.170].

Говорячи про “метафізичну” спрямованість творчості Курбаса , необхідно, хоча б коротко, реконструювати основні засади метафізики. Застосування терміну “метафізика” в історії філософії зумовлене тим, що в I столітті до н. е. таку назву працям Арістотеля дав його учень Андронік з острова Родос. До збірки, що їх об’єднала, було введено твори, які не увійшли до праці «Фізика» і в яких показані ті першооснови, що, власне, і є складниками предмету мудрості. Відтак *Метафізика* - це вчення про надчуттєві засади буття. Воно спрямоване на те, що перевищує досвід, виходить за його межі та межі пізнання всього того, що взагалі є.

Як зауважував Арістотель: більшість перших філософів спиралась на думку про те, що початком всього було тільки матеріальне начало - те, з

чого складаються всі речі, з чого вони виникають і у що вони, зрештою, перетворюються: «Нехай всяке виникнення і знищення неодмінно виходить з чогось одного або з більшого числа початків, але чому це відбувається і що причина цього? Адже як би там не було, не сам же субстрат викликає власну зміну; я розумію, що, наприклад, не дерево і не мідь - причина зміни самих себе, і не дерево робить ложе, і не мідь - статуя, а щось інше є причина зміни» [3, с.37].

Отже “Метафізика” за Арістотелем стимулює роздуми над принципами створення і побудови всесвіту в ширшій за людські знання перспективі. В творах, що входять до цієї збірки, порушуються фундаментальні питання “зв'язку форми і матерії”, “співіснування душі і тіла”, “першопричини створення світу”, “буття розуму” і багатьох інших надскладних філософських понять пояснення, яких спрямоване на визначення сенсу буття людини, зокрема та всесвіту, загалом.

На різних етапах розвитку людства поняттям “метафізики” визначали різні аспекти філософії. Так, Г.В.Ф.Гегель вводить у філософію поняття “метафізика” в значенні “антидіалектики”, тоді як деякі філософи ототожнюють “метафізику” з філософією загалом.

На початку XX століття потужним проривом на теренах метафізики стала праця А.Бергсона “Вступ до метафізики” (1903), в якій французький філософ характеризує інтуїцію як вид інтелектуальної симпатії: “Саме вона - інтуїція, допомагає проникнути вглиб предметів, злитися з їхньою індивідуальною сутністю та самобутністю [46, с.31].

Хоча Л.Курбас формально, дистанціювався від метафізики, сьогодні ми маємо підстави розглядати його творчість спираючись на засади метафізики, в її першочерговому значенні. Метафі́зика (грец. τὰ μετὰ τὰ φυσικά — «те, що понад фізикою», лат. metaphysica) — галузь філософії, яка досліджує граничні й надчуттєві принципи, причини та засади буття. “В свої останніх виставах Курбас модулює художній світ де головним

етичним імперативом стає особливе ставлення до життя в усій її повноті і протиріччя, в її тонкощах і трагічності” [45, с.56] - саме так визначає специфіку спрямованості творчості митця американська театральна режисерка з українським корінням, письменниця, керівниця мистецької групи при театрі Ля-Ма Ма в Нью-Йорку В.Ткач.

Цей висновок дістає відповідної конкретизації у процесі аналізу засадних принципів режисури митця, від так - знову процитуємо фрагмент, до якого вже зверталися: “Для початку звернімо увагу на лексику Л. Курбаса: мікрокосмос, макрокосмос, космос, всесвіт, сонячна система, згустки енергії, матерія, сила, простір і час, тривання, континуум, механіка, статика, динаміка, кінетична енергія, потенційна енергія, інерція, маса, прискорення, тривимірність, четвертий вимір, релятивізм, причинність, інволюція та еволюція, дедукція та індукція тощо.” [74] Більшість з цих термінів мають філософське підґрунтя, проте контекстуально вони застосовувалися задля пояснення курбасівським акторам і режисерам суті їх театральної діяльності.

Зіставляючи таке тлумачення з аналізом історії метафізики В. Петрушенком, який припускає, що процес повернення до метафізичних поглядів у європейській філософії відбувався у першій третині XX ст., можемо зробити припущення, що Курбас у своїй творчості не тільки орієнтувався на цю тенденцію, а й спирався на неї у своїх художніх пошуках. Український театр на той час характеризувався відокремленням від “сільсько-побутового” репертуару і формуванням “урбаністичного”. Реалізовані у виставах (повноцінних витворах мистецтва, завершеному продукті) театру “Березіль” експерименти випередили теоретичні орієнтири сучасних західноєвропейських науковців.

У виставі “Маклена Граса” 1933 року Л.Курбас і М.Куліш реалізували цей новаторський експеримент використовуючи низку театральних прийомів. Так, наприклад, рішення маклера Зброжека

викупити завод свого хазяїна - подано через монолог, що метафорично вирішений у формі танцю. На думку Н.Корнієнко, Й.Гірняк (Зброжек) виконує танок “людини щасливої, що зірвала джекпот”. Натомість в наступних сценах глядач спостерігав за зломленою банкрутством людиною. І знову внутрішній стан героя був підкреслений яскравою сценічною дією: з початку Зброжек, як театральний актор “грає”, свою смерть визначаючи: як він стоятиме, і де впаде, а потім в сцені з Макленою здійснює режисуру свого вбивства. До того ж він вибудовує мізансцену, вказуючи Маклені де стоятиме вона і де стоятиме він. Експресія його гри в співставленні з текстом про важливість життя тільки за наявності багатства, про те що “мертвий з грошима - краще ніж живий без”, свідчать про прагнення режисера показати процес переосмислення життєвих цінностей за допомогою прийомів, притаманним експресіонізму.

Більш того специфіка режисури Л.Курбаса, вочевидь, суголосою і сучасним тенденціям розвитку мистецтва. У 2010 році голландський філософ Робін ван ден Аккер та норвезький теоретик медіа Тімотеус Вермюлен, видали друком «Нотатки про метамодернізм» [91], що вважаються маніфестацією нової доби, яка отримала цю назву.

Згідно «Нотаток про метамодернізм» Робіна ван ден Аккера та Тімотеуса Вермюла “метамодернізм – це не усталена чи народжувана структура сприйняття, але домінуюча культурна логіка сучасності. Можна сприймати його як спробу нашого покоління подолати постмодернізм і як загальну реакцію на загрозу загострення певних криз сьогодення.” [91], а відтак - переосмислити цінності.

Показово, що у 2011 році фотограф і художник Люк Тьорнер та актор Шайа Лабаф публікують “Маніфест метамодернізму”, в якому визначають його основні засади, як мистецької течії. На їхню думку, метамодернізм “як мінливий стан пошуків множинності несумірних і невловимих обривів

між (і за межами) іронією та щирістю, наївністю та обізнаністю, релятивізмом та істиною, оптимізмом та сумнівом.” [91]

Проблема метамодернізму сьогодні активно входить у проблемне поле української гуманістики. Так, український літературознавець С.Радченко підкреслює, що метамодернізм якісно відрізняється від свого “попередника” - постмодернізму, адже останній був іронічною насмішкою над ідеологіями, філософськими та політичними течіями, що “зазнали краху” в XX сторіччі. О.Оніщенко в своїй статті “Від “пост” до “мета модернізму”: процес культуротворчих пошуків” зокрема акцентує на, особливості творчості представників “постмодернізму”, які “у процесі “нашарування” естетико-художніх подразників або відмовлялися від минулого, або робили його об’єктом “постіронії””[53, с. 62].

Принагідно згадаємо про феномен “театру абсурду”, який сам засновник цього напрямку Ежен Йонеско називав “театром насмішки”. (“Чи є майбутнє у театру абсурду” Е.Йонеско 1957р.) Здійснюючи аналіз специфіки цієї театральної форми Є.Мирополюська зауважує: “Особливо виразно репрезентувала абсурдистське сприйняття колізій XX ст. драматургія абсурду, яку ще називають антидрамою, оскільки її типовими ознаками є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенціальний характер персонажів, абсурдні сюжетні ситуації, словесний нонсенс тощо.” [48, с.192] Дослідниця також артикулює, що : “Естетика театру абсурду пов’язана з життям людей, досвідом їхніх переживань, страждань, долями, часто загубленими, з відчуттям, що геть усе безглузде та ірраціональне, що людина з самого народження перебуває в непоясненій і не пояснюваній ситуації” [48, с.192], що досить чітко простежується на теренах театального мистецтва доби постмодернізму.

Натомість Метамодернізм - це пошук “нової щирості” (поняття популяризував у 90-х роках американський автор Девід Фостер Воллес) на

“руїнах” цих ідеологій. “Для “Нової щирості” оцінка “постмодернізму” як аморального феномену вважається не лише допустимою, а й об’єктивною”.

Передумови написання та постановки “Маклени Граса”, її сюжет, на нашу думку, суголосними сутності метамодерністській естетиці. Це був саме пошук “на руїнах ідеологій” нової істини, що стало фактично сюжетом цього твору.

“Маклена Граса” розкриває проблему цього пошуку на тлі “загибелі ідеологій”. Так, закоханість, Маклени в комуніста товариша Окрая та її віра в агітовані ним ідеї, віра батька Граса в ідеологію соціалізму ПеПеЕсівців, любов до капіталізму Зброжека, принциповий лібералізм жебрака Падур чи національно-консервативні настрої фабриканта Зарембського, не рятують жодного з персонажів від жахливого фатуму: Зарембський залишиться без фабрики; Граса без доньки; Падур житиме в будці; Маклена стане вбивцею Зброжека.

Аналізуючи драматургічну лінію Маклени, що прокинулася комуністкою та ледь не стала повією через обставини, в які її завели “капіталістичні принципи”, а зрештою виявилася біглянкою-вбивцею, можна сказати що Куліш і Курбас через історію 13 річної дівчинки дослідили процес руйнації віри людини в ту чи іншу ідеологію.

Важливим в постаті Маклени є її прагнення добра й оптимістичного майбутнього, що підкреслюється її вчинками і словами: вона не бере гроші Зброжека, котрий ставиться до неї, як до “бидла”, а потім вбиває його, “реалізуючи” прохання “інсценізувати” вбивство. При цьому вона кричить про схід - натяк на сср, але який шанс у дівчинки 13 років пройти півкраїни і перетнути кордон, особливо, якщо її будуть розшукувати за вбивство? Беручи за фабулу історію з газети про маклера, що розіграв своє вбивство аби отримати страхові виплати, Куліш і Курбас розгортають

драму маленької людини на тлі анекдотичної для того часу та для ідеології країни, ситуації.

Слід зазначити, що така форма, певною мірою, відповідає принципам специфічного виду драми, що в німецькому театрі та кіноматографі здобув назву “камершпіле”. І хоча Л.Курбаса постійно звинувачували у його захопленні німецьким експресіонізмом, в який, про що свідчать дослідження курбасознавців, режисер був “закоханий” з моменту свого навчання в Відні і що підтверджує його стаття 1919 року, нова німецька драма - “камершпіле” виступає своєрідною антитезою експресіонізму. Відповідно до основних характеристик цього виду драми: єдність місця й часу події, нескладний сюжет, уповільненість темпу, увага до дрібниць, яка набуває символічного значення - вистава “Маклена Граса”, повною мірою, відповідає “законам” цього жанру: дія відбувається в межах двох діб, події розгортаються на тлі закриття фабрики, що призводить до банкрутства власника, маклера і його робітників і, зрештою, - вбивства з мотивів матеріальної вигоди. При цьому душевний стан головних героїв передається, так би мовити, суто “експресіоністськими засобами” - постійним дощем на сцені, що його активно використовували експресіоністи задля відтворення атмосфери безвиході та фортепіанними композиціями, що лунають з “квартири №43”.

Л.Курбас і М.Куліш формально не висміювали віру Маклени в ідеологію комунізму, бо і самі у свій час, так би мовити, підтримували ліві погляди - Куліш вступив до партії більшовиків, ще в період Першої світової війни, Курбас, виходячи з записів в щоденнику, почав підтримувати марксистську ідеологію з 1920 року. Водночас, зважаючи на обставини 1933 року - згортання політики українізації, самогубство М.Хвильового, Голодомор, зняття з репертуару вистави “Мина Мазайло” - драматург та режисер створили “Маклену Грасу” в якій, фактично, дослідили “механізм” загибелі цих ідеологій. І, вочевидь, пішли на такий

творчий ризик задля якось вищої Ідеї. Так, у своєму виступі перед переглядом вистави “Маклени Граса” у вересні 1933 року Л.Курбас зауважив: “Товариші, перед нами остаточний іспит. За два дні відбудеться перегляд, можливо, останньої нашої спільної праці. Мене може не стати між вами.” [74]

Апелюючи до мотивації цього вчинку, варто відзначити, з одного боку його відверто моральний підтекст, а з іншого боку - розглядати у суто естетичному вимірі, артикулюючи факт того, що п'єса випередила свій час, оскільки декларування “Надідеї” - риса притаманна мистецтву взагалі і Метамодернізму зокрема.

Окремо зазначимо, що концепція Л.Курбаса виховання актора, як “розумного арлекіна”, так само відповідає сучасним тенденціям метамодернізму: “За Курбасом, тільки такий освічений актор-інтелектуал може бути повноцінним учасником театральної творчості і суспільних процесів. Активний творець спектаклю, «розумний арлекін», перетворюючись на сцені, ставав головним носієм інтелектуального начала, на противагу емоційності сценічного середовища. До того ж, «розумний арлекін» у театрі авангарду часто перебирав на себе функції драматурга-сценариста, автора тексту.” [10, с.155] - саме так характеризує “розумного арлекіна”, відповідно до методології Л.Курбаса, Г.Веселовська.

Орієнтир актора на саморозвиток - основна характеристика “ідеального” актора, артикульована Л.Курбасом. Цей актор несе відповідальність, як за свою творчість, так і за особисті вчинки поза творчістю, що сьогодні дуже чітко підкреслюють представники метамодернізму: “Метамодернізм замінює межі сьогодення на межі безперспективного майбутнього; і він замінює межі знайомих місць на межі безмежного. Насправді, це і є «доля» людини метамодерна: переслідувати горизонти, що нескінченно відступають.” [91]

Відтак, митець несе відповідальність за “перспективу”, “Надзавдання” своїх творів, а отже - “створює” свої вчинки і як митця, і як людини. “Відповідальність митця” - засадна риса у методології виховання актора за вченням Курбаса, що, ототожнюючи в цьому контексті поняття «митця» та «людина», відповідає основним засадам «метамодерністського» повороту. Співвідношення життєвого шляху Л.Курбаса та його творчості є унікальним для української та світової культури прецедентом. Творчість режисера реалізована через переосмислення глибинних понять метафізики зумовила прогнозування ним сутнісних ознак метамодернізму.

Розуміючи загрозу зі сторони влади, Л.Курбас все ж випустив виству, яка не тільки зруйнувала його кар'єру, а призвела до фізичного знищення. В співвідношенні позицій “митець” - “революціонер” - “людина” режисер обрав синтез - виявлення людського через мистецтво і відповідальність митця за свою позицію, його відповідальність за свій внесок у розвиток людства. “Тому я просив би подумати, до чого ми прагнули, якою була наша мета. Щоб ви пізніше мені не дорікали. Я хотів лише одного: побудувати разом із вами театр.” [85] З такими словами Курбас звертався до трупи театру перед прем'єрою “Маклена Граса” в 1933 році.

В сучасній постановці за п'єсою М.Куліша київського незалежного “Театру Між Трьох Колон” 2023 року “Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року” - розкривається морально-етичний аспект відповідальності митця. Актори, упродовж вистави, звертаються до аналізу постановки Л.Курбаса 1933 року, розкриваючи глядачу обставини її створення. Сцени “Маклени Граси” межують із зверненнями до глядача, коли актори роз'яснюють, посилаючись на дослідження курбасознавців, такі важливі для української культури аспекти: “Чому М.Куліш написав п'єсу де місцем дії не Україна, а Польща?”, “Чому музичне оформлення вистави 1933 року складається з творів Шопена?” та низку інших питань.

Композиція, що поєднує оригінальні сцени з п'єси М.Куліша та елементи документального театру, поглиблює драматичну силу твору та уможлиблює позачасовий зв'язок між глядачами тієї доби, в якій жили Л.Курбас та М.Куліш. Глибина драми дівчинки Маклени підкреслює трагічність долі режисера та драматурга - сам факт того, що історія створеного ними персонажу призвела до загибелі митців, дає можливість акторам нагадати публіці про “відповідальність” творця за свою громадянську позицію. У такий спосіб реалізується у постановці 2023 року теза метамодерністів про усвідомлення сучасниками глобальної відповідальності.

Наразі у виставі “Театрі Між Трьох Колон” особливої ваги набуває образ молодшої сестри Маклени - Христинки. У п'єсі Христинка постійно спить, що відповідає логіці існування людини, яка голодує: вона п'є воду і дрімає, аби не витратити енергію - оскільки їжу дістати не може. Втілюючи прийом Л.Курбаса “перетворення”, як сценічну реалізацію події в сценічному просторі, як такому, що відповідає сучасності, акторка постійно веде онлайн трансляцію вистави - так, ніби сестра демонструє життя Маклени в прямому ефірі. Цей прийом пояснюється глядачеві під час вистави, і є метафорою того, що Христинка, так само, ніяк не може впливати на власне життя, а отже - постійно спить (на це постійно вказують інші персонажі відповідно тесту М.Куліша). Однак це не сон в буквальному значенні - це “сон в соціальних мережах”. В такому «сні» сучасники, які не можуть втілити свої бажання задля вирішення своїх проблем в реальному житті - реалізують їх лише в соціальних мережах, що так само відповідає тенденції пошуку “нової щирості”.

Декларування в українському театрознавстві «метафізичної» спрямованості творчості Л.Курбаса, суперечить ставленню до метафізики самого режисера, проте тяжіння митця до виходу у сферу надчуттєвого дає підстави для відповідних міркувань. Однак, головний орієнтир розвідки

зумовлений аналізом прогностичного потенціалу світобачення Л.Курбаса, котрий у своїй знаковій виставі «Маклена Граса» передбачив пошуки сучасного українського театру на теренах метамодернізму (на прикладі художнього проекту «Маклена Граса» в «Театрі Між Трьох Колон»).

РОЗДІЛ 2

ЕСТЕТИКО-ХІДОЖНІ ОРІЄНТИРИ І МЕТОДИЧНІ НАПРАЦЮВАННЯУ РЕЖИСУРІ Л.КУРБАСА: ДОСВІД СУЧАСНОГО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ

2.1. Вистава «Згадайка» у контексті політичного постдокументального театру

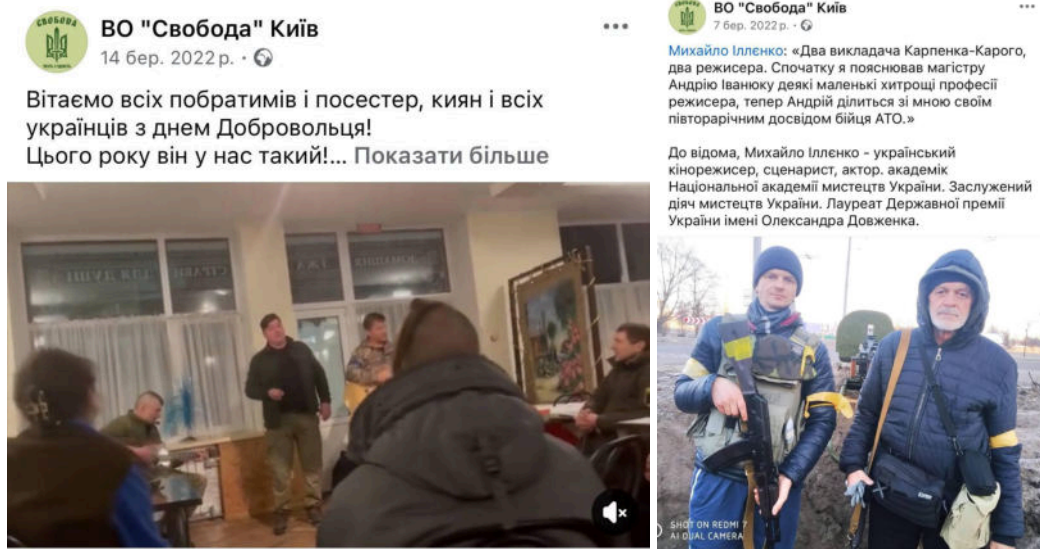
Повномасштабне вторгнення в Україну спричинило параліч діяльності українських театрів: були скасовані покази вистав, репетиції, прем'єри. Агресія з боку рф зумовила вимушену евакуацію частини митців, мобілізації до лав ЗСУ, або залучення до волонтерської діяльності. Театральні зали перетворювалися на бази волонтерських центрів, а деякі використовувалися як бомбосховища. До прикладу: Маріупольський Театр став прихистком для більш ніж 1000 українців, а через авіаудар рф, за даними «Associated Press», в приміщенні театру загинуло до 600 людей.



Донецький академічний обласний драматичний театр у Маріуполі: до (1) і після (2) вторгнення 2022 року

Латинський вислів “*Inter arma silent Musae*” (“Коли промовляє зброя, музи мовчать”) відображає усталену думку про стагнацію мистецтва під час війни. Проте українські митці довели зворотне: навіть за умов неможливості проведення традиційних культурних заходів вони продовжували творчу діяльність, спрямовану на підтримку морального

духу захисників та волонтерів. Актори, режисери, музиканти об'єднували зусилля, організовуючи виїзні концерти, театральні постановки та кінопокази просто неба. Так, у березні 2022 року кінорежисер Михайло Ілленко, доброволець ДФТГ “Свобода”, представив свій фільм “Толока” для побратимів. Водночас об'єднання “Культурний фронт” здійснювало гастролі з музичними виступами у військових частинах, волонтерських центрах та шпиталях. Кожен учасник цих ініціатив реалізовував прагнення підтримати співвітчизників засобами мистецтва, яке, попри зовнішню непрактичність у воєнний час, виявилось потужним чинником зміцнення національного духу та єдності.



1 - виступ гурту “ROMAX” на базі ДФТГ “Свобода”, 2 - викладачі КНУТКиТ імені І.К.Карпенко-Карого на бойових позиціях р-н Оболонь

м.Київ

Необхідність звертатися до публіки з закликами об'єднуватися та “підіймати бойовий дух” стимулювала митців до такого засобу впливу на свідомість і настрої широких мас, як “агітація” (від лат. *agitatio* — приведення в рух, спонукання). Свого часу, скомпроментована маніпуляціями під час політичних акцій, ця форма негативно сприймалася суспільством. Однак, агресивні дії противника спричинили консолідацію

різних рівнів потреб, відповідно до теорії Абрагама Маслоу. Поставивши під сумнів існування українців (рівень потреб “поваги”) ворог фізично знищував всіх, хто не погоджувався прийняти його позицію (потреби “фізіологічного рівня”), що призвело до необхідності забезпечення власного захисту (рівень потреби “безпеки”). [29]

Саме ці обставини спричинили проведення концертів, вистав та презентацій, спрямованих на донесення відповідного месиджа: оскільки громадян України знищують через “те що вони українці” - слід ОБ’ЄДНУВАТИСЯ, аби відстояти свої права на життя і свободу. Варто підкреслити, що на захист цих прав виступили, як етнічні українці, так і представники національних меншин України й іноземці. Вони, ризикуючи власним життям, активно підтримали право українського народу на існування.

Необхідно наголосити, культурна спадщина України зазнала значних втрат внаслідок повномасштабної війни в двох аспектах:

1. У матеріальному вимірі (зокрема, руйнування музею Г. Сковороди в селі Сковородинівка Харківської області)
2. В інформаційному просторі (наприклад, інформаційна конфронтація в соціальних мережах щодо української національної ідентичності, зокрема дискусія про борщ, спровокована публікацією офіційного акаунту МЗС РФ[5]). Вважаємо, що саме “інформаційна війна” суттєво вплинула на спрямованість творчих пошуків українських митців.

Сценічні виступи набули виразного агітаційного характеру, що проявлялося у використанні закликів та спонукання до дії, спрямованих на мобілізацію суспільства та формування громадянської позиції. Цей процес закономірно привернув увагу театральних діячів до “вистав-агіток”, що набули популярності ще в 20-х роках ХХ сторіччя, наприклад вистави «Жовтень» (1922) та «Рур» (1923) Леся Курбаса.

Обставини, з якими зіткнулися митці у 2022 році, зумовили переосмислення творчої діяльності засновника Молодого театру та театру «Березіль» Леся Курбаса. Театральні діячі, які пройшли через окопи, стали безпосередніми свідками та учасниками бойових дій, переоцінювали його мистецьку спадщину крізь призму власного досвіду. У 2022 році особливої актуальності набули ідейні засади, які Лесь Курбас визначав для театру у 1920-х роках, а саме:

- дослідження та збереження культурної спадщини українського народу;
- створення нових театральних форм, що відповідали б викликам сучасності.

Наслідком зазначених обставин стало перенесення прем'єри вистави «Маклена Граса» в Театрі Між Трьох Колон на невизначений термін:

- через відсутність частини акторів, що були затвердженні на ролі (деякі з них перебували в евакуації, деякі мобілізувались до лав ЗСУ);
- через потребу створення вистави, яка б стала рефлексією пережитого досвіду в умовах оборони Києва;
- через усвідомлення, що для повного оволодіння режисерського методу Леся Курбаса недостатньо лише відтворити ОДНУ з його вистав, адже “Курбас зазначав, що головними етапами його пошуків були: ліричні вірші, “Гайдамаки”, “Рур”, “Газ”, “Нові йдуть”, “Джиммі Хігінс”, “Руйнівники машин”.” [38, с.54] Для досягнення цієї мети було необхідним створення низки театральних проєктів, що охоплюють широкий спектр форм, у процесі реалізації яких митець удосконалював свою режисерську техніку.

У травні 2022 року почалася робота над створенням вистави, метою якої було б художнє осмислення подій, що пережили українці на початку

вторгнення. Частина акторів проєкту “Театр Між Трьох Колон” зібралися на репетиції для пошуку відповідного матеріалу для вистави.

Спираючись на досвід експериментальних практик лабораторій театру “Березіль”, актори визначили пріоритетність проведення тренажів, що було обґрунтоване двома основними факторами:

1. Тренажі проводились з метою подолання психічних та фізичних напружень (“зажимів”), що виникли внаслідок пережитого травматичного досвіду під час кількох місяців окупації;
2. З огляду на обставини весни 2022 року, на думку акторів, було вкрай складно знайти відповідний літературний матеріал: класичні твори не відповідали запитам творчої групи, а п’єси сучасних драматургів, що могли б відображати тему повномасштабного вторгнення, ще не були опубліковані.

Ці фактори стали стимулом для творчої групи театру наслідувати принципи, які Л.Курбас дотримувався при роботі в жанрі «документального театру».

Дослідник О.А.Апчел виділяє низку особливостей цього жанру театрального мистецтва:

- “головна мета — пошук нової форми спілкування із сучасним глядачем;
- головна відмінність — створення текстів, які базуються на реальному житті і мають мовні характеристики соціальносубкультурних груп;
- спрямованість — соціальність і прояв політично-суспільних тем;
- новаторство — відкриття для театру тем, що раніше не розглядалися;

- матеріал — усі зафіксовані документи існування тієї чи іншої події або дійства: листи, аудіозаписи, документи, інтерв'ю, історичні хроніки тощо.” [2, с.207]

Курбасознавці виокремлюють подібні особливості під час дослідження його вистави “Напередодні” 1926 року: “взявши за основу хроніку-етюд А.Поповського “Канун революції”, Курбас і С.Бондарчук створили п'єсу, використовуючи історичні документи, ще не опрацьовані А.Поповським” [38, с. 124].

Процес створення етюдів на основі історичних документів є надзвичайно складним. Перетворення подій, що залишили травматичний слід у житті учасників театральної трупи, на сценічні етюди стало болісним процесом. До того ж, виникала складність у визначенні межі між художнім вимислом і відтворенням реальних подій. Виходом із цієї ситуації став пошук у тренажах відомих акторам відгуків пережитих подій. Так, вправа «переключення темпоритмів», що стала однією з основних інтерпретацій, полягає в тому, що ведучий визначає коло обставин, на які актори мають реагувати зміною темпоритму. Серед таких обставин виокремимо – «повітряну тривогу» і «артилерійський обстріл». В умовах репетицій у середині 2022 року актори зізнавалися, що їхнє сприйняття цих обставин зазнало суттєвих змін у порівнянні з виконанням даної вправи до повномасштабного вторгнення. Елементи цієї вправи стали основою для першого епізоду нової вистави.

Так за допомогою одного тренажу було розроблено методику визначення тем для етюдів майбутньої вистави, яка ґрунтується на аналізі ключових подій початку повномасштабного вторгнення.

Серед тем, що стали об'єктом творчих пошуків, виокремлюються дві основні групи подій:

- **Етюд**, побудовані на особистому досвіді, які відображають реалії часу, зокрема: «Ранок 24 лютого», «Евакуація», «Військова тактика», «Пости», «Відбій», «Волонтерство».
- **Меми-етюди**, що виникли на основі історичних подій, але набули статусу народного фольклору, ставши частиною культурної пам'яті: «Трактор, танк і цигани», «руській воєнний», «лукашенко», «Політики», «Чорнобаївка», «Азовсталь», «Конотопські відьми», «Пес Патрон» та інші.

Перший тип етюдів базувався на особистому досвіді, отриманому самими учасниками вистави з початку повномасштабного вторгнення. Більшість акторів зустріли вторгнення, переживаючи схожі або ідентичні події, що стали основою для формування єдиної канви першої сцени вистави:

Пробудження від вибухів	Розмова по телефону з близькими	Збір необхідних речей	Пробки в Києві	Евакуація (себе чи близьких)
----------------------------	---------------------------------------	-----------------------------	-------------------	------------------------------------

Цей етюд був побудований за принципами, що застосовував Л.Курбас в виставі «Газ», поєднуючи елементи театру «проживання» та театру «удавання». Актори розпочинають гру за законами психологічного театру, виконуючи сцени «пробудження» та «розмови з рідними», що відповідають основним принципам побутового театру. Однак у подальшому розвитку сюжету вводиться вправа «Броунівський рух», за допомогою якої персонажі виконують ролі машин, що намагаються швидко покинути місто. Цей рух раптово припиняється через «аварію», яка перетворюється на «скандал», який розгортається між «водіями» та «пасажирями» в «автомобільній пробці». Раптом гомін поглинається звуком повітряної тривоги. Персонажі, злякавшись, завмирають, але з'являється потяг (актор, котрий виконуватиме роль локомотива, пластично

грає потяг, закликаючи інших персонажів «Евакуюватися!»). Врешті-решт, усі персонажі створюють єдиний потяг, за допомогою акторської вправи «неживі предмети», і зникають у невідомому напрямку.

У процесі створення вистави було застосовано ще один із прийомів, який свого часу активно використовував Лесь Курбас: на репетиції запрошувалися глядачі. Після перегляду етюдів вони переказували акторам, що вони побачили та ділилися власним досвідом пережитого. Отримана інформація використовувалася для коригування та уточнення сценічних образів та етюдів. Саме цей прийом дозволив творчій групі усвідомити, що створені сцени надто акцентують увагу публіки на негативному досвіді, і, водночас, вистава потребувала включення ліричних елементів для гармонійного балансу емоцій.

Таким чином, робота над зазначеними вище етюдами була доповнена зверненням до фронтової поезії — віршів, написаних у період з 24 лютого 2022 року. Для кожного етюдів були відібрані твори, тематика яких безпосередньо корелює з ключовими мотивами цих художніх досліджень:

<i>Етюд</i>	<i>Вірш</i>
“Евакуація”	“Втягнувшиому в потяг усю мою рідню”
“Військова тактика”	“Я не спецура, я не солдат”
“Волонтерство”	“Поки цей світ потребує добра”
“300ий”	“Я медсестра, мій друг”
“Пости”	“Я б засмалив кальян”
“Відбій”	“Солоні, тяжкі, втомлені”

тощо

Композиція з віршів, використана у виставі, створила своєрідний «ліричний скелет» постановки, що дозволило глядачам мати “перерви” від важких тем етюдів. Фінальна композиція вистави - «колискова», виявилася вдалим рішенням з точки зору психології. За словами психологині та журналістки Л. Антомонової, саме мелодія колискової є логічним завершенням вистави, у якій висвітлюються складні та емоційно важкі події для українського глядача. “Однією з функцій колискової є певне висловлення побажань, які мають здійснитись із дитиною у майбутньому, привернення гарного та щасливого майбутнього.” [90, с.187]

Ще однією важливою складовою вистави стало використання комедійних елементів, які відіграли значну роль у збереженні ментального здоров'я українців у період війни. Гумор став своєрідним компенсаційним механізмом підтримки психоемоційного стану нації. Ситуації, що висміювалися на сцені, можна умовно поділити на дві категорії::

- **“геройський гумор”**, де об'єктом жартів ставали абсурдні та парадоксальні вчинки захисників України, які, незважаючи на всю їх нелогічність у звичному розумінні, виявляли героїзм у складних обставинах;
- **“антигеройський гумор”**, що зосереджувався на висміюванні вчинків ворога, підкреслюючи їхню безглуздість і цинізм.

Вживанню українців значною мірою сприяло звернення до “мемів” - абсурдних та комічних ситуацій зафіксованих в відео, аудіо та текстових матеріалах. Такі, як інтерв'ю о.лукашенко “я вам покажу звідки на Білорусь готувався напад”, чи аудіо записи розмов солдат рф з родичами, чи збиття українкою банкою з огірками ворожого дрону. За визначенням Річарда Докінза, "мем — це основна одиниця культурної передачі чи ініціації" [20, с. 15]. У контексті повномасштабного вторгнення меми перетворилися на короткі абсурдні ситуації, які не лише циркулювали в соціальних мережах, а й активно передавалися “з вуст в уста”. Вони

виконували важливу роль у психологічній “розрядці” та підтримці "бойового духу" українців.

Таким чином, трупа не могла залишити поза увагою таку форму сучасного "народного фольклору", як меми. З цієї причини ряд етюдів було створено на основі мемів. Необхідно підкреслити, що в виставу були включені меми, які виконували важливу драматичну функцію, сприяючи розвитку основної теми та підсилюючи емоційний заряд спектаклю..

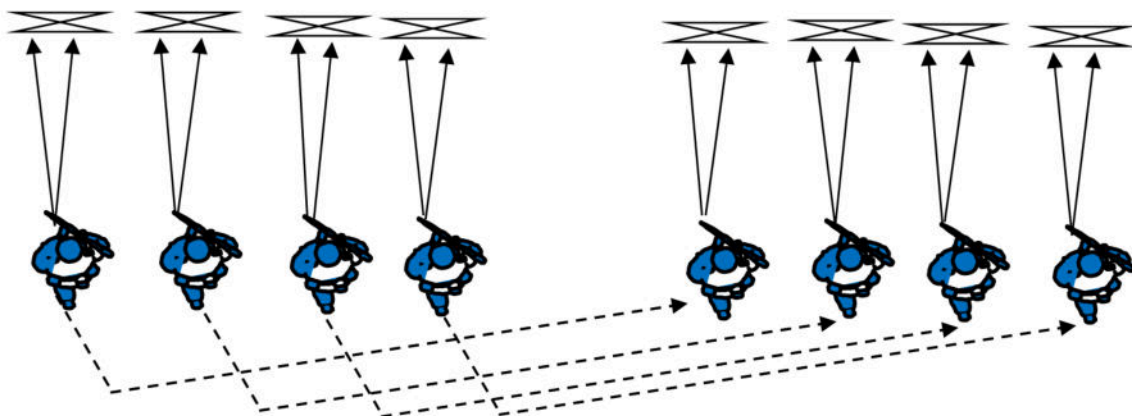
Кожна з цих справ вимагала від акторів повернутися до основ майстерності, зокрема до вправи “Споглядання” (етюд-вербатім). Навичка визначити і втілити на сцені характерних особливостей персонажів, тварини чи предмету набула нової якості в контексті розкриття історії, що стала частиною особистого досвіду акторів. Забігаючи наперед під час введення в виставу нових акторів (що перебували під час вторгнення в евакуації за кордоном) значно відчувалася різниця в швидкості та якості відтворення характерних рис персонажа в контекст відображених у вистав подій: цим акторам доводилося пояснювати значення вчинків тих кого вони грали. Громадянська позиція, як складова характеристики актора, стала важливим індикатором у виконанні ролі, про що в свого часу наголошував Л.Курбас сформулювавши роль актора, як “розумного арлекіна”[44].

При виконанні вправи “пародія”, морально-етичний фактор може стати обмеженням для творчої свободи актора. Виникає питання: чи має актор право грати ту чи іншу історичну постать? У цьому контексті трупа Театру Між Трьох Колон звернулася до досвіду постановок Леся Курбаса, таких як «Напередодні» (1926) та «Маклена Граса» (1933), де актори театру «Березіль» зображували відомих політиків свого часу — імператорів, прем'єр-міністрів та ін. Межі створення ролі визначені, як «дозволене» та «недозволене», зумовлюються метою вистави (надзавдання - за законами психологічного театру). Відтворення подій початку

повномасштабної війни обмежила коло осіб, котрі стали об'єктом етюдів-пародій, а також наклала природні обмеження на вибір творчого ресурсу для їх виконання.

Так, наприклад, виконавиця ролі президента рф суворо дотримується драматургічної лінії свого персонажу, оскільки спрощене відтворення цього персонажа невілювало б пам'ять жертв війни та зусилля українців в боротьбі з його армією. Етюди, що стосуються президента республіки білорусь, побудовані на контрасті між текстом і здатністю персонажа «щезати» зі сцени: пафосні цитати його заяв різко контрастують з «надмірною обережністю» його поведінки.

Образність вистави була збагачена прийомами, запозиченими з двох дисциплін, що не належать до мистецької галузі: військової тактики та основ медичної тактики. Під час підготовки добровольців на базі ДФТГ “Свобода” в березні 2022 року, інструктор з військової тактики зауважив пластичність, з якою один із добровольців виконував вправи цієї дисципліни. Як з'ясувалось, добробатівець був артистом балету з досвідом роботи в театрах Дніпра та Києва. Навички, набуті у “професійній діяльності”, дозволили йому швидше за інших бійців освоювати вправи. Завдяки цьому спостереженню, учасники тренувань помітили, що відточені рухи інструкторів теж мають певну схожість з хореографією. Порівняння мистецьких та військових дисциплін призвело до виявлення нових спільних рис між цими сферами. У військовій практиці існують терміни, як-от «стійки», «положення сидячи», «положення лежачи», а також тактичні групові переходи, які характеризуються чітко визначеними малюнками руху.



Способи здійснення маневру ліворуч (праворуч) під час бою 2х2

Ці відкриття були інтегровані у виставу. Зокрема - актори пройшли короткий курс бойової підготовки та працювали зі справжньою зброєю, готуючи себе для виконання вправи «безпредметного етюду», набували досвіду роботи з автоматами, аби потім відтворювати ті самі фізичні дії вже без використання зброї, передаючи у такий спосіб емоційну та фізичну напругу сцен.



Репетиція акторів з АК-47 “військова тактика”

Звернення до «основ військової тактики» мало значний вплив на побудову мізансцен у виставі. Подібно до військових, персонажі яких були зображені акторами, артисти повинні були освоїти навички орієнтування у незнайомих приміщеннях. Принципи «прикриття», «роботи в двійках» та «роботи в трійках» дозволяли акторам не фіксувати малюнок мізансцени, а дотримуватися чітких тактичних принципів. Це значно полегшило організацію виїзних вистав, адже трупa впевнено виконувала спектаклі без попередніх репетицій в нових приміщеннях, що є звичним в умовах довгих

гастролей на прифронтових територіях. Наприклад, при показі вистави в Харкові через повітряну тривогу труп не мала змоги репетицій на “незнайомій” сцені, тим не менш, глядачі побачили постановку в повному обсязі, без затримки.

Важливо підкреслити, що інтегрування вправ з основ військової тактики стало визначальним фактором у формуванні особливої побудови мізансцен вистави та взаємодії з публікою. Замість класичної схеми «зала-сцена», глядачі та актори опинилися в одній площині, об’єднавшись у коло на звичайних стільцях. Персонажі з’являються як у центрі кола, так і поза ним як співгромадяни котрі разом з глядачами ховаються в укритті, або військових, які «зачищають місцевість», або ворога, що створює ілюзію “захисту” глядача. Такий принцип побудови мізансцени відтворює відчуття, що виникає при відсутності безпеки — таке, яке пережили люди 24 лютого 2022 року. Дистанція між глядачем та найближчою стіною-укриттям, з одного боку, та необхідність об’єднання в коло, з іншого, підсилює концепт єдиного шансу на виживання. Деякі глядачі після вистави зазначали, що це коло інколи сприймалося як “прихисток”, інколи як “воронка після вибуху снаряду”, однак в фіналі для більшості воно ставало колом надії.



Показ вистави в (1) с.Гатне (2)м.Харків

Ще однією важливою навичкою, здобутою в умовах обстрілів столиці, стало вміння компенсувати відсутність електроенергії. Технічно вистава була розроблена з орієнтацією на повну відсутність електроживлення. Актори самостійно підсвічують себе та своїх колег

відповідно до умов, у яких перебувають їхні персонажі. Освітлення забезпечується ліхтариками, що використовуються військовими, або мобільними телефонами. Таке технічне рішення дозволило театру успішно проводити виставу навіть під час «локдаунів», коли доступ до енергетичних ресурсів був обмежений



Вистава освітлена ручними ліхтариками

Вистава набула такої форми, що дозволяє її втілення у будь-якому приміщенні, оскільки українці, звикли переживати події війни в найрізноманітніших місцях: вдома, в улюблених закладах, офісах, школах, університетах, сховищах, театрах та ін.

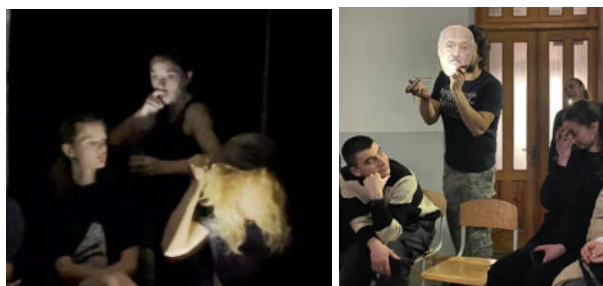
Прем'єра відбулася 17 червня 2022 року, і важливу роль у реалізації задуму вистави відіграв день прем'єри протягом, якого було проведено 4 вистави. Відгуки глядачів, особливо військових, стали вирішальними для подальшого прокату постановки. Вистава отримала назву «Згадайка», оскільки складається з епізодів, які неможливо і небезпечно забути.



Афіша вистави

У процесі втілення вистави трупя виявила низку цікавих особливостей, які сприяють успішному виконанню спектаклю вже третій рік поспіль:

- у виставі немає фіксованих ролей - існують “акторські партії”, які, залежно від кількості акторів, що беруть участь у конкретному показі, можуть «розширюватися» чи «звужуватися». Мінімальна кількість акторів, необхідних для вистави, складає 4, що значно збільшує навантаження на кожного. Наприклад, один актор може зіграти “цивільного”, “лукашенка”, “корабель”, “танк”, “волонтера”, “музиканта з Азовсталі”, а також президента України. Максимальна кількість акторів, що брали участь у виставі одночасно, становила 13. У такому випадку президента України та лукашенка грали різні актори, що дозволило їм проявити свою творчу індивідуальність: кожен мав право використовувати власні особливості та навички при виконанні однієї і тієї ж ролі. Так, одна з актрис, виконуючи роль лукашенка, використовувала вказівний палець замість вусів, а інші актори, граючи цього персонажа, застосовували маски:



Виконання ролі лукашенка за використання (1) вказівного пальця та
(2) маски

Подібну методику використовував Л.Курбас у виставі «Мина Мазайло» 1929 року, коли на роль Мокія були призначені два актори, різні за своїм амплуа. Такий підхід дозволяє кожному з акторів акцентувати різні, протилежні риси персонажа, що збагачує його трактування.[38, с. 346] Розширивши цей прийом, трупя Театру Між Трьох Колон знайшла

оптимальну форму для організаційного процесу експлуатації вистави. Вона полягала в тому, що покази стали легшими для організації, оскільки вони вже не залежали від графіку роботи всіх учасників трупи. Це дозволяло значно спростити процес планування та проведення вистав.

- Оскільки основною складовою вистави були етюди, актори, залежно від подій, що передували показу, мали можливість додавати нові епізоди або створювати нові акценти. Так, у виставі «з'являлися» нові персонажі, такі як Ольга Харлан (олімпійська чемпіонка, яка не потиснула руку суперниці з РФ), пригожин, Д. Байден та інші. Відповідно до подій на фронті, змінюються назви міст, в які “волонтери” закликають збирати допомогу. Список «200-их» поповнився справжніми позивними бійців, які вже ніколи не відвідають цю виставу.
- Застосування методу інтерв'ювання публіки після вистави призвело до наступного її оновлення: одна з глядачок зауважила, що вистава сильно вплинула на її «больові точки», пов'язані з пережитим досвідом. Під час дискусії вона погодилася, що постановка не має на меті створювати таке враження, і висунула пропозицію — детально пояснювати задум вистави перед її показом. Оскільки це прохання знайшло відгук, трупа прийняла цю пропозицію. Перед початком показу один з акторів проводить “інструктаж” для публіки, пояснюючи технічні особливості вистави, попереджаючи про можливі негативні наслідки перегляду та акцентує увагу на основній меті показу. Ключовим аспектом цієї промови є пояснення назви “Згадайка”, оскільки події, відтворені у виставі, не відповідають легкому та приємному настрою обраного слова. Саме з цієї причини ведучий акцентує увагу глядачів, що фундаментальними чинниками стійкості України на початку повномасштабного вторгнення стали почуття гумору та любов українців.

Наразі зазначимо, що цей прийом було успадковано з показів у досвіді роботи Л.Курбаса (на показах вистави в Молодому Театрі 1917 року режисер мав вступне слово, яке пояснювало задум вистави під назвою «Про символічний театр і Театр Олександра Олеся» [44, с.17]).

Інноваційним елементом цієї вистави стало введення персонажа “представника преси”, що виникло через неможливість деяких глядачів бути особисто присутніми на показі. Основною функцією цього персонажа є ведення прямої трансляції вистави, до якої через посилання можуть приєднатися усі бажаючі. Завдяки цьому “Згадайку” подивилися глядачі з багатьох країнах Європи та Америки. Особливістю даного персонажа є те, що він не транслює виставу з “місця” глядача — він є активним учасником всіх подій. Ідея ролі «представника преси» була стимульована репортажем про захоплення Гостомельського аеропорту: французький журналіст, який підходив до ворожих підрозділів на небезпечну відстань, при цьому бойовики продовжували “робити свою справу” ігноруючи кореспондента. Аналогічно прототипу, персонаж у виставі рухається разом з усіма учасниками, знімає на камеру портрети, як захисників, так і окупантів перебуваючи в центрі подій на всіх етапах вистави.



Прототип персонажу вистави “представник преси”

Такий підхід надає низку важливих переваг:

- Він дозволяє проводити трансляцію без відволікання уваги глядачів, присутніх на виставі офлайн.
- Підкреслює глибину драматичного конфлікту вистави — «всі події транслуються в прямому ефірі, але нічого змінити неможливо».
- Створює якісну картину для онлайн-глядачів, оскільки «представник преси» знімає ті об'єкти, на яких акцентується увага під час вистави, забезпечуючи в такий спосіб відповідну візуалізацію ключових моментів.

У виставі «Згадайка» було використано низку прийомів, запозичених з творчої спадщини Л.Курбаса, зокрема ті, що визначають структуру вистави-агітки. Як зазначав сам режисер, «схема вистави повинна будуватися на двох основах: громадській — ідея, і формальній — театральність» [44, с. 567]. Трупа Театру має підстави стверджувати, що «Згадайка» відповідає цьому принципу, сформульованому видатним українським митцем, оскільки вона поєднує театральну форму та закликає до об'єднання і подальшої боротьби. Практичним підтвердженням цього є близько 200 показів вистави, гастролі в різних куточках України, демонстрація її глядачам на трьох континентах, а також майже мільйон гривень, зібраних для Збройних Сил України завдяки заклику «Донатити!» в фінальній сцені вистави.

2.2 Вистава «Іван, мужичий син» як синтез традиційного і експериментального

Експериментальні пошуки Леся Курбаса в контексті документального театру викликають інтерес не лише з точки зору

прийомів, використаних у виставах-агітках, але й з огляду на те, як вони використовуються поза жанром політичного театру.

У цьому контексті варто зазначити, що деякі українські дослідники вважають, що на певному етапі Курбас «втомився» від агіток і почав дистанціюватися від цієї театральної форми. Так автори документального фільму “Феномен Курбаса” 2024 року Віталій Гордієнко та Станіслав Весельський акцентують увагу на показовому епізоді з життя Л.Курбаса, коли його дружба з поетом-футуристом Михайлем Семенком закінчилася саме через цю зміну в доктрині творчості Курбаса [24].

Як зазначає дослідниця С. Холодинська, творча співпраця Леся Курбаса та Михайля Семенка була заснована на спільному прагненні до руйнації канонів класичного мистецтва та підтримці міжвидових і міжжанрових взаємодій, які сам Семенко означував термінами «дифузії» та «дифузії» процесів [73, с. 174]. Водночас момент, коли Курбас «забрав слово з приводу своєї політичної лінії та помилок» [44, с. 803], що супроводжував зміну репертуарної доктрини театру «Березіль», більшість дослідників інтерпретують як символічну межу розриву його співпраці з поетом та поступове дистанціювання від політично ангажованої форми вистав.

Однак можна стверджувати, що досвід роботи саме в жанрі політичного театру мав значний вплив на подальшу діяльність режисера, зокрема у сфері класичного “літературного” театру. Адже навіть у виставах за п’єсами, простежуються методи, характерні саме для політичного театру.

На думку окремих дослідників, на початку 1930-х років агітаційна функція театру «Березіль» не могла бути кардинально трансформована самим Курбасом, з огляду на сформовані естетичні очікування публіки, що вже звикла до агітаційних вистав. У цьому контексті доречно звернутися до концепції універсалізації смаку, запропонованої українським

культурологом О. Павловою, яка виокремлює два способи естетичного судження: «життя мистецтва» і «мистецтво життя...», що створює можливість застосування його поза художнім полем»[56, с. 62]. З огляду на режисерську стратегію, можна стверджувати, що Курбас свідомо обрав другий шлях – «мистецтво життя». Саме тому, зберігаючи зовнішню форму політичного театру, зокрема у виставі «Диктатура», він не стільки підтримував офіційну ідеологію, скільки намагався використати знайому глядачеві символіку для художнього дистанціювання від прямої агітації, з метою трансформації наявних символів і кодування альтернативного смислу.

Цей синтез втілювався у постановках та педагогічній діяльності Л.Курбаса і актуалізував тлумачення сенсів, символів та подій п'єс у сучасному контексті. У виставах поставлених за літературним матеріалом, режисер стикався з необхідністю пояснення акторам значення художніх образів в умовах сьогодення. Водночас, відбувався і зворотний процес, коли певні явища спонукають до нових художніх втілень завдяки переосмисленню традицій.

Зокрема, це простежується в режисерській роботі Л.Курбаса над виставою «Диктатура» (1930) за п'єсою І. Микитенка. В одному з фрагментів автор змальовує «зігнутих старців», які сидять біля хати, що в контексті твору символізує їхню беззахисність перед колективізацією. Натомість, Курбас, пропонує інше художнє рішення: на сцені постають велетенські селяни, які спираються на свої будинки (вони представлені у вигляді невеликих макетів), створюючи візуальний образ їхнього захисту. Цей режисерський прийом кардинально змінює трактування твору: старці згинаються не через безпомічність, а в напруженому зусиллі, оберігаючи свій дім [24].



Сцена з вистави “Диктатура” реж.Л.Курбас 1930 рік

Недостатня кількість збережених матеріалів значно ускладнює детальний аналіз вистав Леся Курбаса та використаних у них художніх прийомів.

З метою дослідження цього підходу учасники трупі Театру Між Трьох Колон провели експеримент, застосувавши аналогічний метод аналізу художнього твору, що “належав” добі Л.Курбаса та зберігся у повному обсязі. Йдеться про фільми Олександра Довженка, постать якого, так само, залишається предметом дискусій щодо його зв’язку з комуністичною ідеологією.

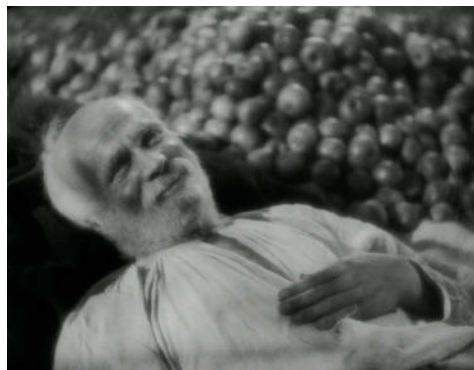
Стрічки О.Довженка «Звенигора», «Арсенал», але, особливо. «Земля», часто трактуються як твори, що містять елементи комуністичної пропаганди. Це зумовлено наявністю мотивів, які пропагують радянську ідеологію.

Подібна суперечність спостерігається і в творчій діяльності Леся Курбаса, зокрема в його роботі над виставою «Маклена Граса». Це лише підсилює зацікавлення сучасних митців до режисерських технік початку ХХ століття, що працювали у форматі глибоких підтекстів.

Так, у ході дискусії учасники експерименту, що розгорнувся у “Театрі Між Трьох Колон”, дійшли висновку, що трактор у фільмі «Земля» символізує не лише більшовицьку ідеологію, а й загалом процес механізації праці, необхідний для сільськогосподарського розвитку. Відповідно, головною ідеєю стрічки для сучасного українського глядача

може бути не ідеологічний меседж, а оспівування праці українського народу. На користь такої гіпотези свідчить, як сама назва фільму, так і низка художніх прийомів, застосованих режисером. Зокрема наскрізне використання символу яблука у фільмі артикулює три ключові моменти стрічки:

- Зав'язка: гори яблук, серед яких помирає «дід» є символом плодів його багаторічної праці;



- Кульмінація: недостиглі яблука на гілках, що огортають обличчя головного героя під час поховальної процесії, підкреслюють передчасну загибель юнака;



- Розв'язка: яблука після дощу символізують ще більший, кращий врожай, заради якого герой віддав своє життя.



У своєму дослідженні С. Холодинська зазначає, що творча доктрина Олександра Довженка, з її орієнтацією на естетичне новаторство, синтез художніх форм і світоглядну модерність, дозволяє розглядати митця в контексті спільного інтелектуального поля з Лесем Курбасом, Михайлом Семенком, а також представниками українського футуризму — Валеріаном Семенком, Павлом Ковжуном та Михайлом Терещенком [73, с. 145].

Цікаво, що епізод із «появою трактора» не справив значного враження на сучасних глядачів, що можна пояснити недостатнім розумінням його історичного та соціального контексту. Натомість символіка яблук викликала значно більший інтерес, оскільки в кінематографі «закріпилося» поняття «яблука Довженка», а відтак - саме цей образ став ключовим у залученні уваги аудиторії.

У театральній практиці Леся Курбаса важливу роль відігравав принцип пошуку «перетину» між минулим і сучасним, що спонукав актуалізувати класичні сюжети та надавати їм нового змістового наповнення, часто-густо дозволяло акторам краще зрозуміти свої ролі. Така потреба іноді пов'язана із процесом сприйняття. Адже створюючи виставу, режисер зіштовхується з тим, що деякі її смислові складові можуть бути застарілими для сучасної аудиторії. Відтак, завдання режисера полягає у тому, щоб разом з творчою групою досягти консенсусу щодо наступних питань:

1. Яку історію ми доносимо глядачу?
2. Якими засобами виразності ми її маємо донести?

Це актуалізує два способи використання художніх символів у виставах:

- Символи, значення яких роз'яснюється виключно в репетиційному процесі та слугує для внутрішнього осмислення творчою групою.
- Символи, пояснення яких інтегрується у виставу як частина художнього висловлювання і стає доступним для глядача.

Останній прийом було використано Л.Курбасом в виставі “Театр Олександра Олесь” 1917 року. Звертаючись до публіки зі вступною промовою режисер одягнений в костюм Арлекіна надає такі пояснення: “Я бачу в ваших очах здивування, що стою ... в костюмі, який на перший погляд не стосується цієї установи... Однак це костюм мого цеху — костюм, який символізує нашу професію, наше соціальне й культурне завдання — міняти маски серед вічного карнавалу мистецтва для розради і піднесення глядачів.”[44, с. 17]

Отже, синтезуючи традиційні та експериментальні форми, Л. Курбас у своїй театральній практиці застосував два основні прийоми:

1. Визначення тотожних символів, сенс яких залишається однаковим для сприйняття різними генераціями глядачів.
2. Відкрите трактування символів безпосередньо зі сцени.

Ці методи, характерні жанру політичного театру, згодом були удосконалені та інтегровані режисером в класичний художній театр, дозволяючи адаптувати зміст вистави до потреб сучасного глядача, забезпечуючи її глибше розуміння та емоційний вплив.

З метою освоєння цієї методики, у межах даного проєкту, труп Театру Між Трьох Колон розпочала підготовку нової вистави “Іван мужичий син чи як пережити зашквар?”, що базувалася на традиційному літературному матеріалі, але реалізовувалася шляхом використання методів політичного театру.

Умови, за яких створювалася вистава, мали дві кардинально протилежні складові:

1. Актуальність театру комедії у репертуарі, що є засобом компенсації сучасному глядачеві від тяжких реалій війни.
2. Тенденція до суттєвого уповільнення темпів зборів на потреби Збройних сил України. Так, за аналітичними даними ВВС Україна станом на 25 квітня 2024 року зафіксовано помітне зниження рівня

пожертв на армію порівняно з активністю волонтерських внесків у 2022 році [86].

Ці фактори суттєво впливали на художні рішення та режисерську концепцію постановки, що зрештою зумовило вибір українських народних казок як основи майбутньої вистави. Пріоритетною стала казка “Котигорошко”, однак детальний аналіз сюжету висунув на перший план несподівані акценти.

Очікуваний патріотичний наратив про подвиги українського героя поступився місцем іншій домінантній темі — “зраді”, адже у сюжеті Котигорошка кожне його досягнення супроводжується зрадою з боку рідних братів і побратимів, а фіналом історії стає не тріумф, а рішення героя залишити всіх і оселитися подалі від людей.

Цей мотив набуває особливої гостроти в сучасному контексті, що підтверджується, зокрема, резонансною заявою народного депутата Олега Дунди в ефірі YouTube-проєкту «Суперпозиція», де він поставив під сумнів політичну та етичну ідентичність українців, які не повернулися в Україну впродовж тривалого часу повномасштабної війни[81]. Така риторика актуалізує фольклорні мотиви в політичному та моральному дискурсі сьогодення.

Після звільнення від окупації Київської області тема «зради» набула значного суспільного резонансу, що віддзеркалює історичні закономірності колективної свідомості під час воєнних потрясінь. Зигмунд Фрейд ще за часів Першої світової війни описував цей феномен наступним чином: *війна «відкрила наші інстинкти у їх оголенні ... зробила нашу батьківщину знову маленькою, а решту світу віддаленою для нас. Вона забрала у нас багато з того, що ми любили, і показала нам крихкість багатьох речей, про які ми думали, що вони незмінні»*[88]. Подібна тенденція загострилася в настроях українського суспільства під час повномасштабного вторгнення.

Відтак творча група дійшла висновку, що ця тема, варта глибшого

дослідження в театральному контексті, а її ігнорування було б мистецькою втратою.

Аналіз українських народних казок засвідчив, що в їхніх сюжетах різні герої-військові, незалежно від регіональних варіацій, здійснюють один і той самий подвиг: вони або рятують народ від Змія, або перед його знищенням встигають проорати ним землю. Подальше дослідження довело, що ці мотиви мають глибше коріння й простежуються у ранньому фольклорі, зокрема легенда зі збірника *«Савур-могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпряниці»*. Так, спосіб, у який Кирило Кожум'яка здолав Змія, ідентичний легенді про те, як ковалі Кузьма і Дем'ян проорали змієм ріки й балки [63, с. 11].

У результаті проведеного аналізу для літературної основи постановки була обрана історія, що найбільш узагальнює сюжетні прийоми українських героїчних казок, — *«Іван, мужичий син»*.

Ця казка інтегрує ключові сюжетні мотиви, характерні для *«Котигорошка»*, *«Кирила Кожум'яки»* та низки інших українських народних казок. Водночас, ці мотиви знаходять відображення у суспільних дискусіях і резонансних темах, що поширюються в соціальних мережах українців:

Сюжет	Тема
Батьки головного героя не хочуть віддавати сина на війну	Проблема мобілізації
Головний герой потрапивши до Князя просить у нього зброю та коня	Проблеми забезпечення ЗСУ
Забезпечує зброєю і диво-конем головного героя випадкова бабуся	Волонтерство

Князь дає “в поміч” головному герою богатирів, що уникають бою зі Змієм і його братами	Кадрові проблеми
Головний герой потрапляє в полон, де його хитрощами утримує Змій	Обмін полоненими
Після перемоги над Змієм, син Князя вимагає віддати йому принцесу і здобутого коня	Бюрократичні проблеми

Казка, як літературний матеріал, надавала можливість художньої інтерпретації актуальних суспільних тем. Завдяки цьому аналіз проблем, що турбують сучасне українське суспільство, дозволяв осмислити їх у ширшому контексті. Водночас, не уникаючи складних питань, творча група прагнула реалізувати завдання, сформульоване свого часу Лесем Курбасом: «Бачу у вас надію, що почуєте від мене щось веселе, те, що своїм подихом розвіє вашу втому щоденною важкою працею, втому від потрясінь, великих історичних катаклізмів сучасної доби» [44, с. 44].

Варто зазначити, що частина опитаних цивільних глядачів спочатку відчувала розгубленість через подання серйозних тем у комедійному форматі. Проте присутність у залі військовослужбовців ЗСУ, які відкрито реагували на гумористичні моменти, допомогла їм сприймати матеріал більш невимушено.

Символи і художні рішення у виставі.

Визначальним чинником у формуванні акторського складу для головних ролей стало рефлексивне сприйняття глядача після перегляду попередньої вистави «Згадайка», у якій були задіяні виключно акторки. Один із відгуків наголошував на тривожній перспективі, що внаслідок війни в Україні можуть залишитися лише жінки, яким доведеться не лише

тримати тил, а й вести бойові дії. Цей емоційно насичений глядацький коментар став поштовхом до прийняття концептуального рішення: акцентувати жіночу присутність на сцені, залучивши до виконання головних ролей виключно жінок як своєрідну мистецьку відповідь на колективний страх і соціальну реальність воєнного часу.

Дослідники зазначають, що зворотня практика виконання жіночих ролей чоловіками використовувалася для створення комічного ефекту та іронії в англійському театрі “Глобус”. У п'єсі «Два веронці» Шекспір іронізує над театральними конвенціями Ренесансу, підкреслюючи майстерність акторів-чоловіків у виконанні жіночих ролей [36, с. 122].

Акцент на художньому прийомі, використання виключно жіночого акторського складу, стало одним із ключових творчих рішень постановки. Алегоричне осмислення воєнної дійсності виявилось у тому, що всі чоловічі персонажі були втілені жінками, тоді як єдиного актора-чоловіка в трупі навмисне задіяли лише в ролях антагоністів. Така режисерська концепція отримала сценічне обґрунтування через метакоментар оповідачки, яка зазначала, що цей актор «чомусь не мобілізований, хоча є цілком придатним до служби».

Подібна інтерпретація вимагала введення прийому, що історично асоціюється з театральними практиками Леся Курбаса, зокрема у його агітаційних виставах. Постановка відкривалася монологом-роз'ясненням акторки в ролі оповідача — фігури, характерної для традицій інсценування народних казок.

Такий підхід дозволив органічно поєднати фольклорні мотиви української народної творчості з соціально-політичним контекстом сьогодення, актуалізуючи проблематику війни та гендерної трансформації в театральному образотворенні. Завдяки цьому вибору формувався символічний міст між казковим сюжетом та реальністю сучасної України.

Особливу увагу було приділено факту збереження жіночої ідентичності акторок, що саме сьогодні набуває особливої актуальності. Внутрішній конфлікт між воєнними реаліями та прагненням до “гламурного” життя позначився на виборі костюмів. Героїні були одягнені в яскраві, стилізовані костюми, які підкреслювали їхню жіночність. Використання гламурних елементів – бутафорських корон, вечірніх аксесуарів, яскравої біжутерії – символізувало бажання повернутися до звичного життя, контрастуючи з суворими умовами воєнного періоду.



Костюми з вистави “Іван Мужичий син” (з права на ліва: “князя”, “княгині”, “сват1”, “актор”, “сват2”)

Однак вибір костюмів був обумовлений не лише естетичними міркуваннями. Значний вплив на візуальну концепцію вистави мали актуальні політичні тенденції, зокрема соціальні рухи, що поширювалися в мережі. Одним із таких трендів став «гепард»: українці та прихильники України публікували фото та відео в одязі з леопардовим принтом, щоб стимулювати уряд Німеччини прискорити передачу танків «Leopard».

Окремі мізансцени підкреслювали відповідні підтексти. Наприклад, упродовж вистави персонажі ніби змагалися між собою, демонструючи своє спорядження. Ці сцени мали двозначний характер: з одного боку, вони відображали реалії військового життя, з іншого – набували мелодраматичного відтінку, адже військових у постановці грали жінки, і спосіб, у який вони “хизувалися” екіпіруванням, відсилав до традиційної манери демонстрації модного одягу. При цьому роль військових не

нівелювалася, однак у підтексті прочитувалася проблема недостатнього матеріального забезпечення армії в умовах війни.

Жанр вистави - мюзикл, однак через обмежені ресурси він отримав назву «бункерний мюзикл». Зважаючи на ворожі обстріли по об'єктах критичної інфраструктури України та відключення електроенергії, забезпечення традиційного освітлення та музичного супроводу було неможливим. Освітлення сцени здійснювалося за допомогою автономних світлових приладів – так званих «Instagram-кіл». Їх вибір не лише вирішував технічні проблеми, а й мав сценографічне значення, доповнюючи художню концепцію вистави, адже головні героїні прагнули зберегти естетику гламуру навіть у складних умовах.



Музичний супровід, як і зазначалося вище, теж був автономним від загального електропостачання, через часті “локдауни” у столиці. Композиції використані в “бункерному мюзиклі” виконувалися акапельно і за допомогою акторського тренажу “оркестр”. Суть справи полягає в утриманні групою акторів певної музичної композиції без використання музичних інструментів, завдяки тільки голосу та підручним засобам.

Музичне полотно вистави формувалося на основі символічного звучання пісень, які набули популярності у реаліях сьогодення. Актори виконували композиції «Допоможе ЗСУ», «Батько наш Бандера», «Червона рута», «Арта» тощо, які органічно входили у сюжет, виступаючи засобом підсилення мотивації головного героя та підтримання бойового духу.

Особливої уваги заслуговує використання композицій у стилі кантрі, що набули несподіваної популярності в українському культурному просторі під час повномасштабної війни. Саме в цьому жанрі було створено низку сучасних патріотичних пісень, що зумовлено як його емоційною виразністю, так і асоціативною близькістю до національного козацького епосу. У цьому контексті показовою є думка видатного оscarоносного композитора Дмитра Тьомкіна, уродженця Кременчука, який, коментуючи свою здатність писати музику до американських вестернів, зауважив: «Степ – він скрізь степ! Проблеми ковбоя та козака дуже схожі. Їм притаманні любов до природи та любов до тварин. Їхня мужність та філософські позиції схожі, бо степи України дуже схожі на степи Америки.»[19]

У сценічному рішенні вистави ця паралель була реалізована через візуально-музичну стилістику окремих епізодів, зокрема сцен переїзду героїв, де мотив довгої дороги підкреслювався кантрі-композиціями. Гротесковість виконання козацьких ролей, стилістично наближена до кінематографічних образів вестерну, створювала впізнаваний, і, водночас, іронічний художній ефект, який став однією з концептуальних «родзинок» вистави.

Важливо відзначити, що музична складова вистави відігравала ключову роль у її відновленні після перерв. Саме спільне виконання пісень під час репетицій допомагало акторам швидко сфокусуватися та налаштуватися на тему вистави, навіть якщо вони були залучені до інших театральних проєктів. Розспівування за допомогою техніки «оркестр» дозволяло не лише вокально, а й фізично підготуватися до виступу.

У вступі до занять з художнього читання, етюдів та мімодраматичних вправ Л. Курбас поставив перед своїми акторами завдання “знайти основну настроєву тему, яку ми можемо передати глядачеві” [44, с. 667]. В "Івані мужичому сині" цей процес здійснювався

через прогон музичного полотна окремо від сюжету, що дозволяло виявити й уточнити настрій дії.

Вистава також застосовувала принцип “акторських партитур”, який раніше був успішно апробований у постановці «Згадайка». Такий метод передбачав не створення фіксованих ролей, а розподіл “акторських партитур” між кількома виконавцями, що забезпечувало взаємозаємозаміну. Однак, на відміну від «Згадайки», де всі ролі могли виконувати різні актори, в «Івані мужичому синові» це стосувалося лише другорядних персонажів. Акторки ж, які виконували основні ролі (Князь, Іван і Оповідач) були незамінними, що значно обмежувало кількість показів. Саме тому, за два роки «Згадайка» була зіграна понад 150 разів, тоді як «Іван мужичий син» – менш ніж 10 разів на рік.

Попри всі виклики, постановка отримала позитивні відгуки, оскільки надавала глядачам необхідну емоційну розрядку, не відриваючи їх від реальності. Досвід роботи у форматі політичного театру в умовах використання літературного матеріалу продемонстрував ефективність інтеграції сучасних соціокультурних феноменів у сценічну практику, а використання “знайомих трендів” дозволяло актуалізувати постановку для глядачів.

РОЗДІЛ 3

“МАКЛЕНА ГРАСА: ДОСЛІДЖЕННЯ ВИСТАВИ 1933 РОКУ” ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (ПРОЄКТ ТЕАТРУ МІЖ ТРЬОХ КОЛОН)

3.1. Задум як перший етап творчого процесу (підготовчий період)

Реалізація творчого мистецького проєкту, що став основою цієї розвідки, передбачала створення вистави за п'єсою М. Куліша «**Маклена Граса**». Водночас предметом дослідження виступає не лише п'єса як літературний твір, а й її значення як історичного документа. Відповідно до досліджень курбасознавців, текст п'єси містить зафіксовані елементи методології Леся Курбаса, які були застосовані під час підготовки прем'єри 1933 року.

Одним із підтверджень цієї гіпотези є той факт, що остаточна редакція «Маклени Граси» була вперше опублікована О. Дейчем у Москві того ж року. При цьому текст зберіг репетиційні напрацювання, що можна простежити, зокрема, наприклад у ролі маклера Зброжека. Імпровізаційні знахідки актора Йосипа Гірняка, який створив цей образ, суттєво вплинули на остаточну драматургічну структуру образу. Як зазначає Н. Корнієнко, початкове мовлення персонажа містить виразну релігійну та економічну термінологію, однак у ході розвитку дії його висловлювання дедалі більше наповнюються театральними метафорами.

ДІЯ ПЕРША	ДІЯ ДРУГА
Визирнула жінка Зброжека: — Ти вже встав, Юзю? Зброжек. Так! Сьогодні мій день! Ось він уже почався. Ранок	— Тільки на доріжці. Так! На доріжці!.. Я ніби вийшов... А насправді я стою отак... (показує як) - <i>РЕМАРКА</i>

— як банк, сонце — як золотий долар. Ще одна, остання година. (Глянув на годинника). Ні! Банк відчиняється о десятій, ще три години, ще три години, лише три години — і я заспіваю, крикну... Що я крикну? Ага! Я буду гучно приказувати: дивен — Бог! Дивен — Бог! Дивен — Бог!	і вона стріляє ззаду, в шию. Тільки в шию! Легше мені, зручніше їй і правдоподібніше. Га? Постріл ззаду...”
Зброжек. ... Долари покотились і закотилися за обрій. Навік, чорт... Чорт — Бог! Чорт — Бог! Жінка Зброжека. Юзю! Зброжек. Чорт — Бог! Чорт — Бог!	Ремарка: (Допив вино.) Гасить свічку. (Погасив.) Яка драматургія!

Як зазначає дослідниця Т. Бойко, ця особливість є одним із проявів акторської техніки Йосипа Гірняка у загальній концепції вистави та результатом застосування ним методології, розробленої в театральній лабораторії «Березіль», зокрема прийому «психологічної арлекінади» [64, с. 144]. Відтак, фінальний варіант тексту п'єси відображає не лише авторський задум Миколи Куліша, а й режисерські та акторські трансформації, що виникли у Леся Курбаса під час підготовки постановки.

Для забезпечення методологічної коректності експерименту необхідно чітко розмежувати внесок драматурга у цю роботу та вплив методологічних підходів режисера. Однак, враховуючи неможливість

безпосереднього звернення до учасників процесу, єдиним релевантним підходом до визначення цих меж є застосування комплексного методологічного аналізу, що поєднує дві дослідницькі стратегії:

- **Методи аналізу, характерні для психологічного театру**, які передбачають глибоке дослідження літературного матеріалу, його структурних і змістових особливостей.
- **Методи аналізу, притаманні документальному театру**, що базуються на вивченні історичних джерел, зокрема архівних матеріалів, критичних відгуків і документальних свідчень, пов'язаних із прем'єрою 1933 року.

Режисер та педагог В.Чхаїдзе так визначає головну мету режисера на первинному етапі створення вистави: “насамперед режисер має збагнути авторську ідею твору.” [76, с. 122], а отже - у майбутній постановці центральним орієнтиром стає авторський текст. Водночас, дослідження Л. Танюка засвідчують, що у випадку Л.Курбаса текст п'єси, який зберігся до наших днів, не є автентичним: після арешту автора твір було заборонено, усі україномовні примірники знищено, а наявна нинішня версія є перекладом з російської, що містить певні похибки.

Подібні неточності можна зафіксувати вже на етапі поверхневого аналізу тексту. Внаслідок використання автором специфічних стилістичних прийомів, а також ймовірних труднощів перекладу, у тексті не завжди чітко визначено межу між ремарками та репліками персонажів. Це зумовлює складність у розпізнаванні авторських вказівок і безпосереднього мовлення героїв, що демонструє фрагмент з розмови Зброжека з донькою:

“Анеля хоче його поцілувати. - **РЕМАРКА**

Ну-ну... - **Репліка**

(Відвернувшись.) - **РЕМАРКА ВИДІЛЕНА ДУЖКАМИ**

Зачини за мною двері! А втім, зажди.

(Поглянув на годинника.)

Я маю ще сімнадцять хвилин.

(Вийшов.)

Сімнадцять хвилин!

(Пішов до себе, бурмочучи.)

Сімнадцять хвилин лишилося ще пожити маклерові, а там —
Зброжек, пан фабрикант.

(Похнюпився.)

І ось маклер востаннє допиває вино. - **РЕПЛІКА, ЗВЕРНЕННЯ ДО СЕБЕ ВІД ТРЕТЬОЇ ОСОБИ.**”[42, с. 401]

З метою усунення подібних неточностей учасники проєкту спираються на свідчення сучасників М. Куліша та Л. Курбаса, а також наукові дослідження, використовуючи метод аналізу притаманний документальному театру.

Подібний синтез методів визначив концепцію проєкту, метою якого стало розкриття двох взаємопов’язаних драматичних ліній:

- **Історія головної героїні Маклени Граса**, що розгортається у межах художнього задуму твору.
- **Історії створення та сценічної реалізації постановки 1933 року**, в якій відображено творчий діалог між Лесем Курбасом і Миколою Кулішем.

Дослідження історико-культурного контексту у форматі такого підходу сприяє глибшому розумінню драматургічних особливостей п’єси.

На думку більшості дослідників, метою Л. Курбаса та М. Куліша було створення такого твору, що не скомпрометував би їх як митців у очах влади, оскільки на момент підготовки «Маклени Граси»:

- По-перше з репертуару театру були зняті вистави, за які митців вже звинувачували в «замаху на національно буржуазну ідеологію».
- По-друге Л.Курбасу, що зазначає Г. Веселовська, довелося 28 січня 1932 року опублікувати статтю «Слово забирає Березіль», у якій він

«визнав свої помилки як наслідок націоналістичного збочення» [44, с. 803].

Деякі дослідники вважають, що саме постановкою вистави «Диктатура» за п'єсою «улюбленого українського драматурга партії» І. Микитенка, Л. Курбас зміг уникнути покарання від влади після скандалів, пов'язаних з «Мина Мазайло» та «Народний Малахій». Це дозволило йому отримати дозвіл на ще одну постановку за п'єсою М. Куліша. [24]

Однак, в результаті випуску «Маклени Граси» стало очевидним, що жоден із «превентивних» заходів, застосованих режисером, не приніс бажаного результату, і як Курбаса, так і Куліша було усунуто з посад і заарештовано.

Аналізуючи подієвий ряд п'єси, можна висунути наступну гіпотезу щодо використання авторами певних акцентів в сюжеті задля схвалення представниками влади цієї вистави:

<i>Події в п'єсі</i>	<i>Значення художнього рішення сцени, в контексті “поступок” владі</i>
Місце дії - Польща	Позитивний крок - відтворення на сцені історії непов'язаної з Україною режисером, який “щойно” вибачився за “націоналістичні збочення”
Головна героїня: 13 річна дівчинка, що бере участь в робітничому страйку	Представниця пролетаріату віддана ідеям комунізму та закохана в більшовика - романтизація образу головної героїні

Експозиція: Закриття заводу (крах світової економічної системи)	Закриття заводу стає фатальним для героїв твору, що підкреслює “вади” капіталізму як економічної моделі
Зав’язка: Погроза виселення (хазяїн та маклер погрожують виставити на вулицю родину дівчинки, через борги за орендну плату)	Антагоністи - капіталісти, проявляють себе абсолютно негуманно по відношенню до родини “більшовички”
Розвиток дії: Пошук заробітку (дівчинка ледь не продає цноту, але рятує честь і шукає інших засобів знайти кошти.)	Збереження світлого морального образу героїні-комуністки
Розв’язка: Втеча на Схід	Головна герої “обирає світле майбутнє в радянському союзі”

Підсумовуючи, драматичний аналіз подієвого ряду, п’єси не надає достатніх підстав для твердження, що «Маклена Граса» могла бути підставою для переслідувань владою М.Куліша та Л.Курбаса. В цьому контексті єдиним поясненням «фатальності» постановки 1933 року є елементи сценічної інтерпретації.

Артикулюємо, що М. Куліш погоджувався з трактовкою режисера, оскільки був присутній на репетиціях і прем’єрі, але немає жодних свідчень, що він заперечував проти прийомів, застосованих режисером у інсценуванні його п’єси.

Елементи режисерської інтерпретації простежуються у спогадах виконавців ролей. Наприклад, Мар’ян Крушельницький, який виконував

роль Падура, робив акцент на іронічності свого персонажа, що підтверджується фіксованими ремарками та репліками:

“Музикант. Ну от. Не музиканти, а нездарні ремісники. Вони грають на казенних струнах улесливі симфонії диктатору, і за це їм віддали диригентські пости в мистецтві. Мені ж пан Пілсудський дав оцю будку...

Маклена. І ви погодилися? Влізли?

Музикант. Я?... Гм... (Знову **збитий з високої іронії**). Еге ж! Я вліз.

Маклена. Але ж це не його будка. Це Кундова будка!

Музикант. Ma fille, ви ще не знаєте, що таке **іронія**.”[42, с. 390]

Іронічні пасажі персонажа Падура є ключем до розгадки «антикомуністичного» підтексту п'єси. Водночас, сам цей персонаж з'являється на сцені лише у чотирьох епізодах, і щоразу після зустрічі з «музикантом» Маклена залишається переконаною прибічницею комуністичних ідей.

Однією з основних проблем підготовчого аналізу є диспропорція в дослідницьких матеріалах: спогади виконавців ролей та праці курбасознавців містять значну кількість інформації про створення образів другорядних персонажів, тоді як відомості щодо побудови образу головної героїні є вкрай обмеженими. Театрознавиця Н. Кузякіна у своєму дослідженні наголошує: «Успіх спектаклю великою мірою залежав від виконавиці головної ролі Маклени. Але образ дівчинки-підлітка у Н. Ужвій не вийшов» [41, с. 179]. Її думку підтримує Н. Корнієнко, вказуючи на те, що Л. Курбас був незадоволений сценічним втіленням головної героїні [38]. Відсутність зафіксованих деталей процесу створення цієї ролі значно ускладнює подальший аналіз та реконструкцію режисерського задуму.

Створення образу “дівчинки-підлітка” - стало основною художньою вимогою для творчої групи проєкту Театру Між Трьох Колон, оскільки від вибору акторки на роль Маклени безпосередньо залежала “творча доля” всієї постановки. Пошук виконавиці головної героїні тривав довго і

супроводжувався низкою творчих помилок, що, своєю чергою, призвели до неочікуваного результату.

На першому етапі кастингу участь брали три акторки-студентки віком 15-16 років, оскільки саме цей аспект був визначальним для творців постановки. Однак відсутність досвіду у молодих акторок створювала певний ризик, адже героїня мала “подорослішати за одну ніч” у межах двогодинної вистави.

У цьому контексті психологічний аналіз персонажу дозволяє виокремити два ключові моменти, що визначають драматичну лінію головної героїні: від закоханої ідеалістки до вбивці. Цей шлях, сформований складними обставинами, сюжетно здійснюється за одну ніч. Подібну драматичну лінію можна спостерігати у класичному драматургічному аналізі образу Джульєтти В. Шекспіра “*Ромео і Джульєтта*”, еволюцію якого, що артикулюють дослідники, визначає рух: від дівчинки до жінки. Вплив роботи над п’єсами Шекспіра на творчість Л. Курбаса підкреслює дослідниця Л. Залеська: “Щоб інтегрувати модернізм, чи навіть авангардизм, в український театр, Курбас вирішив це зробити через Шекспіра” [25, с. 614].

Шекспірівський вплив гіпотетично можна простежити в побудові сюжету “*Маклени Граси*”, однак у своїй виставі 1933 року Л. Курбас і М. Куліш значно загострили ситуацію, у якій опинилася головна героїня:

- відповідальність за родину тлі тотального голоду: Маклена шукає їжу на смітниках, аби прогодувати сестру та батька;
- невзаємне кохання: закохана в революціонера, вона бачить його лише на страйках, а пізніше — в в’язниці;
- відсутність грошей змушує її вийти на “грішну вулицю”;
- необхідність вбивства кривдника родини.

“Вбити чи не треба, товаришу Окрай? — запитала б. І сказала б: мені важко думати. Може, тому, що я ще маленька... Ні-ні! Я вже не маленька!

За одну цю ніч я виросла так, що в мене все тіло болить, серце, думки — так росла”, — промовляє Маклена у своєму фінальному монолозі до своєї “першої любові” [42, с. 387]. Однак складність цієї сцени полягає в тому, що героїня звертається до персонажу, який жодного разу не з’являється перед глядачами.

Це надзвичайно складне завдання, особливо для недосвідченої акторки. Однак, на момент початку роботи над проєктом, у команди було достатньо часу, щоб належним чином опрацювати цей драматичний матеріал упродовж репетицій.

Обставина повномасштабного вторгнення внесла необхідність проведення нового кастингу і критерії відбору на роль Маклени зазнали певних змін. Одним із визначальних факторів у цьому процесі стали особисті біографічні обставини кандидаток, що могли допомогти їм глибше відчувати й передати внутрішній світ персонажа.

Зрештою, на головну роль була обрана акторка, випускниця майстерні Є. Гулякіної КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого. Попри те, що вона була дещо старшою за своїх конкуренток, один із епізодів її власного життя створював особливий емоційний зв’язок з історією Маклени Граси.

Еліна Сукач, етнічна кримська татарка, у 2014 році, у віці 14 років, опинилася в абсолютно ворожому для себе середовищі — так само, як і Маклена Граса. Подібно до героїні п’єси, їй довелося самотужки долати складні обставини: залишити родину та вибиратися з окупованого Криму. Важливим фактором, що остаточно вплинув на рішення щодо її затвердження на роль, став власний досвід акторки, яка переходила крізь кілометрову буферну зону Чонгару — від російського до українського кордону. Цей факт біографії Еліни Сукач став своєрідним «ключем» до розуміння трагізму Маклени, що додало особливого виміру її акторській роботі.

Як зазначає дослідниця О. Павлова, в умовах постсучасного суспільства особливої ваги набуває професія актора як фахівця з трансформації соціальних ролей. На її думку, саме особистий естетичний досвід здатен спричиняти глибинну перебудову стилю поведінки, манери самопрезентації, здатності до стримування емоцій та рівня цілераціонального мислення[56]. Ця теза знайшла яскраве підтвердження у створенні ролі Маклени акторкою Е. Сукач. Її особистий досвід – зокрема, необхідність приховувати плани евакуації з Криму від представників окупаційної влади – органічно трансформувався у сценічне втілення внутрішньої напруги, рішучості та стриманої боротьби героїні під час діалогів із політичними опонентами Маклени, а також у сценах втечі та конфлікту. Такий досвід, перенесений на сцену, став не лише акторською технікою, а й способом глибокого художнього переживання й осмислення ролі.

Важливими обставинами у втіленні ролі виявилися кілька додаткових чинників:

По-перше, інша кандидатка—амбіційна 14-річна абітурієнтка акторських курсів—виявила ініціативу та запропонувала свою участь у постановці як «другий склад» Маклени. Це рішення мало позитивний вплив на процес репетицій: основна виконавиця постійно спостерігала за поведінковими особливостями дівчинки відповідного віку, що сприяло більш глибокому опрацюванню психологічних нюансів образу.

По-друге, зовнішні чинники також відіграли важливу роль. На момент репетицій Еліні Сукач виповнилося 23 роки, її фізіологічні особливості надавали образу, так би мовити, дорослішого вигляду, що потребувало стилістичних корекцій, зокрема вибору зачіски та костюму. Відповідно до драматичних обставин, Маклена не могла дозволити собі вишуканого одягу, який підкреслював би її жіночність. Тому особливу увагу було приділено стилізації образу, що мав відповідати соціальному

становищу героїні. Саме вибір стилістично витриманого одягу та характерної для підлітків зачіски не лише частково вирішив проблему відповідності акторки образу, а й став важливим засобом підкреслення ключових рис персонажа. Це дозволило створити візуальну ілюзію юності, підсилюючи сприйняття Маклени як дівчинки-підлітка, що знаходиться на межі дорослішання в умовах соціального та емоційного тиску.



Еліна Сукач в ролі Маклени Ґраса: (1)репетиція та (2) вистава

Якщо при затвердженні акторки на головну роль визначальним чинником стала методологія психологічного театру, то відбір виконавців другорядних ролей базувалися на художньому рішенні вистави, обґрунтований прийомами документального театру і був обумовлений історичним аналізом обставин випуску вистави у театрі «Березіль».

Головним рушієм у пошуку художнього рішення залишалась необхідність розв'язання парадоксу: як саме настільки формально прорадянський твір міг стати підставою для звинувачень у контрреволюційних настроях?

Зміст постановки «Маклена Ґраса» 1933 року демонстрував лояльність авторів до офіційної доктрини:

- Структурні особливості п'єси свідчать, що Курбас і Куліш намагалися уникнути звинувачень у «націонал-буржуазному

ухили» - у сюжеті відсутні національні традиції та український соціокультурний контекст.

- П'єса не містить відкритої критики радянської влади, а сюжетні лінії навпаки - демонструють пробільшовицьку риторичу.

На перший погляд, історія польської дівчинки Маклени не мала очевидних паралелей із реаліями тогочасної України, що могло б стати підставою для звинувачень у контрреволюційних настроях. Однак ключовим спільним чинником між сценічною Польщею та реальною Україною була тема тотального ГОЛОДУ.

Саме ця тотожність, на нашу думку, і стала фатальною для авторів. Лесь Курбас, використовуючи методи театру акцентованого впливу, глибоко усвідомлював емоційну чутливість аудиторії до цієї теми. В умовах масштабної продовольчої кризи глядачі неминуче проводили аналогії між сценічними подіями та власною реальністю, що перетворювало виставу на потенційно небезпечний проєкт для радянської влади.

Підготовка вистави почалася 1932 року в Київській області, в Межигір'ї. Як згадує в своїх спогадах актор Йосип Гірняк: "...поміж репетиціями підгодовували хлопчаків, які йшли до них із довколишніх сіл уже напівтрупами" [13, с. 240]. Сам Лесь Курбас розповідав, що вже під час випуску вистави два тижні проходив повз тіло померлої від голоду жінки. Глядачі прем'єри йшли в театр тими самими вулицями, і можна припустити, що, спостерігаючи на сцені за "голодом у Польщі", всі вони розуміли, що йдеться не про сусідню країну.

Отже, драма, що розгорталася в стінах харківського театру, мала свій глибинний підтекст: Лесь Курбас і Микола Куліш, застосовуючи всі доступні виражальні засоби — від майстерності акторів до сценографії, — створювали образи злиденного життя Польщі, намагаючись у

завуальованій формі висловити своє ставлення до жаху, що відбувався в Україні.

Зважаючи на те, що українська інтелігенція на той час вже зазнала репресій, можемо артикулювати, що автор і режисер усвідомлювали високий рівень відповідальності, йдучи на сміливий експеримент, який вийшов за межі сценічної реальності та поставив під загрозу життя самих її творців.

Л.Курбас і М.Куліш, прагнучи реалізувати свій художній задум, створили на сцені умови, коли тринадцятирічна дівчина за одну ніч перетворюється на вбивцю. Цей "творчий експеримент на сцені" став основою художнього рішення вистави: двоє акторів, реконструюючи експеримент письменника та режисера 1933 року, змінюють обставини життя польської дівчинки в такий спосіб, щоб зрештою вона стала злочинницею. Наслідуючи орієнтири Л.Курбаса та М.Куліша у відтворенні вчинків інших персонажів, котрі "доводять" головну героїню до злочину, актори "в експерименті" Театру Між Трьох Колон перевтілюються в різних персонажів, щоб зрештою "довести" Маклену до вбивства.

Відтак, ролі були розподілені наступним чином:

Група персонажів, що мали активний вплив на Маклену:

- **Зброжек** — створив ситуацію для виселення Ґрасів, а потім запропонував убити його за гроші.
- **Анелі** — намагалася підгодовувати Маклену і її сестру недоїдками, що залишила для своєї собаки.
- **Чоловік**, що купує її цноту.

Група персонажів, що впливали на Маклену пасивно:

- **Батько Ґраса** — хоча за логікою соціуму він мав би бути головою родини, натомість скинув усю відповідальність на плечі доньки.
- **Падур** — нівелював віру Маклени в ідеї революції.
- **Зарембський** — через руки Зброжека виселяв родину Ґрасів.

- **Дружина Зброжека** — формально не причетна до трагедії Маклени, але й ніяк не вплинула ані на чоловіка, ані на доньку, щоб вони “по-людськи” ставилися до "сусідів-жебраків".

Кожну з визначених «груп» персонажів втілював один актор, застосовуючи як методи психологічного театру (дотримання принципу «четвертої стіни» у відповідних сценах), так і прийоми театру удавання (відкрите перевтілення та взаємодія з публікою без «четвертої стіни»).

Особливу драматичну функцію у виставі відігравала молодша сестра Маклени — Христинка. Незважаючи на відсутність реплік у тексті п'єси, цей персонаж виступає мовчазним свідком усіх подій, що відбуваються навколо Маклени. За логікою твору, саме Христинка стає єдиним свідком подій у домі після вбивства Зброжека та втечі сестри. Водночас, на її плечі, як єдиної, хто залишився в родині, лягає відповідальність за важко хворого батька.

Наявність у сюжеті сестри, яка мовчки спостерігає за експериментом, що ставлять над Макленою, та в кінцевому підсумку стає “спадкоємицею” цього “експерименту”, стала важливим елементом задуму вистави. Прагнення трупі Театру Мж Трьох Колон зберегти образ Христинки спонукало надати роль окремій акторці, а отже склад вистави сформувався з чотирьох акторів:

- Маклена Граса - Еліна Сукач.
- Христинка Граса - Яна Герасименко.
- Лектор, пан Зброжек, Падур, пані Анелі, незнайомець - Дмитро Ходаківський.
- Батько Граса, Зарембський, пані Зброжек, Добродій - Євген Назаренко.

Після визначення кола творчих завдань постановча група розпочала репетиційний процес, спираючись на методологічні засади, застосовані у «Березолі» під час роботи над виставою 1933 року. Основний принцип

репетицій полягав у використанні літературного тексту як основи для створення етюдів, що передбачало “вільну” роботу з авторським текстом на початкових етапах.

Застосування цього методу сприяло глибшому зануренню у матеріал та дозволило віднайти низку прийомів, які підсилили загальну концепцію вистави.

3.2. Втілення задуму як другий етап творчого процесу (репетиційний період)

Методологічні аспекти репетиційного періоду:

Репетиційний процес складається з трьох ключових етапів:

- 1. Застольні репетиції**
- 2. Репетиції в “вигородках”**
- 3. Репетиції на сцені (прогонні, монтувальні, генеральні) [4]**

Кожен із цих етапів відіграє важливу роль у формуванні сценічного твору.

Застільний період як фундамент постановочного процесу.

На початковому етапі репетицій режисер спільно з акторами здійснює ґрунтовний аналіз драматургічного матеріалу - визначення згідно методології Л. Курбаса “аспектів”, що включає співвідношення наступних частин[44]:

- Сюжетні лінії п’єси;
- Ключові епізоди та сюжетні повороти;
- Завдання персонажів;
- Засоби, завдяки яким автор реалізує ідею твору.

Особливістю цього етапу є необхідність збереження балансу між творчим задумом режисера та самостійним осмисленням матеріалу акторами. Важливо, щоб режисер не нав’язував власний задум, а

спрямовував учасників процесу через систему питань, які стимулюють їх до глибшого аналізу тексту. Такий підхід має два основні фактори:

1. **Перевірка режисерської концепції:** у процесі обговорення режисер отримує можливість оцінити власні гіпотези та відкорегувати їх залежно від логіки розвитку персонажів і драматургічної структури.
2. **Співтворчість акторів і режисера:** завдяки такій взаємодії актори стають активними співавторами вистави, що сприяє більш органічному втіленню сценічного задуму.

Особливу увагу слід приділяти усвідомленню акторами художніх засобів, що використовуються у виставі. Нав'язування режисером власного трактування без попереднього обґрунтування може призвести до «нерозуміння» акторами внутрішньої логіки сценічного образу, що своєю чергою ускладнює сприйняття вистави глядачем.

Подібний підхід відповідає концепції Леся Курбаса, згідно з якою актор повинен бути «розумним арлекіном» – творчою особистістю, що усвідомлює механізми сценічного процесу й активно долучається до їх формування.[44] Таким чином, застільний період є не лише підготовчим етапом, а й ключовим інструментом для гармонійного поєднання режисерського задуму та акторської інтерпретації.

Літературний аналіз як ключовий метод застільних репетицій

“Застільний період... Перший етап - розвідка розумом”[37, с. 124] визначає основну задачу цього етапу режисер В.Чхаїдзе, що передбачає ґрунтовне звернення до драматургічного тексту. Наразі, йдеться про дослідження п'єси «Маклена Граса» як фінального результату співтворчості Миколи Куліша та Леся Курбаса. Ролі драматурга і режисера, у випадку підготовки цієї вистави, ототожнюються з роллю автора при написанні літературного матеріалу. Саме детальне осмислення тексту в застільних репетиціях спрямований на підтвердження творчих гіпотез режисера.

Аналіз назви п'єси «*Маклена Граса*» свідчить про виділення Маклени, як центральної фігури сюжету та визначає основне завдання творчої групи – через інсценування історії головної героїні розкрити головний задум авторів вистави 1933 року.

Дедуктивний метод дослідження п'єси на цьому етапі репетицій важливе місце посідає розчленування тексту на окремі події епізоди, зміст яких буде використаний для створення акторських етюдів на наступному етапі репетицій.[37]

ДІЯ ПЕРША складається з чотирьох частин, що формують експозицію та зав'язку твору:

I частина включає п'ять епізодів, які формують експозицію, окреслюючи ключові позиції протагоністів та антагоністів:

1. Анелі просить матір переконати батька благословити їхній шлюб з паном Зарембським.
2. Підготовка Маклени до походу за недоїдками.
3. Сварка Маклени зі Зброжеком: “дівчинка занадто голосно будить сестру, заважаючи рахувати йому його капітал”.
4. Конфлікт батька Граса зі Зброжеком, через розбіжності в поглядах на робітничий страйк
5. Розкриття задуму Зброжека про швидке збагачення через спекуляцію на банкрутстві пана Зарембського

II частина включає 6 епізодів, що формують 2 основні події:

1 - 3. Сварка Маклени з Анелею, через “небажання” Маклени прийняти недоїдки Анелі як “весільний подарунок”.

4-6. Розторгнення Зарембським заручин з Анелею через зраду її батька.

III частина є єдиним епізодом, що формує зав'язку сюжету: новина про банкрутство і закриття заводу, яку батько Граса приносить Маклені: родина

Грасів втрачає останню надію отримати роботу і дівчина дізнається про арешт її коханого - товариша Окрая.

IV частина: Новина про банкрутство і закриття заводу, яку Зброжек приносить дружині: родина Зброжеків стає банкрутом, план маклера, щодо покупки заводу зазнає краху.

ДІЯ ДРУГА складається з чотирьох частин, кожна з яких формує ключові сюжетні вузли кульмінації п'єси.

I частина містить чотири епізоди, що відображають загострення соціально-побутового конфлікту:

1. Криза хвороби батька Граси.
2. Повернення з “розвідки” Маклени: донька розповідає про стан закритого заводу та арешти учасників страйку.
3. Аудит, проведений паном Зарембським: хазяїн особисто перевіряє стан заборгованості Грасів за оренду.
4. Попередження про виселення: пан Зброжек переконує Зарембського не надавати родині відстрочки у сплаті боргу.

II частина включає три короткі епізоди, що складають єдину подію — *спробу Маклени стати повією як крайній засіб добування коштів:*

1. Пошук виходу: Маклена вирішує скористатися досвідом знайомої повії Ванди, щоб заробити гроші.
2. Невдалі пропозиції: дівчина намагається привернути увагу потенційних клієнтів.
3. Перший клієнт : чоловік сам виявляє зацікавленість Макленою, вона домовляється про оплату, проте в останній момент не витримує психологічного тиску та втікає.

III частина включає в себе єдину подію: СУПЕРЕЧКА Маклени і Падура. У ході дискусії музикант прагне переконати дівчину у хибності її політичних поглядів, попереджаючи про можливі наслідки. Водночас, сама

Маклена, вступаючи в полеміку, ще більше утверджується у своїх переконаннях і робить моральний вибір, або довести свої ідеї.

IV частина містить два важливих епізоди, що безпосередньо пов'язують події з кульмінаційним моментом п'єси:

1. Пропозиція Зброжека: маклер пропонує батькові Маклени здійснити його вбивство з метою отримання страхової виплати, однак Граса відмовляється.
2. Згода Маклени: підслухавши розмову, дівчина наздоганяє Зброжека і погоджується виконати його задум, розглядаючи цей крок як єдиний можливий спосіб отримати кошти для порятунку родини.

ДІЯ ТРЕТЯ представлена єдиною частиною, що формує розв'язку п'єси.

Епізоди:

1. Підготовка Маклени: головна героїня інструктує молодшу сестру щодо ведення господарства та прощається з нею.
2. “Репетиція власного вбивства”: підготовка Зброжеком удаваного злочину.
3. Заповіт маклера: Зброжек інструктує доньку, щодо дій у випадку його смерті.
4. Пошук підтримки: у визначеному місці вбивства Маклена звертається у своєму монолозі до товариша Окрая, який є єдиним, хто, на її думку, міг би допомогти, хоча він перебуває у в'язниці й не може відповісти.
5. Порада Падура: музикант, який прокидається від монологу Маклени, намагається її відмовити, проте дівчина вдруге переконується, що єдиним критерієм правильного вибору є дотримання власних ідеологічних переконань.
6. Вбивство.

Виокремлення подієвих епізодів сприяє глибшому розумінню акторами персонажів та їхніх мотивацій в окремих сценах, зокрема:

- визначення рушійних та заважаючих обставин;
- формулювання мети персонажів;
- визначення дії, завдяки якій герої досягають мети;
- окреслення характеру цієї дії.

Зокрема, співставлення вчинків тринадцятирічної Маклени демонструє активний характер її позиції:

Вчинок	Підтвердження з п'єси
Неповнолітня Маклена працювала на заводі;	Анеля. Відтоді, як ти послужила на фабриці, ти страшенно зіпсувалася, Маклено.
Участь у страйках та таємних зборах;	Маклена. ...По дорозі я тобі розкажу щось цікаве-прецікаве. Про що агітатор учора на таємних зборах розповідав, товариш Окрай. А я підслухала...
Участь у сутичках з безхатьками за їжу на канавах;	Анеля. ... Я ж добре знаю, що позавчора ти зварила юшку з якихось смердючих покидьків, а вчора побилась на канавах з якимсь жебраком, нічого не знайшла, і ви сиділи цілий день не ївши. Так?
Суперечки з сусідами соціально вищими, які могли б викликати поліцію;	Маклена. Їж, Кунде! Лихо жене нас на вулицю, з голоду і я, може, зроблю собі там спальню, але я ніколи не зроблю, Кунде, із своєї спальні вулицю, як це роблять всі чисто пані і, певне, зробить і панна Анеля. Анеля. Грубіянка! Невдячна тварюка! За що? (Навіть заплакала). Віддай!

Спроба через відчай заробітку шляхом проституції;	Вибігла Маклена на вулицю. Де-не-де ліхтарі. Проходять ще люди. — Дощику, не гаси! Ти, вітре, роздмухай!.. (Спинилася). Де ж я дістану! В кого? (Подумала). Дурна, не випросиш, адже тепер всі просять. Мільйон, кажуть, рук... (Озирнулася). А люди проходять і навіть голови не повертають, хіба ти не бачила? Тільки так, як Ванда зробила — і заробила! Стала ось так і — хоч як страшно було і соромно — дивилася на чоловіків... (Дивиться. Побачивши, що наближається перехожий, по-дитячому обсмикнулася. Завмерла, зирнула на нього).
Участь в ідеологічній дискусії з колишнім політичним діячем	Музикант. Нарешті-таки буденне, трафаретне запитання. В революціонери? В комуністи? А навіщо туди йти, ma fille? Заради чого? Для чого? Маклена (спалахнула). Як це — навіщо? Як — заради чого ж? Та як вам не сором таке говорити? Ви, може, й справді не знаєте навіщо? Та коли б ви тільки знали, заради чого борються, наприклад, комуністи, ви б так не питали! Але коли б я зараз була сама, коли б Христинка була трохи-трохи більша, а батько не хворів, я зараз же майнула б через оцю стіну

	і пішла б у революціонери! Побігла б! Ой, як би я билася за соціалізм!
Прояв ініціативи у вбивстві маклера	Але Маклена вже не чула останніх батькових слів. Вона наздогнала Зброжека, загородила йому дорогу: — Я вас уб'ю! Зброжек (з несподіванки і не пізнавши в п'їтмі Маклени, здригнувся). Хто це? Маклена. Я!.. Я вас уб'ю! Зброжек. Ти?... Уб'єш?... (Придивляється). Маклена (рішуче). Так! Зброжек. За що? Маклена. За все це! Зброжек. Та за що, дитино моя? Маклена. За все, що пан зробив і робить. Про що тільки-но казав батькові... І пропонував. Я уб'ю![42]

Паралельно із цими жорстокими вчинками виявляються й прояви турботи:

Вчинок	Підтвердження з п'єси
Про батька	Маклена. Скажіть, що б ви зробили, коли б прийшов хазяїн, і почав виганяти з квартири вашого хворого батька, і сказав би: "Станеш на коліна — не вижену", та коли б ще до того ви були дівчиною, а заробити ніде не можна, то

	що б ви зробили?
Про собаку	Музикант. ... Ви тільки не кажіть нікому, що я тут ночую. Щоб не вигнали. Хоч я певен, що ви не скажете. Я вас трохи знаю. Я бачив, як ви збираєте на канавах кістки. І як ділилися з Кундом. Я вас вважаю другою після Кунда шляхетною істотою в Польщі. Їй-богу! Мені хочеться сказати вам щось приємне. Але що?
Про музиканта	Маклена (поглянувши). Боже! Який ви обідраний! Вас треба облатати!.. Музикант. Від бочки Діогена до цієї будки була довга дорога. Обірвався! Маклена. То приходьте до нас завтра. Я вам усе позашиваю. А ви за це заграєте мені. Я люблю музику. Заграєте? Щоб так ясно стало. Що ви мені заграєте? Га? [42]

Отже, образ головної героїні репрезентує синтез вимушеної жорстокості, спричиненої боротьбою за виживання, та внутрішньої гуманності. Соціальні суперечності, що постають у п'єсі, розкриваються крізь призму радикальних вчинків персонажів щодо Маклени. Саме вони загострюють суспільний конфлікт і підкреслюють моральні дилеми, перед якими опиняється героїня.

Відповідно творчій концепції, всіх антагоністичних персонажів головної героїні втілюють лише два актори. Задля забезпечення чіткого розподілу ролей між виконавцями необхідно було визначити обґрунтований критерій цього поділу:

- **Дійові особи, що активно сприяють моральному падінню Маклени**, свідомо підштовхуючи її до вчинення злочину.
- **Дійові особи, бездіяльність яких або пасивне спостереження стають фатальними для долі головної героїні.**

Головним антагоністом твору виступає Зброжек — саме він ініціює виселення родини Ґрасів, переконуючи власника житла не надавати їм відтермінування сплати боргу. Крім того, саме він пропонує батькові Маклени вчинити самогубство за грошову винагороду, а після його відмови звертається до самої дівчини, яка зрештою погоджується. Таким чином, Зброжек відіграє ключову роль у моральному падінні Маклени, фактично стаючи рушійною силою її трагічного вибору.

Важливу роль антагоніста в драматичній структурі п'єси виконує пан Зарембський — власник фабрики, управлінські рішення котрого безпосередньо впливають на долю головних героїв. Його економічна політика призводить до банкрутства підприємства, внаслідок чого численні робітники, зокрема батько Маклени, залишаються без засобів до існування. Окрім того, Зарембський ухвалює рішення про виселення родини Ґрасів з орендованого житла, що ще більше загострює їхню кризову ситуацію.

Його образ є уособленням системного соціально-економічного антагонізму: на відміну від інших персонажів, які безпосередньо взаємодіють із Макленою, Зарембський не здійснює активного тиску на дівчину. Однак його дії, спрямовані на збереження власного матеріального становища, опосередковано стають рушійною силою, що підштовхує героїню до відчайдушних рішень. Таким чином, цей персонаж уособлює **структурний антагонізм**, коли влада і капітал стають засобом пригноблення, навіть без явної злочинної мотивації.

Другорядним антагоністом можна вважати Анелі — доньку власника помешкання, яка, хоч і не керується злими намірами, сприяє

загостренню соціального конфлікту. Її ставлення до Маклени відображає класову нерівність: вона сприймає власні дії як благодійність, пропонуючи головній героїні "подарунок" на весіллі, передаючи їй недоїдки зі свого столу. Ці вчинки, здійснені з позиції людини вищого соціального статусу, лише підкреслюють соціальну нерівність та стають одним із засобів психологічного тиску на Маклену.

Ще одним антагоністом, який чинить вплив на долю Маклени, виступає персонаж **Добродій**. Його дії ґрунтуються на свідомому зловживанні соціальним становищем: він самостійно ініціює контакт із Макленою, намагаючись з'ясувати, чи стала вона на шлях проституції, а розкриття інформації про її неповноліття та цнотливість, стимулює його "оволодіти" Макленою.

Окрему групу персонажів складають ті, хто формально не є антагоністами, проте їхня поведінка в контексті драматургічного аналізу може трактуватися як **бездіяльність**. У правовій площині бездіяльність визначається як **суспільно небезпечна форма поведінки**, що виявляється у **свідомому ухиленні від виконання обов'язкових дій**, які особа мала і могла здійснити за певних умов. Її кваліфікація відбувається через з'ясування відповідності дій (чи їх відсутності) нормам законодавства та соціальної відповідальності [79].

Таким чином, антагонізм у п'єсі виявляється не лише через активне зловмисництво окремих персонажів, але й через **пасивне невтручання інших**, що зрештою сприяє незворотному розвитку трагічних подій.

До цієї групи персонажів належать:

Стефан Граса, батько Маклени, згідно з соціально-правовими нормами, мав нести відповідальність за своїх доньок. Однак після закриття фабрики, коли родина потрапляє в кризову ситуацію, він через хворобу не здатний виконувати свої батьківські обов'язки. Його бездіяльність і неспроможність захистити дітей визначають центральні і ключові

характеристики цього персонажу. Упродовж другої та третьої дії, що припадають на вечір та ніч, Маклена самостійно шукає можливості забезпечення родини, спілкується з безхатками та змушена вдатися до продажу свого тіла. Проте Граса у фінальних епізодах не усвідомлює, чим займається його донька і на ранок, перед виселенням родини, він знову перебуває у стані сну, що символізує втрату ним контролю над ситуацією.

Це спонукає трактувати його як “завуальованого зрадника”, котрий фактично зрікся своїх батьківських обов’язків, переклавши всю відповідальність на свою неповнолітню доньку. Така позиція лише загострює конфлікт і спонукає Маклену самостійно шукати вихід із ситуації, навіть ціною власної моральної та фізичної цілісності.

Іншим персонажем, якого можна віднести до цієї групи, є **музикант Падур**. На відміну від Стефана Граси, він є безпосереднім свідком подій, що розгортаються навколо 13-річної дівчинки. У критичний момент Маклена звертається до нього з питаннями щодо свого майбутнього вбивства. Символічним є те, що він прокидається від її пронизливого монологу “вбивати чи не вбивати”, що робить його останньою людиною, яка могла б урятувати героїню від злочину. Однак, через своє безсилля, він уникає активного втручання, обмежуючись політичними дискусіями та гумористичними зауваженнями. Відтак, його бездіяльність, як і у випадку з батьком Маклени, стає однією з причин незворотного фіналу.

Аналіз взаємодії між Макленою та іншими персонажами дозволив визначити ключові конфлікти, що стали основним драматичним рушієм у переході від етапу застольних репетицій до роботи у “вигородці”.

Репетиція у “вигородці” - створення атмосфери імпровізаційного пошуку.

Цей етап репетиційного процесу спрямований на синтез авторського тексту з діями акторів в безумовному просторі. Актори, відтворюючи

ремарки та репліки п'єси, шукають їх просторове та психологічне вираження, адаптуючи текст до психологічної дії.

Особливу увагу приділяють пошуку найбільш правдоподібних з точки зору побутового театру процесів, що могли б органічно відбуватися у сцені, описаній автором. Наслідуючи концепції Єжи Гротовського, актори застосовують метод "заперечення театру як синтетичного виду мистецтва" [18], адже у цьому контексті синтетичність передбачає використання традиційних театральних засобів, зокрема декламації, надмірної жестикуляції та елементів пантоміми, що притаманні формі театру удавання. Натомість пріоритет надається життєвій правдивості сценічного існування, що відповідає принципам психологічного театру.

Наприклад, побудова першого етюдю появи Маклени у п'єсі ґрунтувалася на аналізі ремарки та репліки: *“З підвалу вилізла Маклена. Крикнула вниз, у віконце: - Христинко, вставай! Поки рано — на канави гайнемо. Може, щось знайдемо. Ти — трісочки, я — кістки або картоплю, зваримо. Адже сьогодні батькові на фабрику. Сьогодні вона, може, працюватиме. (Вмиваючись, спокушала Христинку). Поглянь, який ранок сьогодні! А сонечко, бач, яке! Такого ще зроду-віку не було, далєбі. Онде й Кунд уже встав. Гріється.”* [42]

Аналіз цієї репліки дозволяє виконавиці головної ролі визначити низку важливих сценічних обставин:

- **Час дії** – ранок. Маклена щойно прокинулася, що потребує від акторки розуміння характерних для ранкового часу дій: вмивання, чепуріння тощо.
- **Погода** – сонячно. Це означає, що всі ранкові процедури дівчина може виконувати просто неба.
- **Місце дії** – двір біля підвалу, де мешкає родина Ґрасів. Сам підвал є частиною будівлі, де живуть інші мешканці. Оскільки в цей час ще може спати її батько, Маклена намагається не привертати його уваги,

звертаючись до сестри. Крім того, вона не хоче, щоб потенційні свідки дізналися про їхні наміри йти на канави в пошуках їжі.

Останній аспект підтверджується іншою реплікою героїні, коли вона виправдовується перед батьком у присутності Зброжека: *"Маклена. Але ж вам сьогодні, може, на фабрику, от я вчора й подумала... Ми з нею разом надумали раненько на кана... на базар..."* [42] Ця репліка свідчить про те, що в присутності сторонніх Маклена уникає прямої згадки про пошук їжі на канавах, а це свідчить про її обережність у висловлюваннях. Відповідно, її звернення до сестри слід трактувати не як голосний вигук, а як "тихий крик" – інтонацію, що не привертає зайвої уваги.

Для першої проби акторці достатньо зазначених обставин. Однак під час імпровізації етюд може бути доповнений побутовими деталями, що поглиблюють розуміння персонажа.

Наприклад, Маклена може чепуритися, зокрема розчісувати волосся. Це логічно, адже з аналізу тексту, проведеного під час застільного періоду, відомо, що вона закохана в товариша Окрая. Відтак, прагнучи зустрічі з ним, дівчина може намагатися поліпшити свій зовнішній вигляд.

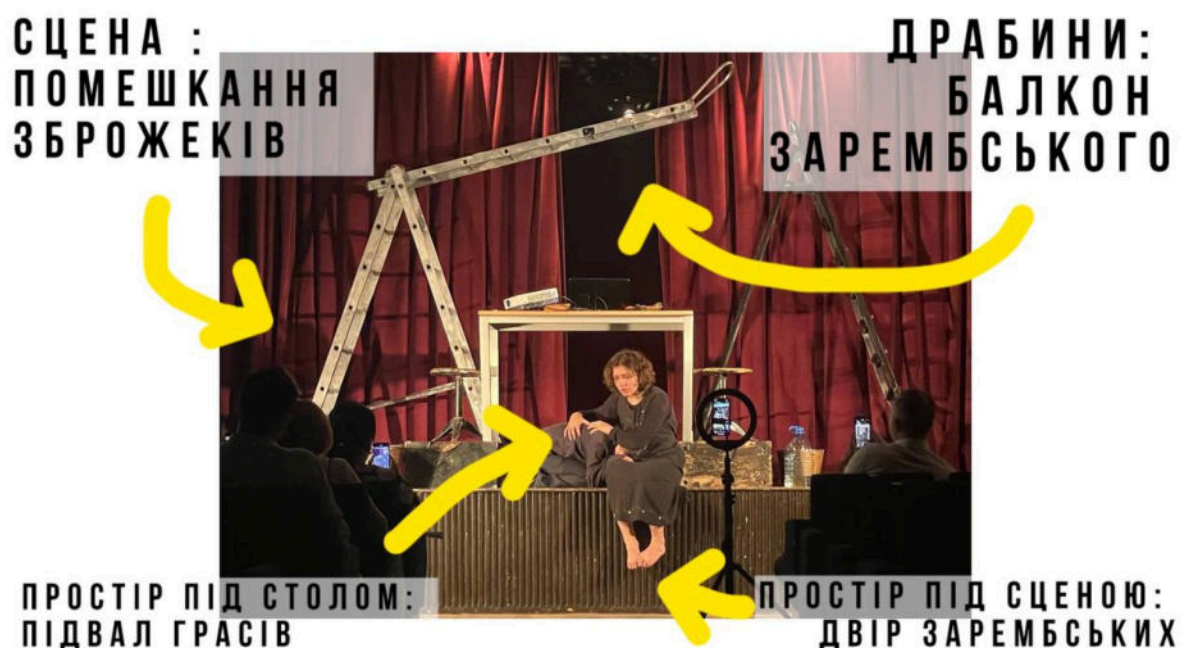
Водночас постає питання: чи може у Маклени бути гребінець? З огляду на гостру нестачу їжі, цілком імовірно, що будь-який предмет, не пов'язаний із виживанням, вже давно був би вимінаний на їстівні припаси. Ці обставини не задані автором безпосередньо, проте вони логічно впливають із контексту подій п'єси, що дає підстави для їхнього сценічного відтворення.

Тим не менш, важливо дотримуватися імпровізаційної свободи саме в межах обставин, заданих автором. У цьому контексті особливе значення має побутова організація простору для репетицій - **"вигородка"**.

Відповідно до "Словника театрознавчих термінів і понять" (2021 року), вигородка визначається як "найпростіші предмети для роботи режисера в репетиційному залі... У репетиційному періоді за допомогою

ширм, столів, стільців, невеликих станків можуть бути відтворені найскладніші сценічні декорації – тронний зал, печера, ліс, будь-який транспорт тощо." [64, с. 101]

Під час перших репетицій творча група Театру Між Трьох Колон здійснила умовну імітацію основного місця дії п'єси – будинку Зарембського. Це дозволило акторам не лише орієнтуватися в сценічному просторі, а й випробовувати різні варіанти взаємодії персонажів у форматі заданої композиції сцени.



Відтворення відповідних рівнів житлового простору персонажів п'єси відіграло ключову роль у візуалізації та загостренні конфліктів. Просторове розташування героїв дозволило акторам виявити нові аспекти взаємодії, а соціальна напруга між дійовими особами стала більш виразною завдяки контрасту їхнього існування в репетиційному середовищі.

Зокрема, під час першого діалогу між Макленою та Маклером, обличчя виконавиці головної ролі знаходиться на рівні з взуттям Зброжека.



Упродовж розвитку сюжету, у сцені, де Зброжек робить пропозицію Стефану Грасу, маклер змушений фізично "опуститися до рівня підвалу". Цей просторовий рух акцентує моральну і фізичну деградацію Маклера.



Пристаюючи до етапу **репетицій на сцені**, у творчої групи виникла дилема щодо можливості заміни вигородки на більш реалістичні декорації, що несло ризик втратити влучної реалізації конфліктів у вже створених етюдах. У цьому контексті розв'язання проблеми ґрунтувалося на зверненні до досвіду англійського режисера Пітера Брука, описаного ним у доповіді "Жодних секретів" (1991 рік). У цій статті йдеться про пошук сценографічного рішення під час репетицій вистави "Буря" за п'єсою В.

Шекспіра. Режисер використовував різні конструкції вигородок, обираючи між двома основними фактурами: пісок чи килим. Проте жоден з вибраних матеріалів окремо не відповідав художньому запиту. Але саме акторські імпровізації синтезували використання обидвох матеріалів і це поєднання стало основою сценографічного рішення вистави [60, с. 136].

Для збереження художньої цілісності вистави “Маклена Граса” у Театрі Між Трьох Колон було запрошено художника-перформера Олександра Леня, який запропонував низку концептуальних змін:

- Відмова від натуралістичних декорацій на користь відкритого сценічного простору. Куліси сцени використовується як задник вистави, що підкреслює її документальний аспект: історія Маклени це - замаскований під виставу про Польщу маніфест проти політики влади, що призвела до Голодомору 1932-1933 років;
- Використання трьох будівельних драбин, як балкону Зарембського, замість однієї стало візуальним символом хиткої ієрархії та недосяжності соціального підйому;
- Використання проекції, що спершу застосовувалася лише як допоміжний засіб на репетиціях, надало постановці додаткового виміру, дозволяючи глядачеві глибше проникнути в контекст подій.

Окремої уваги заслуговує сценічне вирішення епізоду "виходу Маклени на грішну вулицю". Використання традиційної декорації у цьому випадку суперечило загальному задуму, оскільки створювало враження, що героїня діє в межах власного дому, змінюючи сприйняття її вчинків. Натомість інтеграція проекції та специфічного освітлення дозволила перенести дію у більш абстрактний простір



Серед важливих психологічних чинників, що впливала на побудову мізансцен у репетиціях стала сценічна реалізація **виплесків фізичної агресії**. Це дозволило визначити два основні способи просторової поведінки Маклени у взаємодії з антагоністами:

1. Маклена-жертва: з персонажами “активного впливу” головна героїня закликає. Малюнок цих мізансцен асоціативно нагадував модель руху космічних тіл: Маклена - ядро, навколо якого рухаються інші об’єкти ризикуючи її “розчавити”.
2. Маклена-рятівниця: персонажі, котрі "пасивно" впливали на долю головної героїні, своєю бездіяльністю змушували Маклену до руху. В поєднанні з безвихідним положенням героїні, такі сцени мають малюнок абсолютно хаосу.

Базуючись на цьому принципі, була побудована бійка з донькою Зброжека. В момент, коли Анеля подає Маклені недоїдки, головна героїня намагається уникнути конфлікту. Щоб спровокувати її, Анеля кидає ці недоїдки молодшій сестрі Граси. Саме ця провокація у пробному етюді змусила акторку не просто віддати їжу собаці — як це прописано в тексті, — а ще й напасти на доньку маклера з погрозами. Важливо зауважити, що

така трактовка дії головної героїні органічно відбивала текст автора, а отже цей епізод був зафіксований у фінальній версії вистави.

Складною, щодо професійно-етичних меж, була робота над етюдом взаємодії Маклени з Добродієм. Цей епізод вимагає особливої підготовки в контексті меж роботи з власним тілом: існує ризик, коли в подібних сценах творчий задум може перетворитися на харасмент.

Харасмент (від англ. "harassment") — це систематичні дії, спрямовані на психологічний, емоційний або фізичний тиск на особу, які порушують її право на гідне та шанобливе ставлення [79, с. 124].

Тому важливо було знайти компроміс між акцентуванням на жорстокості “клієнта” і збереженням психологічного здоров’я виконавиці головної ролі. Характер дотиків цього персонажу до героїні, згідно задуму, мав мати максимально вульгарне емоційне забарвлення, тож важливо було визначити зони і межі цієї взаємодії. М.Куліш у тексті згадує, що Добродій пропонує Маклені парасольку. І саме цей предмет став етичним компромісом, адже парасолька дозволила тримати відстань між учасниками епізоду, що дозволяє уникнути необхідності торкатися партнера безпосередньо.

Визначивши межі фізичного контакту, що допустимі для акторки, Добродій, проводив парасолькою в обумовлених зонах, даючи відповідний психологічний імпульс, як глядачам, так і виконавиці ролі Маклени, що, водночас, не завдавало акторці травм сексуального характеру.

Перенесення репетицій з вигородки на сцену несло ризики втрати певних творчих знахідок. адже важливим є те, щоб труп на цьому етапі була сфокусована на масштабуванні вдалих мистецьких знахідок відповідно до об’єму сцени, що допомогло посилити інсценування.

Прогони, як форма репетицій є проявом індуктивного методу роботи творчої групи. Усі компоненти вистави збираються воєдино, що дозволяє оцінити цілісність майбутнього мистецького продукту.

В першу чергу творча група уточнює для себе доцільність використання тих чи інших засобів виразності вистави: актори перевіряють драматичні лінії, пробудову мізансцен та реалізацію завдання ролі.

Технічні прогони дозволяють уточнити справність матеріальної складової майбутньої постановки: комфорт роботи з реквізитом, уточнення освітлення, музичного супроводу тощо.

Серед найскладніших форм такого роду репетицій є **прогони на публіку**, що свого часу, як прийом, активно використовувались Курбасом в роботі театру “Березіль” [44]. Такий формат “перевірки” творчого задуму дозволив зробити ключові уточнення у виставі, що стало вирішальним етапом в реалізації творчого проєкту.

3.3. Реалізація проєкту як завершальний етап творчого процесу

Завершальним етапом творчого процесу, відповідно до методичних порад з теорії організації театральної діяльності є **випуск вистави - підготовка до прем'єри та прем'єрний показ** [69, с.45]. Іноді найменування *прем'єра* поширюється на кілька перших вистав. В широкому сенсі — перше представлення твору широкій публіці, що передбачає представлення глядачу вистави як кінцевого продукту.

У театральній практиці прем'єрою вважається перший публічний показ нової вистави, однак кількість наступних показів може варіюватися залежно від театру та специфіки постановки. Театральні діячі мають різні погляди щодо кількості показів, які слід вважати прем'єрними. Так, наприклад, режисер Максим Новотарський зазначає, що після прем'єри вистава потребує ще близько семи показів для досягнення задуманої форми, і справжня вистава починається з п'ятого-сьомого показу [51]. А народний артист України Олексій Богданович у своєму інтерв'ю зазначає:

“прем'єри – це з області несвідомого. Внутрішня свобода у мене з'являється десь на 10-ту виставу.” [4]

Зокрема, засновниця “Дикого театру” Ярослава Кравченко зазначає, що в театральному менеджменті існує формула, за якою вистава окуповується за 10 показів, тобто після десяти показів досягається фінансовий баланс [40].

Різниця у наведених цифрах зумовлена тим, що для “освоєння” вистави необхідний певний час. Цей процес у режисурі називається “фіксацією”. Лесь Курбас наголошував на важливості цього етапу, зазначаючи: “...мусить бути схоплена відповідна пропорція поміж зовнішньою силою, динамічністю прийому спектаклю – і можливістю глядача пережити цей об'єкт, ідею, яку йому підносять...” [44, с. 159].

Основними факторами, що впливають на пошук цієї “пропорції” на етапі фіксації, є такі аспекти:

1. **Фізичний.** У виставах де переважають динамічні мізансцени, використовуються хореографія чи вокальні елементи важливою складовою є адаптація до фізичного навантаження зумовленої просторовим малюнком та динамічним ритмом вистави. Для цього необхідно кілька показів, які допомагають подолати фізичні труднощі та адаптувати рухові схеми.
2. **Психологічний.** Опрацювання психологічного малюнка ролі потребує кількох показів, під час яких актор проходить шлях персонажа від початкових завдань до фіналу вистави. Це дає змогу глибше проаналізувати психологічні мотивації героя, оцінити ефективність реалізації його цілей та коригувати акценти за допомогою внутрішніх і зовнішніх засобів виразності.
3. **Технічний.** Відбір технічних засобів впливу є критично важливим, оскільки під час попередніх показів можуть виявлятися недоречність

або надлишковість певних реквізитів чи елементів декорації. Деякі сцени можуть вимагати зміни способу взаємодії з декорацією.

Таким чином, процес фіксації є ключовим етапом у формуванні вистави, оскільки забезпечує її художню цілісність та баланс між режисерським задумом, акторською інтерпретацією та глядацьким сприйняттям.

У подібному контексті театральна труппа стикається з методологічною дилемою: остаточне доопрацювання вистави є можливим лише за умови присутності глядача, адже саме його безпосередня реакція дозволяє об'єктивно оцінити ефективність художніх рішень. Водночас, значні зміни, що можуть бути внесені після перших публічних показів, можуть призвести до суттєвих відмінностей у сприйнятті вистави різними аудиторіями, створюючи, фактично, декілька варіантів театрального продукту. Показовою у цьому контексті є позиція актора Олексія Богдановича щодо прем'єрної вистави *«Сірано де Бержерак»* у Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка: “Взагалі, я б не рекомендував нікому приходити на прем'єри, тому що прем'єра – це стрес. А стрес – деструктивний, ти не можеш дозволити собі якісь вольності, ти затиснутий у рамки, ти не знаєш, як буде глядач реагувати, яка буде його емоція... ми не мали чистих прогонів і актори просто дезорієнтовані... Зараз усе трошки по-іншому, ми вже освоїлися, трошки стали нагліші, сміливіші.”[4]

Цей коментар ілюструє важливість попередньої взаємодії з публікою: репетиції, що відбуваються в порожній залі, не дозволяють адекватно змодельовати повноцінну сценічну ситуацію. Лише безпосередня присутність глядача, як активного співучасника театрального дійства, дає змогу перевірити життєздатність обраних естетичних і драматургічних рішень та, за необхідності, здійснити їх перегляд.

Прогони на публіку як ключовий етап постановки вистави.

Прогони на публіку є важливим етапом у процесі створення вистави, оскільки дозволяють творчій групі знайти оптимальний баланс художніх засобів. Їхня особливість полягає в тому, що глядачеві пропонується перегляд ще не остаточної версії вистави. З одного боку, такий формат знімає з режисерів та акторів тиск відповідальності за абсолютну завершеність сценічного продукту на етапі попереднього показу, а з іншого — створює умови для об'єктивного аналізу дієвості художніх рішень і виявлення тих елементів, які потребують подальшого вдосконалення.

У контексті аналізу впливу глядацької присутності на формування остаточної художньої структури вистави особливу увагу привертає досвід вуличного театру. У подібних формах театрального мистецтва труп щоразу змушена адаптуватися не лише до специфіки відкритого простору (ринкова площа, міський парк, пішохідна зона), але й до динамічної аудиторії, яка не завжди є заздалегідь підготовленою або цілеспрямовано залученою. Саме ця необхідність постійної гнучкості та безпосередній контакт з «живим» глядачем визначають унікальність художньої мови та стратегії взаємодії вуличного театру.

На думку керівника польсько-українського культурного проекту *Ciesz się teatrem ulicznym* Кшиштофа Дубеля, вуличний театр, як мистецтво комунікації має акцентується на специфічних засобах художнього впливу, оскільки звернений саме до «*випадкового глядача, вуличного перехожого, використовуючи просту мову жестів, універсальний знак, гарантує порозуміння та відчуття спільноти. Ці дві цінності поєднують воєдино новітні тенденції світового театру*» [21].

Але використання цього принципу є важливим і для стаціонарного театру. В методології Курбаса часто можна побачити акцентування впливу на глядача в поставлених акторам задачах:

- ❖ з Лекції про сучасний «темп і ритм»: “Наприклад: скажіть фразу "Я люблю тебе". Можна говорити інакше: "Я ... люблю

тебе". " Я лю... тебе". Пам'ятайте, що матеріал у спектаклі абсолютно сценічний. Який темп повинен бути в монументальній речі? Повільний. Чому? Щоб глядач мав більше асоціацій.”[44, с. 245]

- ❖ 3 Протоколів засідань станції фіксації та систематизації досвіду (Протокол № 10 - репетиція “За двома зайцями”): “З генеральної репетиції: 1-а дія: черга, коли вона говорить, - на мою думку, треба б її якось виділити із загального гамору, коли б її більше висунути на авансцену, ясно була б перенесена точка уваги. Коли з ширмами люди стоять ближче, тоді увага людей (глядачів) звертається на них, а не на чергу.” [44, с. 280]
- ❖ з лекції “Про зв'язок театру з сучасністю”: “...театр не є виключно мистецтвом актора, театр складається із роботи драматурга і роботи режисера, і театр, таким чином, є певним сплавом, амальгамою цих трьох головних факторів. Четвертий фактор - це глядач.”[44, с. 165]

Сприйняття глядача відіграє вирішальну роль у виборі художніх засобів, що застосовуються у виставі. У своїх перформансах 50-60х років ХХ століття режисер Є.Гротовський наголошував на суті експерименту - на імпровізації у взаємодії між актором і глядачем: *«Глядачі реагували, а іноді й діяли ніби разом з акторами. Реакції акторів та глядачів були їх власними, вільними, “імпровізованими”.* Але за цим стояв узурпатор, яким був я як режисер. Таким чином, ця взаємодія акторів та глядачів була заздалегідь, хоч іноді й достовірно, але все ж структурно вибудована» [18]. Принципи роботи, описана Гротовським, ґрунтується на методі «узурпації» – тобто цілеспрямованого провокування імпровізацій, орієнтованих на глядачів. Режисер усвідомлено обирає цей прийом ключовим засобом впливу на публіку.

Подібний досвід виникає під час гастролей постановок, створених за законами не експериментального, а академічного театру. Так, у 2018 році труп Театру «Між Трьох Колон» зіткнулася з такою ситуацією під час виїзної вистави за п'єсою Жана-Поля Сартра *«За зачиненими дверима»* на відкритому майданчику.

Головна обставина цієї п'єси полягає в тому, що персонажі замкнені в кімнаті, яка, за авторським задумом, є готельним номером, що символізує пекло. Проте герої не можуть повірити, що пекло може виглядати саме так, і постійно шукають прихований сенс, очікуючи на «обіцяні» тортури. Закритий простір є ключовим елементом драматургії вистави, проте “показ просто неба” створив для акторів особливий виклик у формуванні сценічної реальності.

Принципом, який використовувався у цьому показі, стало не уявне «відтворення» стін, яких насправді не було, а трактування всього відкритого простору як замкненої кімнати. Особливого ефекту вистава набула завдяки непередбачуваному звуковому акценту: під час однієї зі сцен задзвонили дзвони Михайлівського собору, біля якого відбувся показ. Актори органічно включили цей звук у виставу, обігравши його як попередження вищих сил, що намагаються покарати персонажів.

Зворотний аналіз дилеми, що постала перед акторами під час подібного показу, свідчить про те, що одним із можливих рішень могло бути ігнорування зовнішніх чинників – «створення ілюзії» стін та відсторонення від сторонніх звуків. Проте вирішальним фактором у цьому процесі став сам глядач, який є свідком відсутності фізичних меж простору та чує навколишні звуки. Це змусило творчу групу шукати такі режисерські рішення, які не лише не руйнували, а й підкреслювали художню концепцію вистави, інтегруючи реальні обставини у сценічну дійсність.

Опанування вистави на фізичному, психологічному та технічному рівнях дозволяє акторам ефективно використовувати художні засоби, відібрані під час застільного періоду та відпрацьовані в процесі репетицій. Це дає можливість втілення сюжету в різних умовах сценічного простору, а також гнучкому зміщенню художніх акцентів з урахуванням реакції глядацької аудиторії. Наразі зазначимо, що Лесь Курбас підкреслював важливість точного балансу між задумом і сприйняттям вистави: “Великого почуття міри, великої майстерності, великої культури треба для того, щоб знайти саме цю пропорцію; великого відчуття самого глядача, великого знання його психології треба для того, щоб дати пропорцію” [44, с. 158].

З огляду на необхідність удосконалення сценічного матеріалу, трупя Театру Між Трьох Колон у липні 2023 року провела серію прогонів вистави за п’єсою *"Маклена Граса"*. Ці покази на публіку стали важливим етапом перевірки художніх рішень у взаємодії з глядачем.

У методології реалізації прогонів театральної вистави перед публікою у форматі відкритої репетиції важливими складовими є два ключові аспекти:

1. **Оцінка художніх і технічних елементів** постановки творчою групою під час показу глядачам.
2. **Зворотний зв’язок з аудиторією**, який дозволяє внести корективи у виставу з урахуванням глядацьких відгуків та відповідно до загального художнього задуму.

З метою ефективної комунікації з публікою після відкритого показу, в театральній практиці зазвичай використовують три основні методи:

1. **Анкетування** — форма зворотного зв’язку, яка передбачає опитування глядачів після перегляду вистави. Цей метод активно застосовувався, зокрема, на ранніх етапах діяльності театру «Березіль» у Харкові [44].

2. **Індивідуальні обговорення**, які відбуваються у приватному форматі з окремими глядачами. Зазвичай, доступ до таких показів мають особи, які перебувають у тісному зв'язку з учасниками творчої команди, що, своєю чергою, забезпечує можливість отримати персоналізований відгук.
3. **Публічна дискусія**, яка передбачає відкриту розмову між трупкою і глядачами одразу після завершення показу.

На думку творчої команди Театру Між Трьох Колон, саме **публічна дискусія є найбільш ефективною формою комунікації**. Анкетування має обмеження через фіксований перелік запитань та їх формальність. Індивідуальні обговорення, хоча і дають змогу глибше зануритись у враження окремих глядачів, можуть бути неефективними через брак часу або втрату актуальності вражень до моменту спілкування.

Водночас, публічне обговорення також має певні ризики — не всі глядачі готові відкрито висловлювати свою думку перед аудиторією. Проте, за умови створення безпечної, дружньої атмосфери та чітких правил участі, цей формат може не лише стимулювати активну взаємодію, а й стати джерелом цінної інформації. Публічна дискусія дозволяє одразу реагувати на зауваження, уточнювати суперечливі моменти постановки та зменшувати рівень непорозумінь між задумом авторів і його сприйняттям аудиторією.

Так, під час одного з прогонів на публіку вистави Театру Між Трьох Колон за п'єсою “Маклена Граса” відбувся неочікуваний ефект: сцена «знущання Анелі з Маклени», в якій пані подає головній героїні недоїдки зі свого столу, викликала у глядачів сміх. У процесі репетицій передбачалося, що ця сцена сприятиме співчуттю до Маклени, адже її драматична лінія була окреслена ще на ранніх етапах вистави. Однак у контексті публічного показу момент, де пані Анелі «дарує» дівчині залишки свого сніданку, був інтерпретований глядачами як комічний. Ця

реакція викликала певну дискусію під час відкритого обговорення вистави з публікою після прогону.

Перед творчою групою постало питання: чи є помилка у побудові відповідної сцени, чи викликаний нею сміх гармонійно співвідноситься із загальною драматичною лінією історії Маклени. У пошуках відповіді митці звернулися до дослідження О. Оніщенко, присвяченого оригінальній моделі комічного в романі «Сміх Циклопа» Б. Вербера. Відповідно до її висновків, сміх у мистецтві ґрунтується на трьох ключових аспектах: ситуативному вимірі, механізмах впливу та особливостях характерів персонажів [52].

Тож використовуючи цей принцип, реакція глядачів під час прогону вистави Театру Між Трьох Колон за п'єсою *"Маклена Граса"* мала певну логіку:

Каталізатор сміху	П'єса	Сценічне рішення
<i>Ситуативний вимір:</i>	Анелі намагається допомогти Маклені, проте ще більше її принижуючи - абсурдний гег, побудований на особливості характеру юної пані Зброжек	Мізансцена вибудована таким чином, що пані Анеля, намагаючись встановити дружній контакт із Макленою, переслідує її, проте, водночас, зберігається просторовий поділ між персонажами: Анеля залишається на сцені, тоді як Маклена перебуває під нею.

		Такий прийом підкреслює нездоланну соціальну прірву, яку і сама пані Анеля не наважується порушити шукаючи дружби з Макленою.
<i>Особливість характеру персонажів:</i>	Пані Анелі “допомагає” жебрацці доброзичливо - вона і справді вірить, що це такий прояв: “Анеля:... Вона збирає там, за канавами, різну покидь, кістки й таке інше і варить юшку. Батько безробітний. Матері немає. Мені стало шкода її. Я наказала принести їй усе, що залишилося від сніданку: цілу котлету, бісквіт, три плитки шоколаду, коржики, булку. А вона їх — собаці. Та ще якої гидоти наговорила! Жах!”[42]	Образ пані Анелі інтерпретується з навмисною наївністю: її голосові інтонації лагідні, а манера мовлення сповнена доброзичливості. Пластичне вирішення ролі передбачає м’які, граційні рухи навколо Маклени, що нагадують поведінку нареченої, яка демонструє весільну сукню своїй подрузі.
<i>Механізм впливу:</i>	Пані Анелі використовує репліки, що виражають протиріччя в її ставленні до Маклени: вона робить	Роль пані Анелі виконує чоловік. В свій час Р. Віктюк пояснював підвищений інтерес

	пропозицію допомоги і одночасно принижує дівчину: Анелі: “Коли я вийду заміж, — а це буде через три дні, — прихось до мене по цей кошик. Хоч щодня прихось. Чому ж ти не береш? Невже не візьмеш? Не хочеш? Бери! Ну, бери, кажу, а то звелю віднести назад. І таки справді Жужельці (собачці пані Анелі) віддам... Бери!”[42]	глядачів до чоловіків на сцені у жіночих спідницях викликаний «безглуздя хоробрості, що відкриває заборонені двері» [6, с. 119].
--	---	---

У вже згадуваній статті, аналізуючи використання Вербером ідей Бергсона, О.Оніщенко наголошує, що подібні комічні елементи не лише не зменшують драматичну напругу твору, а й відіграють важливу роль у полегшенні сприйняття читача. Трактуювання Вербера полягає в оцінці сміху не просто як реакція на комічне, а як форма протесту проти соціальних законів, які людина не може змінити, та наслідком нереалізованого самовираження [52].

З огляду на це, театральна труппа дійшла висновку, що реакція глядачів на сцену «знущання Анелі з Маклени» є не лише закономірним відгуком на комедійні елементи, а й виявом безвиході – несвідомої реакції на неможливість допомогти головній героїні. Використані психологічні засоби спричинили те, що ця емоція знайшла вихід не у формі відкритого обурення, а через сміх.

Окрім можливості уточнити у глядачів сенс реакцій на окремі сцени (комунікація: труппа-глядачі), основним елементом публічної дискусії все ж є отримання питань, пропозицій та критичних зауважень від глядачів

(комунікація: глядачі-трупа) . У процесі прогонів вистави «*Маклена Граса*» публічна дискусія виявила низку концептуально важливих питань, які вимагали осмислення з боку творчої групи. Зокрема, серед найбільш дискусійних моментів були такі:

- Чому вступне слово до вистави сприймається глядачами радше як лекція, ніж як художній елемент театральної дії?
- Чому, згідно з репліками головних героїв, події вистави відбуваються в Польщі, тоді як у сцені «Маклена на грішній вулиці» використано відеоряд з вулиці Харкова? Наскільки така локалізація відповідає загальній логіці художнього простору постановки?
- Яке семантичне та режисерське навантаження має постійна відеофіксація подій сестрою Маклени, котра знімає все, що відбувається, на мобільний телефон?

Важливою методологічною стратегією у роботі над виставою стало **досягнення балансу між принципами художнього та документального театру як ключової форми виправлення потенційних концептуальних або інтерпретаційних помилок.** У виставі Театру Між Трьох Колон за п'єсою “Маклена Гараса”, творча група свідомо взяла на себе завдання не лише репрезентувати драматичну історію головної героїні — Маклени Граси, — а й висвітлити історичний і культурний контекст створення оригінальної вистави 1933 року, зокрема її значення у долі митців Леся Курбаса та Миколи Куліша.

У процесі опрацювання сцен, побудованих на основі драматургічного матеріалу п'єси, режисер у співпраці з акторами постійно акцентував увагу на історичних обставинах, у яких опинилися Курбас і Куліш під час підготовки до прем'єри в театрі “Березіль”. На думку творчої групи, ці пояснення є настільки суттєвими для розуміння художньої логіки постановки, що візуальні та текстові роз'яснення було

безпосередньо інтегровано в структуру вистави. Відтак, художні епізоди, які розкривали долю головною героїні, чергувалися з документальними вставками, що пояснювали історичний контекст створення вистави 1933 року.

У такий спосіб було посилюючи режисерський прийом “вступного слова-пояснення до вистави”, застосований Курбасом на початку постановки за творами Олександра Олеся 1917 року [1], творча група Театру Між Трьох Колон структурно організувала виставу використовуючи вісім “епізодів-пояснень”:

Епізод/Сцена	Театральна форма	Суть сцени
1. Вступне слово	документальний театр	Пояснення: вистава є частиною наукового дослідження, метою якого є розшифрувати алогізм: “Чому народного артиста республіки Л.Курбаса та члена ВКПб М.Куліша за цю про комуністичну історію звільнили з посад арештували і головне розстріляли? В чому секрет Маклени Граса?”
2.Вирішальний ранок в домі Зарембського	художній театр	Знайомство з Макленою. Її сварка зі Зброжеком. Конфлікт батька Граса зі Зброжеком.
3. Світова економічна криза	документальний театр	Пояснення алогізму, яким чином “Падіння Ньйорської біржі” 1929 року є спільним знаменником для економічної кризи в Польщі,

		описаної в п'єсі та для Голодомору 1932-1933 років в Україні, і як цей зв'язок стає основним поштовхом до створення М.Кулішем і Л.Курбасом вистави "Маклена Граса".
4. "Знущення пані Анелі"	художній театр	Сварка Маклени з панночкою, через "небажання" Маклени прийняти недоїдки Анелі як "весільний подарунок".
5. Український вертеп	документальний театр	Алогізм декорації: чому дворянин живе в одному домі з жебраками, які варять "юшку з якихось смердючих покидьків"[2]. "Замах" Курбаса, Куліша та художника Меллера на використання сценографічного символу українського вертепу.
6.Новина про банкрутство	художній театр	Батько Граса приносить Маклені новини про банкрутство, закриття заводу та про арешт її коханого.
7. "Анекдот про маклера"	документальний театр	Алогізм, про назву вистави: М.Куліш придумав сюжет, прочитавши статтю в газеті про маклера, який намагався обдурити страхову компанію і виручити гроші за власну смерть, але п'єсу назвав не "Йозеф Зброжек" а

		“Маклена Граса”, зміщуючи акцент твору на історію дівчинки.
8. “Аудит пана Зарембського”	художній театр	Маклена повертається з “розвідки” на закритий завод. До Грасів особисто приходить хазяїн і пан Зброжек переконує його виселити родину за борги наступного ж дня.
9. Про місце дії	документальний театр	Алогізм: місце дії в усіх п’єсах Куліша - Україна - чому цього разу він обрав Польщу?
10. “Маклена виходить на грішну вулицю”	художній театр	Маклена вирішує проституцією здобути кошти на покриття боргу
11. Музичне оформлення	документальний театр	Вибір музики Шопена як засіб відійти від звинувачень у “замаху на національно-буржуазні ідеї”, водночас сприяє розкриттю трагедії зруйнування внутрішнього світу Маклени і нівелює звинувачення у використанні “буржуазних” методів німецького експресіонізму.
12. Дебати Маклени з Падуром	художній театр	Дискусія музиканта та Маклени, щодо хибності політичних поглядів.

13. Пояснення про сестру	документальний театр	Алогізм: У драматургії Миколи Куліша Христинка постає як дитина, яка, знесилена від голоду, майже увесь час проводить уві сні — цей образ є художнім узагальненням способу виживання дітей під час Голодомору. Однак “Сон Христинки” в контексті Курбасівського «перетворення» дає можливість надати цій сценічній дії форми «сну у соціальних мережах» — стан втрати зв’язку з реальністю, як компенсація нездійсненої дії, спрямованої на спротив, через активність у віртуальному просторі.
14. Підготовка до вбивства	художній театр	Включає в себе сцени: пропозиція Зброжека, згода Маклени, підготовка Маклени, репетиція вбивства, заповіт маклера, пошук підтримки, порада Падура
15. Вистава -передсмертна записка Курбаса і Куліша	документальний театр	Підсумковим акцентом документальної складової вистави стало висунення гіпотези щодо свідомого вибору Леся Курбаса та Миколи Куліша піти на мистецький ризик, випускаючи <i>Маклену Грасу</i> у 1933 році. Автори постановки

		свідомо закладали у виставу певні ідейні акценти, які могли бути прочитані глядачем як натяки на злочинну природу чинної радянської влади.
16. Вбивство	художній театр	Кульмінаційним завершенням вистави стає найвиразніша драматична подія всього сценічного дійства, концентруючи в собі емоційне напруження та художню логіку постановки, створюючи сильне остаточне враження.

У цьому контексті художній жест перестає бути лише естетичним актом — він набуває політичного виміру, засвідчуючи готовність М.Куліша та Л.Курбаса діяти всупереч тиску цензури й усвідомлюючи можливі наслідки такого спротиву. “Уже чотири дні я ходжу до свого театру повз труп жінки. Вона померла з голоду. Її ніхто не прибирає. Такі картини не настроюють на ентузіазм. Якщо ви справді хочете зрозуміти, що таке істинний реалізм, приходьте на "Маклену Грасу"” - ця цитата Л.Курбаса зі спогадів сучасників озвучується “лектором”, як доказ постановки “Маклени Граса” режисером, як знак протесту проти політики влади [85]. Саме ця подвійність — сценічне мовлення як форма зашифрованого супротиву — є ключовою в інтерпретації вистави як акції морального вибору й історичної відповідальності.

Застосування документальних вставок у структурі вистави було свідомим творчим ризиком, на який пішла трупа, спираючись на три ключові аспекти.

- Перший — історико-культурна парадигма, виражена свого часу Іваном Франком, згідно з якою театр розглядається як інструмент формування й розвитку національної ідентичності. Саме це зумовлює специфіку художніх акцентів — увагу до генези, мовного чинника, соціальної та національної проблематики драматургії [17].
- Другий — урахування запитів сучасного глядача, який дедалі активніше виявляє потребу у глибшому розумінні процесів становлення національної самосвідомості, особливо в умовах актуальних соціально-політичних викликів.
- Третій аспект — відповідність загальній естетиці метамодернізму як культурної парадигми, що на думку сучасного філософа Х.Фрайнахта базується на відповідальності митця за адаптацію політики “до світу, який стає все більш складним” [87].

Проблемність художнього втілення полягала в тому, щоб документальні фрагменти не сприймалися глядачем як відокремлений інформативний блок, що перериває емоційно-художню цілісність вистави. Основним завданням було інтегрувати ці вставки в драматичну тканину постановки так, аби вони органічно співіснували з художнім наративом, зберігаючи естетичну напругу та динаміку розвитку дії.

Аналіз глядацьких відгуків свідчить, що після першої сцени з героїнею Макленою документальні вставки вже не сприймалися як чужорідний елемент. Це стало можливим завдяки сценічному обміну ролями: “лектор” поступово перевтілюється на персонажа, а герой художньої сцени навпаки набуває ролі коментатора, що роз’яснює історичний контекст. Така циркуляція функцій між персонажами формує єдину художню мову вистави, де документальне й художнє взаємно підсилюють одне одного.

Втім, саме перший документальний фрагмент — “вступне слово” — залишав неоднозначне враження, позаяк міг сприйматись як лекційна вставка, що не мала органічного зв’язку з художнім рішенням постановки. Щоб усунути цю проблему, було застосовано три виразні художні засоби:

1. **Музичне оформлення** — використано урочисту й пафосну музичну композицію, яка з перших секунд задає настрій та акцентує увагу глядачів на початку театрального дійства.
2. **Спосіб звернення до глядачів** — застосовано інтонаційно марковану подачу, характерну для вуличного театру. Цей прийом формує специфічну атмосферу включеності публіки та водночас підкреслює театралізованість моменту, перетворюючи “вступне слово” на елемент художньої мови.
3. **Мізансценічне рішення “виходу з залу”** — реалізоване за підказки режисера В. Чхаїдзе. Вихід “лектора” з-поміж глядачів стає несподіваним і символічним жестом, що посиляється на традицію вуличного театру. Такий хід актуалізує ідею, що вистава народжується не лише на сцені, а й як відповідь на запит публіки.

Тринадцятий епізод вистави під назвою «Пояснення про сестру» був створений як реакція на результати публічних прогонів, у ході яких глядачі висловлювали нерозуміння щодо сценічної поведінки цього персонажа.

З метою гармонізації співвідношення між документальними епізодами та художніми сценами у виставі було застосовано прийом **паралельного монтажу**, запозичений із кіномистецтва. Паралельний монтаж — це композиційний принцип, що передбачає чергування фрагментів різних сюжетних ліній, які розгортаються одночасно, але в різних просторово-часових площинах. Вперше цей прийом набув системного використання у фільмі «*Intolerance*» (1916) режисера Д. В. Гріффіта [50].

Реалізація зазначеної монтажної логіки у виставі зумовила переважне розміщення документальних фрагментів у структурі експозиції та зав'язки. Подальше їх включення могло б сповільнити розвиток драматургії, однак перед кульмінацією додано ще один документальний епізод — розв'язку, що стосується долі Л. Курбаса та М. Куліша. Цей фінальний фрагмент пропонує гіпотезу, згідно з якою вистава 1933 року була для її авторів своєрідною “передсмертною запискою”, усвідомленим актом спротиву за умов тоталітарної системи [38, с. 65].

Завдяки цим художнім рішенням перехід від документального до художнього й навпаки став більш плавним і вмотивованим, що дозволило глядачам зчитувати комплексний задум постановки як єдину естетичну структуру. Таким чином, прем'єрний показ вистави, що відбувся 28 серпня 2023 року, засвідчив завершення етапу дослідницької та художньої роботи над проєктом **«Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року»**, результатом чого стало представлення публіці повноцінного сценічного продукту. На сьогодні ця постановка залишається в активному репертуарі Театру Між Трьох Колон, що свідчить про її сталість, актуальність і позитивне сприйняття аудиторією.

ВИСНОВКИ

У процесі наукового дослідження було досягнуто основної мети – виявлено особливості режисерського підходу Леся Курбаса та окреслено можливості його адаптації в сучасному театральному процесі на прикладі творчого мистецького проєкту «Маклена Граса». Теоретичні, аналітичні та практичні результати свідчать про важливість кооптації художніх здобутків і теоретичних ідей митця у контексті новітніх сценічних практик, зокрема в умовах незалежного театру.

У ході виконання поставлених у вступі завдань були сформульовані такі висновки:

1. Щодо висвітлення ключових етапів творчого шляху Леся Курбаса як режисера-новатора

Проаналізовано діяльність Леся Курбаса як реформатора українського театру, котрий упродовж трьох десятиліть реалізував принцип поєднання національних традицій із модерністськими та експериментальними практиками. З'ясовано, що Курбас не тільки інтегрував у вітчизняну сцену найактуальніші естетичні моделі (експресіонізм, конструктивізм, театральна метафізика тощо), але й розвинув власну педагогічну систему, яка стала підґрунтям для підготовки нової генерації українських митців. Виявлено роль режисера як транслятора філософського мислення в театральному контексті.

2. Щодо систематизації режисерських принципів, методів і прийомів Леся Курбаса

Проведене дослідження дозволило виявити низку базових режисерських принципів, зокрема: багатовимірність сценічного простору, динамічність мізансцен, поліфонічність акторської гри, поєднання елементів психологічного та ігрового театрів, важливість звукового оформлення як смислової категорії. Визначено, що методика Курбаса передбачала глибоке осмислення матеріалу, де

кожна вистава постає як «театральна подія» – акт метафоричного перетворення дійсності. Систематизовано педагогічні прийоми режисера, що базувались на міждисциплінарному підході.

3. Щодо співвідношення історичних і сучасних практик у роботі над виставою

Розкрито триєдину модель «традиція – спадкоємність – новаторство» як засадничу для розуміння функціонування режисерської методики Курбаса у контексті сучасної сцени. На прикладах вистав незалежного театру доведено, що ідеї митця не втрачають своєї актуальності й можуть бути інтегровані в умовах сьогодення – з урахуванням нових технологій, документального жанру, постдраматургії та метамодерністської філософії. Підкреслено важливість інтерпретаційного підходу, завдяки якому історичний текст вистави набуває нових смислових відтінків, актуалізуючи громадянські теми.

4. Щодо обґрунтування актуальності ідей Курбаса у постановці нової сценічної інтерпретації «Маклени Граси»

Постановка п'єси «Маклена Граса» у сучасному незалежному театрі дозволила реалізувати курбасівські принципи: від відмови від прямого ідеологічного трактування тексту до створення багатопланової режисерської партитури, де особливу роль відіграють музика, звук, мізансцена і світло. Окреслено значення вистави 1933 року як рефлексії на події Голодомору, що надає сучасній інтерпретації особливого політичного й культурного навантаження. Доведено, що спадщина Курбаса стає інструментом для осмислення історичної травми через театр.

5. Щодо реалізації режисерських принципів у практичному творчому проєкті

На основі дослідження реалізовано три вистави, які втілюють

курбасівські режисерські орієнтири в умовах незалежної театральної сцени: документальна вистава «Згадайка», політична казка «Іван, мужичий син» та експериментальна постановка «Маклена Граса: дослідження вистави 1933 року». Ці вистави стали майданчиком для втілення комплексних завдань: адаптації історичного досвіду до нових форм сценічної дії, поєднання авторських пошуків з потребами глядача, розвитку етичної функції театру. Практична реалізація проєкту засвідчила ефективність інтеграції спадщини Курбаса в актуальне театральне мислення.

Отже, результати дослідження підтвердили як наукову цінність творчості Леся Курбаса, так і її практичну продуктивність для сучасного українського театру. Представлений у межах аспірантури творчий проєкт довів, що режисерський метод Курбаса є джерелом сучасних інноваційних рішень, що активно впливають на формування нової театральної мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Агеєва, В. Комплекс меншовартості та вплив літератури на ідентичність [Електронний ресурс] / Віра Агеєва // Ukrainer. – 2024. – 17 липня. – Режим доступу: <https://www.ukrainer.net/vira-aheieva/>.
2. Апчел, О. А. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України / О. А. Апчел // Культура України. – 2011. – Вип. 33. – С. 205–213.
3. Арістотель. Метафізика / пер. з давньогр. О. Юдін. – Харків : Фоліо, 2020. – 300 с.
4. Богданович, О. Я б не рекомендував нікому приходити на прем'єри, тому що прем'єра – це стрес [Електронний ресурс] / Олексій Богданович ; інтерв'ю взяла Любов Базів // Укрінформ. – 2021. – 5 червня. – Режим доступу: <https://ft.org.ua/news/oleksii-bogdanovic-aktor-teatru-i-kino-uk>.
5. Бойко, Т. Акторська універсальність Йосипа Гірняка 1922–1933 рр. у світлі теоретичних маніфестів Леся Курбаса / Т. Бойко // Народознавчі зошити. – 2019. – № 1 (145). – С. 238–246.
6. Бойко, Т. ; Ланчак, Я. Жанрово-стилістична поліфонія режисерської творчості Романа Віктюка / Тетяна Бойко, Ярослав Ланчак // Питання теорії та історії : вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. – 2020. – № 3(2). – С. 116–137.
7. Вакарюк, Л. В. ; Бурка, А. В. Правове регулювання протидії харасменту в сфері праці: національний та зарубіжний досвід / Л. В. Вакарюк, А. В. Бурка // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Право. – 2024. – № 85. – С. 65–70.
8. Веселовська, Г. І. Український театральний авангард / Г. І. Веселовська ; Ін-т проблем сучас. мистец. Нац. акад. мистец. України. – Київ : Фенікс, 2010. – 368 с. : 16 л. вкл.

9. Веселовська, Г. Перетворення як формула життя та мистецтво виживання як дійство (Леся Курбас і Марко Терещенко) [Електронний ресурс] / Галина Веселовська // Курбасівські читання : наук. вісник Нац. центру театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; ред.-упоряд. В. Собіянський, Т. Бойко. – Київ, 2007. – № 2. – С. 94–107. – Режим доступу: https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah2/almanah2_2.pdf (дата звернення: 20.02.2025).
10. Веселовська, Г. «Розумний арлекін» в авангардному і сучасному українському театрі / Галина Веселовська // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журн. – 2020. – № 16(1). – С. 153–158. – DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254>.
11. Веселовська, Г. І. Український театральний авангард : монографія / Г. І. Веселовська ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. – Київ : Фенікс, 2010. – 365, [2] с.
12. Гаєвський, В. Уривок з монографії про Леся Курбаса [Електронний ресурс] / В. Гаєвський // Львівські вісті. – 1944. – 30 травня. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/89738>.
13. Гірняк, Й. Спомини / Йосип Гірняк ; упоряд. Богдан Бойчук ; передм. Тетяна Бойко ; худож. оформл. Олексій Чекаль. – Харків : Видавець Олександр Савчук, 2022. – 512 с. : 139 іл.
14. Гнат, Ю. Національна естетика Курбаса / Юрій Гнат // Леся Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / голов. ред., вступ. ст., прим. проф. Валеріян Ревуцький ; упоряд., передм. Осип Зінкевич. – 1989. – С. 743. – 1026 с.
15. Госейко, Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Лариса Госейко ; пер. з франц. – Київ : KINO-КОЛО, 2005. – 464 с.
16. Грінблатт, С. Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England / Stephen Greenblatt. – Berkeley :

- University of California Press, 1988. – 205 p.
17. Громлюк, І. Чи стали українці менше донатити на ЗСУ [Електронний ресурс] / Ілона Громлюк // BBC Україна. – 2024. – 25 квіт. – Режим доступу: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-68805143>.
 18. Гротовський, Є. Світ — це місце правди [Електронний ресурс] / Den Humennyi // крапка з комою. – 2021. – 16 лютого. – Режим доступу: <https://medium.com/semicolonmedia/jerzy-grotowski-22c11b022ff0>.
 19. Тьомкін, Д. Чому яблуко не може бути чимось іншим [Електронний ресурс] / Дмитро Тьомкін // Укрінформ. – 2020. – Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3022453-dmitro-tomkin-comu-a-bluko-ne-moze-buti-cimos-insim.html>.
 20. Докінз, Р. Егоїстичний ген / Річард Докінз ; пер. з англ. Ярослав Лебеденко. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. – 496 с.
 21. Дубель, К. Вуличний театр, мабуть, такий же старий, як і сама людина [Електронний ресурс] / Кшиштоф Дубель // Culture.pl. – Режим доступу: <https://culture.pl/ua/stattia/kshyshtof-dubyel-vulychnyy-teatr-mabut-taky-y-zhe-staryy-yak-i-sama-lyudyna> (дата звернення: 15.01.2025).
 22. Єрмакова, Н. Мистецька доля і доля мистецтва. Частина друга. Березільські кінорефлексії / Наталія Єрмакова // Мистецтвознавство України. – 2017. – С. 43–78.
 23. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. – Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. – 656 с. + 104 с. ілюстр.
 24. Загін Кіноманів. Феномен Курбаса [Електронний ресурс] // YouTube. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=ESaxdAGbaQs&t=3945s> (дата звернення: 01.02.2025).
 25. Залеська Онишкевич, Л., Загурська, Л., Липкіська, Г. Рецензії на

- книгу *Shakespeare in the Undiscovered Bourn* by Irena R. Makaryk // *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. – 2007. – № 254. – С. 611–622.
26. Захаревич, М. У театрі строєм не ходять [Електронний ресурс] / Михайло Захаревич // *Франківський театр*. – 2023. – Режим доступу:
<https://ft.org.ua/news/mixailo-zaxarevic-u-teatri-strojem-ne-xodiat-uk>
(дата звернення: 30.03.2025).
27. Зінов'єва, Т. А. Український вертеп у творчості Леся Курбаса / Т. А. Зінов'єва // *Аркадія*. – Одеса, 2003. – № 1. – С. 56–59.
28. Іонеско, Е. Чи має театр абсурду майбутнє? Виступ на колоквіумі «Кінець абсурду?» / пер. з фр. [В. Діброва] // *Театр абсурду: збірник статей і публікацій*. – Харків, 2005. – С. 191–195.
29. Кісіль, З. Р., Швець, Д. В. *Мотивація діяльності людини: навчальний посібник у схемах, таблицях, коментарях*. – Львів : ОДУВС, 2023. – 128 с.
30. Клековкін, О. Ю. *Історіографія театру: напрями, школи, методи, постаті : навчальний посібник* / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К. : АртЕк, 2017. – 336 с.
31. Клековкін О. Ю. *Mise en scène: ідеї, концепції, напрями* / О. Ю. Клековкін; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 800 с.
32. Клековкін, О. Леся Курбас: Система і метод. Полемічні нотатки // *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. – 2013. – Вип. 103. – С. 32–46. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf.
33. Клековкін, О. *Система Курбаса: Реконструкція*. – Київ : Арт

Економі, 2025. – 320 с.

34. Клековкін, О. Ю. Лесь Курбас: Система і метод. Протоколи // *Український театр*. – 1998. – № 1–5. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://chtyvo.org.ua/authors/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Protokoly/.
35. Клековкін, О. Ю. Лесь Курбас: Система і метод. Протоколи // *Український театр*. – 1998. – № 1–5. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://chtyvo.org.ua/authors/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Protokoly/.
36. Корнелюк, Б. В. Комізм «Двох веронців» В. Шекспіра у світлі елизаветинського світосприйняття // *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. – 2021. – № 1. – Ч. 3. – С. 122–123.
37. Корнієнко, Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – Київ : Либідь, 2007. – 324 с.
38. Корнієнко, Н. Режисерське мистецтво Леся Курбаса. Реконструкція (1887–1937). – Київ : Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2005. – 528 с.
39. Корнієнко, Н. В. *Театр Курбаса: простір і час*. – Київ : Основи, 2001. – 456 с.
40. Кравченко, Я. Театр повинен бути соціальним і політичним / Розмова про головне. – 2017. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://rozmova.wordpress.com/2017/02/03/yaroslava-kravchenko-3/> (дата звернення: 03.01.2025).
41. Кузякіна, Н. *Траєкторії долі*. – Київ : Бібліотека "ЛітАкценту", 2010. – 640 с.
42. Куліш, М. Г. Маклена Граса // Куліш, М. Г. *Твори: у 2 т.* – Т. 2. – Київ

- : Дніпро, 1990. – С. 345–412.
43. Куліш, М. Г. *Вибрані твори*. – Київ : Наукова думка, 1989. – 608 с.
44. Курбас, Лесь. *Філософія театру* / упоряд. М. Лабінський ; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. – Харків–Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. – 920 с.
45. Курбас: Нові світи / ДП «НКММК “Мистецький арсенал”». – Київ, 2019. – [Б. к.].
46. Левчук, Л. *Естетика ХХ століття: навчальний посібник*. – Київ : Либідь, 1997. – 31 с.
47. Лактіонов, Є. Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу / Є. Лактіонов // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. – 2024-05-28. с.24-30 – [Журнал].
48. Миропольська, Є. “Абсурдна свідомість” у мистецтві ХХ століття // *Культурологічна думка: щорічник наук. праць* / УДК 7.036“19”. – Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. – № 2. – 192 с.
49. Наті, Т. "Слуга народу" Дунда заявив, що люди, які за три роки не повернулись, – "політично не українці" [Електронний ресурс] / Т. Наті // *КП в Україні*. – 2024. – 14 берез. – Режим доступу: <https://kp.ua/ua/life/a707317-sluha-narodu-dunda-zajaviv-shcho-ljudi-jak-i-za-tri-roki-ne-povernulis-politichno-ne-ukrajintsi>
50. *Наукові записки. Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності*. – Вип. 110. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. – 160 с.
51. Новотарський, М. В театрі ми приречені на сучасність [Електронний ресурс] / М. Новотарський // *Гал-Інфо*. – 2024. – Режим доступу: https://galinfo.com.ua/articles/v_teatri_my_pryrecheni_na_suchasnist_m

[aksym_novotarskyi_422402.html](https://aksym-novotarskyi.com.ua/422402.html) – Дата звернення: 30.03.2025.

52. Оніщенко, О. І. "Сміх Циклопа" як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету / О. І. Оніщенко // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. – 2017. – Вип. 20. – С. 142–149. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_20
53. Оніщенко, О. І. Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків / О. І. Оніщенко // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. – 2021. – № 29.
54. Паві, П. *Словник театру* / П. Паві ; пер. з фр. М. Якуб'як. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
55. Павличко, С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. – Київ : Основи, 1999. – 397 с.
56. Павлова, О. Ю. *Онтологічний статус естетичного досвіду : монографія* / О. Ю. Павлова. – Львів : Парапан, 2008. – 262 с.
57. Перковіц, С. Відносність / С. Перковіц // *Британська енциклопедія*, 31 лип. 2024. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/science/relativity>
58. Петрушенко В. Л. *Філософія: курс лекцій: навч. посіб. для студентів вищих закладів освіти III–IV рівнів акредитації*. 2-ге вид., виправл. і доповн. Київ: Каравела; Львів: Новий Світ-2000, 2002. 544 с. ISBN 966-95596-8-5 (Каравела). ISBN 966-7827-12-7 (Новий Світ-2000).
59. Підготовка тактичних груп (відділення, взвод). Альбом схем та методичних матеріалів (за досвідом російсько-української війни 2022–2023 років) / Є. Межевікін, С. Щербина, О. Любарець, О. Бойко, В. Шпак. – Київ : Центр учбової літератури, 2024. – 64 с. – ISBN 978-611-01-3004-2.

60. *Пітер Брук: Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр* / пер. з англ. – Львів, 2005. – 136 с.
61. Постой, М. Чотири дні ходжу до свого театру повз труп жінки [Електронний ресурс] / М. Постой. – Режим доступу: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_cotiri-dni-hodzhu-do-svogo-teatru-povz-trup-zhinki/862549
62. Процев'ят, Г. Виняткова роль Леся Курбаса в розвитку українського кіномистецтва пореволюційних років ХХ століття [Електронний ресурс] / Г. Процев'ят // *OpenKurbas*. – 2024. – Режим доступу: <https://openkurbas.org/article/vynyatkova-rol-lesya-kurbasa-v-rozvytku-u-krainskoho-kinomystetstva-porevolutytsiynyh-rokiv-hh-stolittya>
63. *Савур-могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпряниці* / худож. Г. С. Ковпаненко ; упоряд., авт. прим. В. А. Чабаненко. – Київ : Дніпро, 1990. – 261 с. : іл.
64. *Словник театрознавчих термінів і понять* / уклад. І. Савченко, І. Ліпницька. – Київ, 2021. – 144 с.
65. *Способи пересування й ведення бою у складі бойових груп* [Електронний ресурс] // *Спротив*. – Режим доступу: <https://sprotyvg7.com.ua/lesson/sposobi-peresuvannya-j-vedennya-boyu-u-skladi-bojovix-grup>
66. Танюк, Л. С. *Березіль: нариси, статті, виступи, щоденники* / Л. С. Танюк. – Київ : Мистецтво, 1988. – 392 с.
67. Танюк, Л. С. *Лесь Курбас: хроніка життя і творчості* / Л. С. Танюк. – Київ : Либідь, 1997. – 688 с.
68. *Театр О. Олесья* [Електронний ресурс] // *Open Kurbas*. – Режим доступу: <https://openkurbas.org/performances/teatr-o-olesya/> – Дата звернення: 01.03.2025.
69. Турчин, Т. М. *Теорія і методика організації театральної діяльності в початковій школі: методичні рекомендації для студентів першого*

року навчання спеціальності 013 Початкова освіта / Т. М. Турчин. – Ніжин, 2021. – 45 с.

70. Фока, М. Сугестія підтекстових смислів у кіноповіді «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка [Електронний ресурс] / М. Фока // *Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія*. – 2016. – Вип. 29. – УДК 82–2:82.161.2+159.964.225. – Режим доступу: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/29/11.pdf – Дата звернення: 03.02.2025.
71. Фруктова, Т. Театр жорстокості: Гротовський vs Арто / Т. Фруктова // *Кіно-Театр*. – 2009. – Київ : Національний університет "Києво-Могилянська академія". – 48 с.
72. Харитонova, В. Ф. Корифеї українського театру — творці музичної складової національного професійного театру / В. Ф. Харитонova // *Наукові праці Харківського інституту культури*. – 2017. – Вип. 30. – С. 28–34. – Режим доступу: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura30/28.pdf
73. Холодинська, С. М. Теоретико-практичний паритет спадщини Михайля Семенка в контексті української моделі футуризму: культурологічний аналіз : дис. ... д-ра культурол. : 26.00.01 / Світлана Миколаївна Холодинська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2021. – 474 с. – [Рукопис].
74. Цюзік, Ю. О. Філософія театру Леся Курбаса: від Бергсона до Айнштайна : кваліф. робота бакалавра / Ю. О. Цюзік ; наук. керівник: М. П. Даниленко ; Дубенський фаховий коледж РДГУ. – Дубно, [2019]. – [Рукопис].
75. Чижевський, Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1931. – 221 с.

76. Чхайдзе, В. А. Специфіка сценічної майстерності : навч. посіб. / Вахтанг А. Чхайдзе. – Київ : Освіта України ; Одеса : Маслаков Р. О., 2015. – 167 с. : іл.
77. Шпакович, О. Сценографічна діяльність М. Кипріяна в 60-х роках ХХ ст. / О. Шпакович // *Народознавчі зошити*. – 2020. – № 1 (151). – ISSN 1028-5091.
78. Що таке метамодернізм? [Електронний ресурс] // *Література з Симоном Радченком // Карта знань. Демократична школа Майбутні. Education*. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=g1kssASz5Ck> дата звернення: 15.05.2022.
79. Юридична енциклопедія : [у 6 т.] / ред. кол.: Ю. С. Шемшученко (відп. ред.) [та ін.]. – К. : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1998. – Т. 1 : А – Г. – 672 с. – ISBN 966-7492-00-X.
80. Якушко, О. Психолоаналіз і війна: історія осмислення, подолання та підтримки воєнного насильства / О. Якушко // *Український психоаналітичний журнал*. – 2023. – Т. 1, № 1. – С. 14–20. – DOI: <https://doi.org/10.32782/upj/2023-1-3>
81. Дайте Україні танки: Європою шириться новий тренд на леопардовий принт [Електронний ресурс] // *Kyiv24 Life*. – 2023. – Режим доступу: <https://life.kyiv24.news/news/dajte-ukrayini-tanky-yevropyu-shyrytsya-novyj-trend-na-leopardovyj-prynt>
82. Емський указ. Повний текст [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://movahistory.org.ua/index.php?title=Емський_указ._Повний_текст&oldid=7343
83. Земля : фільм / реж. О. Довженко [Електронний ресурс] // *Takflix*. – Режим доступу: <https://takflix.com/en/films/earth>. – Дата звернення:

[03.02.2025].

84. І я була матір'ю... — Про трагічну долю «за кадром» Наталії Ужвій [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [уточніть джерело та посилання].
85. Чотири дні ходжу до свого театру повз труп жінки / *Газета по-українськи*. — 2018. — 27 березня. — Режим доступу: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_cotiri-dni-hodzhu-do-svogo-teatru-povz-trup-zhinki/862549. — Дата звернення: [03.03.2025].
86. BBC News Україна. Битва за борщ — так чий він насправді? [Електронний ресурс] // *BBC News Україна*. — Режим доступу: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-tra-50074767>
87. Freinacht, H. The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics. Book One / Hanzi Freinacht ; пер. Krolkowski Art. — Metamoderna, 2017. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://biggggidea.com/practices/hanzi-frajnaht-scho-take-metamodernizm/> — Дата звернення: 06.03.2025.
88. Freud, S. On Transience / S. Freud // *Standard Edition* / transl. Strachey. — London : Hogarth, 1957.
89. Smith, J. Redefining Art and Authorship in the Age of AI / John Smith // *Cultural Theory Review*. — 2023. — Vol. 15, No. 3. — P. 150–165.
90. Ткач, А. Колискові пісні та їх роль у контексті традиційної культури / А. Ткач // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. — 2020. — Т. 3, № 2. — С. 181–188. — DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168>
91. Turner, L. The Metamodernist Manifesto / Luke Turner. — 2011. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://www.metamodernism.org/>
92. Mortari, L., Valbusa, F., Ubbiali, M., Bombieri, R. The Empirical Phenomenological Method: Theoretical Foundation and Research

Applications / L. Mortari, F. Valbusa, M. Ubbiali, R. Bombieri // *Social Sciences*. – 2023. – Vol. 12, No. 7. – Article 413. – DOI: <https://doi.org/10.3390/socsci12070413>



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО



Сертифікат

№ 001603

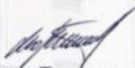
Дмитро Ходаківський

взяв (взяла) участь у

Міжнародна наукова конференція
«Сучасний мистецький простір як код митця:
філософсько-культурологічний аспект»

ЗАГАЛЬНИЙ ОБСЯГ: 30 ГОДИН (1 КРЕДИТУ ECTS)




Максим Тимошенко

голова оргкомітету, доктор філософії, професор, член-кореспондент НАМ України,
заслужений діяч мистецтв України, ректор НМАУ імені П. І. Чайковського

5-7 травня 2025р.
Київ, Україна



ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ
ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
ОБЛАСНИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВА ТА КУЛЬТУРИ



МЕТОДИЧНЕ ОБ'ЄДНАННЯ ВИКЛАДАЧІВ
КЛАСУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

СЕРТИФІКАТ

підтверджує, що

Ходаківський Дмитро

підвищила(в) свою професійну майстерність та кваліфікаційний рівень під час участі у відкритому регіональному вебінарі в рамках роботи обласного методичного об'єднання викладачів по класу театрального мистецтва мистецьких шкіл, коледжів, закладів загальної середньої освіти, студій, гуртків закладів освіти та культури (за участю педагогічних працівників Полтавської, Київської, Дніпропетровської, та Херсонської областей) на тему:

«Особливості підготовки культурно-масового заходу».

Досягнуті результати:

- презентував виставу: **«ЗАГАДАЙКА»;**
- підготував виступ на тему: **«Особливості створення експериментального театру та підбір репертуару».**

прослухала(в) / переглянула(в) виступи, презентації вистав:

- **«Підсумки V Обласного фестивалю сучасних театрів «ЛавАрт»».**

Спікери: **Боцула Світлана Павлівна** – заступник директора з практичного навчання Гадяцького фахового коледжу культури і мистецтв імені І. П. Котляревського, голова методичного об'єднання та **Фастовець Людмила Євгенівна** – голова циклової комісії режисерських дисциплін Гадяцького фахового коледжу культури і мистецтв імені І. П. Котляревського;

- **«Моновистава «Наташина мрія»».**

Спікер – **Катерина Скаженник** – акторка Сучасного експериментального театру «ДСП» Київського професійного англомовного театру.

Тривалість заходу: 4 год. / 0,12 кредиту ЄКТС

Форма участі: доповідач / слухач

Директор
Обласного методичного кабінету
навчальних закладів мистецтва та культури



Ліна БОГОДИСТА

01.11.2022 р.

№ 122211027



~~15:00~~
~~17:00~~

28 вересня
М. Кременчук
Кременчуцький МПК

~~19:00~~



ВИСТАВА
КОЛАЖ ЕПІЗОДІВ,
ЩО НЕ МОЖЛИВО ПОЯСНИТИ
ТА НЕБЕЗПЕЧНО ЗАБУВАТИ



**АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
“ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ Л.КУРБАСА НА УКРАЇНСЬКУ ТЕАТРАЛЬНУ
РЕЖИСУРУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ “МАКЛЕНА ҐРАСА”)**

РЕЖИСЕР: ЗДОБУВАЧ ОСВІТНЬО ПРОФЕСІЙНОГО СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА,
АСПІРАНТ ДРУГОЇ КАФЕДРИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА РЕЖИСУРИ ДРАМИ
КНУТКІТ ІМЕНІ І.К.КАРПЕНКО-КАРОГО
ХОДАКІВСЬКИЙ Д.Д.

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК : ДОЦЕНТ,
ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ,
ЧХАЇДЗЕ В.А.
НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ : ДОКТОР ФІЛОСОФСЬКИХ НАУК,
ПРОФЕСОР, ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ НАУКИ І ТЕХНІКИ УКРАЇНИ
ОНИЩЕНКО О. І.

9-ИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ

КОМОРА

ДИПЛОМ



2 МІСЦЕ

у ІХ театральному фестивалі

«Комора»

Театр між трьох

корон "

м. Київ

24.09.2023

(рік, місяць)

[Signature]

(підпис)

м. Кам'янець-Подільський

9-ИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ

КОМОРА

ДИПЛОМ



ЗА ПЕРЕМОГУ В НОМІНАЦІЇ

«Краща жіноча роль

першого плану»

та за участь у IX театральному фестивалі
«Комора» нагороджується

Єрина Сукач

«Театр між трьох колон»

м. Київ

24.03.2023

(рік, місяць)

[Signature]

(підпис)

м. Кам'янець-Подільський

9-ИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ

КОМОРА

ДИПЛОМ



ЗА ПЕРЕМОГУ В НОМІНАЦІЇ

„За творче дослідження”

та за участь у ІХ театральному фестивалі
«Комора» нагороджується

„Театр мін

трьох копек”

м. Київ

24.09.2023

(рік, місяць)

[Signature]

(підпис)

м. Кам'янець-Подільський

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

“ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ Л.КУРБАСА
НА УКРАЇНСЬКУ ТЕАТРАЛЬНУ
РЕЖИСУРУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО
ПРОЄКТУ “МАКЛЕНА ҐРАСА”)”



МАЙСТЕР - КЛАС

10.04.2025

ДЛЯ СТУДЕНТІВ 1 АМТІК-Г

9:30

ХРЕЩАТИК 52

АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ, 2 КАФЕДРИ
АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА РЕЖИСУРИ ДРАМИ
ХОДАКІВСЬКОГО ДМИТРА



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ
ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКО-КАРОГО

АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
«ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ Л. КУРБАСА НА УКРАЇНСЬКУ ТЕАТРАЛЬНУ РЕЖИСУРУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «МАКЛЕНА ГРАСА»)»

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ СПЕКТАКЛЬ

МАКЛЕНА ГРАСА

Дослідження вистави 1933 року



9.05.2025

16:00



Львівська площа 14

РЕЖИСЕР: ЗДОБУВАЧ ОСВІТНЬО
ПРОФЕСІЙНОГО СТУПЕНЯ
ДОКТОРА МИСТЕЦТВА,
АСПІРАНТ ДРУГОЇ КАФЕДРИ
АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА
ТА РЕЖИСУРИ ДРАМИ
КНУТКІТ ІМЕНІ І.К.КАРПЕНКО-КАРОГО
ХОДАКІВСЬКИЙ Д.Д.

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК :
ДОЦЕНТ,
ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ,
ЧХАЇДЗЕ В.А.,

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ :
ДОКТОР ФІЛОСОФСЬКИХ НАУК, ПРОФЕСОР,
ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ НАУКИ І ТЕХНІКИ УКРАЇНИ
ОНИЩЕНКО О. І.