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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БУБНОВА ВІКТОРІЯ ВІКТОРІВНА

УДК : 792.072.3:070](477)”197/198”(045)

ДИСЕРТАЦІЯ

ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА У ФАХОВОМУ МЕДІАПРОСТОРІ УКРАЇНИ 1970–1980-Х РОКІВ

Спеціальність 026 – сценічне мистецтво
Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ В. В. Бубнова

Науковий керівник: **Жицька Тетяна Валентинівна,**
Кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Бубнова В. В. Театральна критика у фаховому медіапросторі України 1970–1980-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Актуальність дослідження. Дослідження спектра функціонування театральної критики на шпальтах періодичних видань попередніх десятиліть становить важливе джерело знань для сучасних театрознавців, культурологів та істориків. Особливо значущим є визначення чинників, що сприяли розвитку українського критичного дискурсу в контексті соціокультурних процесів. Якщо хід театрально-критичної думки 1920–1930-х років неодноразово був предметом наукових досліджень, то дослідження та аналіз театрально-критичного доробку, сформованого в українському медіапросторі 1970–1980-х років, досі майже не здійснювався, що зумовлює наявність «білих плям» у вивченні історії розвитку театрально-критичної думки цього періоду.

Не зважаючи на окремі публікації, які порушували певні аспекти цієї теми, комплексного і системного дослідження театральної критики зазначеного періоду, особливо у фаховому інформаційному середовищі, бракує. Багато важливих питань залишаються не розкритими або висвітлюються лише фрагментарно. Зокрема потребує уваги вивчення медіаполя професійної преси та її впливу на розвиток українського театрального процесу; простеження еволюції текстів, смислових, тематичних акцентів, рубрикації й форм публікацій у контексті суспільно-культурних змін; а також аналіз театрально-критичних матеріалів як вагомого складника театрального життя і засобу фіксації найважливіших подій. Адже розуміння особливостей театральної критики як носія цінностей, естетичних норм і моделей професійної етики дозволяє по-новому осмислити роль цієї практики у формуванні національної культурної ідентичності. Усі ці аспекти раніше не ставали предметом цілісного наукового осмислення.

Актуальність дослідження посилюється також потребою введення до наукового обігу архівних матеріалів, що проливають світло на внутрішні редакційні процеси та механізми цензурного регулювання. Саме тому комплексне вивчення театральної критики у фаховому медіапросторі 1970–1980-х років є актуальним і важливим завданням, що дозволяє не лише реконструювати критичний дискурс зазначеної доби, а й знайти відповіді на питання, важливі для сучасного українського театру в умовах пошуку нових художніх ідей і вироблення стратегій реагування на виклики сьогодення.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що у дисертації:

вперше на основі системного та комплексного аналізу значного масиву театрально-критичних публікацій здійснено спробу виявити особливості розвитку театрально-критичної думки в Україні 1970–1980-х років, окреслено основні тенденції її еволюції, тематичне наповнення та жанрову специфіку.

У роботі *поглиблено* уявлення про взаємозв'язок театральної критики із процесами культурної політики та соціокультурними змінами зазначеного періоду, а також про роль фахової періодики у формуванні професійних стандартів критичного аналізу.

Уточнено і доповнено понятійно-термінологічний апарат дослідження, зокрема розмежовано та конкретизовано терміни, що використовуються в журналістиці та театральній критиці, а також окреслено перелік ознак, що характеризують тематичне і змістове наповнення театрально-критичних текстів у складі фахового медіадискурсу.

Систематизовано корпус критичних публікацій в українських фахових періодичних виданнях 1970–1980-х років, які було присвячено проблемам розвитку театральної критики, виділено та згруповано основні проблемні теми й дискусії, що фіксували професійні уявлення про завдання, критерії та функції критики.

Вперше введено до наукового обігу архівні матеріали: протоколи засідань редакційної колегії журналу «Український театр» 1970–80-х років, що не використовувалися в попередніх дослідженнях. Це дало можливість реконструювати механізми ухвалення редакційних рішень і простежити внутрішні

процеси формування тематичної палітри театрально-критичних публікацій та змістового наповнення цього провідного журналу.

Набули подальшого розвитку характеристики основних форматів театрально-критичних публікацій (рецензії, творчого портрета, проблемної статті, огляду, інтерв'ю), особливості тематично-рубрикаційного наповнення видань, а також підходи до їх класифікації та опису в контексті функціонування у фаховому медіапросторі України кінця радянської доби.

Результати дослідження. У ході дослідження здійснено ґрунтовний аналіз наукових праць, присвячених розвитку театру та театральної критики зазначеного періоду. Насамперед було розглянуто наукові розвідки В. Неволова, С. Васильєва, В. Фіалка та публікації Ю. Богдашевського, С. Веселки, В. Заболотної, Н. Єрмакової, Р. Коломійця, А. Полякова, Л. Приходько, які містять цінні спостереження щодо специфіки театрального процесу й критичного дискурсу 1970–1980-х років. Крім того, робота спирається на напрацювання, що висвітлюють театрознавчий і театрально-критичний доробок інших етапів історії українського театру, зокрема праці Л. Барабана, А. Білик, Г. Веселовської, Н. Владимирової, В. Заболотної, О. Клековкіна, А. Коржової, О. Красильникової, С. Роси-Лаврентій, Ю. Полякової, В. Собіянського, О. Чубрей. Використано також теоретичні розвідки О. Клековкіна про розвиток театру, жанрову систему сценічного мистецтва та проблематику професійної критики. Узято до уваги публікації, присвячені становленню та розвитку театрознавчої освіти у закладах вищої мистецької освіти (М. Гарбузюк, В. Заболотна, Н. Єрмакова, Б. Козак, Я. Партола). Важливим джерелом контексту стали праці, що окреслюють специфіку функціонування журналістики в радянський період, зокрема дослідження В. Галацької, Ю. Каганової, Н. Новородовської, Г. Рудого та інших авторів.

Особливу увагу в роботі приділено опрацюванню архівних матеріалів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, де зберігаються протоколи засідань редакційної колегії журналу «Український театр» з 1970 по 1990 роки. Ці документи містять проєкти тематичних планів, листування

редакції з авторами, а також накази й постанови державних органів, що регламентували діяльність видання. У роботі зроблено спробу виявити, яким чином адміністративні вказівки впливали на змістовий вектор, тематичні акценти й редакційну політику журналу.

Спираючись на архівні матеріали, систематизовано інформацію про рубрикацію журналу «Український театр», простежено динаміку її змін упродовж двох десятиліть, виявлено тенденцію до розширення рубрик у другій половині 1980-х років, що відображало спроби оновити комунікацію з аудиторією. Проаналізовано, як змінювався тираж і графічне оформлення видання, що теж відображало загальну еволюцію культурної політики й видавничих стратегій. Також окремо проаналізовано зміни в тематичних планах, які обговорювались на засіданнях редколегії із залученням членів Українського театрального товариства.

Окрему увагу приділено аналізу найбільш репрезентативних тематичних блоків публікацій в журналі, серед яких рецензії на вистави за драматургією Вільяма Шекспіра, оглядові статті про фестивальні подорожі українських театрів і окремих митців як і в Україні, так і за кордоном, а також серії статей та спеціальні випуски, присвячені важливим культурним і пам’ятним датам – ювілеям Тараса Шевченка, Лесі Українки та інших видатних діячів національної культури. Таке комплексне дослідження дозволило реконструювати жанрову, тематичну та інституційну специфіку театрально-критичних публікацій, виявити особливості їхньої взаємодії з театральним процесом та ідеологічними настановами епохи.

Показано роль критики як медіатора між сценічною практикою та культурною політикою, а також як інструмента легітимізації нових режисерських пошуків і акторських інтерпретацій.

Окреслено коло основних авторів театрально-критичних матеріалів у журналі «Український театр», значна частина яких одночасно співпрацювала з газетою «Культура і життя», проаналізовано особливості їхньої стилістики, способи аргументації, тематичні уподобання.

Таким чином, дисертацію присвячено аналізу письмових жанрів театральної критики, що існували у друкованих засобах масової інформації зазначеного

періоду. Усні форми висловлювань (усне рецензування, публічні обговорення, теле- й радіопередачі) залишаються поза увагою через відсутність стабільної фіксації та обмежену доступність аудіо- й відеоматеріалів, більшість із яких збереглися лише частково або у спогадах очевидців.

Отже, у дисертації відтворено динаміку розвитку театральної критики в Україні 1970–1980-х років у контексті її функціонування у фаховій друкованій періодиці. Дослідження охоплює період, позначений суттєвими політичними, соціальними та культурними трансформаціями, які безпосередньо вплинули на зміст, форму та жанрову систему театральної критики. Простежено еволюцію критичного дискурсу – від текстів, що тією чи іншою мірою відображали офіційну риторику періоду так званого «застою» до більш особистісної, емоційно забарвленої й суб'єктивної критики доби «перебудови», що поступово відкривала авторам можливість активніше висловлювати власну позицію й формувати нові підходи до осмислення театрального процесу. Дослідження театральної критики цього періоду залишається важливим і продуктивним напрямом, у межах якого вдалося охопити значний масив матеріалу та виділити значення критики як важливого складника культурної пам'яті та одного з чинників формування професійної театрознавчої думки.

Ключові слова: український театр, театрознавство, художня творчість, культурологічний контекст, образ вистави, мистецько-видовищні форми, сценічне мистецтво, режисура, сценічна інтерпретація, репертуарна політика, культурознавча і мистецтвознавча термінологія, театральна критика, творчий портрет, проблемна стаття, рецензія.

ABSTRACT

Bubnova V. V. Theatre Criticism in the Professional Media Space of Ukraine in the 1970s-1980s. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 026 "Stage Arts." – I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Relevance of the Study. The examination of the spectrum of theatre criticism functioning in the pages of periodical publications of previous decades constitutes a significant source of knowledge for contemporary theatre scholars, cultural researchers, and historians. Of particular importance is the tracing of factors that contributed to the development of Ukrainian critical discourse within the broader framework of sociocultural processes. While the evolution of theatre-critical thought in the 1920s and 1930s has repeatedly become the subject of academic inquiry, the study and analysis of the body of theatre-critical work formed in the Ukrainian media landscape of the 1970s and 1980s has remained largely unaddressed, resulting in noticeable "blank spots" in the research of the history of theatre-critical reflection of this period.

Despite isolated publications that have touched on certain aspects of this topic, there is still a lack of comprehensive and systematic research devoted to theatre criticism of the specified period, particularly within the specialised information environment. Many crucial questions remain insufficiently explored or are treated only fragmentarily. In particular, there is a pressing need to study the media field of professional periodicals and its influence on the development of the Ukrainian theatrical process; to trace the evolution of texts, semantic and thematic emphases, rubrics, and publication formats within the context of sociocultural change; and to analyse theatre-critical materials as an organic component of theatrical life and as a means of recording its most significant events. A deeper understanding of the specific features of theatre criticism as a bearer of values, aesthetic norms, and models of professional ethics enables a renewed comprehension of its role in shaping national cultural identity. All these dimensions have not previously been the subject of a holistic scholarly analysis.

The relevance of this study is further enhanced by the necessity of introducing archival materials into scientific circulation–materials that shed light on internal editorial processes and mechanisms of censorship regulation. Therefore, a comprehensive examination of theatre criticism in the specialised media space of the 1970s–1980s is both timely and essential, as it makes it possible not only to reconstruct the critical discourse of the era but also to address questions vital for contemporary Ukrainian theatre as it searches for new artistic ideas and develops strategies to respond to current challenges.

Scientific Novelty of the Study. The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that, for the first time, based on a systematic and comprehensive analysis of a substantial body of theatre-critical publications, an attempt has been made to identify the features of the development of theatre-critical thought in Ukraine during the 1970s and 1980s, to outline the main trends of its evolution, its thematic content, and its specific formats.

The study deepens our understanding of the relationship between theatre criticism and the processes of cultural policy and sociocultural transformation during the period in question, as well as the role of professional periodicals in establishing professional standards of critical analysis.

The conceptual and terminological apparatus of the research has been clarified and supplemented, including the differentiation and specification of terms used in journalism and theatre criticism. A set of characteristics has been defined that describe the thematic and substantive content of theatre-critical texts within the professional media discourse.

The corpus of critical publications in Ukrainian professional periodicals of the 1970s–1980s devoted to the development of theatre criticism has been systematised. The principal thematic issues and debates that reflected professional views on the tasks, criteria, and functions of criticism have been identified and categorised.

For the first time, archival materials have been introduced into scholarly use: minutes of the editorial board meetings of the journal Ukrainskyi Teatr (“Ukrainian Theatre”) from the 1970s–1980s, which had not been utilised in previous studies. This has made it possible to reconstruct the mechanisms of editorial decision-making and to trace the internal processes of shaping the thematic palette and substantive content of the journal’s theatre-critical publications.

Further development has been achieved in the description of the main formats of theatre-critical publications (reviews, creative profiles, problem-focused articles, surveys, interviews), in the characteristics of the thematic and rubric structure of the periodicals, and in the approaches to their classification and analysis in the context of their functioning within the specialised media environment of late Soviet Ukraine.

Research Results. During the research, an in-depth analysis was conducted of scholarly works devoted to the development of theatre and theatre criticism in the period under review. Special attention was given to the studies of V. Nevolov, S. Vasyliev, V. Fialko, as well as publications by Yu. Bogdashevskyi, V. Zabolotna, N. Yermakova, A. Polyakov, R. Kolomiiets, L. Prykhodko, and S. Veselka, which contain valuable observations on the specifics of the theatrical process and critical discourse of the 1970s-1980s. Furthermore, the work draws upon scholarship that illuminates the theatre studies and theatre-critical heritage of other periods in Ukrainian theatre history, including the works of L. Baraban, A. Bilyk, H. Veselovska, N. Vladymyrova, V. Zabolotna, O. Klekovkin, A. Korzhova, O. Krasyl'nykova, S. Rosa-Lavrentiy, Yu. Polyakova, V. Sobiyanskyi, and O. Chubrei. Theoretical contributions by O. Klekovkin on the development of theatre, the genre system of stage art, and the challenges of professional criticism have also been utilised. Publications addressing the formation and development of theatre studies education in higher art institutions (M. Harbuzuk, V. Zabolotna, N. Yermakova, B. Kozak, Ya. Partola) were taken into account. An important contextual source was research that outlined the specific features of journalism during the Soviet period, including studies by V. Halatska, Yu. Kaganova, N. Novorodovska, H. Rudyi, and other authors.

Special attention in this work was devoted to the analysis of archival materials from the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, where the minutes of the editorial board meetings of Ukrainskyi Teatr from 1970 to 1990 are preserved. These documents include draft thematic plans, correspondence between the editorial office and authors, as well as orders and resolutions from state bodies that regulated the activities of the publication. The study attempts to establish how administrative instructions influenced the content vector, thematic emphases, and editorial policy of the journal.

Based on the archival materials, information was systematised about the rubric structure of Ukrainskyi Teatr, the dynamics of its changes over two decades were traced, and a trend toward the expansion of rubrics in the second half of the 1980s was identified, reflecting attempts to refresh communication with the readership. The changes in

circulation and graphic design of the journal were analysed, which also mirrored the broader evolution of cultural policy and publishing strategies. Additionally, changes in thematic plans discussed at editorial board meetings with the participation of members of the Ukrainian Theatre Society were separately examined.

Special focus was placed on analysing the most representative thematic blocks of publications in the journal, including reviews of productions of William Shakespeare's plays, survey articles on the festival tours of Ukrainian theatres and individual artists both in Ukraine and abroad, as well as series of articles and special issues dedicated to important cultural and commemorative dates–such as the anniversaries of Taras Shevchenko, Lesya Ukrainka, and other prominent figures of national culture. Such a comprehensive study has made it possible to reconstruct the thematic, substantive, and institutional specifics of theatre-critical publications and to identify the ways in which they interacted with the theatrical process and the ideological imperatives of the period.

The role of criticism as a mediator between stage practice and cultural policy, as well as an instrument for legitimising new directorial approaches and actorly interpretations, has been demonstrated. The core group of authors of Ukrainskyi Teatr, many of whom also collaborated with the newspaper Kultura i Zhyttia ("Culture and Life"), has been outlined, and the particularities of their style, methods of argumentation, and thematic preferences have been analysed.

The dissertation is devoted to the analysis of written forms of theatre criticism published in print media. Oral forms of expression (oral reviews, public discussions, television and radio broadcasts) were left beyond the scope of the study due to the lack of stable documentation and limited availability of audio and video materials, most of which have survived only partially or in eyewitness accounts.

Thus, the dissertation reconstructs the dynamics of the development of theatre criticism in Ukraine in the 1970s–1980s in the context of its functioning in specialised print periodicals. The research covers a period marked by significant political, social, and cultural transformations that directly influenced the content, form, and system of theatre criticism. The evolution of critical discourse has been traced—from texts that to varying degrees reproduced the official rhetoric of the so-called "stagnation" era to more personal,

emotionally charged, and subjective criticism of the Perestroika period, which gradually provided authors with opportunities to express their own positions more actively and to develop new approaches to interpreting the theatrical process. The study of theatre criticism of this period remains an important and productive field, within which this dissertation has succeeded in covering a substantial segment of material and outlining the significance of criticism as an essential component of cultural memory and a factor in the formation of professional theatre scholarship.

Keywords: Ukrainian theatre, theatre studies, artistic creativity, cultural context, image of the performance, artistic and spectacular forms, performing arts, directing, stage interpretation, repertoire policy, cultural and art studies terminology, theatre criticism, creative portrait, problem article, review.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

Публікації у фахових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз

1. Бубнова В. В. Творчий портрет митця: автори, типологія, герої (за матеріалами журналу «Український театр» 1970–1990-х років) / *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Айта (голова) та ін. К., 2021. Вип. 27/28. С. 48–55. 224 с.
   URL: http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/14407.
   DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.
2. Бубнова В. В. Жанрові особливості проблемної статті у театральній критиці 1970–1980-х років (за матеріалами журналу «Український театр») / *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Айта (голова) та ін. К., 2021. Вип. 29. С. 17–23. 146 с.
   URL: http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/14958.
   DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.
3. Бубнова В. В. Особливості жанру рецензії на сторінках журналу «Український театр» у 1970–80-х роках / *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян (голова) та ін. К., 2024. Вип. 35. С. 57–64. 318 с.
   URL: http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/18702.
   DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318068.

4. Бубнова В. В. Проблемні статті Світлани Веселки в журналі «Український театр» 70–80-х років XX ст.: жанрово-тематичний аналіз та особливості стилю / *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство;* редкол. : М. Циганик (голова) та ін. Л., 2025. Вип. 26. С. 186–193. 365 с.
   URL: http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/13553/14043.
   DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.185%E2%80%93193.
5. Бубнова В. В. Журнал «Український театр» як дзеркало фестивального життя УРСР: критичний дискурс 1970–1980-х років / *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2025. Вип. 50. С. 79–85. 570 с.
   URL: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=451:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-50&catid=27&Itemid=101.
   DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.941.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Бубнова В. В. Зміни жанрової системи в українській театральній критиці 1980-х років (за матеріалами журналу «Український театр») / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, травень 2020 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 16–19.
2. Бубнова В. В. Українська театральна критика 1970–1980 років: самооцінка (за матеріалами журналу «Український театр») / *ІІ Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та*

культурології», листопад 2020 р. Київ : Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. С. 32–34.

3. Бубнова В. В. Творчий портрет на сторінках журналу «Український театр» у 1970–1990 роках: спроба типології / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції, травень 2021 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 19–21.
4. Бубнова В. В. Жанрові особливості проблемної статті у театральній критиці 1970–1980-х роках на сторінках журналу «Український театр» / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції, травень 2022 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 17–20.
5. Бубнова В. В. Рецензія на сторінках журналу «Український театр» у 1970–80 роки: спроба типології / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції, травень 2023 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 25–28.
6. Бубнова В. В. Жанрові особливості театрально-критичних публікацій у газеті «Культура і життя» 1970–1980-х років / *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства*: збірник матеріалів І Всеукраїнської науково-практичної конференції, травень 2023 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 11–15.
7. Бубнова В. В. Деякі аспекти фахової підготовки театральних критиків: погляд В. І. Заболотної / *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства* : збірник матеріалів ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції, травень 2024 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 17–23.
8. Бубнова В. В. Особливості оглядової статті як різновиду театрально-критичної публікації на сторінках журналу «Український театр» у 1970–90-х роках» / *Актуальні проблеми розвитку культури і мистецтва в динаміці*

сьогодення (до 120-річчя КНУТКІТ імені І. К. Карпенка-Карого): Круглий стіл: збірник матеріалів, 22 жовтня 2024 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 9–14.

9. Бубнова В. В. Інтерв'ю на сторінках журналу «Український театр» 1970–80-х років: структура, герої, особливості жанру / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва (до 120-річчя КНУТКІТ імені І. К. Карпенка-Карого)* IX Міжнародна науково-практична конференція: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, 24 жовтня 2024 р. С. 86–89.
10. Бубнова В. В. Аналіз постановок за драматургією В. Шекспіра на сторінках журналу «Український театр» 1970–80-х років: критичний огляд / *VII Всеукраїнські (за міжнародною участю) Наукові читання пам'яті академіка Національної академії мистецтв України Ростислава Пилипчука* : Кафедра театрознавства і акторської майстерності Львівського національного університету імені І. Франка, Львів, 28 лютого 2025 р.
11. Бубнова В. В. Театральна критика в журналі «Український театр» 1970–80-х років: авторські стратегії та стильові особливості» / *Міжнародна науково-практична конференція «Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів (до 130-річчя від дня народження організатора науки, поета, мистця Максима Рильського)* : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Київ, 19-20 березня 2025 р. С. 316–319.
12. Бубнова В. В. Театральна критика на сторінках журналу «Український театр» (1970–1980-ті роки): між ідеологією та професією / *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства.* III Всеукраїнська науково-практична конференція: Кафедра театрознавства КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, 15 травня 2025 р.

ЗМІСТ

ВСТУП ……17

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЧНІ, ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....27

1.1. Стан наукової розробки теми.....27

1.2. Джерельна база дослідження 49

1.3. Методологічні засади дослідження.....51

1.4. Ключові поняття та термінологічний апарат дослідження.....53

Висновки до Розділу 1.....67

РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНИЙ МЕДІАДИСКУРС В УКРАЇНСЬКІЙ ПЕРІОДИЧНІЙ ПРЕСІ 1970–1980-Х РОКІВ.....70

2.1. Абриси театрального мистецтва України на тлі соціокультурних процесів 1970–1980-х років 70

2.2. Організація театрального медіаполя 1970–1980-х років.....82

2.3. Саморефлексії української театральної критики на шпальтах мистецьких видань……97

Висновки до Розділу 2......128

РОЗДІЛ 3. ЖУРНАЛ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» ЯК ОБ'ЄКТИВАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ.....131

3.1. Динаміка розвитку редакційної політики журналу 131

3.2. Рубрикаційна модель часопису: структура, типологія, творчі аспекти….142

3.3. Тематичні домінанти театрально-критичних публікацій на шпальтах журналу «Український театр» 172

Висновки до Розділу 3......199

ВИСНОВКИ.....201

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....207

ДОДАТКИ.....238

ВСТУП

Актуальність дослідження. У процесі становлення культурних та націєтворчих стратегій України 1970–1980-ті роки стали одним з продуктивних періодів, коли вітчизняна театральна критика активно формувала цілісний образ театральної епохи, залишаючи помітний слід у культурній пам'яті сучасників та наукових оцінках. Цей образ, створений зусиллями професійних критиків і редакцій профільних видань, сьогодні водночас викликає інтерес дослідників та критичне переосмислення, що зумовлено як ідеологічними обмеженнями часу, так і високим ступенем суб'єктивності багатьох інтерпретацій. Саме театральна критика зазначених десятиліть зафіксувала багатогранну, нерідко суперечливу картину розвитку театрального життя України, яка потребує системного аналізу та нової оцінки в контексті сучасних підходів.

Зокрема, одним із промовистих етапів в історії театральної критики є період 1970–1980-х років – саме діяльність критиків цього часу значною мірою визначила уявлення про театр зазначеної доби. Щодо української театральної критики, то станом на сьогодні найбільш ґрунтовно досліджено період XIX – першої третини XX століття. Цьому присвячено праці Л. Барабана, Г. Веселовської [6]; А. Білик [12], Н. Владимирової [73], А. Волобуєвої [75], О. Клековкіна [156; 157; 163], А. Коржової [171; 172], О. Красильникової [177], Ю. Полякової [277], С. Роси-Лаврентій [322], В. Собіянського [338; 339; 340], А. Чубрей [398], Ю. Щукіної [406; 405].

Водночас друга половина XX століття залишається найменш вивченим періодом історії української театральної критики. Це особливо помітно, якщо врахувати, що саме у цей час відбувалися важливі політичні, економічні й соціокультурні зміни – етапи «відлиги», «застою», «перебудови» та період становлення незалежної України – які суттєво впливали на розвиток критики та її жанрову структуру.

Частково спробу аналізу театральної публіцистики 1970-х років здійснив В. Неволов у дисертації «Театральний процес в Україні та критика сімдесятих

років» [247], у якій основну увагу приділено загальному стану театру, проблемам репертуару й режисури, тоді як розгляд критики носив переважно оглядовий характер, хоча автор запропонував важливу статистику щодо співвідношення жанрів публікацій, участі фахових і нефахових авторів, а також проаналізував обмеження, що зумовлювали ідеологізований і формалізований стиль рецензій.

Намагаючись осягнути сценічне мистецтво зазначеного періоду, виникає необхідність звернутись до історичних джерел, аналіз яких потребує верифікації (рецензій, оглядів, творчих портретів, проблемних статей), щоб з'ясувати систему естетичних, етичних, політичних та інших пріоритетів авторів, оцінити співвідношення об'єктивності та суб'єктивності в їхніх міркуваннях. Такий підхід дозволяє не просто відтворювати критичні оцінки, а натомість аналізувати й порівнювати їх, іноді – переглядати або спростовувати, розуміючи природу смаків і очікувань критиків. Лише за такої умови можна усвідомити, наскільки театральна критика того часу була об'єктивним відображенням сценічного процесу та в чому полягають її особливості як історичного джерела.

Унаслідок кадрового оновлення на сторінках основних театральних видань – журналу «Український театр» і газети «Культура і життя» – виступали два покоління критиків: досвідчені вчителі та їхні вчорашні учні. Така взаємодія сприяла зміні стилю публікацій: у другій половині 1980-х років дедалі більшого значення набували індивідуальне бачення, суб'єктивні оцінки й емоційно забарвлений тон. Для публікацій цього часу характерними стали підкреслено особисті міркування, ширше окреслення авторської позиції у діалозі з читачем, різноманітність критеріїв оцінювання й активний пошук нових жанрових форм.

Показово, що саме у цей період в пресі почали з'являтися публікації, що порушували питання про негативні явища та кризові тенденції в українській театральній критиці (Ю. Бобошко [15], С. Васильєв [49], С. Веселка [59], В. Заболотна [138], Н. Єрмакова [117], Р. Коломієць [168], В. Неволов [250], А. Поляков [274], Л. Приходько [290] та ін.). Автори таких матеріалів акцентували на зниженні аналітичного рівня рецензій, надмірній декларативності оцінок, повторюваності штампованих формулювань і відсутності належної аргументації.

Окремо наголошували також на проблемі поверхового висвітлення прем'єр та небажанні заглиблюватися у складні питання сценічної культури. Отже, у 1970–80-х роках сформувався своєрідний дискурс «критики критики», у якому визрівали спроби осмислення професійних стандартів театрального рецензування, його місця у культурному процесі та відповідальності перед суспільством.

Таким чином, дослідження театральної критики у фаховому медіапросторі України 1970–80-х років є актуальним як з огляду на необхідність комплексного аналізу історико-культурної спадщини, так і в контексті сучасного дискурсу щодо функцій критики, особливостей авторської позиції та фахових стратегій, формування жанрової системи тощо. Це дослідження дозволить відтворити критичну картину театрального життя зазначеного періоду, осмислити її значення для розуміння процесів культурної пам'яті та розвитку театрального мистецтва України.

Дисертаційне дослідження зосереджується насамперед на письмових жанрах театральної критики, що функціонували у друкованих засобах масової інформації. При цьому поза увагою залишаються усні форми критичного висловлювання (зокрема традиції усного рецензування й публічних обговорень після вистав, теле- і радіопередачі, дискусії на телебаченні та в радіоефірі). Це пояснюється перш за все тим, що зазначені форми переважно не фіксувалися у стабільних джерелах, а аудіо- і відеозаписи такого роду матеріалів збереглися лише фрагментарно або взагалі недоступні для дослідників. Крім того, значна частина цих свідчень існує лише у спогадах учасників, що ускладнює їх верифікацію та комплексний аналіз. Отже, у межах дослідження театральної критики у фаховому медіапросторі України 1970–1980-х років предметом розгляду виступає друкована критика як специфічна форма фіксації, інтерпретації та оцінювання театрального процесу цього періоду.

Зв'язок роботи з науковими програмами, науковими напрямами університету та кафедри, на якій виконувалася дисертація. Дисертаційна робота виконана на кафедрі театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Тема дисертації була

уточнена на засіданні Вченої ради університету 26 листопада 2024 року (протокол № 13).

Мета дослідження: дослідити особливості розвитку театральної критики у фаховому медіа-просторі України в період 1970–1980-х років.

Визначена мета дослідження зумовила необхідність послідовного вирішення наступних **завдань**:

1. Проаналізувати стан наукової розробки питання розвитку театральної критики України 1970–1980-х років та визначити основні наукові підходи до її вивчення.
2. Уточнити понятійно-термінологічний апарат дослідження.
3. Систематизувати періодичні видання України 1970–1980-х років, присвячені питанням театру, та визначити їх роль і місце у фаховому медіапросторі.
4. Окреслити дискусійні інтерпретації функціонування театральної критики в українському фаховому медіапросторі означеного періоду.
5. Дослідити особливості редакційної політики та адміністративного регулювання театральних видань досліджуваного періоду.
6. Виявити тематичні та структурні пріоритети театрально-критичного дискурсу фахової періодики 1970–1980-х років.

Об’єкт дослідження – фаховий медіапростір України 1970–1980-х років.

Предмет дослідження – театральна критика у фаховому медіапросторі України 1970–1980-х років.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період 1970–1980-х років. Вибір цього двадцятиріччя зумовлений кількома факторами. Саме у 1970 році було започатковано випуск журналу «Український театр», що став титульним професійним театральним виданням України зазначеної доби та основним медіаресурсом, у якому системно публікувалися театрально-критичні матеріали. Досліджуваний період характеризується складними суспільно-політичними процесами, пов’язаними з активізацією ідеологічного контролю над культурною сферою, суттєвими змінами в суспільній та індивідуальній свідомості громадян, а

також поступовим послабленням цензурних обмежень у середині 1980-х років під впливом процесів суспільних змін, що наближали незалежність України, що безпосередньо відображалось у загальних тенденціях розвитку мистецької критики. Саме тоді в театральній критиці помітно зростають тенденції до більшої персоналізації висловлювань і розширення тематичної свободи. Звернення до цього хронологічного відрізка обумовлено також тим, що він і досі залишається недостатньо дослідженим у вітчизняному театрознавстві й часто висвітлюється лише фрагментарно, що ускладнює комплексне розуміння еволюції театрально-критичного дискурсу тієї епохи.

Методологічна основа дослідження ґрунтується на комплексному підході до вивчення театральної критики як складника фахового медіапростору України 1970–80-х років. Понятєво-категоріальний апарат дослідження спирається на теорію та практику театрознавства та журналістики, проте вимагає уточнення змісту ключових понять у контексті культурної політики зазначеного періоду та особливостей медіасередовища.

У роботі застосовано:

– *історичний метод*, що дозволив розглянути театральну критику як сегмент культурного процесу в умовах радянської соціокультурної політики, а також простежити динаміку розвитку критики в контексті ключових історичних етапів (період «застою», початок «перебудови»);

– *джерелознавчий метод*, використаний для відбору, верифікації й опрацювання архівних матеріалів (протоколів засідань редакційної колегії журналу «Український театр», тематичних планів, листування редакції з авторами), а також масиву друкованих публікацій у фаховій періодиці;

– *контекстуальний метод*, що дав змогу розглянути критичні публікації у взаємозв’язку з редакційною політикою видань і особливостями організації журналістської роботи;

– *типологічний метод* застосовано для класифікації театрально-критичних текстів за жанровими ознаками, структурними моделями та функціями;

– *хронологічний метод* застосовано для окреслення етапів розвитку театральної критики й визначення тенденцій її еволюції впродовж 1970–1980-х років;

– *метод узагальнення* для формулювання висновків щодо особливостей критики досліджуваного періоду.

Теоретичну базу дослідження становлять

– дослідження та статті, які присвячено становленню та розвитку театрознавства та театральної критики в різні історичні періоди: Барабан Л., Веселовська Г. [6]; Білик А. [12], Бойко Т. [35; 34], Васильєв С. [43], Владимирова Н. [73], Гарбузюк М. [85], Жицька Т. [124], Клековкін О. [156; 157; 159; 163], Коржова А. [171; 172], Красильникова О. [177], Неволов В. [247], Партола Я. [261], Полякова Ю. [277], Роса-Лаврентій С. [322], Собіянський В. [338; 339; 340], Чубрей А. [398], Щукіна Ю. [406; 405];

– окремі праці з питань розвитку друкованої преси, зокрема театральної: Дутчак Г. [115], Галацька В. [82; 83; 84], Каганова Ю. [144], Монич Л. [227; 228], Новородовська Н. [255], Рудий Г. [324];

– праці із питань розвитку історії українського театру: Боньковська О., [37], Гринишина М. [94; 95], Заболотна В. [133], Єрмакова Н. [118], Клековкін О. [158; 162; 164], Корнієнко Н. [173], Пилипчук Р.[264], Фіалко В. [370; 371; 372; 374; 375; 376].

– словники, які окреслюють понятійно-категоріальний апарат театральної критики й журналістики, упорядниками яких виступили Баканурський А., Корнієнко В. [5]; Барабан Л., Дятчук В. [7]; Григораш Д. [93], Клековкін О. [154], Савченко І., Ліпницька І. [333]; Паві П. [259].

– **Джерельну базу** дослідження складають архівні фонди: а саме фонд Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України), де зберігаються протоколи засідань редколегії журналу «Український театр»; фонд Національної бібліотеки імені Ярослава Мудрого, де зберігається архів випусків газети «Культура і життя»; архів номерів журналу

«Театрально-концертний Київ», архів номерів журналу «Український театр»; а також матеріали, що зберігаються в електронній бібліотеці «Чтиво», де розміщено архів номерів журналу «Сучасність».

Наукова новизна отриманих результатів обумовлена здійсненою у дисертації спробою осмислення функціонування театральної критики у фаховому медіапросторі України 1970–1980-х років.

У роботі *вперше*:

– проаналізовано архівні матеріали засідань редакційної колегії журналу «Український театр» 1970–1980-х років, що дозволило реконструювати редакційну політику та внутрішні механізми прийняття рішень щодо публікацій;

– схарактеризовано змістові, жанрові та стилістичні особливості фахової критики зазначеного періоду на основі аналізу масиву театрально-критичних текстів, опублікованих у журналі «Український театр», газеті «Культура і життя», а також у виданнях «Сучасність» і «Театрально-концертний Київ»;

– визначено коло провідних авторів 1970–1980-х років, які друкували театрально-критичні публікації в журналі «Український театр» та газеті «Культура і життя» у 1970–1980-х роках;

уточнено й доповнено:

– визначення основних жанрів театрально-критичних текстів (рецензія, проблемна стаття, творчий портрет, оглядова стаття, інтерв’ю), з урахуванням специфіки їх функціонування в умовах радянської культурної політики та фахового медіапростору;

систематизовано:

– підходи до аналізу жанрової динаміки критики в радянський період,

– класифіковано друковані видання за ступенем фаховості та тематичного спрямування;

введено до наукового обігу:

– архівні матеріали, зокрема протоколи засідань редакційної колегії журналу «Український театр», листування редакції з авторами, тематичні плани видання за 1970–1980-ті роки.

Теоретичне значення дисертації полягає у системному осмисленні театральної критики як специфічного жанрового та змістового феномену у фаховому медіапросторі України 1970–1980-х років. У роботі здійснено аналіз професійних видань, що публікували театрально-критичні матеріали, визначено основні платформи, де друкувалися професійні театрознавці, театральні критики та митці театру, чия фахова освіта й безпосередня причетність до театральної сфери надають особливої ваги їхнім оцінкам. Виокремлено коло постійних авторів, що опублікували найбільшу кількість матеріалів і справили помітний вплив на формування критичного дискурсу зазначеного періоду.

У дисертації опрацьовано і конкретизовано ключову термінологію, що стосується жанрів, у яких найчастіше створювалися театрально-критичні публікації (зокрема рецензії, огляди, проблемні статті, творчі портрети), і визначено їхні жанрово-стильові особливості саме в контексті театральної критики. Окреслено основні тематичні напрями публікацій, проаналізовано динаміку рубрикації та тематичних пріоритетів, ґрунтуючись, зокрема, на архівних матеріалах засідань редакційних колегій. Отримані результати сприяють поглибленню уявлень про механізми взаємодії театру, критики та культурної політики доби.

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання напрацьованих матеріалів і висновків у подальших театрознавчих, культурологічних і медіазнавчих дослідженнях, присвячених історії українського театру та еволюції театральної критики. Зібрані й систематизовані джерела та аналітичні підходи можуть стати основою для викладання низки навчальних дисциплін – зокрема «Історія українського театру», «Театральна критика», «Основи журналістики» – у мистецьких та гуманітарних закладах вищої освіти. Запропоновані методологічні підходи до аналізу критичних текстів, реконструкції контексту їх створення та верифікації джерел можуть бути застосовані у

подальших дослідженнях історії театральної критики й культурної комунікації, а також слугувати підґрунтям для розробки спеціальних навчальних курсів і семінарів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною, оригінальною роботою, результати якої отримані автором особисто. Опубліковані статті та матеріали доповідей, що містять результати дослідження, написано без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Дисертаційні матеріали обговорювались на засіданнях кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Основні положення дисертації були представлені в доповідях на науково-теоретичних, науково-практичних конференціях, читаннях:

- *міжнародних:* V Міжнародна науково-практична конференції *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* (травень 2020 р.), II Міжнародна наукова конференція *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* (листопад 2020 р.), VI Міжнародна науково-практична конференції *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* (травень 2021 р.), VII Міжнародна науково-практична конференції *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* (травень 2022 р.), VIII Міжнародна науково-практична конференції *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* (травень 2023 р.), IX Міжнародна науково-практична конференції *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва (до 120-річчя КНУТКіТ імені І К. Карпенка-Карого)* – 24 жовтня 2024 р.; Міжнародна науково-практична конференція *«Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів (до 130-річчя від дня народження організатора науки, поета, мистця Максима Рильського)* (березень 2025 р.);

- *всеукраїнських:* I Всеукраїнська науково-практична конференція *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства* (травень 2023 р.), II Всеукраїнська науково-практична конференція *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства (*травень 2024 р.), Круглий стіл *Актуальні*

проблеми розвитку культури і мистецтва у динаміці сьогодення (до 120-річчя КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого) (22 жовтня 2024 р.); *VII Всеукраїнські (за міжнародною участю) Наукові читання пам'яті академіка Національної академії мистецтв України Ростислава Пилипчука* (лютий 2025 р.), III Всеукраїнська науково-практична конференція *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства* (15 травня 2025 р.).

Публікації за темою дисертації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження висвітлено у п'яти одноосібних статтях, опублікованих у фахових виданнях, затверджених МОН України, а також в тезах одинадцяти доповідей, опублікованих у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, десяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел (413 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 250 сторінок, обсяг основного тексту 206 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРІОГРАФІЧНІ, ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми

Театральна критика 1970–1980-х років як складник фахового медіапростору України на сьогодні залишається малодослідженою. Незважаючи на значний вплив критичних публікацій на формування уявлень про театральне життя зазначеної доби, спеціальних комплексних праць, присвячених аналізу та ролі театральної критики цього періоду, наразі немає.

Найбільш ґрунтовно у сучасних дослідженнях української театральної критики висвітлено період кінця XIX – початку XX століття, а також 1920–1930-ті роки. Натомість друга половина XX століття досі є найменш опрацьованим у науковій літературі відтинком історії української театральної критики. Однією з причин такої ситуації, ймовірно, є те, що цей період ще донедавна сприймався як відносно близький за часом, а багато представників професійної критики продовжували активну діяльність аж до початку XXI століття, що створювало ілюзію достатньої обізнаності з його особливостями та зменшувало потребу у спеціальних дослідженнях.

Аналізу театрознавчої та театрально-критичної діяльності періоду кінця XIX – початку XX ст. присвячено наукові розвідки А. Білик, Л. Барабана, Ю. Бобошка, Г. Веселовської, В. Заболотної, О. Клековкіна, А. Коржової, Я. Партоли, Р. Пилипчука, Ю. Полякової, В. Собіянського та ін.

Формування театральної періодичної преси в Україні розглядається в статті Л. Барабана та Г. Веселовської «Виникнення фахових видань та становлення професійної вітчизняної театральної критики» у 2 томі тритомного видання «Історія українського театру» (2009 р.) [6]. Автори наголошують, що видання, які публікували матеріали на театральні теми, були великою рідкістю до 1906 року. В

умовах відсутності української періодики в межах Російської імперії, про повноцінну мистецтвознавчу журналістику в Україні не йшлося. Проте саме цей період заклав основи майбутнього критичного дискурсу.

Згідно з дослідженням, першою українською мистецькою трибуною став «Артистичний вісник», започаткований у 1905 році в Галичині за ініціативи І. Труша та С. Людкевича. У виданні друкувались як мистецтвознавчі, так і театрознавчі матеріали, зокрема публікації І. Франка та самого І. Труша, які вперше артикулювали необхідність розбудови українського театру.

Розвиток театральної тематики в публіцистиці українських та російських часописів автори простежують на прикладі низки видань 1906–1912 років: «Рада», «Українська хата», «Літературно-науковий вістник», «Діло», «Світло», «Хлібороб», «Неділя» тощо. Відзначають високу активність провідних українських інтелектуалів – М. Вороного, І. Франка, М. Євшана, О. Пчілки, С. Русової, Г. Хоткевича, С. Петлюри, І. Стешенка, які не лише писали театральні рецензії та есеї, а й задавали високий рівень вітчизняної критики.

Окрему увагу приділено українській щоденній газеті «Рада» як майданчику формування театрального огляду й рецензії – саме це видання, на думку авторів, задавало ритм обговорення актуальних театральних подій, пропонуючи регулярну, часом гостру критику сучасного театру.

У дослідженні Л. Барабана, Г. Веселовської детально окреслено діяльність журналу «Україна», що виник на базі часопису «Київська старовина» й послідовно публікував великі аналітичні статті, зокрема С. Петлюри, Л. Старицької-Черняхівської, Д. Дорошенка. Саме тут з’являються перші спроби ґрунтовного аналізу українського театру як культурного інституту, що потребує професіоналізації. Значущим, з огляду на структурування театрознавчого дискурсу, є акцент на появі в цих публікаціях системних спроб інтерпретації ролі театру в націєтворчих проєктах.

Автори наголошують і на ролі «Літературно-наукового вістника», який, попри загалом емпіричний і описовий характер театральних матеріалів, став платформою для фіксації новітніх явищ у мистецтві. Підкреслюється значення

публікацій С. Єфремова, який не тільки інформував про театральні події, а й демонстрував ознаки власного стилю аналітичного огляду, а також статей Ю. Тищенка, А. Ніковського.

У межах розгляду часописів із чіткою модерністською орієнтацією увагу зосереджено на виданні «Українська хата», яка в 1909–1914 роках стала рупором естетичної модернізації українського мистецтва.

Об'єктом дослідження стала і театральна публіцистика С. Петлюри, яка посідає окреме місце в історії театральної критики. Л. Барабан та Г. Веселовська простежують його публіцистичні й критичні виступи у виданнях «Рада» та «Україна», підкреслюючи глибину, з якою С. Петлюра аналізував українську сцену – не лише з національно-культурних, а й соціально-естетичних позицій. У цьому контексті вивчення публіцистичної творчості С. Петлюри розглядається як маркер становлення фахової української критики європейського рівня.

Нарівні з С. Петлюрою автори дослідження виокремлюють і доробок Миколи Вороного, чия діяльність на межі акторства, режисури, критики й теорії театру сприяла формуванню складної, поліфонічної моделі національного театрознавства. Огляд завершується аналізом внеску І. Стешенка та В. Чаговця – двох ключових постатей, які сприяли не лише популяризації театру, а й професіоналізації театрознавчої думки. І. Стешенко як редактор, критик і викладач першим здійснив спробу створення концептуальної «Історії української драми», тоді як В. Чаговець, із позицій тривалої критичної практики, вибудовував модель фахового аналізу сценічного мистецтва.

Таким чином, у дослідженні Л. Барабана та Г. Веселовської театральна критика постає як форма культурної самоорганізації нації, що пройшла шлях від аматорського ентузіазму до перших професійних звершень. Широка джерельна база, у якій представлено десятки видань та авторів, дозволяє науковцям репрезентувати складний і багатогранний процес становлення української критики початку XX століття як складника процесу національного відродження.

Інша дослідниця, А. Коржова, у статті «Дискусійні питання українського театрознавства кінця XIX – початку XX століття» [171] ставить за мету окреслити

теоретичні та методологічні особливості праць таких істориків театру, як І. Франко, В. Перетц, П. Рулін, О. Кисіль, Д. Антонович та інші. Дослідження цих праць, значну частину яких тривалий час було вилучено з наукового обігу, дозволяє виявити розбіжності у розумінні ними ключових питань історії театру, збагатити сучасний інструментарій театрознавців та визначити можливі шляхи подальшого розвитку науки про театр. Аналіз авторкою наукових праць таких видатних постатей, як Іван Франко, дозволяє зрозуміти, як його погляди на літературу та театр впливали на формування критичного дискурсу свого часу, а вивчення його спадщини допомагає зрозуміти еволюцію критичної думки. Стаття також аналізує і різні підходи до історії театру в минулому, що може допомогти сучасним критикам уникнути упередженості та суб’єктивізму у своїх оцінках. Позаяк розуміння методологічних засад дослідження є запорукою об’єктивності.

Отже, стаття А. Коржової хоча й не присвячена безпосередньо історії театральної критики, але створює важливий контекст для її розуміння.

У статті О. Красильникової «Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків до рубежу XIX–XX століть)» [177] підкреслено синтетичну природу театру, що поєднує літературну основу з її сценічним втіленням, та його вплив на формування масової культури. Авторка розглядає роль драматургів у врахуванні смаків глядачів, аналізує особливості розвитку театральної культури в Україні та висвітлює внесок видатних діячів у становлення театрознавчої та критичної думки. Ще один аспект, який став об’єктом розгляду – зв'язки театру з народною культурою, фольклором та етнографічними традиціями. На думку авторки, це мало безпосередній вплив на формування перших форм театральної критики, яка часто була спрямована на аналіз відповідності вистав національному духу та традиціям. О. Красильникова зауважує, що тогочасні драматурги завжди враховували смаки потенційного глядача. Це також впливало на критику, яка часто виступала посередником між театром та публікою, формуючи її смаки та оцінюючи вистави з погляду їхньої доступності та зрозумілості.

Також у статті розглядаються процеси становлення професійної театральної критики в Україні, її відокремлення від загальної літературної критики та формування власних методологічних підходів. Авторка висвітлює внесок видатних діячів культури (наприклад, Івана Франка) у розвиток театральної критики, праці яких заклали основи для подальших досліджень та формування критичного дискурсу.

У дисертаційному дослідженні А. Білик «Театральна критика Одеси в контексті міської видовищної культури (друга половина XIX – друге десятиріччя XX ст.) [12] театральна критика аналізується в контексті театрального життя міста з урахуванням репертуарної політики театрів, особливостей режисерських підходів, акторської гри, взаємин між сценою й аудиторією, а також значення критичного дискурсу в міській видовищній культурі.

У дослідженні театральна критика розглядається як важливий складник комунікативної системи, що передає культурні смисли й сприяє формуванню глядацького художнього смаку. Авторка окреслює специфіку одеського критичного дискурсу та послідовно відтворює основні етапи його еволюції. Особливу увагу приділено жанровій палітрі критичних текстів, що друкувалися в одеській періодиці: рецензіям, театральним фейлетонам, творчим портретам, підсумковим статтям за результатами театральних сезонів. Також розглядає і культурно-організаційну діяльність представників одеської критики – зокрема, їхню участь у видавничих ініціативах, роботі Літературно-артистичного товариства та інших формах інституалізації театрального життя міста.

Наукові дослідження, що зосереджуються на аналізі діяльності театральних угруповань у контексті публікацій у періодиці певного історичного періоду, теж варто взяти до уваги. Зокрема, Н. Владимирова досліджує розвиток українського театру у Львові на основі матеріалів, опублікованих у виданнях «Літературно-науковий вістник», «Альманах лівого мистецтва “ЗУМО”» та «Нові шляхи». Дослідниця простежує особливості театрального процесу крізь призму публікацій визначних мистецтвознавців, таких як Іван Труш, Микола Вороний, Святослав Гординський, Володимир Січинський та ін. [73]. У статті авторки досліджено

літературно-критичну спадщину Івана Труша (1860–1941), зокрема його театрознавчі розвідки, опубліковані на сторінках часопису «Артистичний вісник». Авторка зосереджується на аналітичних і полемічних дописах митця, в яких виявляється його глибоке розуміння ключових проблем розвитку українського театру початку XX століття. І. Труш не лише окреслював чинники, що гальмували поступ національної сцени, а й проводив порівняльний аналіз із діяльністю польських театральних колективів. Як зазначає Н. Владимирова, особливу увагу критик приділяв питанню включення до репертуару українських театрів п'єс іноземних авторів, що, на його переконання, вимагало додаткових фінансових ресурсів і створювало виклики для труп як у побутовому, так і в професійному вимірах. В ході дослідження авторка доходить висновку, що важливі теми, які піднімав І. Труш у своїх публікаціях, зокрема щодо ролі театру у формуванні національної самосвідомості, не втратили своєї актуальності і сьогодні [73].

Монографія О. Клековкіна «Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси» [164] містить кілька параграфів, присвячених аналізу театральної критики. У параграфі «Театральна критика» йдеться про становлення та розвиток театральної критики в Україні від її зародження у 1860-х роках до радянської доби, коли вона отримала державний статус. Автор зазначає, що у радянський період критика стала інструментом ідеології, а рецензії набули обов'язкової партійної спрямованості та підпорядковувалися політичним завданням [164, с. 149]. Критики не лише оцінювали мистецькі якості вистав і акторської гри, а й виконували роль «художніх політруків», контролюючи і формуючи театральний процес відповідно до державних вимог. З точки зору автора, театральна критика в цей час загалом була інструментом пропаганди, а не незалежної мистецької оцінки, і працювала в межах суворої ідеологічної дисципліни. У главі «Колективний критик» О. Клековкін висвітлює процес формування колективної театральної критики в радянській Україні, описує створення секцій критиків-комуністів, рецензентських бригад із робітників, художніх рад і художньо-політичних рад, які регламентували художню та ідеологічну діяльність театрів – ці форми колективної критики забезпечували ідеологічний контроль і колективну відповідальність за репертуарну

політику, формуючи систему взаємодії театрального мистецтва та влади. У главі «Хронікер-Репортер-Рецензент» О. Клековкін репрезентує історію та шлях трансформації театральної критики в Україні, починаючи від дореволюційного періоду, коли діяльність рецензентів, хронікерів і репортерів часто сприймалася як нефахова, поверхнева і суб'єктивна. За твердженням автора, рецензенти здебільшого не мали глибоких знань з української культури та театру, часто демонстрували суперечливі оцінки, що викликало недовіру і навіть інциденти у театральному середовищі. З 1920–30-х років ситуація змінилася: завданням театральної критики стало виховання глядача відповідно до офіційної державної риторики. Водночас зберігалися традиції описових, формальних, поверхневих рецензій, які не заглиблювалися в художню сутність вистав, а зосереджувалися на зовнішніх деталях і компліментах. У 1930-х роках, як зазначає О. Клековкін, критика остаточно перетворилася на інструмент, що використовувався для прославляння радянської влади, партійних гасел і соціалістичної ідеології, водночас зневажаючи незалежну думку і професійність [164, с. 150]. У своїй науковій розвідці О. Клековкін узагальнив та доповнив свої попередні публікації про театральну культуру України [162; 163; 159], систематизував статус і місце театральної критики у кількох суттєво різних історичних періодах (від кінця XIX століття до 1980-х років), окреслюючи особливості її функціонування й трансформації у кожному з них.

Значний внесок у вивчення історії українського театру зробив Р. Пилипчук, включаючи аспекти його критичного осмислення. У науковому дослідженні «Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)» [264] автор розглядає театральне життя в Україні на межі XIX–XX століть, роблячи акцент на репертуарі, трупах, гастрольній діяльності, а також на взаємодії з глядачем і культурних процесах, які супроводжували український театр у цей період. Попри історичний характер викладу, в тексті наявні й важливі згадки про діяльність преси, що становлять інтерес для дослідження формування української театральної критики.

Зокрема, Р. Пилипчук відзначав, що навіть у малих містах театр викликав великий інтерес і ставав об'єктом суспільного обговорення. У багатьох випадках

це обговорення знаходило відображення на сторінках газет, зокрема таких, як «Київська газета», «Киянин», «Діло», «Літературно-науковий вістник», пізніше – «Рада». Публікації мали характер рецензій, фейлетонів, заміток, де театральне дійство оцінювалося з огляду на національну справу, акторську гру, режисерське вирішення та вплив на глядача.

Ці матеріали, хоча ще не сформовані як повноцінна фахова театральна критика, на думку Р. Пилипчука, демонструють зародження інтересу до системного аналізу сценічного мистецтва. Особливо наголошується на тому, що театральна публіка та автори друкованих відгуків розглядали українську сцену як частину національного руху. Саме тому публікації нерідко виходили за межі суто мистецького аналізу й набували публіцистичного, соціокультурного звучання. Це засвідчує важливість газетної публіцистики як індикатора суспільного ставлення до театру та як передумови виникнення професійної театральної критики. З цього ми можемо зробити висновок, що преса тієї доби ще не виконувала ролі фахового критичного інституту, однак її матеріали вже функціонували як механізм суспільного резонансу, а відтак становлять цінне джерело для реконструкції уявлень про театральний процес того часу.

У більшості згаданих тут праць дослідники розглядають театральну критику не лише як форму оцінювання сценічного мистецтва, а передусім як важливий інструмент формування національної ідентичності. Спільним для багатьох авторів є акцент на еволюції критики від аматорських рецензій і публіцистичних дописів до перших спроб професіоналізації й систематичного аналізу театру як окремого культурного інституту. Дослідники підкреслюють роль періодики як простору, що задавав ритм обговоренню театральних подій, а також звертають увагу на вплив історико-політичного контексту й ідеологічних факторів, які багато у чому визначали тематику, стиль і тональність публікацій. Також у працях фахівців простежується спільне прагнення осмислити методологічні засади критичного дискурсу, показати різноманітність підходів і пошук власної концептуальної мови театральної критики в межах національного відродження і модернізаційних процесів в сценічній практиці.

Окремий напрям театрознавчих студій становлять численні праці, присвячені театральній критиці 1920–1930-х років. Дослідницький інтерес до цього періоду пояснюється як його винятковою динамікою й багатством культурних процесів, так і тим, що починаючи з середини 1930-х років, в умовах жорсткої цензури та репресій, значна частина джерел і публікацій стала фактично вилученою з наукового обігу. Лише з відновленням наукових ініціатив у період незалежності України виникла можливість системно вивчати як окремі постаті критиків, так і специфіку театральної критики у взаємодії з мистецьким середовищем. Завдяки цьому сьогодні існує помітна кількість праць, що аналізують діяльність критиків і театрознавців, та особливості функціонування видань у ключових культурних центрах країни.

Ще однією ланкою наукових досліджень, присвячених 1920–1930-м рокам, є роботи, що стосуються тогочасної періодичної преси, зокрема мистецьких видань: у низці праць розглянуто питання бібліографії, типології, видавничої й редакційної специфіки театральних часописів та їхніх об’єднань.

У дисертаційному дослідженні «Формування української професіональної театральної критики у Східній Галичині 1920–1930-х років: жанрово-стилістичний та методологічний аспекти» [322] С. Роса-Лаврентій підкреслює, що театральна критика цього періоду ще не була професійною у сучасному розумінні, однак активно формувалася в межах загальної культурної, національно-визвольної та просвітницької діяльності.

У роботі акцентовано, що галицькі театральні рецензії переважно друкувалися в загальнокультурних часописах і щоденній пресі, зокрема у виданнях «Театральне мистецтво», «Аматорський театр», «Вертеп», «Нова хата», літературно-мистецький журнал «Митуса», «Новий час» та інших. Ці театрально-критичні публікації, як правило, мали оглядовий або публіцистичний характер, з чіткою громадянською і національною позицією. С. Роса-Лаврентій відзначає, що тодішні критики поєднували літературознавчий, естетичний та політичний погляди, висвітлюючи діяльність українського театру товариства «Руська бесіда» у Львові, а також гастролі труп з Наддніпрянщини.

Авторка наголошує, що критика прагнула не стільки естетичного аналізу вистав (що з’явиться пізніше), скільки обстоювання потреби у власному театрі українською мовою, здатному відображати народний дух і формувати національну самосвідомість. Ця особливість відрізняє галицьку критику від «естетично нейтральних» підходів, властивих пізнішим професійним театрознавчим публікаціям.

Отже, навіть попри відсутність виразно сформованої професійної школи театральної критики, галицька критика межі століть є надзвичайно важливим джерелом для дослідження національного театру: вона не тільки фіксує фактологію, а й формує культурну парадигму і засадничі уявлення про функції театру в українському суспільстві.

У дисертаційному дослідженні А. Чубрей «Український театр у медіапросторі міжвоєнної Галичини: проблеми видавничого супроводу» [398] авторка досліджує розвиток і функціонування журналістських жанрів, що застосовувалися для висвітлення театральної тематики. Зокрема, вона акцентує увагу на специфіці театральної рецензії, вказуючи, що в цьому жанрі автори зосереджувалися на таких аспектах, як: жанрові особливості твору, відзначення роботи автора над сюжетом, героями й іншими складниками п’єси, розвиток комічних ліній у комедії, оцінка діалогів між персонажами; характеристика персонажів, адаптація «чужих», іноземних характерів до українського менталітету, особливості конфлікту між ними, їхній розвиток у сюжеті, співвіднесення з вже відомими зразками, оцінка їхньої природності у творі і твору загалом, послідовність викладу основної ідеї та її динаміка [398].

Дослідниця стверджує, що, окрім критичних оглядів вистав, автори публікацій активно залучали читачів до діалогу. Також періодика містила публікації пізнавального характеру: матеріали з історії українського театру, нариси про жанрові різновиди сценічного мистецтва, біографії видатних діячів галицької театральної сцени. Важливою функцією цих публікацій, на думку авторки, була пропаганда театру як складника національно-культурного руху, а також підкреслення його ваги для розвитку місцевих культурних осередків.

А. Чубрей також системно залучає дослідження інших науковців для аналізу суміжних аспектів видавничої справи та журналістики, пов’язаних із галицькими часописами і видавництвами, а також із розвитком професійного й аматорського театрів, відмінності між якими зумовлювалися політичною ситуацією, наслідками Першої світової війни й орієнтацією на тогочасні тенденції драматургії.

На основі аналізу бібліографічних джерел дослідниця виокремила низку періодичних видань театрального спрямування: «Театральне Мистецтво» (1922–1924), «Аматорський Театр» (1925–1927), «Вертеп» (1930), «Театр» (1935), а також їхні додатки – «Масовий Театр» (1930–1932), «Жива Сцена» (1930), «Селянський Театр» (1934–1935). Дослідження також охоплює суспільно-політичні («Діло», «Новий Час», «Наш Прапор»), жіночі («Нова Хата»), літературно-мистецькі («Назустріч»), релігійні («Нова Зоря»), дитячі («Світ Дитини») й сатирично-гумористичні («Комар») часописи міжвоєнної доби. Це дозволило виявити специфіку подання театрального матеріалу, окреслити тематичні акценти, зокрема популярність рецензії як жанру, і зафіксувати авторів, котрі найбільш активно порушували театральну проблематику на сторінках видань різного спрямування.

У дослідженні «Театральна преса Києва 1918–1941 років: типологічний аспект» А. Волобуєва [75] акцентує на тому, що в сучасній науковій традиції «театральна періодика найчастіше розглядається фрагментарно і є предметом наукового дослідження з позицій визначення типології мистецької преси» [75, с. 102]. У цьому контексті авторка згадує праці таких дослідників, як Ю. Полякова, В. Собіянський, які здійснили спроби класифікації мистецьких періодичних видань та визначення їхньої ролі в культурному процесі.

Окрему увагу, за словами А. Волобуєвої, становлять спогади-рефлексії Р. Черкашина та Ю. Фоміної «Ми – березільці», в яких описано досвід участі в театральному русі, зокрема діяльність навколо часопису «Барикади театру». Ці свідчення мають не лише мемуарний, а й джерелознавчий характер, оскільки фіксують функціонування театрального видання як майданчика ідей, естетичних пошуків і дискусій мистецької спільноти доби.

В. Собіянський у своїх наукових розвідках, присвячених театральній критиці 1920-х років, таких як «Театральна критика в Україні другої половини 1920-х років як складова театрального процесу» [338], «Театрально-критичні публікації у газетних виданнях України 1920-х років» [340], «З історії театрально-критичної публіцистики та есеїстики України другої половини 1920-х років» [337] та ін. аналізує тематику, жанрову специфіку театральної критики, визначає провідних авторів цього періоду. В. Собіянський здійснює цілісне наукове осмислення театральної критики в Україні другої половини 1920-х років, розглядаючи її як важливу частину театрального процесу. Автор акцентує на тому, що саме в цей період відбувається становлення методології театрознавчого аналізу, вироблення критеріїв оцінки п'єси та вистави, формування жанрових і публіцистичних особливостей критичних текстів.

У своїх наукових розвідках В. Собіянський досліджує театрально-критичний дискурс у широкому соціокультурному контексті – на тлі українізації, політики НЕПу, розквіту видавничої справи, а також появи спеціалізованих мистецьких часописів. Особливу увагу приділено політичним чинникам, зокрема впливу численних регламентуючих ідеологічних постанов на трансформацію театральної критики наприкінці десятиліття.

Автор аналізує корпус театрально-критичних публікацій у пресі, виокремлюючи різні типи видань – щоденні газети, літературно-художні, суспільно-політичні та фахові мистецькі журнали, розробляє типологію театральної періодики, систематизує жанровий діапазон критики, де особливо виділяються рецензії, нариси, проблемні статті, творчі портрети та фейлетони, приділяє увагу дослідженню авторських стратегій, стилістичних особливостей текстів та особистостям маловідомих, але впливових театральних критиків епохи.

Однією з важливих тем є участь критиків у публічних театральних диспутах, зокрема Всеукраїнському театральному диспуті 1927 року, за результатами якого публікувались звіти, приймались рішення, навішувались ярлики. Ці заходи розглядаються як вияв впливовості театральної критики, яка дедалі більше

виходила за межі друкованого формату й перетворювалася на чинник формування культурної політики.

Результати дослідження демонструють, що в другій половині 1920-х років театральна критика в Україні переживала якісний злет, але наприкінці десятиліття зазнала тиску з боку влади, що веде до ідеологізації змісту та згортання вільної фахової дискусії.

Ю. Полякова у статті «Театральна періодика Харкова (1917–1933 рр.): типологія, тематика, проблематика» [277] аналізує типологію видань, їхній авторський склад та тематику в контексті складних суспільно-політичних умов того часу. Вона підкреслює важливість театральної критики як невід'ємної частки розвитку театрального процесу, що забезпечує зворотний зв'язок між публікою та акторами.

Також Ю. Полякова зазначає, що тематика та спрямованість театральної критики цього періоду значною мірою визначалися складними суспільно-політичними умовами. Це означає, що критика не була ізольованим явищем, а була тісно пов'язана з ідеологічними та культурними процесами в суспільстві. Авторка підкреслює, що вивчення місцевих театральних журналів та критичних матеріалів є необхідним для створення повної картини розвитку театру в конкретному регіоні, що дозволяє уникнути узагальнень та врахувати специфіку локального театрального процесу.

У наукових працях, присвячених театральній критиці 1920–1930-х років, спільним є підкреслення її органічного зв'язку з ширшими культурними та суспільно-політичними процесами, активної участі у формуванні національної культурної парадигми та консолідації театрального середовища. Дослідники акцентують на багатофункціональності критики, яка поєднувала естетичні, виховні й ідеологічні завдання, одночасно виступаючи механізмом фахової оцінки, інструментом публічного діалогу і засобом культурного просвітництва. Спільною рисою є увага до систематизації видань мистецького спрямування, стилістичних особливостей та соціокультурних контекстів функціонування критичних текстів, а також аналіз впливу редакційної політики видань і цензурних обмежень. У

більшості робіт підкреслюється роль театральної критики як важливого чинника легітимації українського театру і розбудови його професійного обличчя в умовах активних модернізаційних і національно-культурних процесів міжвоєнної доби.

Важливо врахувати особливості повоєнного періоду в історії українського театру, оскільки саме тоді відбувалися значущі суспільно-культурні трансформації. Після завершення Другої світової війни суспільство поступово оговтувалося від наслідків масштабної трагедії, що супроводжувалося змінами в культурному житті. Розвінчання культу особи Сталіна, початок процесів десталінізації та певна стабілізація політичної ситуації створили умови для активізації творчої діяльності й розвитку мистецьких практик. Цей контекст багато в чому вплинув на формування театральних традицій, репертуарну політику й інституційну структуру, що визначали подальший розвиток театру у 1970–1980-х роках.

Без усвідомлення особливостей цього етапу неможливо повноцінно аналізувати процеси 1970-х років, оскільки коріння багатьох явищ і проблем закладалося ще у середині 1960-х, коли після зміни політичного курсу Хрущова на брежнєвську модель розпочалося поступове згортання лібералізаційних тенденцій у культурному житті.

Про період, що передував 1970–1980-м рокам, а також про попередні десятиліття й особливості функціонування театральної критики у цей час ґрунтовно писала В. Заболотна, зокрема висвітлюючи специфіку розвитку українського театру кінця 1940–1960-х років і роль критики у формуванні художніх орієнтирів та суспільних уявлень про сценічне мистецтво.

У розділі «Театральна Україна у полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років XX століття» [133] на сторінках наукового видання «Нариси з історії театрального мистецтва XX століття» [241]. В. Заболотна відзначає, що у 1940-х роках критика перебувала під жорстким ідеологічним тиском. Театральні критики разом з літературними зазнавали жорсткої критики за «недостатню критичність», що часто призводило до звинувачень у політичних «збоченнях» і навіть репресій.

Щодо періоду «відлиги», В. Заболотна зазначає, що критика тоді була «розгублена». Звиклі до прямолінійного реалізму та ілюстративності критики не були готові конструктивно реагувати на появу нових режисерських форм, зокрема пошуків на сцені, які порушували традиційні постановочні канони. Як приклад авторка наводить вистави за драматургією Б. Брехта, що викликали суперечки навколо сценографії, умовності й відходу від реалізму. Попри це, деякі критики та режисери розуміли та підтримували пошуки нової мистецької форми. Покоління шістдесятників, за спостереженнями В. Заболотної, стало носієм оновленої етики, нових підходів до творчості, хоча і вони стикалися з ідеологічним тиском [133, с. 584].

У тексті В. Заболотної наголошено, що професійна театральна критика в Україні сформувалася лише після війни, коли у 1944 році в Київському театральному інституті відкрили набір на спеціальність театрознавства. Авторка перелічує цілу плеяду театрознавців і критиків, які працювали у виданнях того часу: Алла Спиридонова, Лариса Клевцова, Світлана Нарбут, Юрій Бобошко, Аркадій Драк та інші. Однак більшість газетних публікацій були поверховими, коротко переказували зміст п’єс і роздавали оцінки виконавцям [133, с. 84]. Справжня критика часто виконувала функцію обслуговування ідеологічних настанов, іноді навіть ставала інструментом для цькування митців або, навпаки, їх «розкручування». Лише з кінця 1960-х років почали з’являтися більш змістовні й аналітичні підходи, але їхнє впровадження було складним і обмеженим. Це співпало з появою нового покоління критиків. Молодим авторам було важко пробитися на шпальти видань. Тільки в другій половині 60-х років заявляє про себе нове покоління театральних критиків, серед яких згадуються Зоя Дерябіна, Юрій Богдашевський, Олександр Мірошніченко, Галина Довбищенко та Микола Лабінський, Світлана Веселка. .

Єдиною спробою системного аналізу окремих аспектів критики 1970-х років можна вважати дисертацію В. Неволова «Театральний процес в Україні та критика сімдесятих років» [247], у якій автор головну увагу зосередив на загальних тенденціях розвитку театру, тоді як стан критики розглядався переважно у

контексті відображення ідеологічних процесів і проблем художнього рівня публікацій. Аналізуючи особливості розвитку українського театру, автор підкреслює наявність значного творчого потенціалу: відзначає успіхи майстрів сцени, появу нових колективів, малих сцен, драматичних театрів, розвиток мережі філій і гастрольної діяльності, створення нових творів української драматургії. Однак, попри це, автор зазначає, що значна частина творчого потенціалу використовувалася не повною мірою.

В. Неволов простежує розвиток української драматургії 1970-х років, особливо так званої «виробничої драми», присвяченої праці, виробництву, будівництву, і постановкам, що зачіпають героїко-патріотичні теми, війну, соціальну тематику, згадує ключових драматургів того часу, таких як М. Зарудний, О. Коломієць, Я. Стельмах та інші. Однак, на думку автора, нові драматургічні напрями все ж залишалися обмеженими через слабке опанування нових виражальних засобів та недостатнє оновлення сценічної лексики.

Частину дослідження В. Неволов присвячує аналізу стану театральної критики, де вказує на її слабкі сторони: недостатній професіоналізм багатьох критиків, рецензії, написані формально і поверхнево, відсутність аналізу художніх особливостей вистав. Більшість публікацій являли собою переказ змісту п’єс або формальне перерахування виконавців, вважає автор. Критика часто виконувала функції ідеологічного контролю, але не сприяла розвитку театрального мистецтва. Зазначає В. Неволов також і обмежений репертуар публікацій у пресі, тематичну вузькість, ізольованість окремих вистав у аналізі, слабку увага до нових явищ і сучасних проблем. Крім того, спостерігається дефіцит театральної критики порівняно з необхідністю систематичного аналізу театрального життя, вважає автор.

В. Неволов підкреслює, що українська театральна критика 1970-х років виконувала здебільшого ідеологічну функцію і часто страждала від поверховості. Це ускладнювало розвиток театру та обмежувало можливості його художнього зростання. У роботі відзначено необхідність більш глибокого і системного аналізу театрального життя, посилення уваги до нових художніх явищ та їхньої

професійної оцінки. Однак автор бачить і позитивні зрушення, що проявилися в останні роки аналізованого періоду, зокрема, зростання рівня публікацій і поява молодих професіоналів.

Важливою проблемою автор вважає відсутність системного підходу до театральної критики. Темою театрально-критичних публікації рідко ставали питання режисури, акторської майстерності, художнього оформлення, аналізу змісту драматургії. Це відображало загальний стиль театрального життя, де нові постановки часто не супроводжувалися професійними рецензіями. У газетах і журналах матеріали про театр з'являлися із значним запізненням, рецензії затримувалися на місяці, через що вони втрачали актуальність і гостроту. Така ситуація призводила до того, що думка критики часто втрачала своє значення, а театральне життя залишалося без належної аналітичної підтримки.

Особливу увагу автор приділяє аналізу публікацій у масовій пресі – наприклад, у газетах «Культура і життя», «Правда», у журналах «Український театр». Зазначається, що приблизно 34% публікацій припадало на стандартні рецензії з переказом змісту, близько 12% становили проблемні статті, 17% – творчі портрети, і майже 5% являли собою огляди підсумків театрального сезону. Автор критикує вузькість тематики рецензій: увага приділялася здебільшого виставам одних і тих же колективів і виставам, лояльним до «керівної думки» [247, с. 10].

В. Неволов також порушує і проблему недостатньої кваліфікації багатьох авторів критичних публікацій. Чимало публікацій страждали від відсутності системності: аналіз окремих вистав не розглядався в широкому контексті театрального життя, а являв собою перелік зауважень без аналізу тенденцій. У публікаціях рідко зустрічалися спроби розглянути постановку у зв'язку із загальним станом драматургії, розвитком театральної мови, змінами глядацьких уподобань.

Попри це, автор визнає, що в критиці почалися позитивні зрушення. У другій половині 1970-х років з'явилися більш кваліфіковані автори, розпочалося системніше обговорення деяких проблем театру, відзначено зростання професійного рівня публікацій у спеціалізованій пресі. Однак усе ще відчувалася

нестача справжньої глибини аналізу, дослідження художніх процесів, висвітлення режисерської думки.

Таким чином, ключові претензії автора до театральної критики цього періоду зводяться до формалізму, ідеологізації, недостатньої глибини аналізу, нестачі професіоналізму в авторів, а також до ізольованості рецензій і оглядів від загального контексту розвитку театрального мистецтва. Автор підкреслює, що без зміни цієї ситуації неможливо було очікувати реального прогресу українського театру.

Важливим джерелом для окреслення загальних уявлень про специфіку театрально-критичних висловлювань зазначеного періоду є також окремі публікації сучасників – безпосередніх учасників критичного процесу. Йдеться про матеріали, у яких театральні критики 1970–1980-х років порушували питання щодо стану професії, рівня рецензій, проблем жанрової одноманітності та впливу соціокультурних чинників на характер публікацій. З плином часу з’явилася необхідна дистанція, що дає змогу здійснити більш об’єктивний аналіз цих текстів, оцінити обґрунтованість висунутих у них претензій і водночас врахувати, якою мірою на авторські судження впливали домінантні установки.

У цьому контексті доцільно окремо зазначити статтю Сергія Васильєва «Вічне повернення: Українська театральна критика напередодні 1990-х» [43], де автор актуалізує тему стану театральної критики напередодні здобуття Україною незалежності. С. Васильєв, який упродовж багатьох років очолював відділ театру в газеті «Культура і життя», а також був активним дописувачем журналу «Український театр», як практик театрально-критичної діяльності, висловив низку спостережень, що вирізняються особливою точністю у характеристиці процесів розвитку театрально-критичної думки останньої третини XX століття.

У статті автор аналізує стан української театральної критики напередодні проголошення незалежності України в 1991 році. С. Васильєв відзначає проблему необізнаності сучасного театрального покоління з процесами та явищами недавнього минулого, що призводить до повторення помилок попередників. Він підкреслює важливість вивчення історії театру, особливо періоду 20–30 років до

незалежності, який часто залишається малодослідженим. Стаття визначає дискусійні платформи, аналізує методи висвітлення театральних питань у пресі та фіксує імена та естетичні позиції театрознавців, які представляли національну критику в зазначені роки. С. Васильєв наголошує, що існує значний розрив між сучасним театральним поколінням та попередниками, що призводить до втрати зв'язку з досвідом минулих поколінь.

Окремої уваги заслуговують також інші наукові праці – як театрознавчого спрямування, так і дослідження, присвячені історії журналістики та періодичної преси в Україні другої половини XX століття.

У ряді сучасних наукових досліджень об'єктом аналізу виступає періодика, що упродовж радянського періоду висвітлювала питання культури в широкому розумінні цього поняття. Хоча у таких працях, як правило, відсутні окремі розділи, присвячені виключно театральній критиці, однак вони містять важливі спостереження щодо функціонування культурної тематики в радянському медіапросторі загалом. Аналіз таких джерел дозволяє реконструювати медіа-контекст епохи, виявити форми і механізми ідеологічного впливу на зміст і жанрову природу публікацій, а також зрозуміти місце і специфіку функціонування матеріалів про мистецтво, зокрема, театральне, у системі масової комунікації того часу.

Подібні наукові розвідки є цінними для комплексного осмислення історії радянської преси, оскільки демонструють, у який спосіб культурні теми інтегрувалися у ширший публіцистичний дискурс, з якою інтенсивністю й у яких форматах подавалася інформація про мистецтво, та як це, своєю чергою, впливало на формування суспільного уявлення про культурні практики.

У статті «Радянська преса і конструювання масової суспільної свідомості в Україні (1950–1985 рр.)» Ю. Каганова [144] досліджує особливості республіканських, обласних, міських, багатотиражних видань, їхні кількісні та якісні показники, а також специфіку передплати та продажу, а також розглядає проблеми цензури в пресі, приховування інформації, мовний дискурс та роль іноземної преси в Україні в контексті «холодної війни». На основі фактичного

матеріалу авторка аналізує неоднозначний ефект атеїстичної пропаганди в періодичних виданнях, доводить підлеглий статус республіканської преси та уточнює роль партійно-державних структур у контролі над періодичними виданнями.

Ю. Каганова акцентує увагу на тому, що повоєнна преса була потужним інструментом ідеологічного впливу на масову свідомість в Україні. Існувала розгалужена система преси, що включала видання різних рівнів, кожне з яких мало свою аудиторію та функції. Авторка спирається на дані про тиражі, періодичність, тематику та інші показники, що характеризують розвиток радянської преси в Україні, а також на інформацію про систему передплати та продажу газет і журналів, що теж було важливою частиною механізму поширення ідеологічної інформації. Також дослідниця торкається теми цензури як потужного інструменту контролю над змістом публікацій, і практики приховування інформації, що теж є способом маніпулювання громадською думкою. Цей вплив здійснювався і через специфічний мовний дискурс, насичений кліше та штампами. Ю. Каганова наголошує, що республіканська преса перебувала під жорстким державним контролем структур і була обмежена у своїй самостійності.

Також авторка розглядає і вплив іноземної преси на українське суспільство в умовах «холодної війни» та заходи влади щодо протидії цьому впливу, і атеїстична пропаганда, що іноді мала неоднозначний ефект і не завжди досягала поставлених цілей.

Стаття Ю. Каганової не зосереджується безпосередньо на театральній критиці, але розглядає загальні тенденції розвитку української преси та її ролі у формуванні масової свідомості.

Стаття Н. Новородовської «Преса та журнальна періодика на території УРСР у 1970-х на початку 1980-х рр.: соціокультурний аналіз» [255] присвячена аналізу стану преси та журнальної періодики у часи так званого «застою». Авторка зазначає, що в цей період спостерігалося значне скорочення кількості україномовних газет, журналів та книг, зменшення їхніх тиражів, а також акцентує увагу на тому, що багато видавництв, зокрема наукових, ставали двомовними.

Н. Новородовська розглядає низку тогочасних газет, зокрема «Робітнича газета», «Ленінський шлях», «Трибуна лектора», «Вісті» та процес русифікації газети «Вечірній Київ», аналізує перелік наукових журналів, які почали видаватися двома мовами, та згадує про припинення видання деяких україномовних наукових журналів. У 1970-х – на початку 1980-х років в Україні відбувалася активна русифікація мовно-культурного простору, зокрема у сфері преси та журнальної періодики, що призвело до скорочення україномовного друку (або, як компроміс, двомовності видання) та поширення білінгвізму, спрямованого на нівелювання української національної ідентичності, наголошує авторка.

Ці розвідки стосуються окремих аспектів розвитку української періодичної преси другої половини ХХ ст., однак не дають цілісної картини функціонування критики 1970–80-х років як медіапрактики, не окреслюють системно жанрові, тематичні й стилістичні особливості театрально-критичних текстів у провідних фахових і масових виданнях. У науковому обігу фактично відсутні роботи, що ґрунтуються на архівних матеріалах, статистиці публікацій, контент-аналізі текстів, порівнянні авторських підходів різних поколінь критиків.

У монографії «Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика» В. Фіалко [376], досліджуючи 1970–80-ті роки, спирається на театральну критику як на джерело фіксації оновлення сценічної лексики та художніх тенденцій. В. Фіалко активно публікував театрально-критичні матеріали у різних виданнях того часу, зокрема у газеті «Культура і життя» та в журналі «Український театр», що дозволяло йому, як практику, добре розуміти специфіку критики та ступінь її впливу на театральний процес зазначеного періоду. Тож у своєму дослідженні В. Фіалко активно звертається до театрально-критичних публікацій зазначеного періоду для ілюстрації власних висновків, аргументації положень дослідження та залучення свідчень колег, викладених у рецензіях і статтях про вистави того часу.

Автор відмічав, що на початку 1970-х розгорнулися численні дискусії у пресі (у журналі «Український театр», та в інших виданнях) навколо шляхів оновлення образної мови сцени та ролі критики у цьому процесі. Особливо вагому роль, зазначив автор, відігравали критичні обговорення нових постановок режисерів

С. Данченка, А. Ріпка, В. Магара, де критики намагалися описати «сценічні метафори», символіку, пошуки умовної виразності. Автор відзначав, що критика цього періоду не була однорідною: частина рецензій демонструвала офіційну ідеологічну риторику, а частина – поміркування спроби аналітичного, більш вільнішого осмислення оновлених режисерських прийомів. У роботі зауважується, що саме в 1970–1980-х роках критика поступово звільнялася від шаблонних «плакатних» оцінювальних кліше [376, с. 51], хоча цензура ще істотно обмежувала радикальні художні й критичні висловлювання.

Проголошення незалежності України спричинило кардинальні зміни, що охопили як державну систему управління культурною сферою, так і функціонування преси, зокрема її поступову комерціалізацію. Наприкінці 1990-х – у 2000-х роках час від часу з'являлися публікації відомих театрознавців та критиків (А. Білик [11], С. Васильєва [43], М. Гарбузюк [85], О. Клековкіна [157], Л. Монич [228]), присвячені різним аспектам театральної критики: питанням про доцільність існування цієї професії, перспективи її розвитку або занепаду, а також можливу потребу зміни форматів і стратегій критичної діяльності. Окремі автори порушували проблематику театрознавчої освіти (В. Заболотна [138], О. Клековкін [161], Б. Козак [165], Я. Партола [261]) виокремлювали такі ключові проблемні зони, як комерціалізація культури, вплив мас-медіа, розмивання меж між критикою та журналістикою, зміна фокусу театрознавчих досліджень від оцінки вистав з позицій естетичних критеріїв до аналізу театральних явищ у широкому культурно-історичному контексті, брак якісних україномовних підручників з театрознавчих дисциплін, недостатнє володіння сучасною науковою термінологією тощо, і вбачали витоки цих тенденцій у процесах, що мали місце у попередні два десятиліття, насамперед у 1970–1980-х роках.

Отже, ґрунтовних спеціалізованих наукових досліджень, присвячених українській театральній критиці 1970–1980-х років, наразі існує вкрай небагато. Єдиною спробою системного аналізу цієї теми є дисертаційне дослідження В. Неволова, в якому, однак, основну увагу приділено театральному процесу 1970-х років. Загалом, деяке джерельне й методологічне підґрунтя створюють

окремі праці, присвячені історії української радянської преси, розвиткові спеціалізованих мистецьких і театральних видань, а також дослідження, що комплексно висвітлюють історію українського театру радянської доби.

Показово, що навіть у цих роботах, сфокусованих переважно на розвитку сценічного мистецтва, автори нерідко спираються на матеріали театрально-критичних публікацій, звертаючись до них як до основного джерела відомостей про репертуарні стратегії театрів, особливості творчих методів режисерів та акторів, суспільні оцінки й рецепцію вистав. Це пояснюється тим, що критика в періодичних і фахових виданнях залишалась основним способом фіксації театрального процесу.

Це свідчить про наукову перспективність теми, оскільки системне дослідження театральної критики 1970–1980-х років дає змогу не лише реконструювати особливості професійної рефлексії над театральним життям, а й глибше зрозуміти контексти взаємодії мистецьких практик, медіа й культурної політики доби. У цьому аспекті комплексне вивчення критичних публікацій постає важливим внеском в історіографію українського театру та медіадослідження радянського періоду.

1.2. Джерельна база дослідження

Основний масив джерельної бази дослідження театральної критики 1970–80-х років складають: публікації театральних критиків на сторінках головних тогочасних театральних видань – журналу «Український театр» та газети «Культура і життя». В процесі дослідження було опрацьовано 126 номерів журналу «Український театр» та понад 400 публікацій в газеті «Культура і життя». Зважаючи на періодичність, ці видання відрізнялись: журнал «Український театр» спеціалізувався на театральному мистецтві, а основними матеріалами, що друкувались на його сторінках, були огляд, рецензія, проблемна стаття, творчий портрет актора, режисера, сценографа, театрального композитора, драматурга, а також історичні матеріали. Газета «Культура і життя» найчастіше публікувала

рецензії та огляди, або проблемні статті, орієнтовані на соціальну проблематику, пов’язану з театром. Крім того, цінним джерелом є бесіди з провідними театрознавцями та театральними критиками, які активно працювали у 1970–80-х рр. (інтерв’ю з С. Васильєвим, Н. Єрмаковою, В. Фіалком, проведені авторкою наукової роботи), а також критиками молодшого покоління, котрі саме наприкінці 1980-х – на початку 1990-х входили у театральне життя.

Дослідження історії української театральної критики зазначеного періоду значною мірою спирається на різноманітні бібліографічні ресурси, що дозволяють відстежити наукові праці, присвячені цій темі. Серед ключових наукових праць слід відзначити статті, монографії, дисертації та автореферати, які безпосередньо аналізують розвиток критичної думки щодо українського театру в період з 1920 по 1990 роки.

У процесі наукового дослідження теми було залучено енциклопедичні та довідкові видання, зокрема словники й тематичні покажчики з питань мистецтва, літературознавства, мистецтвознавства, журналістики, театрального мистецтва, які допомогли уточнити понятєво-термінологічну базу й забезпечити методологічну точність викладу.

Періодичні видання, зокрема наукові журнали та газети, є цінним джерелом для вивчення історії театральної критики. Журнал «Український театр» є одним із найавторитетніших фахових видань, де публікувалися статті з історії, теорії театру та театрально-критичні матеріали. Його архів за період 1970–2014 років впорядковано в систематичному покажчику змісту журналу «Український театр», 1970–2014 (укладач О. Білик) [366].

Бібліографічні покажчики та довідники, такі як «Український театр: покажчик змісту журналу за 1970–2014 рр.» та, приміром, «Бібліографічний покажчик праць Р. Я. Пилипчука» (укладач В. А. Кушніренко) [323], що містить біографію та список наукових праць видатного театрознавця, академіка Академії мистецтв Р. Я. Пилипчука (1936–2014), а також різноманітні каталоги бібліотек, є важливими ресурсами для пошуку інформації про дослідження з історії української театральної критики.

Цінним джерелом інформації є архівні матеріали, що зберігаються у фондах центральних та обласних державних архівів України. Ці архіви містять неопубліковані документи, такі як звіти, протоколи засідань, листування, що можуть пролити світло на процеси формування та функціонування театральної критики в різні історичні періоди. Зокрема, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України) на території Національного заповідника «Софія Київська», де зберігаються протоколи засідань редколегії журналу «Український театр» за 1970–1990 роки. Фонд Національної бібліотеки імені Ярослава Мудрого, де містяться архів випусків газети «Культура і життя» за 1970–1990 роки (не зацифрований, для ознайомлення в читальному залі), та архів номерів журналу «Український театр» за 1970–2014 роки (зацифрований). А також архів номерів журналу «Сучасність» за 1961–2010 роки на сайті електронної бібліотеки chtyvo.org.ua – цей місячник літератури, мистецтва, суспільного життя видавала українська еміграція у Мюнхені з 1961 по 1992 роки.

А також архів матеріалів кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, де зберігаються освітні і робочі програми, методичні рекомендації та приватні й службові архіви викладачів кафедри (наприклад, Н. Єрмакової, В. Заболотної, В. Фіалка та ін.).

Доступ до архівних матеріалів, періодичних видань та наукових публікацій за радянської влади, ймовірно, був предметом ідеологічного контролю та цензури. Визначення ключових бібліографічних ресурсів, доступних дослідникам, дає змогу зрозуміти обсяг та обмеження історичних досліджень у цій галузі. Поява онлайн-архівів у новітній час значно розширила доступ до цих ресурсів для сучасних дослідників.

1.3. Методологічні засади дослідження

Аналіз театральної критики 1970–1980-х років неможливий без урахування специфічних історичних, культурних та соціально-політичних умов, в яких вона

розвивалася. Методологічна основа дослідження ґрунтується на комплексному підході вивчення театральної критики як складника фахового медіапростору України у переддень незалежності. Такий підхід поєднує історичну, джерелознавчу, контекстуальну й типологічну перспективи, що у взаємозв'язку дозволяють виявити специфіку функціонування критики у професійних виданнях зазначеної доби.

Системний підхід дозволив розглядати театральну критику як цілісну підсистему культурної комунікації, пов'язану з процесами формування професійної ідентичності театрального середовища, моделюванням рецептивних стратегій аудиторії та функціонуванням інституційної інфраструктури фахової періодики. У межах цього підходу здійснювався добір та класифікація масиву публікацій у спеціалізованих виданнях (зокрема, в журналі «Український театр» і газеті «Культура і життя»), що дозволило простежити їхню роль у відтворенні культурних цінностей і художніх пріоритетів епохи. Центральною базою джерел став масив матеріалів журналу «Український театр», який був основною трибуною театральної критики того часу. Публікації цього видання розглядалися як за предметно-типологічними характеристиками, так і за тематичними блоками, а також групувалися за авторством, що дало змогу здійснити кількісно-якісний аналіз динаміки критичних практик.

У роботі застосовано такі методи дослідження:

– історичний метод, що дозволив розглядати театральну критику як складник культурного процесу, інтегрованого в ідеологічні й соціокультурні настанови тогочасного суспільства, а також простежувати етапи розвитку форматів театрально-критичних публікацій у контексті змін культурної політики та суспільних настроїв (зокрема в період «застою» й на початку «перебудови»);

– джерелознавчий метод, застосований для пошуку, добору, критичної верифікації та опрацювання широкого кола джерел: архівних матеріалів (протоколів засідань редакційної колегії журналу «Український театр», проєктів тематичних планів, листування редакції), а також друкованих публікацій, що становлять основну емпіричну базу дослідження;

– контекстуальний метод, який забезпечив можливість розглядати критичні тексти у взаємозв’язку з організаційними принципами функціонування редакцій, їхньою кадровою політикою, тематичними планами, особливостями комунікації з державними органами й авторами публікацій;

– типологічний метод, що був використаний для системної класифікації театрально-критичних матеріалів за жанровими ознаками, структурними моделями й функціями, визначення співвідношення основних жанрів (рецензія, огляд, проблемна стаття, творчий портрет, інтерв’ю) у загальній структурі видання;

– хронологічний метод, який дав змогу виділити основні етапи розвитку театральної критики протягом 1970–1980-х років та встановити динаміку змін її тематично-змістових акцентів;

– метод узагальнення, що дозволив інтегрувати результати окремих аналітичних спостережень і статистичних підрахунків для формулювання висновків про закономірності й особливості розвитку критики зазначеного періоду.

Комбінація кількісного та якісного аналізу, опрацювання архівних і друкованих джерел, порівняльного й типологічного підходів дала можливість отримати цілісну картину еволюції театральної критики в журналі «Український театр» у зазначений період. Усі перелічені методи застосовувалися у взаємозв’язку, з урахуванням принципів історизму, системності та комплексності, що передбачає одночасне вивчення текстуальних особливостей публікацій, умов їхнього створення й поширення, а також соціокультурного контексту функціонування профільного видання.

1.4. Ключові поняття та термінологічний апарат дослідження

Дослідження української театральної критики в професійному медіапросторі 1970–1980-х років потребує чіткого окреслення понятійного й термінологічного апарату, що дозволяє комплексно осмислити функціонування цього феномена в умовах пізньорадянської доби. Центральними категоріями є «театральна критика», «театральна журналістика», «театральна публіцистика», «друкована преса»,

«медіапростір», «рецензія», «проблемна стаття», «творчий портрет», «оглядова стаття (огляд)», «інтерв'ю»

Для уточнення терміну «театральна критика» звертаємося до спеціальних театральних словників. У «Словнику театру» П. Паві [259] міститься наступне визначення: «Театральна критика <…> Тип критики, яку практикують журналісти і яка має на меті негайну реакцію на постановки та рецензування їх у пресі та засобах масової інформації. Суть рецензування <…>: бути актуальним і радити, на які вистави можна / варто піти <…>» [259, с. 167]. Слід наголосити, що на думку автора, «цей тип рецензування залежить (більше, ніж будь-які інші) від умов впливовості та використання засобів масової інформації» [259, с. 167].

У словнику «Theatrica: Лексикон» О. Клековкін уточнює і основні жанри публікацій: «Критика театральна <…> – форма діяльності журналістів і театрознавців у процесі публічного обговорення й оцінки, виходячи з певних естетичних критеріїв, подій театрального життя в засобах масової інформації (рецензія, проблемна стаття, оглядова стаття, фейлетон, творчий портрет тощо)» [154, с. 304].

У словнику театрознавчих понять І. Савченко, І. Ліпницької [333] немає окремого визначення театральної критики, в короткому «Словнику» Л. Барабана та В. Дятчук театральна критика – «вид творчості, яка дає оцінку і тлумачення п'єсам, виставам, грі акторів, а також режисерській та сценографічній праці» [7, с. 50].

Розгорнуто трактується поняття критики в Літературознавчій енциклопедії [208, с. 569–570], але для галузі літературної критики. Проте загальні вимоги і характеристики можна екстраполювати і на театральну критику, зокрема, те, що критика «спираючись на естетичний критерій, постійно перекладаючи металогічну мову на логічну, покликана оперативно виявляти нове літературне явище, оцінювати його роль у контексті еволюції письменства, відповідних канонічних домагань, новаторства, очікувань читача, віднаходження вірогідних перспективних ліній або глухих кутів мистецького руху. Така регулятивна функція реалізується в жанрах рецензії, огляду книжок чи періодичних видань, статей, есе, інтерв'ю,

полемічних виступів, реплік, листів, бібліографічних нотаток, іноді фейлетонів» [208, с. 569].

Узагальнюючи ці визначення в межах даного дослідження, поняття «театральна критика» вживається у розумінні специфічного виду аналітичного і публіцистичного висловлювання, що здійснює професійну інтерпретацію, оцінку й осмислення театрального мистецтва. Як складник театрального процесу і комунікативної взаємодії між митцем, глядачем та медіа, театральна критика виконує низку функцій: аналітичну, естетико-виховну, комунікативну, просвітницьку, а в умовах радянського періоду – частково пропагандистську.

У фаховому медіапросторі 1970–80-х років театральна критика представлена переважно у форматах, що мають усталену публіцистичну форму (рецензія, проблемна стаття, творчий портрет, огляд, інтерв'ю) і мають на меті не лише фіксацію фактів театрального життя та їх інтерпретацію з позиції фахового знання, художнього смаку й суспільно значущої позиції. Театральна критика функціонує як частина культурної журналістики, однак відзначається глибшою професійною аналітичністю та орієнтацією на мистецьке (театральне) середовище.

Також доцільно чітко розмежовувати письмові й усні форми театральної критики періоду 1970–1980-х років. Письмові форми – передусім рецензії, оглядові статті, творчі портрети, інтерв'ю – становлять основний об'єкт аналізу, оскільки вони фіксувались у фахових і масових виданнях зазначеного часу та можуть бути предметом повноцінної джерелознавчої верифікації. Натомість усні практики критичного висловлювання, такі як традиція публічного рецензування вистав після їх перегляду, спеціальні радіоефіри та телепрограми, залишаються значно менш доступними для системного аналізу. По-перше, про перебіг усних обговорень ми дізнаємося переважно зі спогадів очевидців і учасників цих процесів, що істотно обмежує можливість об'єктивної оцінки змісту й характеру висловлювань. По-друге, доступ до архівних радіофондів і фондів відеоматеріалів того періоду є частково обмеженим або ускладненим через відсутність упорядкованих каталогів і неповну збереженість матеріалів. У зв'язку з цим акцент дослідження зосереджено насамперед на письмових формах театральної критики як стабільно зафіксованих

джерелах, що дозволяють здійснити всебічний аналіз змісту, жанрової структури й функцій критичного дискурсу зазначеної доби.

Щоб окреслити термін «театральна журналістика», необхідно спочатку визначити термін «журналістика». У довіднику Д. Григораша: «Журналістика – одна з форм суспільно-політичної діяльності, літературно-публіцистична праця в газетах, журналах, видавництвах, органах масової інформації, радіомовленні і телебаченні <…>» [93, с. 79], в Енциклопедії сучасної України відзначено ще нюанс, що журналістика – це діяльність, «спрямована на забезпечення населення актуальною інформацією через пресу, радіо і телебачення» [55].

Можна припустити, що, на відміну від театральної критики, яка є переважно аналітичним і оцінювальним видом публікацій, зосередженим на фаховому осмисленні театрального явища (вистави, режисерського рішення, акторської роботи тощо), театральна журналістика має ширше охоплення, включає переважно нейтральні за тоном матеріали й орієнтована на інформування, а не на глибоку інтерпретацію. Театральна критика є складовою частиною театральної журналістики, але вирізняється вищим рівнем аналітичної узагальненості, аргументації й суб’єктивно-ціннісним підходом до оцінки мистецьких явищ.

Визначення терміну «театральна журналістика» є предметом дискусій. Наприклад, от як характеризує О. Клековкін діяльність театральної журналістики, на відміну від критики: «Творчі портрети діячів театру і рецензії, написані театральними журналістами, створено здебільшого для масових видань, що впливає на коло питань, що їх вони висвітлюють, на їхню лексику і структуру. За наявності більш або менш об’єктивних спроб інтерпретувати у публіцистичній манері зміст вистави або особливості виконання ролі, поза увагою театральної журналістики зазвичай залишається фахова складова – питання форми вистави, малюнка ролі, особливості лексики вистави, система лейтмотивів, технологій і т. ін. Цю особливість зумовлено не лише форматом видань, на сторінках яких друкуються подібні матеріали, а й недосконалістю інструментарію аналізу як акторської, так і режисерської творчості» [156, с. 8].

Так само і з терміном «театральна публіцистика» – спочатку до визначення «публіцистика». Довідник журналістики так трактує термін «публіцистика»: «система жанрів, використовувана в журналістиці. Складається з інформації та аналітичних жанрів» [93, с. 189]. У «Словнику журналістики» за редакцією Ю. М. Бідзіля [332], публіцистика охарактеризована як «вид творчої діяльності, присвяченої суспільно-політичним питанням та іншим проблемам сучасності, а також твори на цю тему (статті, написи, памфлети, фейлетони тощо)» [332, с. 67].

Таким чином, варто уточнити, що термін «театральна публіцистика» у цій роботі – це галузь публіцистичної діяльності, що охоплює тексти, присвячені театральному мистецтву, театральному процесу та його соціокультурному контексту, написані з метою актуалізації, проблематизації, інтерпретації й оцінки явищ театрального життя. Таким чином, театральна публіцистика формує простір рефлексії про театр як соціокультурне явище, в якому театральна сцена постає не лише як мистецький феномен, а як форма діалогу з епохою, публікою, владою, естетичними канонами.

Також доцільно розмежовувати терміни «театральна журналістика» та «театральна публіцистика», як, наприклад, робить дослідниця В. Галацька, яка відмічає, що «Театральну публіцистику як вищий щабель театральної журналістики сьогодні називають особливим семантичним концептом мистецької реальності, який існує на межі двох самостійних типів словесності: художньої та масової комунікації та своєрідно інтерпретує картину світу у драматичній концепції дійсності. Варто зазначити, що в теорії та соціології журналістики це наукове поняття досліджене недостатньо, за винятком окремих робіт» [82, с. 209].

Ще один термін, який потребує визначення – «друкована преса». В довіднику журналістських термінів Д. Григораш коротко подає термін «преса»: «Преса – друковані періодичні видання (газети, журнали, альманахи, бюлетені, вісники, збірники), в яких систематично й оперативно різноманітними словесними і зображувальними засобами відтворюються найактуальніші суспільно-політичні події» [93, с. 179]. В Енциклопедії літературознавства уточнено, що «Преса – рукописні та друковані періодичні (газети, журнали, вісники) й неперіодичні

(альманахи, збірники тощо) видання, засіб масової інформації та формування громадської думки» [208, с. 268].

В обох цих визначеннях відсутнє слово «друкована», тому що і довідник журналістських термінів, і літературознавча енциклопедія були складені ще до епохи інтернет-видань. Тому тепер, розглядаючи спектр публікацій, з позицій сучасних реалій, доречно уточнити, що друкована преса – це сукупність періодичних видань, які виходять у матеріальній (паперовій) формі з визначеною періодичністю (щоденно, щотижня, щомісяця тощо) й призначені для масового або фахового поширення інформації. До друкованої преси належать газети, журнали, альманахи та інші видання, що функціонують як інституційні носії комунікації, відображаючи суспільні, політичні, культурні й мистецькі процеси певної епохи.

У межах цього дослідження друкована преса розглядається як основне середовище існування театральної критики ХХ століття, коли саме періодичні видання забезпечували публічне висвітлення й аналіз театрального процесу, формували уявлення про мистецтво серед фахової та широкої аудиторії, а також виконували ідеологічну функцію.

Термін «медіапростір» – це соціально-комунікативне середовище, сформоване сукупністю засобів масової інформації, у межах якого відбувається створення, циркуляція, сприйняття й інтерпретація інформаційних повідомлень. Медіапростір охоплює як інституційні медіа (друковану пресу, телебачення, радіо, інтернет-видання), так і форми публічної комунікації, що відбуваються в межах суспільного інформаційного обігу.

У межах цього дослідження термін «медіапростір» вживається в історико-контекстуальному значенні – як сукупність фахових друкованих видань, що діяли в радянській Україні у 1970–1980-х роках та забезпечували функціонування театральної критики. Йдеться передусім про професійні або профільно-культурні журнали й газети, які формували специфічне комунікативне поле для обміну думками, оцінками й концепціями у сфері театрального мистецтва.

Термін «фаховий медіапростір» у цій роботі застосовується для позначення сукупності професійних видань, в межах яких здійснювалося кваліфіковане

осмислення театрального процесу. Цей простір характеризується стійкими інституційними рамками, відносною стабільністю редакційної політики та професійною спільнотою авторів-критиків.

Сьогодні термін «фаховий» стосовно друкованого видання означає, що видання входить до переліку видань ДАК (колишній ВАК): «фаховими є наукові періодичні видання, затверджені ДАК. <…> більшість фахових наукових видань випускають наукові та науково-дослідні установи <…>» [208]. Зокрема, журнал «Український театр» з 2002 до 2009 року входив до переліку наукових фахових видань, затверджених ВАК України: «У 2002 р., беручи до уваги високий науковий рівень публікацій, за поданням редакції «Український театр» було включено до переліку фахових видань ВАК України в галузі мистецтва і літератури, адже на той час журнал був найавторитетнішим періодичним виданням з питань театрознавства» [366, с. 8].

Однак наприкінці XX століття ще не існувало усталеного розмежування між фаховими та, власне, науковими виданнями у сучасному розумінні. Відповідно, термін «фахові» застосовувався щодо видань, орієнтованих на професійну аудиторію і таких, що поєднували аналітичні, критичні та публіцистичні матеріали.

Таким чином, у контексті досліджуваного періоду поняття «фаховий медіапростір» охоплює низку видань, що спеціалізувалися на публікаціях у конкретних сферах – театрі, мистецтві, культурі загалом. До таких належали журнали «Мистецтво», «Український театр», «Театрально-концертний Київ», «Сучасність», газета «Культура і життя», а також регіональна преса, що регулярно присвячувала окремі сторінки висвітленню культурних і театральних процесів.

Водночас основну увагу в дослідженні зосереджено саме на публікаціях журналу «Український театр», який упродовж 1970–1980-х років виконував функцію головного майданчика для поєднання комплексного наукового та професійного підходу до аналізу театрального мистецтва й критичної оцінки сценічного процесу.

Дослідження ґрунтується на системному аналізі театрально-критичних публікацій, згрупованих за змістовими ознаками та редакційною структурою, у

межах якої виокремлюються тематичні блоки з найбільшою концентрацією матеріалів і виразними пріоритетами. Відповідні форми подачі текстів фіксувалися через рубрикацію, тематичне спрямування та усталені способи фахової класифікації. Для виявлення специфіки функціонування цих форм доцільно звернутись до навчального посібника «Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики» С. Васильєва [44], призначеного саме для студентів-театрознавців, де у вступній частині автор зазначає, що «студент має практично зрозуміти різницю між інформаційними та аналітичними матеріалами. Якщо в перших головним є безпосередній факт (замітка) або його емоціональне описання (репортаж), то в аналітичних публікаціях (стаття, рецензія, огляд) центральне місце належить думці самого автора, його трактуванню подій, його здатності до узагальнень, його вмінню знайти зв'язки та співставити конкретне явище з іншими феноменами життя, побачити тенденцію, проблему» [44, с. 5].

У посібнику С. Васильєв теж вирізняє інформаційні та аналітичні жанри, до інформаційних відносить – хронікальну та розширену інформацію, замітку, подієвий репортаж, ситуаційний репортаж, тематичний репортаж, кореспонденцію, репліку, рекламний анонс, інтерв'ю, діалог, нарис, а до аналітичних – рецензію, проблемну статтю, огляд, фейлетон, есей.

Автор відмічає, що «освоєння жанрів журналістики в програмі семінару з театральної критики відбувається водночас із опанування студентами базових театрально-критичних жанрів. Зрештою, починаючи з другого року навчання, вивчення жанрів журналістики та театральної критики багато в чому збігається – адже роботи початківців фокусуються навколо аналітичних жанрів – рецензії, огляду, проблемної статті» [44, с. 66].

Рецензія – у фаховій літературі (журналістиці, літературознавстві, музикознавстві, кінознавстві) трактується як базовий жанр критики. Попри галузеві відмінності, визначення цього жанру містять низку спільних вимог. Звернімось до деяких з них для узагальнення.

У словнику журналістських термінів жанр рецензії подано як публіцистичну форму аналізу та оцінювання мистецького, літературного чи наукового твору, що

відзначається «актуальністю проблематики, глибиною розв’язання питань, лаконічністю викладу, стрункістю побудови» [93, с. 212]. В. Здоровега підкреслює, що рецензія має на меті аналіз і оцінювання твору, «зіставлення його з життям», акцентуючи на виховній і світоглядній ролі критики [140, с. 167]. У посібнику І. Михайлина «Основи журналістики» уточнюється, що рецензія «типологізується за видами мистецтва (літературна, театральна, художня, музична) та за глибиною осмислення явищ (анотаційна, аналітична, дискусійна, відкритий лист)» [218, с. 381].

У навчальному посібнику «Журналістський фах» [128] за редакцією В. Різуна так сформульовано головну задачу журналіста, яка полягає, на думку авторів у тому, щоб «побачити в рецензованому творі щось таке, чого не може помітити невтаємничений читач чи глядач», а також, що «<…> вирішивши написати рецензію на якийсь твір, журналіст мусить чітко сформулювати (спершу для себе) відповідь на запитання: чому цей твір став явищем (або антиявищем) у культурному, суспільному чи науковому житті? Рецензія – це аналіз, а не переказ твору! Причому аналіз усебічний і об'єктивний. Рецензія – це доказове міркування, аргументування головної ідеї автора» [128, с. 194].

А от, наприклад, у навчальному посібнику «Музична критика: теорія та методика» (упорядники О. Зінкевич, Ю. Чекан) рецензія окреслюється як «опорний, базовий жанр», який виконує аксіологічну, пізнавальну, просвітницьку та комунікативну функції [141, с. 87]. Особливо наголошується на інтерпретаційній частині, коли рецензент пропонує власне тлумачення змісту та образної структури твору: «Інтерпретація разом з аналізом і стають передумовами оціночного судження» [141, с. 87].

Методичні рекомендації до написання рецензій, що містились у посібниках з театральної критики для студентів кафедри театрознавства до незалежності України, здебільшого орієнтувалися на визначення, сформульовані в сфері літературної критики або журналістики.

Пізніше, у словниках театральних термінів вичерпно сформульоване визначення жанру рецензії теж не зустрічається. Зокрема, у «Словнику театру»

П. Паві [259] або в «Словнику театрознавчих визначень та понять» І. Савченко, І. Ліпницької [333] не подано окремої дефініції. В «Українському тлумачному словнику театральних термінів» Л. Барабана, В. Дятчук [7] рецензія подається як «відгук, розгляд і оцінка нової вистави, п'єси, режисерської чи акторської роботи» [7, с. 72].

У навчальному посібнику С. Васильєва рецензія визначається як основний аналітичний жанр театральної критики, ключовим завданням якого є «вміння <…> проникнути в задум постановника, проаналізувати, чи кореспондується художній вислів митців з проблемами суспільства, який моральний ресурс закладено у виставу» [44, с. 67].

Таким чином, чіткого й усталеного визначення жанру театральної рецензії досі не вироблено. Спираючись на викладені вище визначення, можна виділити такі основні вимоги до цієї форми написання матеріалів в театральній критиці: рецензія має аналізувати та оцінювати театральний твір, розкриваючи його художні цінності, аргументуючи свої судження; рецензія має бути стилістично виразною, мати чітку структуру, аргументовано, послідовно і логічно доводити основну думку; а також оцінювати професійну майстерність автора (митця) та виявляти сильні і слабкі сторони твору, містити конструктивні критичні зауваження; відзначатись оперативністю – важлива своєчасна реакція на прем'єру. Тобто, можна відзначити, що рецензія виконує аналітичну, естетичну і комунікативну функції.

Не менш розповсюдженим в практиці висвітлення театрального процесу є «стаття», яку дослідники називають найважливішим аналітичним жанром журналістики, «що на підставі розгляду та зіставлення значної групи фактів чи ситуацій ґрунтовно й глибоко, з науковою точністю трактує, осмислює й теоретично узагальнює проблеми соціальної дійсності» [218, с. 381], «аналізує певні актуальні ситуації, процеси, явища, закономірні зв'язки, що лежать у їхній основі, з метою визначення їхньої суспільної (політичної, економічної, культурної тощо) значущості й у з'ясуванні того, які позиції слід зайняти, щоб підтримати чи усунути таку ситуацію, такий процес, таке явище» [128, с. 183–184].

Д. Григораш відмічає, що «Стаття серед інших жанрів відзначається високим ступенем узагальнення, глибиною логічних роздумів» [93, с. 76]. У І. Михайлина зазначено, що «Предметом статті є проблема» [218, с. 381]. Тож проблемна стаття і у практиці театральної критики посідає чільне місце поряд з рецензією та творчим портретом.

С. Васильєв називає проблемну статтю кульмінаційним жанром, підкреслює необхідність всебічного аналізу «актуального явища», дослідження зв'язків між окремими фактами та наявність масштабних висновків [44, с. 78].

Отже, зіставляючи визначення у журналістиці, театрознавстві та суміжних галузях, зокрема, у музичній критиці [141], помічаємо, що в різних джерелах проблемна стаття трактується по-різному, але в усіх випадках має спільні риси: акцент на актуальній проблемі, аналітичність, аргументованість авторської позиції, прагнення до узагальнення, можливість полеміки та пошуку конструктивних рішень.

Визначення театрального огляду (оглядової статті) є у довідниках і словниках з журналістської термінології. Зокрема, у Д. Григораша: «Театральний огляд – різновид огляду, побудований у формі розповіді про важливі події сценічного мистецтва, про нові спектаклі творчих колективів. Як правило, охоплює відповідний період (тривалість гастролей), присвячується певному сценічному жанру (комедії, драмі)» [93, с. 238]. У І. Михайлина: «Огляд – жанр, метою якого є ознайомити читачів з перебігом подій за тривалий проміжок часу чи рядом однорідних подій чи фактів за стислий хронологічний період. Жанр огляду вимагає глибоких знань і вміння аналітично зіставляти факти. Від назви жанру походить ще одне найменування рольової спеціалізації в журналістиці – оглядач. Місія оглядача – розглядати події в часі, найкраще від зародження до завершення» [218, с. 381–382]

У посібнику «Журналістський фах» [128]: «єдність наочного висвітлення суспільних подій і думки оглядача, що глибоко проникає у суть процесу, ситуації. Огляд аналізує деякі однорідні явища, які відбулися протягом певного проміжку часу: тижня, місяця, кварталу, року тощо. Головна мета огляду – з'ясування

основних тенденцій розвитку явища, процесу, однак аж ніяк не просте інформування про їхнє існування <…>. Розглядаючи явище у зовнішніх та сутнісних характеристиках, оглядач приводить аудиторію до певної ідеї» [128, с. 191].

Узагальнюючи, можна зазначити: огляд (оглядова стаття) – це жанр, що передбачає систематизований аналіз кількох явищ або подій, об'єднаних спільною тематикою, часовими рамками чи проблемним полем. Метою оглядової статті є виявлення загальних тенденцій, порівняльних характеристик, домінантних стилістичних, жанрових чи ідейних рис у низці явищ.

Спираючись на підходи, представлені у працях дослідників журналістики та мистецької критики, зокрема Д. Григораша [93], О. Зінькевич, Ю. Чекана [141], І. Михайлина [218] можна виділити кілька ключових ознак оглядової статті у театральній критиці, а саме: у театральній критиці оглядова стаття виконує функцію узагальнення творчого процесу – репертуарного, фестивального, регіонального, жанрового тощо; може охоплювати декілька вистав, подій, явищ, що розглядаються в контексті певного періоду або художньої тенденції. На відміну від рецензії, оглядова стаття не зосереджується на поглибленому аналізі окремої вистави, а вибудовується на зіставленні, типологізації та підбитті підсумків.

Окремо слід підкреслити специфіку саме театрально-критичного огляду, яка вирізняє його серед інших типів оглядових публікацій. Така стаття має містити аналіз не лише подій, а й вистав, режисерських і акторських робіт, художньо-сценічних рішень, тенденцій театрального життя. При цьому обов'язковою є спроба оцінки режисерських та акторських рішень, використання театральної термінології, що забезпечує професійний рівень викладу матеріалу. Завдяки цьому оглядова стаття часто наближається до рецензії за способом аналітичного осмислення побаченого на сцені та критичної аргументації.

У фаховій періодиці 1970–1980-х років (зокрема на сторінках журналу «Український театр») оглядові статті нерідко виконували функцію репрезентації регіонального театрального життя, аналізу фестивальних показів, тенденцій розвитку окремих видів театру (музичного, дитячого, ляльового тощо).

Творчий портрет у журналістиці визначено як «науково-популярна і літературно-мистецька розповідь про композитора, художника, артиста, співака», яка має «розкрити творчу лабораторію й показати творче обличчя митця» [93, с. 238]. Цей жанр виконує декілька функцій – інформування, популяризації, формування суспільного образу діяча культури або мистецтва, а основна увага зосереджується на особистісному аспекті: характері, біографії, мотиваціях, цінностях героя. Творчий портрет має висвітлювати особистість митця, його професійний шлях, внесок у відповідну сферу мистецтва [93, с. 176]. Тобто, творчий портрет поєднує біографічні відомості, спостереження за діяльністю героя, оцінки колег і автора публікації, а також може містити елементи інтерв'ю, нарису, есе, що надають тексту індивідуально-емоційного забарвлення.

Особливості жанру творчого портрета у театральній критиці визначає О. Клековкін: у навчальному посібнику «Театрознавство: предметне поле» спираючись на публікації В. Василька, М. Вороного, П. Руліна, В. Хмурого, Вс. Чаговця саме в жанрі творчого портрета, автор пропонує типологію (академічний портрет, популярний, ідеологічний, белетристично-«поетичний» і методологічний). А в іншій науковій розвідці – «Портрет митця: предмет дослідження у жанровому пограниччі» (в основі якої тексти П. Руліна, присвячені творчості М. Заньковецької) – дослідник відмічає, що «<…> літературний (творчий) портрет недостатньо чітко артикульовано» [156, с. 10].

У театральній критиці творчий портрет, як правило, сфокусований на професійних аспектах творчості митця – режисера, актора, сценографа, драматурга чи критика. У фахових виданнях 1970–1980-х років (зокрема в журналі «Український театр») цей жанр мав переважно оцінювально-аналітичний характер, слугував інструментом репрезентації досягнень діячів сцени, фіксації етапів їхнього творчого зростання, особливостей театрального стилю, а також іноді (особливо у 1970-х роках) був засобом схвалення та рейтингування.

Особливість творчого портрета в театральній критиці полягає у прагненні осмислити постать митця не лише крізь призму фактів і біографічних відомостей,

а й у художньо-аналітичному ключі – через інтерпретацію його вистав, ролей, творчого кредо та впливу на театральне середовище.

Митець ставав об'єктом критичної уваги й через формат інтерв'ю. У журналістиці виокремлюють кілька видів інтерв'ю, зокрема у Д. Григораша: «<…> інтерв'ю-монолог (повідомлення чи заява у вигляді суцільної розповіді особи у відповідь на питання, запропоноване журналістом), інтерв'ю-повідомлення (лаконічний виклад бесіди кореспондентом з видатною особою), інтерв'ю-діалог (наводиться повний текст бесіди), інтерв'ю-зарисовка (крім змісту бесіди, передбачає також розкриття обставин, за яких відбулась розмова), інтерв'ю-роздум (розгорнутий коментар до факту, події)» [93, с. 96]. У І. Михайлина: «Сучасна журналістика все ширше використовує і жанр бесіди. Це такий різновид інтерв'ю, у якому журналіст не обмежується короткими запитаннями, а сперечається з співбесідником, коментує його відповіді і висловлює свою оцінку події» [218, с. 330]. Але І. Михайлин ще уточнює, що в деяких видах інтерв'ю, як, наприклад, інтерв'ю-міркуванні «до інформаційних завдань додаються аналітичні, викладається не лише подія, але й роздуми особи з її приводу, вивчається за допомогою співрозмовника певна проблема. Таким чином, цей тип інтерв'ю переступає межу аналітичних жанрів» [218, с. 330].

Важливою є і думка дослідника про те, що «інтерв'ю мають на меті розкрити людину як особистість, створити її професійний портрет, висвітлити аспекти приватного життя», і таким чином доходить висновку, що «на цей жанр можуть покладатися й художньо-публіцистичні завдання. Можна прогнозувати, що з часом інтерв'ю все більше виявлятиме свою синтетичну природу, а його типологія включатиме в себе інформаційний, проблемний та портретний його жанрові різновиди» [218, с. 331].

У працях С. Васильєва [44] (театрознавство), О. Зінькевич, Ю. Чекана [141] (музикознавство) найбільш поширеними формами називають: інтерв'ю-діалог (у формі бесіди «питання-відповідь»), інтерв'ю-монолог (редагована розповідь респондента із мінімальними вставками журналіста) та інтерв'ю-повідомлення (короткий зміст розмови або окремі висловлювання митця).

Потрібно також згадати практику «круглих столів», матеріали яких часто друкувались на сторінках періодичної преси, у тому числі і у виданнях, що потрапляють у поле дослідження: дослідники відзначають, що ці колективні інтерв'ю, колективні висловлювання-монологи, що «раніше мали назву круглих столів або бесід за круглим столом», і що «зі стрімким розвитком аудіовізуальних ЗМІ цей жанр став пріоритетом телебачення» [128, с. 165].

Спираючись на вищенаведені визначення, можемо окреслити особливості визначення терміну «інтерв'ю» на сторінках театральної преси як різновиду театрально-критичної публікації: інтерв'ю виконує функції комунікації між митцем і аудиторією, слугує способом розкриття творчого процесу, професійного світогляду, інтерпретаційних стратегій режисерів, акторів, художників, критиків тощо; поєднує елементи інформування, документальності та індивідуального висловлювання, часто переходячи межу суто інформаційного жанру й набуваючи рис есеїстики, творчого портрета або проблемної статті. У театральній періодиці 1970–1980-х років інтерв'ю також використовувалося як інструмент ідеологічного маркування або фахової популяризації митця.

Висновки до Розділу 1

У ході виконання завдань, визначених для цього розділу, здійснено комплексне опрацювання історіографічних, джерелознавчих і методологічних аспектів дослідження театральної критики України 1970–1980-х років як складника фахового медіапростору.

По-перше, проаналізовано стан наукової розробки теми, що засвідчив побіжний і переважно контекстуальний характер досліджень, присвячених театральній критиці зазначеної доби. Більшість наявних праць зосереджено на осмисленні попередніх історичних періодів (кінець XIX – перша третина XX століття), що розглядаються як доба становлення й структурування національної критики. Наукове опрацювання історії театральної критики в Україні на певному етапі є складним і багатоплановим, що підтверджують праці численних дослідників (зокрема, Л. Барабана, А. Білик, Г. Веселовської, Н. Владимирової, Т. Жицької,

В. Заболотної, О. Клековкіна, Р. Пилипчука, В. Собіянського та інших). Вони не лише реконструювали ключові етапи розвитку критики, але й проаналізували її тематично-стильові особливості, функції та методологічні засади.

Водночас тематичні та стильові пріоритети театральної критики другої половини ХХ століття, зокрема 1970–1980-х років, залишаються малодослідженими (єдиним спеціалізованим дослідженням, що частково стосується цієї проблематики та охоплює 1970-ті роки, є наукова розвідка В. Неволова). Це підтверджує наукову актуальність і недостатній ступінь опрацьованості теми, що й обумовило потребу у спеціальному комплексному дослідженні.

По-друге, систематизовано й схарактеризовано джерельну базу дослідження, що включає значний масив публікацій на сторінках профільних та масових видань (зокрема, журналу «Український театр» і газети «Культура і життя»), архівні документи (протоколи засідань редакційної колегії, тематичні плани, листування журналу «Український театр»), а також спогади у вигляді інтерв'ю з театральними критиками, що активно працювали в 1970–80-ті роки. Окрему увагу приділено бібліографічним покажчикам та електронним архівам української преси, що забезпечують необхідну емпіричну базу для верифікації й класифікації критичних текстів.

По-третє, обґрунтовано методологічні засади дослідження, які передбачають комплексний міждисциплінарний підхід. У роботі застосовано історичний метод (для реконструкції контексту функціонування критики в умовах радянської культурної політики), джерелознавчий (для критичної роботи з архівними й публіцистичними джерелами), контекстуальний (для виявлення зв'язків між критичними текстами й редакційною політикою), типологічний (для систематизації жанрової структури публікацій), хронологічний (для окреслення етапів еволюції критики), а також метод узагальнення (для формулювання висновків про характер і динаміку критичного дискурсу). Застосування цих методів у поєднанні з принципами історизму, системності та комплексності дозволяє

створити цілісну картину розвитку театральної критики як специфічного феномена професійної культурної комунікації.

По-четверте, уточнено й розмежовано понятєво-термінологічний апарат дослідження, що є необхідною передумовою коректного аналізу предмета. Визначено центральні категорії: «театральна критика», «театральна журналістика», «театральна публіцистика», «фахова періодика», а також основні форми побутування критичних текстів на шпальтах мистецьких видань (рецензія, проблемна стаття, творчий портрет, оглядова стаття, інтерв'ю). Уточнено їхню специфіку в умовах українського медіапростору 1970–1980-х років, за умови, коли критика поєднувала аналітичні, виховні та пропагандистські функції. Окремо окреслено поняття «фаховий медіапростір» як інституційне середовище професійної комунікації театральної спільноти, у межах якого здійснювалася кваліфікована інтерпретація театрального процесу.

Таким чином, у Розділі 1 обґрунтовано актуальність теми, визначено ступінь її наукової розробки, уточнено ключові поняття, окреслено джерельну базу та методологічні підходи, що слугують фундаментом для подальшого дослідження особливостей функціонування театральної критики в українському фаховому медіапросторі 1970–1980-х років.

РОЗДІЛ 2.

ТЕАТРАЛЬНИЙ МЕДІАДИСКУРС В УКРАЇНСЬКІЙ ПЕРІОДИЧНІЙ ПРЕСІ 1970–1980-Х РОКІВ

2.1. Абриси театрального мистецтва України на тлі соціокультурних процесів 1970–1980-х років

Початок 1970-х років в Україні позначився помітною зміною загального суспільно-політичного клімату. Період хрущовської «відлиги», що дав надію на часткову лібералізацію культурної сфери, вже залишився в минулому. Його відлуння відчувалося ще наприкінці попереднього десятиліття, коли починається так званий період «застою». Цей термін окреслює не лише стагнацію в економіці та політичному житті країни, а й жорстке уповільнення трансформацій у сфері культурної політики, що дедалі більше підпорядковувалася суворим ідеологічним вимогам.

В Україні наступ на гуманітарну сферу набув особливої гостроти і супроводжувався жорстким обмеженням українських наративів у будь-яких проявах, посиленням русифікації та зміцненням цензурного контролю в освіті, документообігу, термінології тощо. Поширилась низка політичних репресій проти інтелігенції: арешти, вилучення творів з бібліотек, утиски за інакомислення стали повсякденною реальністю. Ось як охарактеризував цей період кінознавець Любомир Госейко: «Так званий період застою, а по суті – період реакційної внутрішньої політики в СРСР, викликаної загостренням національного питання, затягується майже на два десятиліття – з низкою політичних судових процесів і переслідувань. Хвиля арештів представників творчої інтеліґенції, яка прокотилася в січні-травні 1972 року, змушує українських дисидентів констатувати: вони перебувають під владою окупаційного режиму» [92, с. 211].

У січні 1972 року було ухвалено постанову ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», що вимагала від усіх діячів культури безумовного проведення

партійної лінії в мистецтві, боротьби з так званими «чужими поглядами та концепціями» та підвищення «ідеологічної відповідальності» творчих працівників [372, с. 57].

Такий контекст мав безпосередній вплив на театральну сферу. Театр опинився в режимі гранично регламентованої репертуарної політики: список дозволених до постановки творів контролювався, обов'язковими були постановки до державних свят, створені на основі ідеологічних наративів. Театральна репертуарна сітка визначалася не естетичними критеріями, а насамперед політичними вимогами. Саме так звані «датські» вистави ставали центральними подіями численних фестивалів, творчих звітів і оглядів, виконуючи роль офіційного ідейно-естетичного «камертона» усього театрального процесу. Така система ніби і не залишала простору для альтернативного художнього вибору: «Впевнено ширилися сценами українського театру «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Розгром» О. Фадєєва, «Любов Ярова» К. Трєньова та інші» [372, с. 608]. Проте, особливе місце в цьому переліку посідала драматургія, що «продовжувала традиційну для української сцени романтичну лінію»: «Дума про Британку» Ю. Яновського, «Зачарований вітряк», «Правда і кривда», «Дума про любов» М. Стельмаха, «Сині роси», «Вірність» М. Зарудного» [372, с. 608]. Але натомість це опосередковано стимулювало розвиток метафоричної сценічної мови, альтернативних режисерських підходів і прихованої образності як форм художнього спротиву та самовираження митців. У репертуарах можна було знайти не лише «ідеологічно витримані» драми, а й вистави з елементами глибокої психологічної гри, вдалих сценічних інтерпретацій класичних творів, натяків на сучасні проблеми. Театр, як і інші види мистецтва, намагався лавірувати між необхідністю виживати в умовах контролю і зберігати свій художній сенс.

Водночас у царині управління театрами, у кадрових рішеннях домінували ідеологічні міркування, а не художній фах. Організаційно-економічні моделі функціонування театральних установ були застарілими, і в умовах

централізованого керування творчий процес дедалі більше втрачав гнучкість і динаміку.

Упродовж 1970-х років в українському театрі зберігалася практика заборон і зняття вистав із репертуару, яка бере свій початок ще з 1960-х. Серед прикладів попереднього десятиліття – заборона постановки «Отак загинув Гуска» М. Куліша у Львівському театрі імені М. Заньковецької (режисер Л. Танюк, 1963), «Правда і кривда» М. Стельмаха в Одеському театрі імені Жовтневої революції (також 1963), «Закат» І. Бабеля в Запорізькому театрі імені М. Щорса (режисер В. Опанасенко, 1966), «Земля» за О. Кобилянською у Львівському обласному театрі (м. Дрогобич, 1966), «Лис Микита» за І. Франком у Київському театрі імені І. Франка (1967), «Маленький принц» А. Сент-Екзюпері в Київському ТЮГу (режисер В. Судьїн, 1968). У 1970-х роках ця тенденція не лише зберіглась, а й набула нових форм. Так, у 1973 році було заборонено показ вистави «Транзит» Л. Зоріна в постановці Б. Львова-Анохіна; «Маестро, туш!» М. Зарудного (режисер І. Гріншпун, Київський театр імені І. Франка) та «Гніздо глухаря» В. Розова (режисер І. Молостова, Київський театр імені Лесі Українки) – всі у 1979 році; «Стійкий принц» П. Кальдерона (режисер М. Нестантінер, 1981), «Калейдоскоп» С. Мревлішвілі (режисер А. Варсимашвілі, 1982) в Київському молодіжному театрі.

При цьому цензура нерідко вдавалася до непрямих методів обмеження: замість заборони за творчими ознаками застосовували формальні приводи на кшталт невідповідності нормам пожежної безпеки, що фактично означало зняття вистави з репертуару.

Утім, у тогочасних офіційних джерелах ситуація в галузі театрального мистецтва висвітлювалась інакше – з притаманним радянському дискурсу оптимізмом: «Активізація театрального процесу значною мірою відбувалася і відбувається завдяки критиці. 1950–1980-ті роки характеризуються подальшим розвитком театрознавчої та критичної думки в Україні. Значний вплив на цей процес мала постанова ЦК КПРС «Про літературно-мистецьку критику» від 25 січня 1972 року, яке стало новим виявом турботи Комуністичної партії про

художню творчість. Постанова орієнтувала працівників мистецтва на рішучий підйом професійної критики, на посилення її ролі в справі розвитку мистецтва й літератури як могутньої ідеологічної зброї партії» [10, с. 167].

У 1970-х роках театральна критика в Україні залишалася важливою складовою державної машини. Як підкреслює О. Клековкін, вона розглядалася владою як один із головних інструментів контрпропаганди, покликаний формувати моральні, естетичні та політичні орієнтири [164, с. 212]. Тому критика постійно перебувала в полі підвищеної уваги владних органів, що проявлялося як у низці офіційних постанов і дискусій, так і в безпосередньому втручанні в редакційну політику профільних видань. Показовим прикладом О. Клековкін вважає створення у 1970 році журналу «Український театр», що виник на базі розформованого журналу «Мистецтво» після згортання «відлиги». Автор відмічає, що, незважаючи на загальний ентузіазм театральної спільноти з приводу появи нового фахового часопису, уявлення про його місію сильно розходилися, і це позначилося не лише на змісті та жанровій структурі критичних публікацій, а й на лексиці текстів, що часто супроводжувалися посиланнями на чергові партійні з'їзди й постанови [164, с. 213].

Наприкінці 1970-х – початку 1980-х років криза в усіх галузях суспільства стає дедалі відчутнішою. Для культурної сфери продовжувався ідеологічний контроль, що зберігався на тлі певного, хоча й неофіційного, послаблення тиску на окремі сфери літератури й мистецтва. Театр, як важлива частина державної дискурсу, залишався під пильним наглядом – і водночас отримував простір для деякого внутрішнього руху, що згодом приведе до важливих змін.

На цьому тлі офіційна риторика, як і раніше, зберігала впевнений тон «успішного поступу»: «Великі досягнення в галузі українського радянського театрального мистецтва за 65 років. Сьогодні в Радянській Україні діє 86 професійних театрів. Із них – 41 драматичний і музично-драматичний, 6 театрів опери та балету, 2 театри музичної комедії, 1 театр оперети, 7 театрів юного глядача, 26 театрів ляльок, 1 театр історичного портрета, театр естради, театр поезії. У театрах республіки працює 12,5 тисячі осіб, з них 5844 – це творчий склад,

а також 12,5 тисячі художньо-технічних працівників. Серед них – близько 40 народних артистів СРСР, 197 народних артистів УРСР, 99 заслужених діячів мистецтв України. Щороку театри України показують близько 50 тисяч вистав, які відвідують майже 20 мільйонів глядачів. 70% вистав ставляться за творами радянської багатонаціональної драматургії» [10, с. 218].

Ці дані ілюструють, яким чином держава намагалася репрезентувати культурну ситуацію в українському мистецькому просторі: через суху арифметику досягнень, кількісні показники та посилання на багатонаціональність як одну з головних ідеологічних засад. Утім, за цими цифрами приховувалися як внутрішні обмеження, так і поступовий злам старої естетики, що назрівав у глибині театрального процесу.

Упродовж 1980-х років до театрального процесу поступово долучається і нове покоління українських драматургів (В. Босович, М. Віргінська, Я. Верещак, А. Вербець, В. Врублевська, М. Гараєва, Б. Жолдак, В. Кисельов, А. Крим, Я. Стельмах, Р. Феденьов, Л. Хоролець, В. Шевчук, Ю. Щербак), твори яких засвідчують прагнення до оновлення проблематики та стилістики сучасної української драматургії, відкритість до актуальних тем, загострене відчуття соціальних і психологічних зрушень доби. Автори звертаються до неканонічних композиційних моделей, шукають альтернативні шляхи драматургічного розвитку, нові принципи побудови конфліктів і сюжетної динаміки. Хоча, як зауважує В. Фіалко, ця генерація так і не сформувала єдиного потужного «пласту» нової драматургії, однак їхня творчість стала чинником розширення проблемно-тематичних і стилістичних меж української сцени [377, с. 610]. На тлі послаблення цензурного тиску в другій половині 1970-х–1980-х років ці автори отримали більше можливостей для вираження індивідуального стилю та актуальних світоглядних запитів. Загалом, нова драматургія цього періоду вирізнялася підвищеним інтересом до соціально-моральних проблем, конфлікту поколінь, духовних пошуків та національного самоусвідомлення.

Паралельно з цим, на сцені з’являється «нова хвиля» інсценізацій прози на тему війни. У межах традиційної для радянського театру героїчної тематики

відбувається важливий тематико-естетичний зсув: акцент переноситься на внутрішній світ особистості в екстремальних обставинах, на складну психологію поведінки, моральний вибір, межові стани. В. Фіалко зазначає, що «так звана “окопна правда” сфокусує увагу на розкритті психології людини в екстремальних умовах, дозволить доторкнутися до її духовного світу» [377, с. 614].

Наприкінці 1970-х – початку 1980-х років в українському театрі заявило про себе нове покоління режисерів, чиї дебюти стали помітним явищем на театральній мапі країни. Серед них – І. Борис, В. Гирич, О. Заболотний, М. Карасьов, В. Козьменко-Делінде, В. Малахов, Р. Мархоліа, С. Мойсеєв, В. Шулаков та інші. Саме ця режисерська «нова хвиля» започаткувала тенденцію до оновлення сценічної мови, прагнення до експерименту та формальних пошуків. З початку 1980-х років уже відчувається розширення репертуарних можливостей театрів, що відкриває простір для естетичних ініціатив з боку режисерів і сценографів. Характерною ознакою нового етапу стає спроба «створювати і збирати колектив митців-однодумців» – прагнення до творчої спільності, що базується на подібному світоглядному та художньому підході.

Паралельно з ними активно заявляли про себе і сценографи нового покоління – здебільшого учні Д. Лідера: А. Александрович-Дочевський, Л. Беспальча, Н. Гомон, В. Карашевський, М. Левицька, С. Маслобойщиков, І. Несміянов, І. Нірод, Н. Рудюк, Т. Медвідь, Л. Чернова. Саме вони стали виразниками нових образно-пластичних підходів, які поступово витісняли застарілі театральні конвенції попередніх десятиліть. Як слушно зауважив В. Фіалко, цей період ознаменувався відродженням в українському театрі поняття «школа», утвердженням новаторства сценографічної лексики як естетичної норми, а також опануванням новітніх просторово-візуальних ідей, а співпраця молодих сценографів з режисерами засвідчила спільність естетичних орієнтирів. Саме на цей період припадає процес формування своєрідної художньої школи: на думку В. Фіалка, «Без перебільшень можна вважати, що вперше після блискучого досвіду Вадима Меллера – Леся Курбаса 20-х років в українській театральній культурі відродилося поняття “школа”» [372, с. 56].

Цей режисерсько-сценографічний злет, безумовно, фіксувався й у театрально-критичних публікаціях того часу: критики звертали увагу не лише на інтерпретацію тексту, а й на сценічне вирішення вистав, на візуальну метафорику, просторову організацію дії, на характер світла, кольору, фактури. У статтях у журналі «Український театр» та газеті «Культура і життя» регулярно з'являлися згадки про нові роботи С. Маслобойщикова, Л. Беспальчої, В. Карашевського та творчі тандеми (співпраця В. Малахова з С. Маслобойщиковим і В. Карашевським, М. Карасьова з Л. Беспальчею, В. Шулакова з Л. Черновою та Н. Гомон, а також В. Петрова з Г. Бубновою), як про знакові приклади художнього осмислення режисерських концепцій, що разом формували нову сценічну мову українського театру кінця 1970–1980-х років. Хоча є і інший погляд: зокрема, О. Клековкін зауважує, що оновлення театральної мови, пов'язане зі сценографією, не обов'язково призвело до естетичного повороту, а, скоріше, загострило внутрішні суперечності театру: «Сценографи не здійснили естетичного повороту українського театру, радше розкололи його, відвойовуючи, немов сепаратисти, суверенність театру сценографа у структурі драматичного або музично-драматичного театру» [164, с. 223].

У 1970–1980-х роках акторський склад українських театрів був представлений видатними майстрами сцени, творчість яких задавала високий рівень виконавської культури, що формував естетичні орієнтири часу. Саме ці актори, серед яких А. Гашинський, В. Дальський, З. Дегтярьова, Б. Козак, С. Олексенко, А. Роговцева, Б. Ступка, Ф. Стригун та інші, найчастіше ставали об'єктами уваги театральної критики, що активно осмислювала їхні сценічні образи та акторське трактування драматургічного матеріалу. Окремі публікації в журналі «Український театр» були присвячені аналітичному розбору виступів Б. Ступки, ролей А. Роговцевої, образів у виконанні Б. Козака або Ф. Стригуна. Критики не лише фіксували успіхи акторів, а й осмислювали особливості їхнього виконавського стилю, звертали увагу на їхню здатність втілювати морально-етичні конфлікти доби.

Паралельно із визнаними майстрами у 1980-х роках на сцену виходить нове покоління акторів – В. Авдєєнко, Б. Бенюк, Н. Сумська, А. Хостікоєв, О. Ігнатуша та інші. Вони засвоюють досвід попередників, але пропускають його крізь власну творчу індивідуальність, поступово розвиваючи сучасні акторські системи і формуючи нову виконавську стилістику, що знаходила своє відображення і в театрально-критичних публікаціях кінця 1980-х років.

Лише з початком «перебудови», а також із активізацією національно-демократичного руху в Україні, суспільно-політичний клімат почав зазнавати суттєвих змін, що поступово впливало й на театральну сферу.

Друга половина 1980-х років позначилась помітним зрушенням у суспільно-політичному житті країни, яке вплинуло й на стан культури загалом, і на театральне мистецтво зокрема. Рушійною силою стали гасла «прискорення» та «гласність», що в сукупності означали початок поступового демонтажу системи ідеологічного контролю й спробу реформування державної моделі управління. Саме в цей час в українському суспільстві активізуються процеси формування національно-демократичних ініціатив. Ці зміни створили нові умови для художньої творчості, зумовивши поступове послаблення цензурних обмежень і стимулювавши театр до активнішого реагування на виклики часу.

Явище «малих сцен» в українському театрі сформувалося раніше, на зламі 1970–1980-х років, і стало важливим етапом у переосмисленні просторових, естетичних та комунікативних можливостей театру. Нові сценічні платформи (фойє, репетиційні зали, вестибюлі тощо) надавали змогу виходити за межі традиційного театрального простору, відкриваючи нові форми взаємодії з глядачем. Такий формат передбачав максимальне зближення аудиторії з актором, часом навіть фізичне вторгнення глядача в ігровий простір, що вимагало від митців нового рівня чутливості, технічної майстерності й уяви.

У такому середовищі виникають моновистави, інсценізації прозових творів, які раніше не входили в коло театральної зацікавленості. Як зазначає В. Фіалко, саме «малі сцени» стимулювали «розширення професійних здібностей режисерів,

акторів, сценографів, осмислення цілого комплексу естетичних проблем» [377, с. 652].

Лібералізація цензури й формування відкритішого репертуару стали основою для появи низки постановок, які значно збагатили театральну мову того часу: В. Фіалко згадує у своїй науковій розвідці такі значимі постановки, як «Сашко» В. Кондратьєва (Львівський театр Радянської Армії, режисер Р. Мархолія, художник Л. Боярська, 1984 рік), «Кар'єра Артуро Уі» Б. Брехта (Київський театр імені І. Франка, режисер і художник В. Козьменко-Делінде, 1984 рік), «Пам'ять» за творами Б. Олійника (Київський театр імені І. Франка, режисер М. Нестантінер, художник В. Карашевський, 1987 рік), «Колекція» Г. Пінтера (Закарпатський обласний музично-драматичний театр, режисер і сценограф С. Мойсеєв, 1989 рік) – усе це приклади вистав, що виникли саме в умовах «малих сцен» як простору свободи та естетичного пошуку.

Наприкінці 1980-х років процеси лібералізації набули значного прискорення, суттєво змінюючи суспільно-політичний клімат в Україні та сприяли розширенню тематичних і естетичних меж театрального репертуару: на сцені почали з'являтися п'єси, постановка яких ще нещодавно була неможливою в умовах жорсткої цензури. Хвиля студійного руху, що охопила країну, спричинила зростання кількості творчих експериментів і дебютів, появу нових художніх програм, а також активізацію фестивального життя. Виставки сценографів і театральні форуми справляли враження розширення культурного простору, створюючи відчуття включення українського театру до ширшого загальноєвропейського контексту: «Аби не відставати, влада ініціювала театральний експеримент, спрямований (за підтримки новоствореної Спілки театральних діячів – правонаступника Українського театрального товариства) на розширення організаційних, економічних та естетичних можливостей театру; поширилася мода на малі сцени, творчі пошуки й експерименти; стрімко і широко розгорнувся, однак у середині 1990-х так само стрімко згорнувся студійний рух» [164, с. 220].

Ще до кардинальних змін кінця 1980-х років у культурному ландшафті почали з'являтися нові театри, які частково виступали альтернативою усталеним

академічним сценам – зокрема, Театр естради, Молодіжний театр, Театр на лівому березі Дніпра (усі засновані у 1978–1979 роках). Однак навіть їх поява не могла повною мірою задовольнити запит на простір, у якому молоде покоління митців могло б експериментувати й шукати нову сценічну мову, відмінну від офіційно визнаних канонів.

Тож студійний рух охоплює великі й малі міста, формуються жанрово й тематично різноманітні театри: «виникнення театрів маріонеток, пантоміми, клоунади, авторської пісні, фольклору тощо. <…> Створення театрів національних меншин: театр ім. Д. Ійєша на Закарпатті (угорський, м. Берегово), «Малтов» і «Шалом» (єврейські, м. Київ), «Романс» (циганський, м. Київ), Кримськотатарський (м. Сімферополь)» [372, с. 57]. Пік розвитку студійного руху та активне виникнення нових мистецьких колективів припадають на середину 1980-х років: як зазначала Н. Єрмакова «у столиці в один сезон працювало більше 60 театрів <…>. Епоха зрушень найвиразніше відбилась на культурних реаліях Києва, Львова, Харкова та Севастополя. До них прилучалися Тернопіль, Чернігів, Дніпропетровськ, Івано-Франківськ» [118, с. 788].

Саме в такому середовищі формувалося нове покоління режисерів, які в подальшому стали знаковими постатями нової сцени: В. Більченко, А. Жолдак, В. Кучинський, О. Крижановський, А. Крітенко, О. Ліпцин, Р. Мархоліа, С. Маслобойщиков, С. Проскурня, Я. Федоришин та ін. Переважна більшість із них очолила новостворені недержавні театри-студії, що функціонували поза межами традиційної театральної інфраструктури. Їх становлення відбувалося в умовах активного освоєння нетрадиційних сценічних просторів – від підвалів і сходових кліток до архітектурних пам’яток, музеїв, заводських приміщень, бомбосховищ і вулиць. Експериментальні пошуки молодої режисури також знайшли своє відображення у публікаціях на сторінках журналу «Український театр», який на той час уже перебував у процесі сміливого концептуального й тематичного оновлення.

В. Фіалко наголошував, що ця хвиля режисерів та сценографів «легко оперувала сучасною театральною лексикою, освоювала нові ігрові моделі і, що

особливо важливо, гармонізувала процес колективної співтворчості» [372, с. 621]. Власне, ця зміна естетичних і організаційних орієнтирів не лише означила прорив у сфері художнього пошуку, а й сприяла становленню пошукового театру як явища, що відкривало нові горизонти взаємодії зі світом і глядачем, формуючи автономні культурні осередки поза державною системою координат. Як зазначає М. Гринишина, «треба віддати належне «молодим» українським режисерам – вони <…> не розмінювались на дрібниці, кожен намагався сягати філософських висот, висловитись не тільки «про себе», але й «про час». Відтак, тогочасний український театр усукупнено презентує себе як театр окремого світогляду, який, зрозуміло, обирає для розмови тексти, сповнені так само відмінним авторським поглядом на довкілля» [95, с. 868].

Паралельно в театральний обіг повертаються тексти, що донедавна залишалися під забороною: драми В. Винниченка, М. Куліша, М. Хвильового стають знаковими репертуарними подіями, сигналізуючи про ревізію ідеологічної пам’яті та пошук альтернативної естетичної парадигми.

Ці зміни, як слушно зауважив В. Фіалко, супроводжувалися розширенням організаційних форм театрального процесу, зростанням кількості незалежних колективів, а також переосмисленням художніх цінностей і пріоритетів у напрямку плюралізму та відкритості [372, с. 59]. З проголошенням незалежності України ці тенденції не тільки збереглися, а й набули нової динаміки, визначаючи контури пострадянського театрального ландшафту.

Таким чином, у другій половині 1980-х років українське театральне життя вступило в нову фазу – період стрімких суспільних трансформацій, що, з одного боку, відкрили нові можливості для мистецького розвитку, а з іншого – актуалізували складні процеси, пов’язані з кадровими втратами. В цей час розгортається помітна хвиля еміграції митців, що вже мали певне визнання на національній сцені. О. Клековкін відзначив, що «культурні процеси другої половини 1980-х років дуже часто характеризували як злет, відродження тощо, і це було би справедливо, якби не все частіше повторювана абревіатура ПМЖ – постійне місце жительства» [164, с. 223]. Від початку 1990-х значна частина

молодих режисерів, акторів, сценографів виїжджає за кордон – до Німеччини, Ізраїлю, США, Канади – що, незалежно від їх подальших кар'єр, для України означало «втрачене покоління», відсутність якого згодом сформує суттєву міжпоколіннєву порожнечу в театрі.

Паралельно з цими явищами спостерігається і відчутне зростання відкритості у публічному дискурсі. На сторінках друкованої преси, на радіо й телебаченні розгортаються дискусії про майбутнє країни, осмислення історичного досвіду, національної ідентичності, ролі культури в оновленні суспільства. Театральна періодика не залишалася осторонь цих процесів: зокрема, у журналі «Український театр» з'являються публікації, присвячені поверненню в мистецький обіг заборонених раніше імен українських режисерів і драматургів – Леся Курбаса, М. Куліша, М. Хвильового, Я. Мамонтова та ін. Одним із важливих сигналів змін стало перетворення Українського театрального товариства на Спілку театральних діячів України (1987), що символізувало нову ідентичність творчого середовища.

Кульмінацією цього періоду стало офіційне закріплення прагнення до самостійності: 16 липня 1990 року Верховна Рада УРСР ухвалила Декларацію про державний суверенітет. Цей крок не лише заклав правові підвалини для майбутньої незалежності, а й став потужним імпульсом для подальшого національно-культурного відродження. Таким чином, український театр увійшов у нову епоху – вже не як підрозділ «культурного фронту» союзної держави, а як самостійна частина формування нової української культурної парадигми.

Період 1970–1980-х років був складним, неоднозначним і напруженим, однак навіть за цих умов динаміка суспільних і культурних процесів засвідчувала поступовий розвиток; саме в такому контексті формувалася і розвивалася українська театральна критика. Від періоду глибокого «застою» із жорсткою цензурою, тотальним контролем над репертуарною політикою, вимогою до обов'язкових постановок за затвердженими п'єсами та прямим втручанням у кадрову політику театрів – до часів «перебудови», що принесли відчутне послаблення ідеологічного тиску. У таких умовах не лише ускладнювався процес

творення мистецьких команд однодумців, але й формувався загальний вектор критичної думки, змушеної пристосовуватись до офіційних рамок.

Із приходом періоду «перебудови» театральне середовище отримало новий імпульс – розширилися можливості для публічного висловлювання, з'явився простір для переосмислення ролі театру в суспільстві, критичного осмислення попередніх десятиліть, їхніх ідеологічних і художніх обмежень, виявлення прорахунків системи, що ізолювала український театр від багатьох сучасних тенденцій. Усе це не могло не знайти свого відображення в театрально-критичному дискурсі.

Звісно, регіональна театральна преса, якій була властива масовість, орієнтувалася переважно на хроніку прем'єр, анонси фестивалів, гастролей та інші подієві матеріали, не надаючи простору для ґрунтовного аналізу. Натомість саме сторінки журналу «Український театр» і газети «Культура і життя» поступово стали простором для глибших рефлексій. У 1970-х роках такі тексти з'являлись рідко й надзвичайно обережно, часто у формі завуальованих спостережень чи «редакційних» формулювань. У 1980-х дискусійність пожвавлюється, авторські позиції починають звучати виразніше. А вже після 1987 року на шпальтах цих видань бачимо тексти з притаманною їм сміливістю, рефлексією, болісним переосмисленням, конструктивним аналізом і персональним авторським голосом.

2.2. Організація театрального медіаполя 1970–1980-х років

Упродовж XX століття провідним засобом масової інформації в СРСР залишалися друковані видання – газети, журнали, альманахи, часописи. Хоча згодом до них приєдналися нові медіа – радіомовлення й телебачення, саме періодика зберегла за собою статус основного джерела публічної інформації про мистецтво. Така ситуація була зумовлена як високим рівнем доступності друкованих ЗМІ, так і державною політикою в галузі культури, яка визначала тематику та ідеологічні орієнтири публікацій.

Театр у радянському контексті посідав виняткове місце серед видів мистецтва, виступаючи водночас і естетичним, і соціально-ідеологічним інструментом. Відтак, театральна періодика – як спеціалізована, так і загальнохудожня – займала помітне місце серед мистецьких видань. Матеріали, що публікувалися в таких журналах, є важливими джерелами для реконструкції історії українського театру, фіксації ключових тенденцій кожного історичного періоду, а також для вивчення впливу минулих історичних етапів на сучасний театральний процес. Саме тому аналіз театральної преси становить невід'ємну складову сучасного театрознавчого дискурсу та сприяє поглибленню розуміння еволюції національної сцени.

7 січня 1969 року була ухвалена постанова ЦК КПРС «Про підвищення відповідальності керівників друкованих органів, радіо, телебачення, кінематографії, установ культури і мистецтва за ідейно-політичний рівень друкованих матеріалів і репертуару», яка суттєво посилила ідеологічний контроль над змістом культурної продукції. Документ фактично запровадив практику випереджальної самоцензури, зобов'язуючи редакційні колективи, режисерів, авторів та інших відповідальних осіб усувати потенційно суперечливі або «ідейно небезпечні» елементи з текстів, сценічних творів і кіноматеріалів ще на етапі їх підготовки – тобто до офіційної подачі в цензурні органи.

Подальше нормативне регулювання культурної сфери відбувалося в умовах посилення ідеологічного контролю. Зокрема, у 1972 році було прийнято постанову ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», яка встановлювала жорсткіші вимоги до публічної оцінки творів мистецтва в засобах масової інформації. Цей документ розглядався як інструмент політичного впливу на сферу критики та мав на меті перетворити її на канал підкріплення офіційної ідеології.

Незважаючи на збереження ідеологічних обмежень, 1970–1980-ті роки стали періодом поступового відродження більш незалежних критичних голосів та розширення критичних перспектив. Часткове послаблення ідеологічного контролю під час «відлиги» та «застою» створило простір для критиків, щоб обережно досліджувати нові мистецькі тенденції та вдаватися до більш нюансованих оцінок.

Деякі критики почали розширювати межі прийнятного дискурсу, відображаючи зростаюче прагнення до більшої мистецької свободи.

Відтак, упродовж 1970 – першої половини 1980-х років простір для незалежного, суб'єктивного й сміливого критичного висловлювання залишався обмеженим. Театральна критика, як і мистецька журналістика загалом, виконувала переважно функції підтвердження досягнень, легітимації репертуарної політики та підтримки офіційної лінії. Однак із початком горбачовської «перебудови» ситуація зазнала суттєвих змін. Поступове зняття ідеологічних обмежень дало поштовх до оновлення змісту й тональності критичних текстів. У цей період на сторінках провідних профільних видань з'являються гострі публікації, відкриті полеміки, аналітичні огляди, а також обговорення у форматі «круглого столу», що стали індикаторами зростання свободи слова й професійної саморефлексії в театральному середовищі.

Як зазначено у статті «Історія преси в Україні» М. Баранника, П. Голобуцького [8], у середині 1960-х років у республіці активно функціонувала широка мережа періодичних видань – як загальнополітичного, так і спеціалізованого характеру. Видавалися літературно-художні журнали, фахові газети, орієнтовані на працівників промисловості, сільського господарства, науки й культури: «На початку 1966 р. виходило 15 республіканських газет, 33 обласні, 7 міжобласних комсомольських, 27 міських, 46 міжрайонних, 348 районних, 450 багатотиражних газет підприємств, будов, транспорту, навчальних закладів, близько 1500 колгоспних і радгоспних багатотиражок. Середньоразовий тираж усіх газет становив 1561 тис. примірників» [8]. Загальний середньоразовий наклад усіх газет сягав понад півтора мільйона примірників. У цей період було проведено масштабну реорганізацію видавничої сфери: створено Комітет преси при Раді Міністрів УРСР, якому підпорядковувалася уся республіканська та місцева преса, понад 60 поліграфічних підприємств, а також 26 видавництв республіканського, обласного та університетського рівнів.

У статті зазначено також, що завершення періоду так званої «хрущовської відлиги» та з початком «брежнєвського застою» політика партійного керівництва

щодо преси стала більш жорсткою й регламентованою. У 1968 році було ухвалено постанову «Про підвищення ролі районних газет у комуністичному вихованні трудящих», що засвідчила намір посилити контроль над медіасферою. Упродовж наступного десятиліття з'явилася низка аналогічних постанов, які стосувалися розвитку преси в СРСР і регулювали її діяльність з різних боків: від висвітлення ходу соціалістичного змагання до підготовки журналістських кадрів та посилення ідеологічної роботи. Автори зазначають: «На зборах колективів редакцій ці постанови заслуховувались, ухвалювалися відповідні рішення – і перші два-три місяці після цього вживалися певні заходи задля втілення цих рішень у життя, а потім – усе поверталося до того, що вже було. Пізніше, після нової постанови, все повторювалося, не змінюючи ані зміст, ані форму газет і журналів» [8].

Видання, присвячені театру, становлять окрему категорію періодики. У 1970–1980-х роках серед видань, де системно публікувалися ґрунтовні рецензії та аналітичні матеріали про театр, на перший план виходять два — журнал «Український театр» і газета «Культура і життя». Варто також назвати журнал «Театральний Київ» («Театрально-концертний Київ»), покликаний висвітлювати театральне, а згодом – театрально-мистецьке життя столиці (більшість матеріалів, опублікованих у цьому журналі, належали радше до інформаційних жанрів – короткі замітки, репортажі, інтерв’ю – і були невеликими за обсягом, часто не виходили за межі однієї-двох шпальт). Поряд із цими трьома виданнями, існувала низка періодичних видань, у яких час від часу з’являлися рецензії, відгуки, огляди, інтерв’ю з провідними митцями сцени або інформаційні повідомлення про театральні події: республіканські, такі як газети «Радянська Україна», «Молодь України», «Літературна Україна», журнал «Соціалістична культура»; регіональні, такі як «Вечірній Київ», «Вечірній Харків», «Дніпро вечірній», «Вечірня Одеса», «Індустріальне Запоріжжя», «Вінницька правда», «Черкаська правда», «Запорізька правда», «Прикарпатська правда», «Комсомолець Запоріжжя» та інші «суспільно-політичні газети Вінниці, Дніпропетровська, Житомира, Львова, Одеси, Сімферополя, Харкова, Хмельницького, Черкас, Чернігова», як зазначав В. Неволов у своїй науковій розвідці [247].

Театрально-критичні публікації на сторінках газети «Культура і життя» вирізнялися оперативністю й реагуванням на найактуальніші події театрального життя – прем'єри, гастролі, фестивалі, зокрема в київському театральному просторі. Це загальнодержавне українське щотижневе видання, що має багату й складну історію.

Вперше газету з назвою «Культура і життя» заснував Гнат Хоткевич у 1912 році в Харкові. Вийшло лише чотири номери, які містили здебільшого інформаційні повідомлення про події в галузі мистецтва, науки й техніки. У 1919 році в Києві побачив світ ще один близький за профілем тижневик – «Мистецтво», орган Відділу мистецтв при Наркомосвіті. Його редагували Гнат Михайличенко та Михайль Семенко, а художнє оформлення виконав Георгій Нарбут.

Третім виданням, що передувало сучасній газеті «Культура і життя», була газета «Література, наука і мистецтво» – додаток до «Вістей ВУЦВК», яка почала виходити у 1923 році в Харкові. Упродовж 1923–1925 років її очолював Василь Еллан-Блакитний. Із 1925 року це видання стало частиною газети «Культура і побут», а з 1930-го змінилася й назва – з неї вилучили слово «наука», і газета продовжила виходити під назвою «Література і мистецтво». У 1925–1930 роках її головним редактором був Євген Касненко.

Під назвою «Література і мистецтво» газета виходила у 1941–1944 роках як орган Спілки письменників УРСР. Видання друкувалося на чотирьох шпальтах: спочатку в Києві (1941), під редакцією Михайла Ситника, згодом – в евакуації в Уфі (1942–1943), де його очолював Іван Кочерга, а наприкінці – знову в Києві під керівництвом Леоніда Новиченка (1943–1944). Після завершення Другої світової війни, у 1945 році, редакцію розділили: з продовженням попередньої нумерації почала виходити «Літературна газета», а паралельно було засновано нове видання – «Радянське мистецтво», яке очолювали Леонід Костюк (1945–1947) та Володимир Владко (кінець 1940-х – початок 1950-х років).

У 1955 році газету «Радянське мистецтво» було перейменовано на «Радянську культуру» – півтижневик, що виходив як орган Міністерства культури

УРСР і Республіканського комітету профспілки працівників культури. У різні роки редакцію очолювали Валентин Речмедін (у 1950-х), Микола Упеник (на початку 1960-х) та Петро Біба (1962–1965).

У 1965 році газета «Радянська культура» отримала нову назву – «Культура і життя» [181], під якою вона виходила в подальші десятиліття. Протягом 1965–1975 років редакцію очолював Петро Біба – український поет, член Спілки письменників України, заслужений працівник культури УРСР. У 1975–1988 роках головною редакторкою була Інна Барвінок – журналістка, відзначена почесним званням заслуженого працівника культури України. З листопада 1988 до 1994 року газету очолював Валерій Кравченко. «<…> «Культура і життя» вже понад півстоліття служить не лише поетам, а всім представникам мистецтва і шанувальникам. Не перелічити імена, котрі відкрили й прославили «кіжівці». Воно й не дивно. Так склалося, що під знаменами «Культури і життя» згуртувалися яскраві творчі особистості. «Затяті» театрознавці Алла Спиридонова і Сергій Васильєв, «солодка парочка» кінознавців Віктор Скоморовський та Ірина Прохоренко, «вічний» музикознавець і борець за справедливість у вітчизняному мелосі Михайло Головащенко, зважений і послідовний телекритик Тетяна Панасьєва, мій перший газетний наставник, дока образотворчості Олексій Журавель. Наприкінці 70-х – на початку 80-х усіх нас, а також ще тоді «незайманих» мистецтвом журналістів Олександра Балабка, Юрія Токарєва, Тетяну Моргун помітили і пригорнули незабутні Інна Барвінок і Олександр Тарасенко. Півтора десятка років вони не лише керували газетою, а й жили нею. Як, до слова, й останній наш головний редактор, з котрим пощастило працювати, Валерій Кравченко» [246].

У вихідних даних газети «Культура і життя» до 2003 року зазначалося, що її історія розпочинається з 3 квітня 1945 року – дати виходу першого номера газети «Радянське мистецтво». Водночас в одному з електронних ресурсів, присвячених систематизації даних про українські періодичні видання, подається інша версія спадкоємності: там зазначено, що газета «Культура і життя» була заснована в Харкові 7 жовтня 1923 року під назвою «Література. Наука і мистецтво», а свою сучасну назву отримала 3 травня 1965 року [208].

У 1965–1981 роках газета «Культура і життя» виходила двічі на тиждень і мала сталий обсяг – чотири сторінки. У цей період матеріали, присвячені театральному мистецтву, зазвичай розміщувалися на третій сторінці, що свідчить про стабільну структурну організацію контенту та визначене місце театральної тематики в загальній композиції видання.

З 1982 року відбулися істотні зміни у форматі: випуски стали виходити раз на тиждень, однак обсяг газети подвоївся – до восьми сторінок. Це розширення дало змогу урізноманітнити структуру і розміщення матеріалів, у тому числі й театрально-критичних. Відтоді публікації, пов’язані з театральним життям, з’являються не лише на традиційній третій сторінці, а й на четвертій, шостій, а іноді – на першій чи восьмій, що може свідчити про зростання тематичної ваги театру в редакційній політиці та прагнення зробити ці публікації більш помітними для читача.

У контексті структурної організації редакції та зростання уваги до театральної тематики варто зазначити, що в газеті «Культура і життя» діяв спеціалізований відділ театру. У 1975–1983 роках його очолювала театрознавиця, театральний критик, журналіст Алла Спиридонова, а з 1984 по 1996 рік – театрознавець, театральний критик, журналіст Сергій Васильєв. Послідовність у кадровому складі та фаховий рівень керівників відділу стали важливими чинниками сталості театрального блоку й тематичного розмаїття публікацій у цей період: «Усі відділи культури очолювали безпартійні, це було дивно для того часу. Коли я прийшов у газету і очолив відділ театру, Інна Барвінок сказала мені: «Роби цю полосу так, ніби це твоя газета». І це вдавалося багато років. Після Інни Барвінок газету очолив Валерій Кравченко – людина з ЦК, і стало нецікаво працювати» (з розмови з Сергієм Васильєвим) [45].

Театральні матеріали, опубліковані в газеті «Культура і життя» у 1970–1980-х роках, вирізнялися значною жанровою та тематичною різноманітністю. Умовно їх можна поділити на кілька основних типів: рецензії (включно з оглядами прем’єр, гастролей, фестивальних вистав), портретні публікації (ювілейні та творчі нариси),

проблемні статті, інтерв'ю, історичні огляди, інформаційні повідомлення (анонси, репортажі, опитування), а також матеріали у форматі «круглого столу».

Рецензії становили приблизно половину театральних публікацій і охоплювали широкий спектр подій: від прем'єр у столичних і обласних театрах до гастролей зарубіжних колективів та участі українських сцен у фестивалях. Інтерв'ю траплялися рідше й зазвичай приурочувалися до ювілеїв видатних діячів театру чи знакових подій у житті театрального колективу. В такому випадку ці публікації набували рис творчих портретів із виразно піднесеною інтонацією – їх головною метою було не стільки фахове осмислення, скільки публічне вшанування.

Проблемні статті з'являлися нерегулярно, проте були автори, які порушували сутнісні питання театрального процесу в розлогих публікаціях, іноді з продовженням у кількох номерах поспіль. Серед тем: стан драматургії, специфіка театральної освіти, робота з юним глядачем, функціонування дитячих і ляльковых театрів, театральне будівництво. До авторів, які систематично працювали в цьому напрямі, належали А. Спиридонова, О. Тарасенко, С. Веселка.

Інформаційні матеріали – замітки, анонси, короткі повідомлення про майбутні вистави, гастролі, вихід нових книжок чи номерів спеціалізованої преси – були постійним елементом газети. Часто вони з'являлися у вигляді окремих колонок, іноді підписаних «ред.». Окрему рубрику складали публікації про театральне життя за кордоном: з 1982 року, коли газета збільшила обсяг до восьми сторінок, подібні матеріали регулярно публікувалися на сторінці 8. Серед об'єктів уваги – театри країн так званого «ближнього зарубіжжя» та західні сцени (ФРН, Франція, США, країни Сходу).

У випадках, коли в номері не з'являлася аналітична чи рецензійна публікація, театральна тематика все одно була присутня у вигляді фотографій зі свіжих прем'єр – із зазначенням назви вистави, театру, режисера, акторського складу. Іноді в газетному просторі знаходилося місце для фейлетонів театральної тематики – ці жанрово окреслені, іронічні замальовки розміщувалися переважно на останній сторінці, їх авторами виступали, зокрема, О. Тарасенко та В. Жолдак.

У цілому газетна театральна публіцистика цього періоду демонструє поєднання інформативності, аналітики, публіцистичної виразності й культурно-просвітницьких функцій. Газета «Культура і життя» намагалася охопити всі аспекти театрального процесу, дотримуючись балансу між актуальністю, жанровою варіативністю та редакційною стабільністю.

Перелік основних авторів газети «Культура і життя», які писали театрально-критичні статті у 1970–1980-х роках: Л. Барабан, Ін. Барвінок, П. Біба, Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, С. Васильєв, Нора Верховець, С. Веселка, В. Десятерик, А. Драк, Н. Єрмакова, В. Жолдак, В. Заболотна, Я. Зорін, О. Красильникова, І. Мамчур, Т. Моцар, А. Народницька, В. Неволов, Н. Новоселицька, К. Пітоєва, А. Поляков, О. Поспєлов, О. Приходько, О. Саква, А. Спиридонова, Ю. Станішевський, О. Тарасенко, В. Фіалко, С. Чалдранян, Г. Чечель, Дм. Шлапак.

Інформаційно-мистецький журнал «Театрально-концертний Київ» був джерелом регулярної інформації про театрально-мистецьке життя столиці. Видання було засновано у 1936 році під назвою «Театральна декада», він спершу виходив щоквартально. У повоєнний період, після відновлення театрального життя столиці, видання продовжило функціонування, змінивши назву на «Театральний Київ», а на початку 1970-х років отримало свою остаточну назву. Журнал регулярно інформував про прем’єри, концертні програми, фестивалі, виставки та інші мистецькі події, відзначаючись різноманітністю тематичних рубрик – «Прем’єра», «Персона», «Антракт», «Репетиція», «Подія», «Музика» тощо. У різні роки журнал очолювали Дмитро Головко (1967–1973), Людмила Жиліна (1973–2009), Наталя Потушняк (2009–2013), Людмила Олтаржевська (2013–2018).

Видання системно висвітлювало діяльність київських театрів, інформувало про гастролі, прем’єри, ювілейні події, а також подавало афішу столичних театральних і концертних майданчиків.

У 1970–1980-х роках «Театрально-концертний Київ» теж був майданчиком для публікації матеріалів про театрально-мистецький процес столиці, і певним чином відображав специфіку культурного розвитку Києва.

Особливість журналу полягала в тому, що він займав проміжне місце між великими фаховими виданнями на кшталт «Українського театру» та загальносуспільною пресою, наприклад, газетою «Культура і життя». На відміну від «Українського театру», де публікувалися ґрунтовні статті, огляди, проблемні статті, рецензії й аналітика, та від оперативних театральних відгуків у газеті «Культура і життя», «Театрально-концертний Київ» мав легший формат. Він змінював періодичність (від щодвотижневої до щомісячної), публікував короткі статті, інтерв'ю, огляди прем'єр, що іноді нагадували формат легкого чтива або бульварних газет. Водночас журнал містив афішу державних театрів столиці на поточний місяць, лібрето музичних вистав, програмки з іменами виконавців ролей, що дозволяло глядачам орієнтуватися в театральному житті Києва.

Тож, видання було розраховане не стільки на вузьке професійне коло театрознавців, скільки на постійного глядача театру, який відвідував вистави протягом місяця. Журнал виконував функцію путівника для театралів, поєднуючи інформаційно-довідковий та розважальний контент, що робило його доступним і популярним серед широкої аудиторії.

Журнал «Український театр» – один із найстаріших в Україні журналів, присвячених театральному мистецтву. У 1970–1980-х роках виходив раз на два місяці. Веде свою історію від першого театрального видання у Києві – тижневика «Театральні вісті», який засновано у 1917 році, його відповідальним секретарем був Лесь Курбас. Пізніше розпочинає свою нетривалу діяльність журнал «Театр» (1919 рік, 1921–23 роки, 1936–41 роки). Інші видання – «Сільський театр» (1926–30 роки), «Радянський театр» (1929–31 роки), «Масовий театр» (1931–33 роки) виходять в цей період у Харкові.

З 1954 року питання театрального мистецтва висвітлювалися в журналі «Мистецтво». У 1970 році на базі журналу «Мистецтво» створено три журнали: «Український театр», «Образотворче мистецтво» і «Музика». Головними редакторами журналу у різні періоди були: Ю. Луцький (1971–1979 роки), В. Большак (1979–1985 роки), Т. Ануфрієнко (1985–1990 роки), Ю. Богдашевський (1990–2009 роки) (Додаток Б).

Журнал «Український театр» сміливо можна назвати головним театральним виданням України і в радянський період, і у період незалежної України. Протягом багатьох років тут друкувались провідні театрознавці і театральні митці, і вимальовувалась об'єктивна картина театральної реальності тривалого періоду. Не зважаючи на досить обмежений обсяг журналу, вдавалося вмістити багато такого, що хвилювало театрознавців і театральних критиків і що вони хотіли донести до читача – журнал послідовно висвітлював проблеми театрів Києві та периферії, друкував розлогі огляди, театральну хроніку, мемуарні статті та спогади видатних митців театру, рецензії на книги, присвячені театральному мистецтву.

Видання та розвиток журналу у радянський період були безпосередньо пов'язані з діяльністю державних органів влади. Від їхніх рішень залежали не лише зміст і загальна ідейна спрямованість матеріалів, що публікувалися на його сторінках, формування редакційної колегії, а й такі аспекти, як визначення дати заснування видання.

У 1969 році було ухвалено рішення про поділ журналу «Мистецтво» та його додатка «Новини кіноекрану» на чотири окремі видання – «Український театр», «Образотворче мистецтво», «Музика» та «Новини кіноекрану».

Датою заснування мав стати 1970 рік, коли з'явилися перші номери журналу, але у № 1 журналу «Український театр» на першій сторінці зазначено «Рік видання тридцять четвертий», тобто, журнал почав виходити у 1936 році, а номер перший датується наступним чином: «№ 1 (56) січень–лютий». У наказі голови комітету по пресі при Раді міністрів Української РСР, датованому 10 квітня 1969 року, про створення на базі журналу «Мистецтво» та додатка до нього «Новини кіноекрану» чотирьох самостійних видань – «Образотворче мистецтво», «Музика», «Новини кіноекрану» та «Український театр», міститься наступне розпорядження: «<…> Наказую: <…> Вважати роками заснування журналів такі дати: <…> «Український театр» – 1936 рік <…> Голова Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР М. Білогуров» [232].

На початку 2000-х років Р. Пилипчук здійснив наукову розвідку на предмет визначення дійсної дати першого професійного театрального часопису в Україні,

результати цієї розвідки були відображені в його статті «Чому журнал змінив свій родовід?» [265], яка була надрукована у № 1 журналу «Український театр» за 2002 рік, де автор зазначає, що: «Були ще й роки нашого незалежного державотворення (1917–1920), яке ігнорувалося радянською заідеологізованою історіографією. У цей період так само виходило чимало російськомовних театральних періодичних видань, у яких власне український театральній процес цілком або майже не обговорювався. Серед цієї антиукраїнської каламуті було єдине українське видання державницького спрямування, яке стало першим українським не тільки за територією, а й за мовою та ідеологією періодичним театральним виданням в умовах першого періоду діяльності Української Центральної Ради — «Театральні вісти» (1917)» [265, с. 2].

Р. Пилипчук наводить огляд періодики, що передувала сучасному «Українському театру» і доводить, що журнал 1970 року є спадкоємцем першого фахового театрального журналу «Театральні вісті», започаткованого в Києві у квітні 1917 року Українською Театральною Організацією. Цей журнал, що видавався до кінця 1917 року, мав десять номерів, став трибуною для театральної громади і фіксував важливі події доби українського державотворення. Згодом, після перерви, театральна періодика в УРСР існувала в різних формах, зокрема в межах журналів «Мистецтво», «Музика», «Образотворче мистецтво» тощо. У 1970 році, після виокремлення театрального блоку в окреме видання, почав виходити журнал «Український театр» у своєму сучасному вигляді.

Автор пояснює, що попри юридично нову дату реєстрації 1970 року, за змістом і функціями цей журнал продовжує лінію фахових видань 1920–1930-х років, а ще раніше – 1917 року. Він також звертає увагу на ідеологічні обставини радянського періоду, в яких часто спотворювалися або замовчувалися справжні витоки української культури, зокрема історія театральної журналістики. Р. Пилипчук полемізує з твердженнями, що першовитоком журналу є «Театр» 1936–1941 років, який, на його думку, був створений як «офіційний» радянський орган і ігнорував український театральний процес.

Стаття спирається як на архівні джерела, так і на бібліографічні пошуки автора: зокрема, він наводить приклади матеріалів «Театральних вістей», їх редакторів, обсягів, змістовних ліній. Такий крок із «зміною родоводу», на думку Р. Пилипчука, є не лише відновленням історичної справедливості, а й важливим жестом культурної тяглості, що засвідчує глибше розуміння історії української театральної думки: «<…> родовід «Українського театру», який пройшов складний шлях становлення у контексті непростої нашої історії ХХ століття, починається з «Театральних вістей» 1917 року, а, отже, нашому журналові цього року минуло 85 років!» [265, с. 3].

Тож, на 1 сторінці шостого числа журналу за 2002 рік, в якому вийшла стаття Р. Пилипчука – вже було зазначено іншу дату заснування журналу – 1917 рік. Тому у 1986 році журнал «Український театр» відсвяткував свій 50-річний ювілей (бо вів тоді свій родовід від журналу «Театр», який виходив у 1936–1941 роках), а в 2017 році ми бачимо на сторінках журналу, що тоді вже перейшов на електронну версію видання, численні привітання від видатних митців театру вже зі 100-річним ювілеєм.

Перелік основних авторів журналу «Український театр», які регулярно писали театрально-критичні статті: Л. Барабан, Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський [псевдонім Борисенко – В.Б.], С. Васильєв, С. Веселка [справжн. прізвище Рябокобиленко – В. Б.], Л. Вірина [справжн. прізвище Сапожнікова. – В. Б.], В. Гайдабура, Г. Довбищенко, А. Драк, Н. Єрмакова, В. Жежера [псевдонім Христофор Груша – В. Б.], В. Заболотна, Й. Кисельов, О. Клековкін, Р. Коломієць, О. Красильникова, Г. Липківська, Г. Липова, І. Мамчур, В. Міліца, Т. Моцар, В. Неволов, М. Ніколаєнко, Н. Новоселицька, А. Підлужна, К. Пітоєва, А. Поляков, Л. Приходько, О. Саква, А. Спиридонова, Ю. Станішевський, О. Сулименко, В. Фіалко, О. Чепалов, Ю. Чеповецький, Г. Шерман.

У подальшій перспективі, вже в умовах незалежної України, варто зауважити, що всі три видання, на сторінках яких систематично публікувалися театрально-критичні матеріали – журнал «Український театр», газета «Культура і

життя» та журнал «Театрально-концертний Київ» – у різні періоди свого існування зіштовхувались із серйозними фінансовими труднощами, що загрожували безперервності їхнього функціонування.

Зокрема, у 2017 році державне підприємство «Національне газетно-журнальне видавництво», до якого входили ці видання, заборгувало значну суму заробітної плати своїм співробітникам через недофінансуванні з боку Міністерства культури України. Ці фінансові труднощі поставили під питання подальше існування видань, що вже не вперше опинялися у скрутному становищі. Однак отримання гранту від Українського культурного фонду на запуск електронної версії журналу «Театрально-концертний Київ» (у 2018 році https://www.tkk.media), а також відновлення видання журналу «Український театр» у 2024 році (після тривалого процесу переоформлення, внаслідок якого журнал увійшов до видавничого дому «Антиквар» разом з журналом «Кіно-коло») відкриває нові можливості для збереження театрально-критичного дискурсу у професійному полі. Це особливо важливо в умовах, коли дедалі частіше обговорення мистецьких процесів переміщується у формат любительських відгуків на сторінках соціальних мереж.

У поле дослідження також потрапили публікації часопису «Сучасність», що виходив у 1962–1991 роках у Мюнхені. Тому розглянемо через нього театральний наратив в еміграційній пресі. Журнал «Сучасність» був одним із найвпливовіших українських незалежних часописів, який відіграв помітну роль у формуванні літературного, мистецького та суспільно-політичного дискурсу української діаспори, а згодом – і незалежної України. Заснований 1961 року на основі двотижневика «Сучасна Україна» та «Української Літературної Газети», він понад три десятиліття виходив у Мюнхені (ФРН), а пізніше – у США. У січні 1992 року видання було перенесено до Києва, де виходило (з перервами) до початку 2013 року.

Хоча на етапі становлення журнал мав зв’язок із Закордонним Представництвом Української головної визвольної ради (УГРВ), «Сучасність» від початку декларувала непартійний характер і ставала майданчиком для вільного

висловлення позицій митців, науковців, публіцистів різних поглядів. Серед авторів – Емма Андієвська, Богдан Бойчук, Юрій Шевельов, Іван Кошелівець, Віра Вовк, Святослав Гординський, Омелян Пріцак, Улас Самчук, Василь Барка, Юрій Тарнавський, Роман Шпорлюк, Валеріан Ревуцький та багато інших представників інтелектуального середовища української еміграції.

Особливу увагу журнал приділяв висвітленню українського руху опору, систематично публікуючи твори дисидентів і самвидавні матеріали. У ньому вперше з'являлися тексти Івана Світличного, Василя Стуса, Ігоря Калинця, Євгена Сверстюка, Левка Лук'яненка, Валентина Мороза, В'ячеслава Чорновола. «Сучасність» не лише підтримувала українське підпілля інформаційно, а й виконувала функцію аналітичної платформи – висвітлювала соціокультурні, економічні, політичні процеси в УРСР, СРСР та в країнах комуністичного блоку, а також знайомила українського читача з основними інтелектуальними тенденціями Заходу. Така позиція спричинила регулярну критику часопису з боку радянської преси.

Після переїзду до Києва «Сучасність» спершу видавалася спільними зусиллями Республіканської асоціації українознавців та американського видавництва «Пролог», а з 2004 року – товариством «Видавнича група «Сучасність». Видання позиціонувалося як щомісячник незалежної української думки, що охоплює літературні, наукові, мистецькі й суспільно-актуальні теми.

У 2000-х роках фінансові труднощі, нестабільність керівного складу та зміна інвесторів неодноразово призводили до тимчасового призупинення випуску журналу. Починаючи з 2010 року, часопис фактично припинив регулярне існування, хоч у 2012 році був на короткий час відновлений видавництвом «Спадщина-Інтеграл». Остаточно часопис «Сучасність» припинив своє існування на початку 2013 року.

У багатьох публікаціях журналу «Сучасність» особлива увага приділялася постаті Леся Курбаса – зокрема, це спогади, щоденникові записи та аналітичні статті Йосипа Гірняка, а також огляди й інтерпретації драматургії авторів, творчість яких була заборонена в радянському офіційному обігу, як-от Володимира

Винниченка. Через інформаційну ізоляцію та брак доступу до оперативних джерел з радянської України, часопис не мав змоги системно аналізувати сучасний театральний процес 1970–1980-х років. Новини про реальний стан справ в українському театрі рідко доходили за межі «залізної завіси», а отже, не могли бути об'єктивно висвітлені у вільній пресі.

Водночас «Сучасність» публікувала низку цінних аналітичних матеріалів, які дають змогу поглянути на радянську театральну дійсність очима незалежної журналістики. До таких належать, зокрема, рецензія Б. Миколіва на перші номери журналу «Український театр» [216], здійснені з позицій преси, не обмеженої державною цензурою, а також узагальнююча розвідка В. Ревуцького про стан театральної критики 1980-х років [309]. Ці тексти, позбавлені ідеологічного тиску, дозволяють неупереджено оцінити функціонування театральної періодики в умовах радянського режиму.

Випуски «Сучасності» за 1970-ті роки здебільшого містять історичні студії з історії українського театру, мемуаристику діячів еміграції, чия творча спадщина залишалася поза радянським офіційним дискурсом. Натомість у номерах 1980-х років, особливо після 1985 року, помітно зростає зацікавлення актуальними проблемами театрального життя в Україні. Публікації 1990 року вже позначені рисами перехідної епохи та містять виразні ознаки національно-культурного відродження. У цих текстах простежується прагнення повернути до культурного обігу заборонені імена, відновити тяглість мистецьких процесів, від яких український театр у радянський період був свідомо відмежований.

2.3. Саморефлексії української театральної критики на шпальтах мистецьких видань

У 1970–1980-х роках театральна критика функціонувала в умовах регламентованої системи радянського ідеологічного контролю. Після завершення відлиги, що асоціювалася з обережними спробами лібералізації культурного поля у період правління Хрущова, початок брежнєвської епохи ознаменувався

поступовим «закручуванням гайок»: посилився цензурний тиск, контроль над пресою, централізація культурної політики. У цій ситуації критика, яка за своєю природою мала б відігравати роль аналітичного посередника між мистецтвом і суспільством, – м'якого, ерудованого, інтелектуально чесного коректора мистецького процесу – виявилася змушеною лавірувати між численними нормативними вказівками, партійними постановами, методичними листами і неформалізованими вимогами до того, кого й що саме слід підтримати, а кого – засудити, проігнорувати чи обережно висміяти.

Така внутрішня напруга, вмонтована у саму природу театральної критики радянського типу, закономірно породила хвилю публікацій, присвячених її власному стану. Журнал «Український театр», створений за ініціативи органів державної влади, від самого початку змушений був поєднувати професійно-критичну рефлексію з виконанням ідеологічно-пропагандистських функцій. Програмні цілі, задекларовані редакцією на початку 1970-х, неодноразово переосмислювалися у зв'язку з внутрішньою суперечністю між професійними інтенціями театрознавців і зовнішнім політичним тиском. Особливим каталізатором дискусій про стан критики стала постанова «Про літературно-художню критику» 1972 року, що спричинила появу низки публікацій, у яких намагалися окреслити недоліки театральної критики, її завдання, перспективи й етичні межі.

Однак публічне осмислення проблем професії не обмежилося реакцією на постанову. Упродовж усього наступного десятиліття в журналі з'являлися матеріали, які порушували питання театрознавчої освіти, суб'єктивізму, компліментарності, взаємозв'язку критика з театром, проблеми підготовки кадрів та професійного етикету. Та справжнього загострення тема зазнала у другій половині 1980-х років, коли під впливом політики гласності з'являється низка дійсно гострих, масштабних і глибоко вмотивованих публікацій, написаних критиками, які перебували в самісінькому центрі театрального процесу й прагнули не декларативної самокритики, а реального професійного переосмислення.

Як вже було зазначено, масова та регіональна преса, попри активне висвітлення прем'єр, гастролей і фестивалів, здебільшого не ставила перед собою завдання глибокого аналізу театрального процесу, а тим більше – осмислення ролі самої критики. Такий самоаналіз був притаманний винятково фаховій періодиці – передусім журналу «Український театр», який, як єдине профільне видання і водночас друкований орган Міністерства культури, не міг залишитись осторонь ідеологічних імперативів.

Концептуальні засади та завдання, покладені в основу журналу під час його заснування, були сформульовані в редакційній статті під назвою «Часопис театральних митців». У ній зазначалося: «Знову почав виходити спеціальний журнал «Український театр», на сторінках якого висвітлюватиметься процес розвитку театрального мистецтва республіки <…> журнал <…> продовжуватиме кращі традиції української радянської критики і театрознавства» [216, с. 30]. Видання декларувало намір публікувати матеріали, присвячені видатним діячам українського театру, визначним митцям радянської доби, а також важливим подіям театрального життя інших радянських республік, країн соціалістичного табору і так званих «прогресивних колективів за кордоном».

Утім, уже в перші роки функціонування видання стало очевидним, що задекларовані цілі реалізовувалися далеко не повною мірою й не задовольняли ані театральну спільноту, ані керівництво. На це вказує низка джерел, присвячених проблемам театральної критики, серед яких – державні постанови, численні повідомлення про пленуми та засідання Українського театрального товариства (1972, 1973, 1977, 1978), Семінар театральних критиків (1973), «круглі столи» з проблем критики, висвітлені на сторінках журналу, тощо.

Упродовж 1970–1980-х років проблемам театральної критики було присвячено понад тридцять публікацій як з боку професійних критиків (Ю. Бобошко [14], С. Васильєв [43], С. Веселка [59], Н. Єрмакова [117], В. Заболотна [138], М. Йосипенко [144], Й. Кисельов [149], Р. Коломієць [168], В. Неволов [250], Н. Новоселицька [256], А. Поляков [274], Л. Приходько [290], М. Соколянський [341], Ю. Станішевський [348]), так і з боку практиків театру

(В. Добровольський [103], О. Кусенко [180], Є. Пономаренко [277], Д. Чайковський [395]).

Аналіз згаданих матеріалів, зокрема авторських висловлювань самих критиків, дає змогу окреслити коло ключових претензій щодо якості й ефективності критичного супроводу театрального процесу.

У статті Людмили Приходько «Повнометражні звивини душі» [290], опублікованій у п'ятому номері журналу «Український театр» за 1970 рік, авторка висловлює низку критичних зауваг щодо стану театральної критики, зосереджуючись переважно на огляді рецензій, що публікувались у регіональній пресі. Аналізуючи конкретні приклади з газет, вона розкриває глибші системні проблеми в підходах до написання театральних рецензій.

Насамперед, авторка вказує на поверховість і невмотивованість оцінок у багатьох матеріалах. Часто рецензії зводяться до констатації фактів, побіжного переказу змісту вистави або згадок про заслуги актора, режисера, при цьому не розкриваючи суті акторської роботи, її художньої специфіки чи авторської інтерпретації образу: «один автор скрупульозно заглиблюється в історію написання п'єси, другий прагне осмислити доцільність її появи в репертуарі, третій ретельно оповідає зміст» [290, с. 25]. Авторка констатує, що замість аналізу образу, методів перевтілення, акторської техніки, міркувань про сценічне рішення чи режисерський задум «маємо надмірну кількість прикметникових характеристик, стилістичних шаблонів, фразеологічних кліше. <…> рецензенти дружно переходять на стиль лаконічний, трохи не телеграфний», зазначає авторка і наводить низку прикладів: «"оригінально вирішено", "вдало передає", "правильно намічено", "яскраво окреслені", "помітна удача", "колоритна постать", "економічно і вражаюче" <…>» [290, с. 22].

Інша важлива проблема – зловживання цитатами, часто без чіткого зв'язку з акторською грою або постановочним рішенням: «Численні цитати з театральних рецензій, надрукованих в обласних газетах, свідчать про те, що автори їх найчастіше описують що грає актор, а не як він грає» [290, с. 23]. Водночас Л. Приходько наголошує, що рецензент повинен писати емоційно, образно,

уникаючи штампів і надмірної словесної риторики – не забуваючи про головну мету критики: перетворити читацьке враження на художнє осмислення, поглибити сприйняття вистави, сформувати глядацький смак.

Авторка також торкається проблеми нерівного ставлення критиків до виконавців різного віку та досвіду. Молоді актори часто отримують спрощені, а подекуди – поблажливі оцінки, а старші виконавці – рутинні, схематичні характеристики. Замість того, щоб виявити суть сценічної роботи, критики часом обмежуються або загальними словами, або ж надмірною деталізацією зовнішніх жестів, не розкриваючи глибини образу.

У фіналі статті Л. Приходько порушує питання функції критика як «провідника» глядача у світ мистецтва, наголошуючи на відповідальності театрального публіциста. Вона вважає, що справжній критик повинен уміти відкривати актора, орієнтувати публіку в багатстві сценічних рішень, оцінювати не лише «що» грав актор, а й «як» він це робив. Таким чином, стаття закликає до підвищення рівня професійної вимогливості, як з боку авторів рецензій, так і з боку видань, які ці тексти публікують.

У своїй статті Л. Приходько зосереджується переважно на театрально-критичних публікаціях у газетній періодиці, однак критичному аналізу піддається й діяльність журналу «Український театр». Особливо різкою була оцінка перших двох номерів видання, які стали об’єктом критичного огляду на сторінках журналу «Сучасність» – культурологічного часопису, що виходив за межами України й представляв погляд мистецької еміграції.

Б. Миколів у статті «Журнал Український театр і чого нема в українському театрі» [216] сатиричним і критичним тоном аналізує два перші числа нового журналу «Український театр», що вийшов у форматі 32-сторінкового двомісячника з багатьма ілюстраціями. Головна теза автора полягає в тому, що журнал наочно демонструє відсутність справжнього театрального мистецтва в Україні. Автор звертає увагу на надмірне та механічне прославляння Леніна, зазначаючи, що його ім’я згадується понад 280 разів у двох номерах, доповнене вклейками, репродукціями, портретами. Б. Миколів підкреслює штучність і повторюваність

образу Леніна в радянському театрі, де він завжди постає однаково – лисий, у чорному піджаку, без будь-яких справжніх деталей життя чи людяності. І констатує: «Отже перший крок журнала фальшивий. Не заторкнено в ньому ніяких проблем, не показано ніяких творчих перспектив, — журнал, як і театр, призначені для велико-державної пропаганди, відповідно до «театральної» теорії теоретика театру «геніяльного марксиста». А коли ще додати привітання від журнала «Театральная жизнь», тобто від старшого брата, де ставиться вимога «Українському театрові» бути «стійким і послідовним спільником і однодумцем», тобто вимога на другорядність і наслідування, – то майбутнє цього журнала сумне» [216, с. 32].

Далі автор критикує редакційну концепцію журналу, яка стверджує «невпинний розквіт» українського театру, називаючи це самообманом і санкціонуванням рутини. На думку Б. Миколіва, журнал не обговорює проблем, не стимулює пошуків нових творчих форм, а просто наслідує великодержавну пропаганду та ідеологічні кліше, підтримуючи вимогу бути «стійким і послідовним спільником». Автор зазначає, що навіть ті статті, які дещо торкаються театральних проблем (наприклад, текст Івана Чабаненка), залишаються на поверхневому рівні та не розкривають глибоких творчих питань. Як виняток, він відзначає лише статтю Ю. Богдашевського про режисера Сергія Данченка та нарис Я. Верещака про акторку Поліну Куманченко, хоч і там не бракує перебільшеної похвали.

Особливе місце в критиці Б. Миколіва займає стилістика журналу, яка рясніє пафосною риторикою: «героїчний плян», «енциклопедичний геній», «оптимістичне звучання вистав», «географія сценічного втілення» та інші кліше, які, як зауважив автор статті, звучать фальшиво та надумано. На завершення Б. Миколів доходить висновку, що журнал не тільки не демонструє новаторства чи творчих пошуків, а й не звертається до класики світового театру («від Ібсена та Шекспіра до Міллера, Беккета чи Дюрренматта»), натомість він звеличує Корнійчука та інших представників радянського канону, що не є ознакою живого театрального життя [216, с. 32]. На думку автора, відсутність справжніх експериментів та шукань свідчить про стагнацію українського театру та

неспроможність журналу виконувати роль активного майданчика для професійної театральної рефлексії.

А ці ключові вимоги до стану тогочасної театральної критики було викладено у статті «Рушійна сила мистецтва» у №1 журналу «Український театр» за 1970 рік. В тексті наголошено, що центральне завдання критики – це сприяти вихованню глядача, посилювати ідейний вплив мистецтва, викривати формалізм, «аполітичність», «буржуазні» ухили, а також брати активну участь у формуванні «духовної культури радянської людини» [327, с. 4].

У цьому тексті констатовано низку суттєвих проблем, що спостерігаються в практиці критики: недостатня принциповість і аналітична глибина критичних текстів, зокрема, критикують схильність до описовості, констатації фактів без глибокого осмислення творчого процесу, ідеологічного змісту або соціальної значущості театральних вистав; спрощення і формальність (статті позбавлені естетичної вимогливості, вдаються до штампів, узагальнень); вузький жанровий діапазон, нестача теоретичних і методологічних досліджень, статей про тенденції розвитку театрального мистецтва, освітніх і професійних проблем театральної галузі; слабкий професійний рівень багатьох авторів, особливо в обласній пресі, де домінують випадкові автори без належної кваліфікації, а критика часто зводиться до формального виконання партійного доручення; відсутність належної театрознавчої освіти і підготовки кадрів, а також недостатня кількість методичних матеріалів і кваліфікованих науково-дослідницьких центрів [327, с. 4].

У статті Миколи Йосипенка «Відповідальність критики» автор порушує коло принципових питань щодо якості театральної критики, її теоретичної бази, функцій та ідеологічної спрямованості. Попри значну кількість ідеологічних відсилок і риторичних формул, характерних для офіційного дискурсу того часу (вже у вступі акцент зроблено на значенні критики як інструмента боротьби за «ідейну чистоту» і комуністичний патріотизм у мистецтві) [141], низка критичних спостережень автора співзвучна з тими зауваженнями, які раніше висловлювала Л. Приходько.

М. Йосипенко неодноразово наголошує на ряді проблем, що підривають професійний рівень критики: тенденції до спрощених оцінок, формалізм,

шаблонність, стилістична слабкість текстів. Рецензії, за його спостереженням, (що відзначала і Л. Приходько) часто зводяться до переповідання змісту вистави замість аналітичного заглиблення у специфіку сценічного втілення, інтерпретаційні засоби режисера чи актора: «Є підстави докоряти відділами літератури і мистецтва республіканських і обласних газет саме за те, що вони, на жаль, нерідко друкують рецензії фахово немічні, без думки й пристрасті, інформаційні, а то й такі, що належать перу невігласа» [141, с. 4]. У рецензіях обласної преси, як зазначає автор, переважає описовість, поверхова патетика, що нівелює функцію критики як аналітичного і виховного інструмента.

Автор закликає до суттєвого вдосконалення якості театральної критики, наголошує, що для розвитку критичної думки необхідне поєднання глибокої ерудиції, знання історії театру, літератури, естетики, розуміння театрального процесу в його сучасних формах, підкреслює і необхідність професійної підготовки кадрів – через систему семінарів та публічне обговорення творчих успіхів і поразок, підвищення науково-методичної бази.

Постанова «Про літературно-художню критику», ухвалена у січні 1972 року, мала далеко не формальний характер, а стала важливим елементом репресивної культурної політики державної влади, спрямованої на уніфікацію художнього мислення та придушення будь-яких проявів інтелектуальної незалежності. Цей документ не просто унормовував функціонування критики як галузі – він був частиною ширшого механізму ідеологічного контролю, що цілеспрямовано усував із мистецького середовища свободомислячих, принципових і професійно вимогливих митців, які прагнули рефлексії, художнього пошуку й розвитку національного мистецтва. Це був не єдиний документ, що регламентував відносини мистецької критики з державою: «Важливими віхами на шляху вдосконалення взаємин літератури і критики, інтенсифікації і поглиблення літературно-критичних пошуків стали також постанови «Про роботу з творчою молоддю» (1976 р.), «Про творчі зв'язки літературно-художніх журналів з практикою комуністичного будівництва» (1982 р.). Принципи партійної вимогливості й уважності до

художнього пошуку чітко сформульовано в постанові червневого (1983р.) Пленуму ЦК КПРС» [41, с. 14].

У передовиці «Театр і критика», опублікованій у 1972 році невдовзі після виходу постанови «Про літературно-художню критику», наголошується на визначальному значенні театральної критики як складової ідеологічної роботи в царині культури. Стаття віддзеркалює позицію партії, згідно з якою розвиток художньої критики – не лише творчий, а передусім суспільно-політичний процес, спрямований на виховання «ідейно стійкого, високоосвіченого глядача» [358, с. 1]. Критика постає як своєрідний ідеологічний фільтр, що покликаний не просто оцінювати мистецтво, а спрямовувати його розвиток відповідно до настанов партії, зазначається у статті.

Однак, поряд із декларуванням високої ролі критики, у тексті передовиці прозвучали і численні претензії до її стану: значне відставання театральної критики від реального мистецького процесу, критика малоефективна, неоперативна, відірвана від повсякденної творчої діяльності театрів, їй бракує глибоких узагальнень, аналітичних статей, що аналізують значущі явища театрального процесу, визначають тенденції, виявляють і формують ідейно-художні пріоритети.

Особливо гостро критикується провінційна (передусім обласна) преса, публікації якої часто характеризуються необґрунтованістю оцінок, поверховим переказом змісту вистави, некомпетентним висвітленням акторської гри. За оцінкою авторів передовиці, такі рецензії не дають уявлення про виставу як цілісний мистецький продукт, не пояснюють її ідейно-художньої природи та не мають виховного впливу.

Наголошено на дефіциті висококваліфікованих критиків, здатних осмислювати явища не лише на рівні театру чи постановки, а й у ширшому контексті суспільного життя. Водночас визнається, що і в самих театрах часто бракує фахової роботи з критиком, що не сприяє утвердженню критичної культури.

Окремий блок міркувань у передовиці присвячено необхідності оновлення форм і методів роботи критика. Пропонується активізувати діяльність семінарів, впровадити аналіз рецензій і рецензування рецензій як форм зворотного зв’язку,

що сприятиме підвищенню рівня текстів. Висловлюється також сподівання, що ініціативи Спілки журналістів України, яка в той час зібрала нараду з питань критики, можуть стати новим імпульсом для формування «високої партійної відповідальності» авторів критичних публікацій. Власне, ці зауваги ми бачили і у статтях Л. Приходько, М. Йосипенко.

Таким чином, передовиця фіксує амбівалентне становище театральної критики початку 1970-х: з одного боку – ідеологічне піднесення її ролі, з іншого – критичне осмислення її слабких результатів. Основна теза – що критика має бути не віддзеркаленням, а рушієм театрального процесу, здатним активно впливати на художній рівень сценічного мистецтва.

Після цього на сторінках журналу вийшла низка статей, написаних практиками театру – акторами В. Добровольським, Є. Пономаренком, режисером Д. Чайковським, мистецтвознавцем Й. Кисельовим, що, як відмітив О. Клековкін «були покликані підтримати постанову, штучно загострюючи проблеми критики» [164, с. 219]

У своїй статті «Висока відповідальність», опублікованій у журналі «Український театр» (1972, № 2) [103], Віктор Добровольський, видатний актор, народний артист СРСР наголошує, що критика є однією з головних форм зворотного зв’язку між сценічною творчістю й глядачем, а отже – вона має бути не просто оцінкою, а професійно глибоким аналізом сценічної роботи, в якому критик повинен «знайти ключ» до образу, режисерського задуму, сценічної концепції. Натомість багато рецензій, на думку митця, перетворюються на невиразні огляди або компіляцію загальних суджень, у яких губиться суть вистави. Критик часто захоплюється побіжними спостереженнями, не проникаючи в глибину творчого процесу й не розуміючи логіки сценічної дії. Автор вказує, що в таких текстах або замовчується зміст сценічного образу, або його замінює поверхневе узагальнення: ««<…> у критиків останнім часом вкорінилася неправильна і дуже шкідлива тенденція писати про виставу після одного-єдиного перегляду її – на прем'єрі або навіть на генеральній репетиції <…>. робота акторів, які виступають в чергу з іншими і не грали на прем’єрі, лишається поза увагою» [103, с. 2].

Одна з найгостріших проблем, яку він порушує, – це байдужість, відсутність принциповості й глибини в роботі критика. На переконання митця, лише такий рецензент, що має доброзичливість, чесність і водночас високий рівень емоційного співпереживання й аналітичного мислення, може стати справжнім партнером актора, режисера, художника. В. Добровольський підкреслює, що критик має бути не просто спостерігачем, а «палаючим» своїм мистецтвом, зацікавленим у його успіхах і болючим до його невдач: «принциповий і доказовий аналіз творчості митця, аналіз з точки зору людини, кровно зацікавленої в тому, щоб наш театр відповідав вимогам часу» [103, с. 3]. Критика, заснована на «менторському тоні», бездушному моралізаторстві чи формальній партійній мові, на його думку, неспроможна сприяти художньому зростанню.

Водночас автор не обмежується зауваженнями; пропонує й конструктивні міркування щодо виправлення ситуації. В. Добровольський акцентує на тому, що театральний критик повинен бути добре обізнаним у тонкощах професії, володіти широким гуманітарним кругозором, мати глибоке розуміння сцени, знати специфіку акторської і режисерської праці. Він закликає до підвищення вимогливості до театрознавців, запровадження спеціальної підготовки кадрів критиків, їх тіснішої співпраці з театральними колективами.

Нарешті, В. Добровольський підкреслює, що критика не має бути прерогативою лише фахових рецензентів. Вона стосується всіх, хто творить виставу: акторів, режисерів, сценографів, композиторів. Кожен з них мусить мати право й потребу аналізувати власну роботу та роботу колег, щоби театр дійсно відповідав духовним і естетичним вимогам часу.

У статті «Ми за розумне, критичне слово» [278], надрукованій у журналі «Український театр» (1972, № 2), народний артист СРСР Євген Пономаренко теж, підтримуючи основні положення постанови, наголошує, з позиції актора-практика, що справжній митець ніколи не буває повністю задоволений своєю роботою й постійно прагне вдосконалення, а критика повинна цьому сприяти – бути не лише оцінкою, а й дороговказом, що веде митця вперед: «Критика повинна з усією об'єктивністю оцінювати доробок актора, режисера. Але цього замало. Вона

повинна вести їх за собою і, якщо хочете, вчити». Як приклад, актор наводить «виступ Всеволода Чаговця з приводу моєї роботи над образом Хлєстакова у виставі, втіленій Гнатом Юрою. Його доброзичлива критика допомогла мені продовжити роботу над роллю, удосконалити її» [278, с. 4].

При цьому Є. Пономаренко відмічає, що «Останнім часом помітно зріс фаховий рівень нашого "критичного цеху". Підвищилась ерудиція теоретиків, збільшилась кількість проблемних статей, об'єктивно оцінюється творчість багатьох художників» [278, с. 4]. Проте, попри це, автор відзначає наявність недоліків: неповноцінні оцінки роботи молодих акторів, яким бракує методично спрямованого, об'єктивного аналізу, що гальмує професійне зростання молоді. Він підкреслює, що критика має бути не лише гострою, а насамперед фаховою, об'єктивною, такою, що знає предмет зсередини.

Є. Пономаренко нарікає на те, що в українському театрознавстві ще не з'явилися глибокі, науково обґрунтовані дослідження творчості таких постатей, як Гнат Юра, Лесь Курбас, Василь Василько, Любов Гаккебуш. Цей стан речей, на його думку, є свідченням недостатньої уваги до спадщини і практичного, і теоретичного рівня. У фіналі статті автор підкреслює: митець, критик, глядач – усі перебувають у спільному полі боротьби за піднесення театрального мистецтва, і кожен має нести свою частку відповідальності.

У статті «Узагальнювати творчий процес» [387], надрукованій у журналі «Український театр» (1972, № 2), заслужений артист УРСР, режисер Дмитро Чайковський висловлює критичні міркування щодо стану театральної критики, зосереджуючись насамперед на відсутності у ній принциповості та глибини. Автор теж зазначає, що значних втрат у мистецькому процесі завдає поверхневе, упереджене, а подеколи й заангажоване висвітлення роботи митців – як індивідуальних, так і цілих театрів.

Особливу шкоду, на думку Д. Чайковського, завдає критика, яка зосереджується на формі, а не на змісті, тобто на зовнішніх художніх прийомах, замість глибокого аналізу ідейного та емоційного змісту вистави: «в недалекому минулому, а подеколи й зараз, критика захвалює вистави, поставлені "по-

модному”, де насамперед кричить про себе форма (часто залучена з модерністських “надбань” західного театру)» [387, с. 4]. Водночас автор визнає, що критика може бути корисною, коли вона неупереджено й фахово допомагає режисерові вдосконалюватися, але для цього їй потрібно оволодіти ширшими завданнями.

Як шлях до покращення ситуації Д. Чайковський вбачає в потребі філософськи осмислювати напрями пошуків митців, аналізувати глибину життєвих явищ, які стають основою для сценічного втілення. Він наголошує, що в умовах складності й розмаїття художніх напрямів сучасності особливо важливо зберегти чутливість до ідейної суті твору.

У своїй статті «На засадах партійності» [149] у журналі «Український театр» (1972, №2) театральний критик Йосип Кисельов говорить про стан критичної думки, який виявився під час Республіканської наради театральних критиків у Києві (відбулась 1971 року): діяльність нових рецензентів, літераторів і митців, які час від часу публікуються в пресі, він вважає поверховою, нерідко некваліфікованою, позбавленою глибокого аналізу й узагальнень. Особливо критично Кисельов оцінює короткі зауваги: «Нерідко під виглядом оглядів друкуються синодики прізвищ і назв, які нічого нікому не дають, не вчать, ні на що не наштовхують, ґрунтовно не аналізують праці окремих майстрів і цілих колективів. Це ніщо інше, як словесні “сюсюкання”, сентиментальні захоплення, які тільки шкодять справі» [149, с. 5].

Й. Кисельов також звертає увагу на небезпеку смаківщини, компліментарності, поверхових суджень і формального рецензування, яке часто зводиться до переліку фактів без ідейного осмислення. Він наполягає, що критика має бути принциповою, відповідальною, аналітичною й узагальнюючою – такою, що формулює типові тенденції, розглядає мистецький процес у широкому контексті, а не замикається на «учнівському рецензуванні».

У цьому ж номері у рубриці «Хроніка» журналу «Український театр» (1972, № 2) висвітлено важливу ініціативу редакції, яку обговорювали і планували на засіданні редколегії в 1971 році – зустрічі з читачами, обговорення вистав і конференції в театрах, які стали традиційною формою зворотного зв’язку. Такі

заходи дозволяли безпосередньо розглянути актуальні проблеми театрального процесу. Під час зустрічей ставала предметом розгляду і рубрикація журналу, зокрема пропонувалось запровадити рубрики на кшталт «Театр і глядач», «Театр і драматург», «Рецензія читача», «Ідея репетиції» та інші. Ці події, що відбувалися в Києві, Сумах, Чернігові та інших містах, сприяли посиленню взаємозв'язку між журналом, театральною громадою та читачами.

Тож, у 1972 році у відповідь на постанову «Про літературно-художню критику» провідні діячі театру – Віктор Добровольський, Євген Пономаренко, Дмитро Чайковський, Микола Йосипенко і Йосип Кисельов – оприлюднили близькі за духом публікації, які, попри індивідуальну тональність, багато в чому вторили одна одній. Якщо узагальнити їхні оцінки, то претензії до театральної критики стосувались насамперед її поверховості, відсутності ідейно-художнього аналізу та схильності до суб'єктивізму. Автори зауважували, що критика нерідко ігнорує смислову глибину вистав, зосереджується на формі. Вказувалося також на недооцінку праці режисерів, акторів, художників, невміння критиків осмислювати сценічний процес, а не лише фіксувати факти. Відзначалася потреба в доброзичливості й водночас принциповості критики, її відповідальності перед театральним колективом і глядачем.

Упродовж 1970-х років тема критики критики не сходила зі шпальт журналу «Український театр». Після активного обговорення в 1972 році, до неї неодноразово поверталися й пізніше. У подальші роки з певною періодичністю з'являлися публікації від митців – акторів, режисерів, діячів театру, – які звертали увагу на слабкі місця театральної критики.

У 1973 році відбувся спільний захід редакційної колегії журналу «Український театр» та президії Українського театрального товариства, що був відображений у матеріалі «Життя, театр, критика» у рубриці «Хроніка» [123]. Захід мав на меті активізувати ідейно-теоретичний рівень критики, зокрема театрознавчої, і посилити її вплив на художній процес. Учасники знову акцентували на недостатній принциповості та естетичній глибині критичних матеріалів, на формалізмі рецензій, що часто зводяться до переказу змісту без

аналізу художніх рішень. Зазначалося, що критика втрачає зв'язок із театральною практикою, не реагує належно на актуальні явища сучасності, драматургія відстає від життя, а новаторські режисерські пошуки не отримують належного висвітлення. Лунали заклики до активнішого залучення молоді, до поглиблення зв'язку між теорією і сценічною практикою, а також до вдосконалення змісту самого журналу. Редакція пообіцяла врахувати пропозиції та активізувати роботу над підвищенням професійного рівня видання.

Після VI з'їзду Українського театрального товариства у листопаді 1973 року в Києві, на якому було обрано новий склад президії, і в тому числі головою правління обрано народну артистку Ольгу Кусенко, вже у № 6 з'являється її передова стаття, в якій приділено увагу і театральній критиці: Авторка, зокрема, зазначила: «Надзвичайно велику роль покликана відігравати нині наша театральна критика, і для піднесення її рівня театральне товариство має зробити набагато більше, ніж зробило досі. Йдеться про пожвавлення секцій критики в областях, про поліпшення справи відкритого рецензування та організації обговорень нових (і не тільки нових) вистав. До того ж нам взагалі не слід обмежуватись тільки відкритими рецензіями; фаховий і узагальнений аналіз творчої діяльності театру на певному етапі дасть більше користі» [185, с. 3].

Продовжує цю тональність публікація М. Соколянського «Повсякденні турботи критики» (№ 5, 1978) [342], присвячена театрально-критичній практиці в Одесі. Автор детально аналізує рецензії на місцеві вистави, вказуючи на поверховість оцінок, недбалість щодо дат і прізвищ, байдужість до сценічних рішень та нерозуміння авторського задуму. «Говорити про неточності, що їх припускають рецензенти у назвах, датах, прізвищах дійових осіб та виконавців доводиться дуже часто. Але, як не прикро, потік помилок не зменшується» [342, с. 16]. Особливої уваги надає типовій відсутності професійного рівня й глибини в осмисленні творів. І озвучує складне питання – кому має бути адресований матеріал? «З одного боку, рецензент звертається до учасників вистави та їхніх колег, які чекають суто професіональної розмови про творче явище. З другого, він як журналіст адресує свою статтю десяткам і сотням тисяч читачів, яких не завжди

цікавлять спеціальні питання. Для кого ж писати – для театру чи для широкого читача?» [342, с. 17]. Ця роздвоєність адресата не раз ставала предметом обговорення у проблемних статтях – зокрема, її порушують Л. Приходько, С. Веселка, В. Неволов.

М. Соколянський критикує і театри, що ухиляються від відкритої розмови, особливо в разі творчої невдачі, а також звертає увагу на інертність театрів щодо організації обговорень. Автор виступає за регулярний і предметний діалог між критиками, акторами, режисерами, драматургами, стверджуючи, що тільки за такої співпраці критика зможе бути дієвим чинником художнього процесу.

Наступного року виходить публікація Ю. Бобошка «Утвердження професії» (1979, №3) [17], що вирізняється серед інших матеріалів 1970-х років конструктивним підходом до проблеми професійної театрознавчої освіти. Відомий театрознавець, критик ґрунтовно аналізує процес становлення професії критика в межах театральної науки, акцентуючи на необхідності системної підготовки кадрів. Ю. Бобошко детально розглядає проблеми кадрового забезпечення, дефіциту реальних посад для випускників, неузгодженості між потребами практики і програмами підготовки, відсутності належної практичної бази. Автор пропонує низку конкретних рішень: розширення спеціалізацій, запровадження курсів історії театру і критики в середніх школах, створення практик при театрах, редакціях, участь у рецензуванні вистав. Водночас він підкреслює потребу в індивідуальній творчості критика, що має формуватися у безпосередньому контакті з театральною сценою.

Окреслені упродовж 1970-х років проблеми театральної критики, зафіксовані в публікаціях журналу «Український театр», виявляють досить широкий спектр претензій до стану фахової критичної думки та її функціонування в культурному полі. У статтях того періоду систематично звучали зауваги щодо некомпетентного аналізу акторських і режисерських робіт, невміння критиків оцінити сутність сценічного втілення, а також – щодо нездатності критики впливати на репертуарну політику театрів або спрямовувати розвиток національної драматургії. Часто акцентувалося на недостатній фаховій підготовці авторів рецензій, обмеженому

жанровому арсеналі критики, використанні шаблонів та поверхневих оцінок, а також на невмінні формулювати конструктивні й теоретично вивірені узагальнення. Однією з ключових проблем у баченні авторів публікацій була відсутність глибокого методологічного підходу, орієнтованого на науковий аналіз театрального процесу, що зумовлювало не лише відставання критики від художніх процесів, а й її спрощену, описову, інколи смакову природу. Особливої уваги в цих публікаціях набували питання ролі критики у професійному зростанні актора, підтримці режисера, осмисленні репертуарної політики й національної театральної спадщини, а також – заклики до пожвавлення роботи секцій критики при УТТ. Піднімали і тему нестачі кваліфікованих кадрів і проблем професійної підготовки молодих театрознавців: від формальності практики до нерозв'язаної проблеми працевлаштування.

У 1980 році журнал «Український театр» організував круглий стіл на тему театральної критики, запросивши до розмови акторів і режисерів із театрів Львова, Волині, Дніпропетровська. Модераторкою зустрічі виступила Л. Приходько, яка очолювала відділ критики в журналі «Український театр». Свої думки висловили представники різних театрів: режисери В. Опанасенко, А. Куниця, Є. Ольшевський, актори О. Гринько, М. Савіцький, В. Пахманова, В. Страшнова, О. Герасимов та інші. У фокусі обговорення – роль критики в театральному процесі, її дієвість, професійний рівень, потреба у фаховості, відповідальності й об'єктивності [404].

Учасники знову наголошували на низці питань, частково згадуваних вище, таких як: надмірна компліментарність критичних текстів, уникнення глибокого аналізу й осмислення, брак системного підходу до оцінки явищ мистецтва. Звучали й скарги на те, що критика часто не розкриває суті вистав, не допомагає акторам і режисерам професійно зростати. Висловлювались думки про потребу в послідовному методологічному підході, здатному узагальнювати мистецькі явища, а не зводити все до суб'єктивних вподобань. Окремі учасники звертали увагу на «страх» критики перед режисерами, що нівелює її смисл, або, навпаки, – на надмірну суворість і формальність [404, с. 13].

До теми постанови про літературно-художню критику неодноразово поверталися як у перші роки після її ухвалення, так і згодом – через п’ять, десять років. Наприклад, у статті Н. Капельгородської «Обрії рухомої естетики» [146], опублікованій з нагоди десятиріччя з моменту виходу постанови «Про літературно-художню критику» у газеті «Культура і життя», зроблено спробу оцінити, наскільки за цей період вдалося реалізувати окреслені в ній завдання щодо оновлення й активізації критичної думки в галузі кіномистецтва. Хоч текст і присвячений кінокритиці, і в цілому має оглядовий характер, однак містить важливі міркування про природу критики як творчої та соціально значущої діяльності. Авторка наголошує на тому, що за десятиліття дійсно посилилась участь критиків у аналізі художнього процесу: з’явилося більше матеріалів у пресі, активізувалися форми обговорення прем’єр, стали частішими зустрічі авторів і глядачів. Водночас вона визнає, що на практиці багато публікацій зводяться до формального інформування або узагальнених оцінок без чіткого аналізу естетичних критеріїв.

Авторка акцентує на відсутності широкої рефлексії навколо ключових питань сучасного мистецтва, що в рецензіях усе ще часто домінує шаблонне мовлення, помітне уникання гострих тем, низька увага до тематики творів, які досліджують суперечності сучасного життя. Н. Капельгородська також критикує неуважність до молодіжної аудиторії, наголошуючи на потребі ширше висвітлювати новаторські пошуки молодих режисерів, експериментальні проєкти, розширювати жанрову палітру критичних текстів.

Узагальнюючи, авторка фактично підводить риску під десятирічним досвідом реалізації державного курсу на підвищення якості художньої критики. Хоч Н. Капельгородська і визнає певні успіхи, загальний тон статті залишається критичним. Через призму огляду досягнень у сфері кінокритики авторка натякає на ширшу проблему – незавершеність процесу переосмислення самої сутності критичної діяльності, яка все ще балансує між декларацією й аналітикою, між ідеологічним обслуговуванням і художнім аналізом. У такий спосіб стаття пропонує не лише підсумок десятиріччя, а й сигналізує про потребу нової розмови

– вже не лише про кількість критичних матеріалів, а про їхню якість, дієвість і глибину.

С. Веселка як практик, який глибоко розуміє професію театрального критика, могла об'єктивно оцінити ті виклики, з якими стикається автор театрально-критичних матеріалів для різних типів видань. У своїй статті «Віражі істини» [59] (1983) авторка порушує низку гострих питань, пов'язаних із станом театральної критики, і формулює цілком конкретні претензії до діючих практик рецензування. Вона порівнює написання рецензії з подоланням траси — змаганням, де треба не тільки не збити прапорець, а й витримати траєкторію, не піддаючись на спокусу «курортної рівнини». Веселка підкреслює, що критика дедалі частіше втрачає свою гостроту й об'єктивність, стаючи або формальною, або компліментарною, підлаштованою під завчасні очікування, а іноді й під механізми розподілу нагород і звань. Вона викриває приклади того, як рецензенти уникали гострих оцінок задля «підтримки молодого режисера», або ж формально включали кожну виставу до «рейтингу творчих перемог», аби не порушити колективну репутацію. Така система, на її думку, руйнує критерії професійної чесності, стирає межу між аналізом і рекламою.

С. Веселка розглядає низку прикладів рецензій, які обмежуються переказом сюжету, літературними ремінісценціями, історичними довідками, тоді як аналіз художньої форми й акторської гри лишається поза увагою. У такому форматі критика втрачає свою функцію, відмічає авторка, бо вона не допомагає ані глядачеві, ані митцеві, ані самому театрові, бо замість критичного аналізу «штампи мандрують по сторінках журналів і газет, довільно почувають себе і в солідних виданнях» [59, с. 3]. Авторка зауважує, що рецензенти часто створюють позитивний імідж вистави незалежно від її художньої вартості: «Саме в таких рецензіях-литаврах докладно переказується сюжет, критик змушений "показувати свою освіченість", викладати історичні довідки, приголомшувати асоціативними рядами, літературними ремінісценціями і т.д., <…> врешті – дарувати режисеру концепцію вистави (буває і таке)» [59, с. 3].

Окрему увагу С. Веселка приділяє питанню взаємин критики й глядача: вона вказує, що завданням критика є не лише фіксація театрального факту, а й естетичне, інтелектуальне впливання на публіку, виховання художнього смаку. Проте, як зазначає авторка, реальна критика дедалі рідше виконує цю функцію, зводячись до суто декларативної лояльності, що підміняє розмову про мистецтво мовчазним обслуговуванням репертуару. Вона також критично оцінює маніпуляції з «типажністю», коли акторок і героїнь у рецензіях порівнюють із Лауренсією чи Жанною д'Арк, незалежно від смислової відповідності – лише б підкреслити «мужність», «героїзм» і патетичну ноту, що узгоджується з офіційним дискурсом.

У висновку С. Веселка виступає за оновлення підходів у критиці, за звільнення її від компліментарності, формальності й штампів. Вона закликає критиків не розучитись мислити самостійно, не втратити сміливості в судженнях і чуття до художньої правди. Стаття С. Веселки є прикладом рефлексії зсередини критичної професії – із турботою, тривогою і водночас високим рівнем професійної відповідальності.

Стаття Анатолія Полякова «Турботи критичного цеху» [274], опублікована в журналі «Український театр», присвячена осмисленню кризового стану театральної критики в Україні станом на середину 1980-х років. Автор, виступаючи як голова ради з театрознавства і театральної критики при правлінні Українського театрального товариства, порушує низку важливих проблем, що накопичилися в царині критичної діяльності та професійної підготовки театрознавців.

А. Поляков відзначає, що засилля регламентуючих документів, які визначали державну культурну політику, і у тому числі, приділяли велику увагу літературно-художній критиці, так і не змогли чітко окреслити її роль. Серед найсуттєвіших недоліків критики автор називає ті, про які вже згадано вище: і що рецензії на прем'єри часто з'являються із запізненням або не публікуються взагалі; і що вони нерідко позбавлені глибини, не дають аналізу сценічного втілення, а зводяться до загальних фраз; боязкість критиків, що уникають гострих оцінок; недостатня системна роботи з дитячими, ляльковими, аматорськими театрами, які взагалі випадають з поля зору критиків; брак обміну досвідом, контактів, взаємозв'язків із

театрами, редакціями, відсутність зворотного зв'язку; формальне ставлення до підготовки молодих критиків.

Окремо А. Поляков звертає увагу на те, що у багатьох регіонах рецензії не виходять або виходять з місяцями запізнення. Автор констатує, що ці проблеми характерні для всіх типів видань – від центральних до обласних газет. Автор відмічає, що «Важливе значення має збалансованість театрально-критичних жанрів <…>. Багатьом рецензіям бракує публіцистичної пристрасності, чіткої методологічної, теоретичної основи. Нечасто <…> з'являються теоретичні, проблемні статті. Забута така різноманітна полемічна зброя, як короткі гострі репліки, іронічні коментарі-фейлетони, памфлети тощо. Все це робить нашу критику багато в чому беззубою, одноманітною, нудною…» [274, с. 4].

Автор підкреслює, що причина цього стану – не лише в браку кадрів, а й у відсутності активної державної підтримки розвитку критики як специфічної ділянки мистецтва, і закликає до відновлення престижу професії. Стаття фіксує кризу театральної критики як системне явище, що має не лише естетичні, а й соціально-культурні наслідки.

Стаття А. Полякова не залишилася непоміченою в українській еміграційній пресі – зокрема, вона була проаналізована на сторінках журналу «Сучасність», де сприймалася як приклад характерного для радянського часу поєднання професійних спостережень із риторикою ідеологічної лояльності.

Так, у статті видатного українського театрознавця Валеріяна Ревуцького «Турботи критичного цеху» [309] (назва повністю дублює назву попередньої статті), написаній у відповідь на матеріал Анатолія Полякова [274], (журнал «Український театр», 1984, № 5), і опублікованій у № 5 журналу «Сучасність» 1985 року (Мюнхен), з позицій незалежного закордонного оглядача подано критичний аналіз стану радянської української театральної критики, зокрема в контексті її підпорядкованості партійній ідеології. В. Ревуцький погоджується з багатьма зауваги А. Полякова, але наголошує, що проблеми, означені в тій публікації, є системними, давно відомими, і жодним чином не вирішуються в радянських умовах.

Автор вказує, що навіть офіційна постанова про літературну і мистецьку критику не змогла зрушити ситуацію з місця – театр, як і критика, перебуває в стані глибокого застою: публікуються нариси про театральних столярів, а «репертуарна політика» театру скочується до постановок псевдо сучасних водевілів і детективів із сумнівною художньою вартістю.

Особливої уваги В. Ревуцький надає аналізу тих формальних ознак кризи, які перераховує А. Поляков: несвоєчасність рецензій (що часто з'являються через багато місяців після прем'єр), відсутність аналітичної глибини, поверховість, компліментарність, уникання критичних оцінок, ігнорування сценічного втілення чи соціального і художнього контексту.

Автор з обуренням наголошує на повному ігноруванні критикою діяльності дитячих та лялькових театрів (яких в Україні налічувалося 27), а також на занепаді жанрової розмаїтості театральної критики: практично не пишуться фейлетони, памфлети, іронічні нотатки, а сам стиль критичних текстів позбавлений живого публіцистичного енергійного тону.

В. Ревуцький також узагальнює, що структура самої критики, як і редакційна політика єдиного фахового журналу «Український театр», не відображає справжнього життя українського театру. Замість цього багато уваги приділено російськомовним театрам на території України, а українські діячі – рідко з'являються навіть на обкладинках. Автор констатує зменшення накладу журналу і відсутність відкритості до нових авторів. Значну частину контенту створюють самі члени редакційної колегії, що свідчить про замкненість і відсутність притоку ідей та кадрів.

В. Ревуцький резюмує, що навіть попри певну самокритику, яку виявив А. Поляков як один із відповідальних осіб у тогочасній культурній системі, жодної надії на зміни немає. Радянська критика, як іронічно підсумовує автор, досі озирається на партійну цензуру і не може вільно оцінювати театр, що позбавляє її сенсу як творчого й аналітичного інституту.

Співставлення статей Анатолія Полякова та Валеріяна Ревуцького, написаних у різних контекстах, але під однаковою назвою, виявляє глибокий

розрив між офіційним, внутрішньосистемним баченням проблем критики та її незалежною оцінкою ззовні. Попри те, що А. Поляков, діючи в межах радянської нормативності, намагався говорити про кризові явища у критичному цеху, його текст був обмежений рамками дозволеного. Натомість В. Ревуцький, маючи змогу висловлюватися у вільному інформаційному просторі еміграційної преси, відкрито називає ці ж проблеми симптомами глибшого, структурного занепаду. Така полеміка, навіть якщо вона залишалася однобічною (бо навряд чи А. Поляков на той момент мав змогу ознайомитися з відповіддю) засвідчує, наскільки важливою була потреба у зовнішньому погляді, в артикуляції альтернативної позиції, яку радянська система свідомо блокувала. Водночас це приклад того, як за межами цензурованого поля зберігався критичний аналіз і пам’ять про справжню функцію театральної критики – бути незалежною, мислячою, відповідальною.

Варто зауважити, що в оцінках Валеріяна Ревуцького помітне певне згущення фарб, зокрема коли він говорить про повне ігнорування в радянській критичній публіцистиці діяльності лялькових театрів, фестивального руху чи роботи з юним глядачем. Можливо, така уявна відсутність пов’язана з тим, що не всі номери журналу «Український театр» доходили до читачів за кордоном, а отже, й повної картини опублікованого не було. Насправді ж редакція систематично прагнула охоплювати різні напрямки театрального життя, попри обмежений обсяг і стабільну періодичність видання, що було зафіксовано і в протоколах засідань редакційної колегії журналу «Український театр».

У статті Василя Неволова «Між театром і глядачем» [250] (1985) порушено низку нагальних проблем сучасної театральної критики. Автор відмічає таке негативне явище у критиці, як «радість самоутвердження»: «<…> Турбота про власний “пафос” часто стає єдиним надзавданням значної кількості театрально-критичних публікацій» [250, с. 14]. Наголошує і на відриві критики від реального театрального процесу, на її нездатності оперативно реагувати на мистецькі явища, глибоко й обґрунтовано їх осмислювати (питання оперативності театрально-критичних публікацій звучить майже у кожній статті, які ми розглядаємо). *У* тексті підкреслено, що навіть найдосконаліші теоретичні підходи не замінюють живої

критичної практики, яка потребує не лише індивідуального стилю, а й відповідальної методології, соціального звучання, здатності впливати на розвиток театру. Водночас В. Неволов відмічає, що критика перетворюється на реєстраторку подій або на «службу сервісу», що уникає гострих суджень і втрачає свою аналітичну функцію: «А хіба не хвилює нас все ще високий процент статей та рецензій, написаних в необґрунтовано компліментарному тоні, ніби “замовник” критичного матеріалу не редакція, не орган преси, що покликаний відображати, формувати громадську думку, а той театр, чию виставу “рекламує” автор, або режисер, драматург чи ведучий актор, по відношенню до яких рецензент в даному разі виступає скоріше послужливим працівником сервісу, ніж критиком» [250, с. 14]. З особливим занепокоєнням він вказує на низьку культуру творчої комунікації між редакціями й авторами, небажання деяких видань підтримувати індивідуальну позицію критика. Водночас зазначається, що театральна критика часто не фіксує ключових проблем і не прагне дати точний діагноз сучасному стану сценічного мистецтва.

У 1986 році на сторінках журналу «Український театр» опубліковано дві статті, присвячені проблемам критики, авторами яких виступили театрознавці В. Заболотна та Н. Єрмакова. Хоч статті розглядають різні аспекти театрально-критичної діяльності – матеріал В. Заболотної присвячений оптимальній стратегії підготовки молодих театральних критиків і потребі у перегляді низки аспектів їхньої професійної підготовки вже на етапі навчання, а матеріал Н. Єрмакової – про діалог театру і критика, але редакція подала ці дві статті як своєрідну дискусію, ймовірно, тому, що текст Н. Єрмакової розширює контекст порушених В. Заболотною питань: від проблем відбору й професійної ідентичності театрознавця – до кризи самої критичної діяльності в театрі.

У статті В. Заболотної «Театрознавець. Хто він?» [138] висвітлено проблему відсутності чітких наукових критеріїв відбору абітурієнтів на спеціальність «театрознавство», орієнтацію на інтуїцію та досвід керівника курсу, а також на обмежений глядацький досвід абітурієнтів-десятикласників. Окремо підкреслено необхідність врахування специфіки спеціалізації у межах театрознавства: «Критик

мусить бути рухливим, а науковець – усидливим; критик потребує літературно-публіцистичного хисту, тоді як історик має володіти науковим стилем викладу; перший покликаний до спілкування з людьми, до ораторства, другий – до архівних досліджень, до тиші архівів» [68, с. 4].

Н. Єрмакова у статті «Критик і театр: діалог на користь мистецтву» (1986, №6) [117] порушує низку глибоких проблем, пов'язаних зі станом театральної критики в Україні у 1980-х роках: «Критика серйозно завинила перед українським театром – своєю поблажливістю, безсторонньою реакцією на складні, а іноді драматичні процеси в його житті» [117, с. 3]. Основний акцент зроблено на тому, що взаємини між критиком і театром, попри зовнішню регулярність, не є справжнім діалогом, тобто не сприяють творчому зростанню жодної зі сторін.

Н. Єрмакова констатує помітний занепад авторитету критики, який, на її думку, пов'язаний не лише з небажанням театрального середовища сприймати критичні зауваги, а й з внутрішніми вадами самої критики: «<…> чому занепадає авторитет критики? <…> критична думка тому так називається, що розглядає мистецькі явища саме як проблему, тобто у світлі внутрішніх і зовнішніх протирічь, загостюючи їх, а не ховаючи. У нас, на жаль, самий термін «гостра критика» давно вживається скоріше умовно, не забезпечуючись мистецтвознавчою практикою» [117, с. 4]. Натомість вона часто обмежується описовістю, інформативністю, поверховим переказом змісту вистав без належного аналітичного супроводу, наголошує авторка.

Однією з ключових проблем Н. Єрмакова вважає відсутність належної культури сприйняття критики з боку митців, для яких критичне зауваження часто асоціюється з особистим випадом, а не фаховим аналізом. Це призводить до недовіри, агресивної реакції на принципову позицію критика та практики тиску й дискредитації у відповідь на небажані оцінки. Водночас авторка підкреслює, що ця ситуація – наслідок і самої критики, яка роками культивувала звичку до компліментарності й уникала високих стандартів фахової вимогливості.

Критикуючи поверховий підхід до оцінювання театрального мистецтва, Н. Єрмакова наголошує, що критика має бути глибокою, аналітичною, такою, що

не лише фіксує результат, але й шукає причини художніх удач чи невдач. На її думку, критик зобов'язаний розглядати явища театрального життя в широкому мистецькому й суспільному контексті, а не як ізольовані випадки.

Загалом, Н. Єрмакова підкреслює, що театральна критика перебуває у стані внутрішньої кризи, яка виявляється у втраті професійної мужності, схильності до занижених стандартів, бракові аналітичної глибини: «Розмова між критиком і театром у тому вигляді, в якому вона здійснюється сьогодні, ще не може вважатися діалогом» [117, с. 5]. Її стаття – спроба не лише діагностувати ці проблеми, а й звернути увагу на потребу відновлення реального діалогу між критиком і театром.

Звертається до теми і Ростислав Коломієць – у своїй статті «Критика театральної критики» [168] він порушує принципові проблеми стану театрознавчої думки та фахової театральної критики в Україні. Автор теж зауважує, що критика дедалі частіше втрачає свою смислову насиченість, перетворюючись на поверхову, часто упереджену або кон'юнктурну діяльність, не здатну сприяти розвиткові мистецтва. Р. Коломієць виступає проти заміни живого аналітичного осмислення шаблонними оцінками, загальниками, «похвальними відгуками» чи «заочними вироками». Він акцентує на тому, що відсутність внутрішньої критичної відповідальності призводить до деградації самої функції критики як посередника між сценою й залом, мистецтвом і суспільством.

Автор із прикрістю зазначає, що в умовах зниження рівня публіцистики та критичної аналітики деякі газети цілком припинили друкувати рецензії, творчі портрети й розгорнуті театрознавчі тексти. У публічному полі зникає жива думка, а водночас і бажання театру відповідати на цю думку. У такій атмосфері виникає сумнів: «<…> рецензенство стало нині зручною віддушиною для графоманів <…> пиши як пишеться, була б узгодженість з редакцією <…> той, хто пише про театр, і беззахисний, і безкарний водночас. То, може, немає такої професії – театральний критик?» [168, с. 27]. Відповідаючи на це запитання, Р. Коломієць наполягає на необхідності переосмислення статусу критика: він має бути не обслуговуючим персоналом, а повноцінним фахівцем, аналітиком, тлумачем, коментатором процесу, учасником художнього діалогу.

Р. Коломієць також порушує питання втрати довіри до критичних матеріалів як джерела інформації для глядача. Він відзначає, що навіть при наявності театральних публікацій, потенційний глядач рідко звертається до них за порадою, що свідчить про слабку ефективність критики як соціального орієнтира: «Читач не стане заглиблюватись і у правдивий допис, якщо стикнеться з трафаретним журналістським жаргоном» [168, с. 28]. У тексті лунає заклик до відновлення цілісності театрознавчої думки, до критики, яка б ішла вглиб явища, розкривала нюанси, суперечності, підтексти, була спроможна мислити категоріями творчого процесу. Автор окреслює ідеал критика як провідника й посередника між сценою й глядачем, який одночасно розуміє художні засоби, володіє естетичним чуттям, і здатен переконливо сформулювати оцінку з повагою до мистецтва і до глядача.

Стаття завершується міркуваннями про те, що професія критика не повинна зводитись до технічної функції, а має бути вкоріненою в духовну причетність до театру, у покликання і мистецьке співпереживання. Тому критика потребує переосмислення не лише як жанру чи медійної форми, а як глибокої, фахової, внутрішньо відповідальної діяльності, що стоїть на перетині мистецтва, етики й культури публічного слова.

У статті «У пошуках жанру» (1987) [49] Сергій Васильєв порушує низку важливих проблем, що стосуються не лише стану театральної критики, а й ширшого – суспільного і мистецького контексту, в якому ця критика існує. Текст написано в дусі публіцистики епохи «перебудови» – він позначений високим емоційним градусом та прагненням до саморефлексії: «<…> словесна еквілібристика, жонглювання сучасними політичними формулами залишаються в моді… ідилії евакуйовано до архіву. Найпопулярніші сьогодні жари – викриття і покаяння. Каятися – привілеї хоробрих і сумлінних, а ці якості останні роки не дуже культивувалися. Натомість досвідченість у лавіруванні, соціальній мімікрії породжують цікавий феномен: звинуватити когось, затаврувати темпераментно певну хибу – це ніби одержати індульгенцію публічно довести, що сам ти названих недоліків позбавлений. Зрештою, спосіб цей майже безпрограшний» [49, с. 9]. С. Васильєв говорить про необхідність глибоких змін – і в системі жанрів критики,

і в самій позиції критика, який має бути не пристосуванцем, а мислячим, морально відповідальним учасником культурного процесу.

Автор наголошує, що критика, як і все мистецьке поле, довгий час жила у стані ідеологічного приглушення й фальші. Риторика й публіцистичні штампи, що десятиліттями замінювали аналітику, сформували середовище пристосування, мовчазної лояльності, втрати моральної чутливості. С. Васильєв прямо вказує на формалізм, риторичну театральність, заміну змісту – пафосом, небажання або страх називати речі своїми іменами. Зміни, які приносить політика «перебудови», дають шанс на оновлення, вважає автор, і водночас вимагають від критика нової відповідальності, внутрішньої «революції» й переосмислення функції критичного слова: «Компромісність виховувалася не один рік. Максималізм, нетерпимість до вульгарності, художнього окозамилювання, фальшу постійно змушені були виходити на ешафот редакторської обачливості, проходити через шпіцрутени численних табу. І це при тому, що незважаючи на викреслені абзаци, пошматовані сторінки, відшліфовані думки, насуфлірувані дотичні формулювання багатьох матеріалів, я вважаю їхню долю, сказати б, не дуже типовою, не ремствую на людей, які працювали разом зі мною над доведенням статей до кондиції прохідності» [49, с. 8].

У тексті звучить думка про потребу жанрового переосмислення самої критики: вона має стати глибшою, змістовнішою, відкритішою до внутрішніх суперечностей і суспільно-морального аналізу. С. Васильєв підкреслює, що без цього критика не зможе виконувати свою функцію – бути живим органом театрального життя, а не обслуговуванням його зовнішніх проявів.

Стаття є характерним зразком публіцистики перехідної доби: вона поєднує в собі тональність емоційного викривання і прагнення до конструктивного оновлення, у якому критика мислиться як частина великого процесу морального й культурного пробудження.

Публікація «Сповідь» [347], що зафіксувала круглий стіл редакції газети «Культура і життя» спільно з Київським міжобласним відділенням Українського театрального товариства (УТТ), присвячена обговоренню стану й проблем

молодого театру та молодих акторів, проте в її центрі опиняється і важливий для кінця 1980-х років аспект – ставлення до критики та роль критика у творчому становленні митця. Учасники розмови (актори, режисери, мистецтвознавці з різних театрів України) відверто ділилися своїми переживаннями, досвідом, і нерідко – розчаруванням у реакції критики на їхню роботу. Прозвучали скарги на байдужість або шаблонність оцінок, на формальне ставлення рецензентів до праці молодих митців, на те, що часто критика не відчуває болю сцени і не реагує на пошук, а тим паче – на невдачу.

Окремі виступи торкались проблеми відсутності діалогу: молоді актори й режисери не відчувають підтримки, не бачать зауважень, які допомогли б їм рости, або ж стикаються з неприйняттям своєї відвертої інтонації. Водночас не звучить і закликів до безапеляційної «поблажливості», натомість наголошується на потребі щирої, глибокої розмови про театр як спільну справу. Присутні підкреслювали, що критик має не просто фіксувати сценічну подію, а розуміти мотиви, внутрішні зусилля й ризики, які стоять за роботою молодого митця. Лунали приклади особистого болісного досвіду: коли негативна або упереджена рецензія справляла демотивуючий ефект, тоді як справжній критичний аналіз міг би стати поштовхом до розвитку.

Загальний тон дискусії балансує між емоційною відвертістю і професійною тривогою. Учасники засвідчують не лише потребу в глибшому обговоренні проблем молодого театру, а й актуалізують завдання самої критики як співрозмовника, співучасника сценічного процесу, а не стороннього спостерігача. Таким чином, круглий стіл відкриває важливу перспективу для розуміння змін у театрі кінця 1980-х: через призму змінюваного покоління, що вже не боїться говорити про себе відкрито, і водночас – через необхідність нової критики, яка була б готова слухати, розуміти й відповідати.

Таким чином, упродовж 1980-х років у фаховій театрознавчій публіцистиці простежується послідовне нагромадження критичних міркувань щодо стану самої театральної критики, її функцій, жанрової якості, впливовості та професійного рівня. Аналіз публікацій цього періоду – зокрема, статей С. Васильєва, С. Веселки,

В. Заболотної, Н. Єрмакової, Р. Коломійця, А. Полякова – засвідчує спільну тривогу з приводу поступової втрати критикою її інтелектуальної і художньої субстанції. Одним із найбільш повторюваних закидів було те, що критика дедалі більше перетворюється на форму обслуговування театру, часто вдається до компліментарного тону, зводиться до опису замість аналізу, уникає гострих оцінок, а натомість репродукує клішовані формулювання, риторичні гасла чи перекази сюжету. Внаслідок цього критична рецензія втрачає свою переконливість і вплив на художній процес.

Низка авторів акцентує на втраті масштабності та системності критичної думки. Театральна критика охоплює далеко не весь репертуар, уникає аналітичного осмислення режисури, драматургії, окремих сегментів театру, натомість часто фокусується на ювілейних матеріалах, портретах, виставах «з нагоди» або фестивальних подіях. У багатьох випадках критик не знайомиться з ширшим контекстом репертуару, що призводить до часткової, позбавленої глибини оцінки. На цьому тлі зростає недовіра до критики як із боку глядачів, так і з боку самих митців, які нерідко сприймають публічну оцінку не як професійну рефлексію, а як особисту образу, що також вказує на відсутність культури діалогу між театром і критикою.

Окрема проблема – професійна підготовка критиків і загальний стан театрознавчої освіти. У публікаціях наголошується на кадровому дефіциті, відсутності сталих критеріїв добору, невідповідності фаху посадам у галузі культури. Вказується також на відчутну нестачу критиків у регіонах, де про театр пишуть люди без театральної освіти або з літературним, а не сценічним ухилом. І водночас фіксується поява нових імен, що на тлі загального застою сприймається як надія на оновлення.

У публікаціях цього періоду також формулюються завдання театральної критики в нових культурних обставинах. Автори наголошують на необхідності повернення до аналітичної функції критики, до її ролі як посередника між сценою і глядачем, а також як механізму формування репертуарної політики, художніх смаків і суспільної оцінки явищ. У центрі уваги – заклик до осмислення

магістральних тем сучасності, до підвищення відповідальності за слово, відмови від самоцензури.

Тож, на тлі театрального процесу другої половини 1980-х років фахова дискусія про стан критики виявляє внутрішню кризу жанру, що потребує системних змін – як інституційних, так і світоглядних.

Попри відмінності культурно-політичного контексту 1970-х і 1980-х років, у фаховій дискусії про стан театральної критики простежується певна спадковість у висунутих претензіях і проблемах. Уже в публікаціях 1970-х років – зокрема в редакційних статтях журналу «Український театр», виступах на сторінках газети «Культура і життя» чи за матеріалами обговорень на семінарах критиків – актуалізується питання недостатньої принциповості, надмірної компліментарності, жанрової одноманітності критики, її тяжіння до описовості та декларативності. Згадуються також відсутність зворотного зв'язку між театром і критикою, обмеженість репертуарного охоплення та небажання критики брати участь у глибшому аналізі театрального процесу.

Водночас, у 1980-х роках ці ж проблеми не лише зберігаються, а й набувають гострішого звучання і більш глибокого аналітичного оформлення. Якщо у 1970-ті дискусія зосереджувалась переважно на тактичних аспектах – жанрових пріоритетах, оцінках конкретних вистав чи авторитеті рецензента, – то вже у 1980-ті відбувається переосмислення самої суті критики як фахової, духовної і комунікативної практики. Критика звинувачується не лише в надмірній лояльності до театру, а й у втраті аналітичного інструментарію, інтелектуальної відповідальності, здатності впливати на художній процес.

Крім того, у 1980-х роках з'являється новий шар проблем, пов'язаний із кризою театрознавчої освіти, відсутністю належної кадрової підготовки, занепадом престижу професії критика, а також зі складнощами професійного самоствердження молодих театрознавців. Ці питання майже не фігурували в дискусіях попереднього десятиліття. Натомість у 1980-ті вони стають центральними, особливо у світлі згортання наборів на театрознавчі спеціальності, що в перспективі загрожує дефіцитом фахових кадрів. Також зростає усвідомлення

потреби у професіоналізації критичного жанру – виникають заклики до наукового осмислення рецензії, до оновлення жанрових рамок і мовного стилю.

Ще одна прикметна відмінність полягає в тому, що у 1980-х роках з'являється критика самої критики – публікації С. Васильєва, С. Веселки, В. Заболотної, Н. Єрмакової, Р. Коломійця, В. Неволова, А. Полякова, в яких автори вже не обмежуються ремарками щодо окремих недоліків, а пропонують системне осмислення функції критики як посередника між сценою, глядачем, культурним контекстом і владною ідеологією. Саме тому в риториці 1980-х набувають ваги такі поняття, як комунікативність, відповідальність за слово, місія критика, переосмислення ціннісних критеріїв тощо.

Отже, зміна не стільки у переліку проблем, скільки в глибині їх усвідомлення та в характері рефлексії. Якщо 1970-ті фіксують кризу жанру, то 1980-ті – кризу професії й інституції критики як такої. Дискусія стає не просто нагадуванням про недоліки, а спробою сформулювати нові підходи до критичного письма, шляхи подолання художньої інерції та інтелектуального виснаження.

Якщо в 1970-ті та на початку 1980-х років більшість публікацій, попри порушення актуальних проблем театральної критики, були інспіровані зовнішніми чинниками – державними постановами, ювілейними датами, конференціями чи круглими столами, то після 1985 року тон таких текстів істотно змінюється. У публіцистиці цього періоду відчувається щире занепокоєння фаховим станом критики, з'являються розлогі, аргументовані, внутрішньо вмотивовані матеріали, написані самими критиками – людьми, які добре знають ситуацію зсередини й болісно сприймають кризу професії. Ці статті не просто констатують проблеми, а перетворюються на форму фахової боротьби за відновлення престижу, дієвості й суспільної ваги театральної критики.

Висновки до Розділу 2.

Розділ присвячено аналізу театрально-критичного медіаполя України 1970–1980-х років, яке формувалося в тісному зв'язку з політичними, ідеологічними та культурно-мистецькими процесами доби. У першому параграфі

розглянуто контекст функціонування театру і критики в умовах поступового згортання лібералізаційних тенденцій після 1960-х років та посилення цензурного контролю впродовж 1970-х. Простежено, як у театрально-критичних публікаціях цього періоду активно відтворювалися ідеологічні наративи, однак уже в другій половині 1970-х – на початку 1980-х років спостерігається поступове скорочення ідеологічно забарвлених формул і розширення спектра тем, риторичних стратегій і жанрових форм. Особливо помітними ці зрушення стали у другій половині 1980-х років під впливом політики гласності та демократизації культурного простору в добу «перебудови».

У другому параграфі охарактеризовано основні друковані видання, в яких систематично з'являлися театрально-критичні матеріали. Провідну роль у цьому процесі відігравали журнал «Український театр» та газета «Культура і життя», а також додатково згадані «Театрально-концертний Київ», діаспорна «Сучасність» і республіканські загальнокультурні газети. Звернено увагу на жанрові й стилістичні відмінності між газетною та журнальною критикою: якщо «Культура і життя» публікувала театральні тексти з урахуванням власного газетного формату (короткі форми, орієнтація на ширшого читача), то аналітичні, розгорнуті, жанрово стабільні публікації журналу «Український театр» стали репрезентативними для вивчення динаміки театральної критики періоду.

Окрему увагу в цьому розділі приділено аналізу дискусій про саму театральну критику. Якщо на початку 1970-х років критика критики значною мірою зумовлювалась ідеологічними вимогами, то згодом ці публікації дедалі більше відображали реальні фахові проблеми – кризу жанрового мислення, відрив критики від живого театрального процесу, втрату професійних орієнтирів. Ці тривожні діагнози, артикульовані у виступах В. Заболотної, Н. Єрмакової, Р. Коломійця, В. Неволова, С. Васильєва засвідчують не лише глибоку внутрішньоцехову рефлексію, а й намагання фахової спільноти артикулювати нові виклики й перспективи професії.

Таким чином, аналіз театрально-критичного поля 1970–1980-х років дозволяє простежити складну трансформацію змістових акцентів, жанрових практик і

фахової самосвідомості критики в умовах ідеологічного тиску, поступового послаблення контролю та культурного зрушення в цей період.

РОЗДІЛ 3.
ЖУРНАЛ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» ЯК ОБ'ЄКТИВАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

3.1. Динаміка розвитку редакційної політики журналу

Аспекти редакційної практики журналу «Український театр» доцільно розглядати на підставі вивчення протоколів засідань редакційної колегії за 1970–1980-ті роки, а також наказів головного редактора, листування редакції з Міністерством культури УРСР, які спрямовувало редакційну діяльність, і проєктів тематичних планів номерів журналу за відповідний період. Це дозволить комплексно осмислити роль журналу в культурному просторі України 1970–1980-х років.

Ці архівні джерела фіксують адміністративну роботу над забезпеченням функціонування видання, а саме організаційно-матеріального регламентування діяльності редакції, яке включало рішення щодо тиражів, фінансування, розподілу гонорарів, залучення авторського колективу та оформлення випусків. А також охоплюють змістову редакційну політику, що виявлялася у формуванні тематичних пріоритетів, доборі проблемних акцентів і рубрикації матеріалів. Проєкти тематичних планів та їх обговорення в редакційних протоколах дозволяють відтворити логіку планування номерів і визначення основних напрямів висвітлення театрального процесу.

У протоколах засідань редколегії журналу «Український театр» відображено широкий спектр питань і проблем, з якими зіткнувся журнал після його запуску у 1970 році. У протоколах обговорювались як суто технічні видавничі нюанси, такі як проблеми тиражу, розповсюдження і передплати журналу, проблеми оформлення і якості фотоматеріалів, організаційні питання – такі як залучення нових авторів, планування і організація конференцій, круглих столів професійної тематики, у тому числі у співпраці з Українським театральним товариством (УТТ), тематика і рубрикація журналу, так і питання концептуальні – про те, який характер

журналу, за змістом, які задачі він має виконувати першочергово, які рубрики дозволять якнайповніше охопити театральний процес країни і дати його об'єктивну картину розвитку; розглядались і питання критики, міри її об'єктивності, рівномірного розподілення акцентів між різними тематичними напрямками. Час від часу в протоколах ми бачимо обговорення резонансних матеріалів, що вже були видрукувані (як наприклад, обговорення на редколегії статей Ю. Богдашевського [293], Л. Дашківської [299]).

Розглянемо технічні та організаційно-виробничі параметри діяльності видання. Зокрема, тираж журналу демонстрував достатньо виразну динаміку змін упродовж досліджуваного періоду. У першому числі журналу було зафіксовано наклад у 5000 примірників, який у подальшому підлягав періодичному перегляду відповідно до редакційних рішень і зовнішніх регламентацій. Планувалось випускати шість номерів на рік, тобто журнал був двомісячником (власне, так і було до 1998 року, коли журнал виходив уже у незалежній Україні). Але упродовж 1970–80-х років ми бачимо значні коливання у тиражі: з 1970 по 1980 рік тираж журналу значно зростав (від найменшого – 4800 екз. (№ 5 за 1970 рік) до найбільшого – 9250 екз. (№ 1 за 1978 рік), і зворотна тенденція спостерігалась у 1981–1990 роки – тираж журналу від найбільшого за всю історію функціонування (10000 екз. з № 1 по № 6 за 1981 рік) до найменшого – 3600 екз. (№6 за 1990 рік). З настанням епохи перебудови у 1985-86 роках тираж скоротився більше ніж на 20%, і поступово зменшувався (Додаток В).

Ймовірно, визначення тиражу на кожен рік було зумовлено передплатою. Про передплату, способи популяризації журналу і його розповсюдження неодноразово йшлося на засіданнях редколегії, що відображено і в протоколах. Наприклад, у протоколі від 19 грудня 1972 року зафіксовано, що Ю. Луцький, головний редактор журналу на той момент, звітував про підсумки передплати журналу за 1973 рік. Він зазначав, що «рівень передплати на журнал у 1973 році вищий 1972 року. Проведено чималу організаційну і популяризаторську роботу в областях. Встановлений тираж плану перевиконано. Пропонується просити УТТ відзначити кращих передплатників» [293, с. 2]. У 1972–73 роках тираж журналу

значно виріс – з 5000 екз. до 8850 екз. А у протоколі від 16 липня 1976 року зафіксовано пропозицію В. Добровольського щодо продажу журналу в театрах разом з програмками [299, с. 6].

Але членів редколегії значно більше хвилювало питання частоти виходу журналу. Вже у перший рік функціонування журналу у протоколі № 2 від 14 вересня 1970 року бачимо обговорення щодо цього: «М. Йосипенко: Хочу поділитись думками про періодичність журналу. Випуск журналу 1 раз на два місяці не дає змоги оперативно і активно виступати з ідеологічних питань. Пропоную членам редколегії поставити це питання перед керівними органами. Добре було б організовувати відповідні виступи в пресі та листи діячів мистецтва. Харченко: Все рівно час не доженеш, адже вихід журналу один раз на місяць також не забезпечить бажаної оперативності» [301, с. 4].

Головні редактори час від часу звертались з листами до Міністерства культури УРСР з проханням збільшити частоту виходу журналу до щомісячної, та збільшити обсяг журналу з 4 друкованих аркушів до 8. Серед архівних документів є інформаційний лист головного редактора Ю. Луцького (1977), де висловлюється побажання до збільшення обсягу журналу: «Просили б Міністерство культури УРСР та президію правління УТТ підтримати клопотання редакції перед ЦК Компартії України про збільшення обсягу журналу, маючи на увазі деякий перерозподіл коштів, паперу між виданнями / зменшення обсягу рекламного двотижневика «Театрально-концертний Київ» на 0,5 друк. арк. дало б змогу довести обсяг журналу «Український театр» до 6 друк. арк., що могло б забезпечити можливості для повної публікації хроніки театрального життя України, давати в номері хоча б одну-дві повноцінних журнальних статті, перейти до розв’язання проблем висвітлення театрального життя за межами республіки тощо» [197, с. 3]. А також є проєкт листа про збільшення обсягу журналу у листуванні редакції за 1980 рік: «За час свого існування журнал утвердив себе, як професіональне видання і відіграв певну позитивну роль в творчому процесі <…> створено ряд нових театрів <…> помітно розширилась сфера діяльності багатьох театрів, в тому числі й академічних, у зв’язку із створенням філіалів та експериментальних сцен.

<…> Все це обумовило помітну активізацію театрального життя і, звичайно, зобов'язало журнал його краще відображувати <…>. Зважаючи на вищенаведене, Міністерство культури УРСР та Українське театральне товариство просили б ЦК Компартії України розглянути питання про можливість збільшення обсягу журналу на 1 друк. арк., а також про періодичність – тобто зробити його щомісячним <…>. Міністр культури УРСР С. Безклубенко. Голова правління УТТ О. Кусенко» [199, с. 15–16].

Це питання піднімалось і в статтях, присвячених проблемам критики – неможливість оперативно реагувати на важливі події в театральному житті України (як, наприклад, у статті А. Полякова «Турботи критичного цеху» у № 5 за 1984 рік [274], статті В. Неволова «Між театром і глядачем» у № 1 за 1985 рік [250]). Але у досліджуваний період 1970–80-х років так і не вдалось збільшити частоту виходу номерів та обсяг журналу.

Окремої уваги заслуговує оформлення: журнал шукав постійний впізнаваний стиль оформлення обкладинки. У протоколі № 2 від 14 вересня 1970 року зафіксовано, що, наприклад, М. Йосипенко пропонує зробити постійну рисовану обкладинку [301]. Упродовж 1970, 1971 та 1972 років оформлення майже не змінювалось: на обкладинці більшу частину займав чорно-білий фотопортрет актора або актриси в ролі, обрамлений зліва і знизу кольоровою рамкою, по якій йшла назва журналу. На задній сторінці обкладинки спочатку фото не було, та вже з № 3 за 1972 рік на ній з'являється чорно-біле фото з вистави.

У протоколі від 19 грудня 1972 року згадується, що редколегія вирішила внести зміни в стиль оформлення обкладинки, і на обговорення редколегії винесли проєкт нового оформлення, яке не усім здалось вдалим. У цьому протоколі зафіксовано, що М. Йосипенко не подобаються ескізи оформлення, С. Сміян взагалі підняв питання зміни оформлення обкладинки. В результаті було ухвалено рішення подати проєкт обкладинки на обговорення художньої ради видавництва «Мистецтво» [293]. Окремо обговорювалась на редколегіях і якість фотоматеріалів, які розміщувались на сторінках журналу і кольорових вклейках. Зокрема, у протоколі від 16 липня 1976 року Ю. Луцький відмічає, що редакцію не

задовольняє «якість одержуваних <…> фото, серед них мало високохудожніх, образних» [293, с. 4].

Отже, 1973 року стиль оформлення обкладинки змінюється, і надалі змінюватиметься кожен рік: шрифт, яким написана назва журналу, розташування назви на сторінці (знизу, зверху горизонтально, зліва вертикально), портрет на першій сторінці обкладинки і фото з вистав – на задній. Ще з перших номерів у журналі містились 2-3 кольорові вклейки (фото ескізів декорацій до вистав, макетів декорацій, портрети акторів тощо), до кінця 1970-х років на кольорових вклейках з'являються фото з вистав, а з 1981 року фото на обкладинці теж стає кольоровим.

З 1989 року змінюється розмір (з 54х84 1/8 на 60х84 1/8) і спосіб зшивання журналу. Якщо до цього він був склеєний, то з 1989 року – скріплений скобами. Починаючи з 1989 року, візуальне оформлення обкладинки журналу набуває виразнішого стилістичного забарвлення, характерного для естетики кінця 1980-х: фотографії піддаються художній обробці, що надає їм рис стилізованого колажу з елементами футуристичної експресії, подекуди наближеними до поп-артових прийомів.

У 1990 році на обкладинках номерів від 1 до 5 були, традиційно, портрети акторів або сцени з вистав, а у № 6 – випуску молодіжної редакції – на обкладинці на чорному тлі були намальовані білі котурни на фоні рожевих зірок. Таке оформлення, створене молодіжною редакцією, ймовірно, містило символічні образи: стилізовані котурни, розміщені серед рожевих зірок, відсилають до теми театру як до простору оновлення, водночас дистанціюючись від пафосного канону («на котурнах») і натякаючи на появу нових «зірок» критики та режисури в умовах зміни естетичних і світоглядних орієнтирів.

Перейдемо до організаційних питань, які часто піднімались на засіданнях редколегії. До них доречно віднести і ті, що стосувались оплати і авторських гонорарів за публікації.

Питання недостатнього фінансування постало буквально з самого початку діяльності журналу. Так, вже в протоколі № 1 від 19 березня 1970 року зафіксовано, що Л. Ноге пропонує звернутись до УТТ та до голови Президії УТТ Н. Ужвій з

проханням надати дотацію від УТТ по 400 крб. на кожен номер [301, с. 2]. Але вже в наступному протоколі № 2 від 14 вересня 1970 року Н. Ужвій відповідає, що вирішити це питання можливо лише зверненням до ЦК партії, і що в УТТ таких можливостей немає: «питання про збільшення гонорару дуже складне, вирішувати його треба за допомогою Центрального Комітету партії, хоча, звичайно, можливості щодо матеріальної допомоги в цьому відношення УТТ має» [301, с. 3]. Її підтримує в цьому М. Йосипенко: «Питання про гонорар порушено правильно. Вважаю, що нам треба ставити це питання перед ЦК партії» [301, с. 4]. Головні редактори журналу неодноразово звертались з офіційними листами від редакції з проханням збільшити гонорар. Зокрема, Ю. Луцький у листі від 2 січня 1977 року писав: «Прагнучи до подальшого підвищення ідейно-художнього рівня видання та розширення кола автури за рахунок провідних науковців та майстрів радянської сцени, редакція постійно зустрічається з значними труднощами в оплаті гонорару за опубліковані матеріали. Якщо врахувати, що з 800 крб. гонорару, який виділено на один номер, 150-200 крб. йде на оплату ілюстрацій (в номері в середньому вміщується 30-40 фото, в тому числі кілька кольорових сюжетів), то на оплату текстового матеріалу обсягом в 6,5 обліково-видавничих арк. залишається 600-650 крб., тобто 100 крб. за аркуш, що не відповідає вимогам існуючого Положення про авторський гонорар. <…> редакція просить ЦК Компартії України вирішити питання про підвищення гонорару з 800 до 1400 крб. за номер» [197, с. 1].

Важливим організаційним питанням було розширення авторського корпусу та залучення до співпраці нових авторів, які могли б писати якісні матеріали, і при цьому дотримуватись тематичного плану, складеного редакцією на рік.

У протоколі № 1 від 19 березня 1970 року зафіксовано розподіл обов’язків між завідувачами відділів: «Богдашевський Ю. Б. – відділ теорії театру, Сулименко А. С. – відділ історії театру, Приходько Л. О. – відділ критики, Гончаренко О. П. – відділ інформації, консультації, народні театри» [301, с. 1]. Завідувачі відділів відбирали авторів, яким замовляли матеріали.

За період 1970–80-х років в журналі було надруковано статті більше ніж 400 авторів. Серед постійних авторів (за найбільшою кількістю видрукуваних

матеріалів упродовж означеного періоду): Бобошко Ю., Богдашевський Ю., Веселка С., Гайдабура В., Драк А., Коломієць Р., Моцар Т., Приходько Л., Спиридонова А., Чепалов О. Автори, публікації яких рідше, але регулярно з'являлись на сторінках журналу: Багінська Л., Васильєв С, Вірина Л., Заболотна В., Єрмакова Н., Клевцова Л., Клековкін О., Красильникова О., Лідер Д., Мамчур І., Мельник О., Міліца В., Неволов В., Пітоєва К., Поліщук О., Рєзніков Я., Станішевський Ю., Сулименко А., Фіалко В., Френкель М., Чеповецький Ю., Яснорогодський В.

Співпрацюючи з Українським театральним товариством, журнал мав змогу висувати кандидатури на премії УТТ в галузі театральної критики. У протоколі від 19 грудня за 1972 рік відображено, що на засіданні редколегії було обговорення кандидатур: «Ухвалили: висунути кандидатури А. Драка, О. Мірошниченко [О. Поліщука], Сапожнікової Л. А. [Л. Віриної] на здобуття премій УТТ в галузі театральної критики за 1973 р.» [293, с. 7]. Додатково до протоколу була прикріплена детальна інформація про Л. Сапожнікову [псевдонім Вірина. – В. Б.], яку, ймовірно, затвердили.

Кандидатури, які висувались на здобуття премій, також відображені у листах головного редактора до Журі по преміях в УТТ в галузі театральної критики. Так, у листі від 22 грудня 1977 року до В. Брюггена міститься вітання від редакції з присудженням премії УТТ за кращу проблемну статтю (лист підписаний Ю. Богдашевським) [197] , а у листі від 22 лютого 1978 року редакція висуває кандидатуру Ю. Богдашевського на отримання премії УТТ [198], у 1982 році – Л. Приходько [200]. Такі премії проводились щорічно, інформація про лауреатів премій Українського театрального товариства, у тому числі в галузі театрознавства та театральної критики, було відображено на сторінках журналу у рубриці «Хроніка» [188; 192; 191; 190; 189].

Авторський корпус журналу становили не тільки театрознавці чи театральні критики. У протоколі №1 від 17 лютого 1971 року зафіксовано виступ Н. Ужвій: «Дуже бажано, щоб більше виступали практики мистецтва. Слід надавати слово і молодим, початкуючим митцям. Нам це також буде корисно. <…> Бажано

подавати висловлювання акторів про свої вистави, про свої ролі» [300, с. 2]. Н. Ужвій підтримав і Ю. Станішевський: «Права Наталія Михайлівна, яка пропонує надати слово в журналі старим діячам театру» [300, с. 3].

У протоколі від 16 липня 1976 року Ю. Луцький аналізує авторський склад, що сформувався за шість років діяльності журналу, відзначає появу нових авторів (у тому числі, що на сторінках журналу друкуються статті письменників, акторів і режисерів): «Перший номер журналу ц. р. був присвячений XXV з'їзду КПРС, після з'їзду журнал під рубрикою «Рішення з'їзду в життя» вмістив чимало матеріалів і залучив нових авторів. Серед наших нових авторів слід назвати доктора філософських наук Ю. Лукіна, Героя Соціалістичної праці слюсаря І. Горбатько, заслуженого раціоналізатора УРСР В. Ортинського, письменників В. Речмедіна, В. Князюка, В. Брюггена, авторів і режисерів О. Голобородька, Ю. Жбакова, П. Кисельова, Ю. Лаврова, А. Гончарова, М. Резніковича, Е. Митницького» [299, с. 1].

Тобто, ми бачимо, що до авторського кола входили практики сцени – режисери, актори, сценографи. Така присутність митців серед авторів набувала особливого значення в умовах виконання партійно-ідеологічних завдань, і, особливо у 1970-х роках, часто слугувала засобом авторитетного підтвердження офіційних позицій. Показовим прикладом цього є публікації у № 2 за 1972 рік, де низка відомих режисерів та акторів висловлювалися на підтримку постанови «Про літературно-художню критику». Як зазначає О. Клековкін, залучення таких постатей нерідко мало декларативний характер і працювало радше як інструмент легітимації заданого зверху курсу: «Зрозуміло, що на шпальтах видання мусило відбуватися, і неодноразово, жваве обговорення спочатку рішень XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду Компартії України, а потім і інших не менш важливих документів. Традиційно присвячені критиці редакційні статті розпочиналися пафосним заспівом: "В матеріалах XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України особливе місце належить питанням розвитку нашої літературно-мистецької критики". <…> найприкметніше, що критика, <…> сприймалася як "рушійна сила

мистецтва”. В іншій статті автор закликав “боротися за ідейну чистоту і принципи комуністичної партійності у творчості”<…>» [164, с. 213–214].

Водночас у журналі публікувалися і ті представники театрального середовища, які дійсно використовували публіцистичний простір для вираження особистої позиції з фахових питань. Деякі з митців співпрацювали з журналом на постійній основі, зокрема, режисери Р. Коломієць і С. Єфремов, що активно долучалися до обговорення проблем розвитку театральної мови й сценічного мислення, письменник Ю. Чеповецький, який послідовно розробляв тему дитячого театру, або художник-сценограф Д. Лідер, чиї статті становили глибокі міркування про сучасну сценографію та її образну природу.

Журнал відкривався, як вже згадувалось вище, після постанови «Про підвищення відповідальності керівників органів друку, радіо, телебачення, кінематографії, установ культури і мистецтва за ідейно-політичний рівень матеріалів, що публікуються, та репертуару» у січні 1969 року. Це було зумовлено загальними суспільними процесами: після відносної лібералізації 1950–1960-х років – фестивалів, появи нової драматургії, відкриття літературних журналів, виходу кінострічок із гострішою тематикою, поступово розпочався процес посилення контролю й обмеження свободи митців, що відображалося і в публікаціях преси, про що згадує В. Фіалко у своїй монографії: «У пресі друкувалися статті, де говорилося про втрату театром свого обличчя, найкращих традицій» [372, с. 51].

Цілі та завдання журналу систематично обговорювалися на засіданнях редакційної колегії, що підтверджує значну увагу до визначення його концептуальних орієнтирів. Обмеженість обсягу видання унеможливлювала всебічне й рівноцінне висвітлення всіх аспектів театрального мистецтва. З одного боку, редакція отримувала від Міністерства культури УРСР накази та рекомендації із переліком тем, що мали обов’язкове державне значення (зокрема, публікації про постановки, приурочені до ювілеїв, республіканських фестивалів, пам’ятних дат).

З іншого боку, журнал прагнув охопити широкий спектр актуальної тематики: висвітлення вагомих прем’єр і режисерських пошуків, проблем

акторської майстерності, діяльності театральних колективів у регіонах, відкриття нових театрів, а також ювілеї знаних митців і різноманітні огляди. Такі амбіційні завдання вступали у суперечність із реальними можливостями періодичності та обсягів видання, що, як зазначалося вище, неодноразово ставало предметом дискусій.

Водночас принципово важливим залишалося питання визначення позиціонування журналу – як наукового, суто фахового чи популярного видання. Від цієї стратегії залежали як характер контенту, так і показники тиражу, адже спеціалізовані матеріали вузькогалузевого характеру були орієнтовані переважно на професійне театральне середовище, що об'єктивно звужувало аудиторію видання. Як підкреслював О. Клековкін, «Створення «Українського театру» вітали всі, однак уявлення про завдання журналу дуже відрізнялися як у самих театральних діячів, так і в його засновників – Міністерства культури й Українського театрального товариства» [164, с. 213], і наводить низку цитат із передовиці та вітальних статей першого числа журналу, що стосуються цілей та завдань: «висвітлюватиметься процес розвитку театрального мистецтва республіки», «продовжуватиме кращі традиції української радянської критики та театрознавства», «редакція <…> запевняла, що працюватиме, не перетворюючись на науковий вісник або часопис для друкування уривків з дисертацій <…> редакція, не завжди з власної волі, мусила обирати партійність, що позначилося і на жанровій політиці видання, і навіть на його лексиці» [164, с. 213].

Як засвідчують протоколи редакційних засідань та низка публікацій у самому журналі, зокрема у першому числі за 1970 рік, питання визначення цілей і завдань видання неодноразово ставало предметом обговорення. Редколегія «Українського театру» поверталась до цієї теми і в контексті дискусій про місце критики, і в процесі планування змісту окремих чисел. Втім, попри спроби окреслити функціональні пріоритети журналу, чітке формулювання його місії так і не набуло сталої форми. Частково це було зумовлено технічними обмеженнями – зокрема, скромним обсягом видання, а також нерегулярністю виходу. Водночас амбітність редакційного задуму була очевидною: фіксувати й осмислювати основні тенденції

театрального процесу, репрезентувати творчість ювілярів – як окремих митців, так і колективів, приділяти увагу театральній історії, бібліографії, проблемам критики та питанням освіти. Додатковим редакційним навантаженням ставали регулярні накази Міністерства культури УРСР, які зобов'язували відгукуватися на державні свята, пам'ятні дати, політичні кампанії. За умов такого тематичного й ідеологічного тиску редколегія змушена була шукати баланс, складаючи щорічні тематичні плани, що дозволяли хоча б частково координувати наповнення журналу відповідно до його потенціалу і вимог часу.

Наведемо уривок дискусії, що торкався цієї теми. У протоколі від 16 липня 1976 року (тобто, на шостий рік роботи журналу) головний редактор Ю. Луцький зазначає: «І досі не всі товарищі (маю на увазі поза журналом) дотримуються одного погляду на питання характеру нашого видання: чи це видання спеціальне, відомче, творчо-наукове, чи популярне, масове, полегшеного типу (в кожному з цих визначень криються різні відтінки)? Безумовно, слід домагатись "читабельності", і ми прагнемо цього в міру наших можливостей <…>. Однак, коли вся громадськість республіки у свій час ставила питання про створення фахових мистецьких журналів, зокрема, з питань театру, то вимога була одностайна – мати фаховий журнал, трибуну митців для обміну досвідом в оволодінні професіональною майстерністю, допомоги в підвищенні ідейно-теоретичного рівня митців, вихованні творчої інтелігенції» [299, с. 3].

Ю. Луцький аналізує слабкі сторони видання. Серед проблем він відзначає майже повну відсутність кваліфікованої автури зі сфери сучасної драматургії, що ускладнює висвітлення цього важливого напряму театрального процесу, наголошує на потребі в професійному, глибокому аналізі драматургічного матеріалу, а не в поверхневих публіцистичних коментарях. При цьому вказує на деякі зрушення – наприклад, публікацію статті кандидата мистецтвознавства І. Шостака про п'єси драматургів братніх республік – але констатує, що українські автори зволікають із поданням матеріалів.

Отже, у редакційних обговореннях і на шпальтах журналу поступово формувалося бачення його основних завдань – фахове осмислення театрального

процесу, підтримка професійного діалогу в мистецькому середовищі та репрезентація значущих творчих явищ, – що, попри ідеологічний тиск і редакційні обмеження, засвідчує прагнення перетворити видання на дієвий інструмент театральної комунікації.

3.2. Рубрикаційна модель часопису: структура, типологія, творчі аспекти

Поряд із технічними аспектами, такими як затвердження тиражу, організація передплати, погодження гонорарів, розширення авторського складу, особливої ваги набували обговорення, що стосувалися концептуальних завдань видання, формування та коригування тематичних планів, пропозицій щодо розширення рубрикаційної структури та визначення пріоритетних напрямів театрально-критичного висвітлення. З огляду на це доцільно окремо зосередитися на аналізі рубрикації журналу, а також простежити динаміку змін його тематичних планів і чинники, що зумовлювали редакційні рішення у цій площині.

У 1970-х роках структура журналу передбачала від 5 до 9 рубрик, у межах яких у кожному випуску публікувалося в середньому 15-20 матеріалів. У 1980-х роках кількість рубрик зросла до 8-10, а в окремих спеціальних випусках, присвячених конкретній темі, їх кількість сягала 12-14.

В першому номері журналу за 1970 рік матеріали було розподілено по шести рубриках – «До 100-річчя з дня народження Леніна», «Дитячим театрам – п’ятдесят», «Бібліографія», «На допомогу народним театрам», «Хроніка», «На різних широтах». Треба відмітити, що в назвах рубрик не відображено особливості театральної публікації – немає вказівки на те, що статті відносяться до певного жанру – рецензій або творчого портрету. З № 2 1970 року з’являються рубрики «Творчі портрети», «Короткі рецензії», «Наші інтерв’ю». Згодом рубрику «Короткі рецензії» замінять назви – «Рецензії», «Огляди, рецензії». Окремої рубрики, що об’єднувала б проблемні статті, у перший рік роботи журналу не було. Але у № 6 за 1970 рік, де друкувався зміст журналу за весь рік, частину матеріалів, що друкувались без вказання окремих рубрик, розподілили так: передовиці – в рубрику

«Редакційні», а проблемні статті, у тому числі статтю І. Чабаненка «Роздуми про майбутнє журналу» [383], Ю. Станішевського «Режисер і сучасна оперета» [348], С. Веселки «П’ять китів сьогоднішнього ТЮГу» [63] та ін. – у рубрику «Теоретичні матеріали».

Також з’явилась узагальнююча назва рубрики «Огляди, рецензії», до якої віднесли найбільшу кількість матеріалів, видрукуваних у 1970 році – 23 статті. Для порівняння: у шести номерах журналу за 1970 рік творчих портретів налічувалось 14, інтерв’ю – 5, теоретичних матеріалів – 9.

В кожному номері журналу (до № 5 1989 року) друкувалась передовиця – під окремою рубрикою (наприклад, у 1971 році – «Назустріч XXIV з’їзду КПРС та XXIV з’їзду КП України», «Рішення XXIV з’їзду КПРС та XXIV з’їзду КП України – в життя», у 1972 році «Дружба народів – дружба культур», у 1974 році - «Театри – героям п’ятирічки», у 1976 – 1978 роках – «Рішення XXV з’їзду – в життя», у 1980 – 1984 роках – До XXVI з’їзду КПРС», «Рішення XXVI з’їзду КПРС – в життя», у 1985 році – «Назустріч XXVII з’їзду КПРС», у 1986 році – «Рішення XXVII з’їзду КПРС – у життя», у 1988 році – «Перебудова, гласність, демократія»). Передовиця зникає зі сторінок журналу тільки в № 6 за 1989 рік, ще не друкувалась вона і в № 1 за 1988, який готувала молодіжна редакція.

Три постійні рубрики, які присутні в кожному номері упродовж усього періоду 1970–80-х років – це рубрики «Огляди, рецензії», «Проблеми, дискусії» та «Творчі портрети». Від цієї рубрикації відходили тільки у № 1 за 1988 рік: цей номер готувала молодіжна редакція журналу, молоді критики вирішила переназвати рубрики (назви рубрик в цьому номері були такі: «Фестивалі», «Монолог», «Діалог», «Теорія», «Історія», «Соціологія», «Сценографія», «Пошук-створення»).

Окремі рубрики в журналі створювались під ювілейні дати: необхідність появи деяких з них була продиктована наказами Міністерства культури – це було пов’язано з відзначанням пам’ятних державних дат (наприклад, про проведення XXV Міжнародного дня театру та Республіканського фестивалю театрів ляльок [283], Республіканський огляд кращих вистав, та вистав, присвячених XXVII з’їзду

Компартії України [286]), а також до ювілеїв театральних колективів («До 50-річчя театру імені І. Франка» у № 5, 1970, «До 50-річчя ТЮГів в Україні», № 6, 1970, «Київському театру імені Лесі Українки – 50», № 4, 1976, «До 50-річчя Вінницького театру імені М. Садовського», № 6, 1983). Але набагато важливішими є відзначення ювілеїв, важливих для української культури – «До 125-річчя з дня народження І. Карпенка-Карого» (№ 4, 1970), «До 100-річчя з дня народження Лесі Українки», № 4, 1976, «До 200-річчя з дня народження Г. Квітки-Основ'яненка», № 5, 1978, «До 100-річчя українського театру корифеїв», № 1, 1980, «До 100-річчя з дня народження І. Кочерги» № 6, 1981, «До 1500-річчя Києва», № 6, 1981, № 1, 1982, «До 160-річчя українського професійного театру, заснованого М. Л. Кропивницьким», № 6, 1982 рік, «До 90-річчя О. Довженка», «До 100-річчя від дня народження О. Курбаса», № 1 та № 2, 1987 рік, «До 100-річчя від дня народження Гната Юри», «До 150-річчя від дня народження П. Саксаганського», № 1, 1989 рік, «До 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка», № 2, 1989 рік.

Відчутна зміна рубрикацій відбулась у 1989 році, коли, згідно з наказом головного редактора (що зафіксовано в протоколі засідання редколегії [307]), кожному номеру журналу було призначено відповідального, що впорядковував підготовку матеріалів і відповідав за загальну концепцію випуску, а на другій сторінці кожного номера зазначався «ведучий випуску» і прізвище. Першою ведучою № 1 1989 року була В. Міліца, № 2 – Л. Приходько, № 3 – Ю. Богдашевський. До кінця 1990 року Ю. Богдашевський, В. Міліца і Л. Приходько по черзі будуть ведучими номерів, тобто на кожного припадає по 2 випуски журналу щороку.

Планування рубрик до ювілеїв діячів української культури і театру теж обговорювалось на засіданнях редколегій, члени редколегії вносили пропозиції, вони фіксувались у протоколі засідання, і деякі з них згодом потрапляли в проєкт тематичного плану на наступний календарний рік.

Врахувати усі пропозиції та зауваження журнал був не в змозі – і через обмежений обсяг, і через обов'язкові теми, продиктовані Міністерством культури, які потрібно було вмістити на сторінках журналу в певні терміни.

Розглянемо, які саме пропозиції вносили члени редколегії до тематичних планів. Одним з найактивніших був Ю. Станішевський, який дуже часто ставив питання щодо розширення рубрикації журналу. У протоколі № 1 від 19 березня 1970 року Ю. Станішевський пропонує більше уваги приділяти «історії українського театру, тому що вона майже не висвітлюється в пресі, давати матеріали про дебюти, нові ролі; повинна бути рубрика "Бібліографія"» [301, с. 2]. Отже, рубрика «Бібліографія» з'явиться вже в останньому, № 6 журналу за 1970 рік.

У протоколі № 1 від 17 лютого 1971 року пропозицій було декілька. Від Ю. Станішевського «Журналу слід приділити увагу музичному театру, адже наш український театр – музично-драматичний. <…> Вважаю що про музичні театри треба систематично писати» [300, с. 3]. Також Ю. Станішевський пропонує додати постійну рубрику «Драматург і театр» [300, с. 3]. Окрема рубрика під такою назвою не з'являється, але вже у 1972 році на сторінках журналу з'являються докладні статті, присвячені драматургам – М. Стельмаху (№ 2, 1972), В. Минку (№ 2, 1972), О. Леваді (№ 6, 1972), проблемна стаття про молоду драматургію (№ 6, 1972).

В протоколі № 2 від 15 травня 1973 року Ю. Станішевський пропонує започаткувати нову рубрику під назвою «Трибуна глядача»: «<…> маю на увазі розмову з цікавими глядачами, з видатними трудівниками, героями труда. Може краще це назвати діалогом з глядачами» – уточнює Станішевський. На що В. Добровольський наводить контраргумент: «Ми отримали лист від доктора мед.наук з захопленим відгуком на невдалу роботу» [298, с. 4].

У протоколі від 16 липня 1976 року знову відзначено проблему з рубрикою «Огляди, рецензії» – зокрема, Ю. Станішевський каже, що не вважає її «досить чіткою», пропонує «внести конкретизацію», а також знов звертає увагу на недостатню кількість історичних матеріалів [299, с. 2].

Крім вже названих вище, постійними рубриками журналу були «Бібліографія» та «Хроніка». У рубриці «Бібліографія» (яка в кінці 1980-х матиме назву «На вашу книжкову полицю») розміщували рецензії на театральну літературу. У рубриці «Хроніка» розміщували інформацію про прем'єри, гастролі,

і т.д. Головною її задачею поставало коротко висвітлювати роботу театрів в усіх куточках країни. Попри свій лаконічний і переважно інформативний характер, ці рубрики теж відігравали важливу роль у реалізації просвітницької місії журналу: систематизуючи знання про театральні видання та фіксуючи динаміку сценічного життя в різних регіонах, вони забезпечували фахову орієнтацію читача в культурному просторі доби.

Крім того, УТТ намагався покращити співпрацю редакції журналу з театрами в різних містах України. У протоколі № 1 від 19 березня 1970 року зафіксовано пропозицію Л. Приходько: «Всі працівники повинні стати членами УТТ, це допоможе тісніше контактувати з театрами республіки. Ю. Станішевський підтримав пропозицію тов. Приходько Л. О. і дав назву постійній рубриці “Робота периферійних театрів”. Обмін думками з творчими працівниками обласних театрів сприятиме успішній роботі колективів і, перш за все, розвитку українського театрального мистецтва» [301, с. 5].

Не дивлячись на намагання редакції рівномірно розподіляти свою увагу між усіма театрами України, все одно це не вдавалось робити, що відмічає Ю. Луцький на засіданні редколегії від 16 липня 1976 року: «У нас все ще недостатнє охоплення хронікою театрального життя», а також у цьому ж протоколі звертає увагу на «нерівномірність в подачі бібліографічних матеріалів» [299, с. 3].

Повернімося до особливостей рубрикації: театрально-критичні матеріали журналу «Український театр» упродовж досліджуваного періоду систематично публікувалися у трьох основних постійних рубриках – «Творчі портрети», «Проблемні статті» та «Огляди, рецензії». У 1970-х роках жанровий розподіл публікацій у журналі виглядав так: у спеціалізованій рубриці «Творчі портрети» було надруковано 107 матеріалів, у рубриці «Проблема» – 132 статті, а в рубриці «Рецензії, огляди» – 190. У 1980-х роках кількість публікацій становила відповідно: 128 у рубриці «Творчі портрети», 120 – у рубриці «Проблема», 132 – у рубриці «Огляди, рецензії».

Розглянемо матеріали на сторінках журналу, де митець був у центрі уваги театральної критики (творчі портрети та інтерв’ю). Жанр творчого портрета

посідав одне з провідних місць у структурі театрально-критичних матеріалів журналу «Український театр». Зокрема, за період 1970–1980-х років близько чверті всіх критичних публікацій становили саме портретні нариси, присвячені діячам театру. Крім того, порівняно з 1970-ми роками, кількість творчих портретів у 1980-х роках збільшується на чверть. Треба відмітити, що упродовж 1980-х років загальна рубрикаційна палітра розширюється. Частина публікацій у жанрі творчого портрета з'являється не лише в основних рубриках «Портрети» або «Штрихи до портрета» (остання активізується саме в 1980-х), а й у низці інших рубрик, зокрема: «Актуальна тема», «Полемічні нотатки», «Про наболіле», «Наш співрозмовник», «Нові театри, нові імена», «Дебют» тощо. Це свідчить про гнучкість жанрового втілення та тематичне розширення функцій творчого портрета в журналі.

Уже в перші роки функціонування журналу «Український театр» на засіданнях редколегії порушувалося питання щодо жанрового балансу публікацій. Зокрема, в протоколі № 1 засідання редколегії від 19 березня 1970 року Ю. Станішевський звернув увагу на домінування творчих портретів у дебютному випуску журналу: «<…> вміщено велику кількість творчих портретів. Зменшивши їх кількість, можливо буде збільшити кількість рецензій» [301, с. 1]. Аналіз змісту перших двох номерів засвідчує, що було опубліковано 4 портрети театральних діячів і 14 портретів акторів у ролі Леніна – з огляду на те, що 1970 року відзначалося 100-річчя від дня його народження, що відкрито декларувалося у вступних публікаціях. Таким чином, із 28 матеріалів, розміщених у № 1 та № 2 журналу, понад половину становили саме портрети.

Упродовж 1970–1979 років у рубриці «Портрет» журналу «Український театр» було опубліковано 107 матеріалів. Із них понад 70 присвячено акторам, 8 – режисерам, 6 – театральним художникам, 2 – фотохудожникам, 3 – драматургам. Крім того, представлено два колективні портрети, що стосувалися новостворених театрів, а також по одному матеріалу, присвяченому театральному композитору, театрознавцю та директорові театру.

Такий розподіл свідчить про тематичний пріоритет акторської індивідуальності як об’єкта театрально-критичного осмислення впродовж 1970-х років.

Упродовж 1980-х років рубрика «Портрет» журналу «Український театр» налічує 128 публікацій. Із них понад 70 присвячено акторам, 17 – режисерам, 12 – художникам, 6 – драматургам. Також опубліковано три статті, присвячені педагогам театральних вишів, два колективні портрети новостворених театрів, а також по одному матеріалу про театрознавця, директора театру, художника по світлу, освітлювача, композитора, диригента, фотохудожника тощо.

У порівнянні з попереднім десятиліттям, у 1980-х роках спостерігається розширення професійного спектра героїв портретних публікацій, що може свідчити про спробу редакції репрезентувати багатогранність театрального процесу.

Попри зростання кількості публікацій, присвячених представникам різних театральних професій у 1980-х роках, у загальній структурі жанру творчого портрета за два десятиліття (з 1970 по 1990 рік) вони становлять лише третину від загальної кількості відповідних матеріалів. Це вказує на стабільне домінування акторської тематики у портретних публікаціях, попри поступове розширення професійного спектра героїв. Аналіз складу героїв творчих портретів, опублікованих у журналі «Український театр» упродовж 1970–1980-х років, засвідчує стабільне домінування публікацій, присвячених акторам, які становлять 70% від загальної кількості портретних матеріалів. У центрі уваги критиків найчастіше опинялися визнані майстри сцени — заслужені й народні артисти і (зокрема, у № 1 журналу за 1970 рік надруковано портрет заслуженої артистки УРСР Лесі Луценко та народного артиста УРСР Ярослава Геляса). Лише епізодично з’являлися публікації, присвячені молодим виконавцям. Ця тенденція відображена й у редакційній дискусії: у протоколі №2 від 13 липня 1971 року член редколегії С. Сміян наголосив на необхідності активнішого залучення до уваги критиків молодих акторів, зауваживши, що «хотів би бачити більше творчих портретів акторів, в тому числі молодих» [300, с. 7].

Серед авторів, які систематично зверталися до жанру творчого портрета упродовж досліджуваного періоду, вирізняються такі імена: Л. Багінська, Ю. Богдашевський, С. Веселка, В. Гайдабура, В. Гуменюк, І. Давидова, В. Міліца, К. Пітоєва, С. Смілянська, А. Сулименко, С. Сулименко, О. Чепалов, В. Ясногородський, рідше – А. Драк, Р. Коломієць, Н. Медведєва, О. Мельник, Л. Філіпенко, М. Френкель, В. Судьїн.

Матеріалів у жанрі творчого портрета, присвячених режисерам, за аналізований період опубліковано значно менше, ніж публікацій про акторів. Зокрема, лише по три статті належать С. Веселці, В. Гайдабурі, по дві статті – Ю. Богдашевському та О. Клековкіну, та по одному матеріалу видрукували Л. Приходько, С. Сулименко, Р. Коломієць, О. Ягодовська, Т. Моцар та ін.

Серед режисерів, яким присвячували творчі портрети, були як визнані майстри сцени – О. Беляцький, В. Грипич, С. Данченко, В. Оглоблін, Ф. Стригун, О. Утеганов,, так і молоді постановники, яких критика розглядала як представників, за висловом Р. Коломійця, «”нової хвилі” української режисури» [168, с. 20]: І. Афанасьєва, В. Малахова, М. Нестантінера, І. Равицького, В. Петрова. Зазначимо, що майже усі портрети молодих режисерів з’явились після 1986 року. Також видрукувана низка портретів режисерів лялькового театру – В. Афанасьєва, О. Інюточкіна, С. Єфремова, Ю. Сікала, Б. Смирнова тощо.

Під час вивчення матеріалів виникає спостереження, що за авторами закріплюється певна тематика або регіон. Ю. Бобошко – історичний портрет, Ю. Богдашевський – масштабні портрети, присвячені режисеру С. Данченку і портрети молодих акторів, С. Веселка частіше пише про митців театрів Львова, Івано-Франківська, Ужгорода, В. Гайдабура – про театри Запоріжжя і Дніпропетровська, про Запорізький театр імені М. Щорса, В. Гуменюк – про акторів театрів Житомирщини, К. Пітоєва та М. Френкель – про творчість художників-сценографів, С. Смілянська – про майстрів Волинського театру ляльок, В. Ясногородський – про акторів Севастопольського театру імені А. Луначарського.

Характерною ознакою творчого підходу авторів творчих портретів є наявність індивідуального стилю, що проявляється як у виборі героїв публікацій, так і у засобах їх художньо-публіцистичного відтворення.

Показовим матеріалом для спостереження за жанровими особливостями творчого портрета та еволюцією авторського підходу можуть слугувати публікації Ю. Богдашевського, присвячені постаті режисера Сергія Данченка, видрукувані у різні періоди.

Серед авторів, які відігравали помітну роль у формуванні театрально-критичного дискурсу періоду, Юрій Богдашевський заслуговує особливої уваги – один із найактивніших і найпослідовніших публіцистів часопису «Український театр». Він був не лише безпосередньо причетний до становлення журналу (виконував обов'язки головного редактора у першому числі видання, очолював відділ історії театру), а з 1991 року очолив редакцію вже на постійній основі. Для публікацій Ю. Богдашевського характерні глибокий аналітичний підхід, висока ступінь занурення в театральний процес, обізнаність з внутрішньою динамікою театрального життя. Його позиція ніколи не була поверхневою або формальною – навпаки, автор демонстрував здатність до проникливого осмислення сценічних явищ та творчих індивідуальностей.

У доробку Ю. Богдашевського за період 1970–80-х років три ґрунтовні творчі портрети режисера Сергія Данченка (два в журналі «Український театр», ще один – в газеті «Культура і життя»), режисера А. Литка [28], колективний портрет молодих акторів, індивідуальні акторські портрети, зокрема актриси в ролі Лесі Українки та актора у низці сценічних втілень тощо. Надалі розглянемо саме тексти, присвячені С. Данченку.

За свідченнями сучасників, автора й режисера пов'язували багаторічні дружні стосунки, однак у своїх текстах Ю. Богдашевський зберігав аналітичну відстороненість і професійний рівень критичного розбору. Характерно, що всі три матеріали були написані у переломні моменти творчої біографії С. Данченка – під час його переходу з Львівського ТЮГу до театру ім. М. Заньковецької, а згодом – до Київського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка.

У статті Юрія Богдашевського «У пошуках однодумців» (журнал «Український театр», 1970) [30] представлено глибоко осмислений творчий портрет режисера Сергія Данченка, у якому автор не лише хронологічно окреслює ключові етапи становлення митця від студентських років у Київському інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого до запрошення в Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, а й намагається проникнути у внутрішню мотивацію режисера, у специфіку його мислення, характеру, творчої організації. Особлива увага приділяється педагогічному впливу на формування творчої особистості С. Данченка його педагога Леоніда Олійника – через цей акцент простежується не лише тяглість традицій у підготовці театральних кадрів, а й персональна лінія режисерської зрілості С. Данченка.

Ю. Богдашевський виразно виявляє аналітичний хист: його текст насичений прикладами, спостереженнями, деталями, що не просто ілюструють творчий шлях героя, а структурують його в послідовну логіку становлення. Автор не обмежується описом кар’єрних змін чи згадкою про конкретні вистави – для нього важливо зафіксувати, як саме режисер вибудовує стосунки з акторами, як формує свою команду, як уперто дотримується естетичних принципів навіть у несприятливих обставинах. Характерно, що поняття «однодумець» тут виступає не як випадковий елемент заголовка, а як наскрізна ідея всього тексту: пошук близьких за світоглядом, творчо співзвучних людей визначається як фундаментальна умова діяльності митця.

Тональність статті відзначається довірою, інтонацією щирої причетності, але водночас і професійною відстороненістю. Відчувається, що Ю. Богдашевський добре обізнаний із театральним процесом, із контекстом внутрішнього життя колективів, проте не зловживає емоційністю. Його стиль раціонально виважений, структурно чіткий, позбавлений публіцистичних надмірностей, але водночас не сухий чи дистанційний. Текст поєднує художню образність (портретні характеристики, побутові деталі, ситуації з репетиційного процесу) з глибоким прагненням осмислити професійну сутність режисерської праці.

Загалом стаття є зразком вдумливого творчого портрета, в якому поєднується фактографічна насиченість, психологічна глибина та послідовне розкриття особистості героя через систему його цінностей, рішень і вчинків. Для самого Ю. Богдашевського цей матеріал є не просто фіксацією чергового імені на театральному обрії, а спробою окреслити художню індивідуальність митця у моменті її становлення, саме тому акцентовано увагу на пошуках, коливаннях, зіткненнях і виборі, який С. Данченко робив на кожному з нових етапів свого професійного шляху.

У статті «Зрілість», що вийшла в газеті «Культура і життя» в 1980 році [21], Ю. Богдашевський зафіксував новий етап у кар'єрі Сергія Данченка – період після переходу до Київського державного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Публікація має чітко виражену апологетичну тональність і виконує функцію публічного утвердження режисера як визнаного митця всеукраїнського масштабу. Автор акцентує на тому, що творчість С. Данченка досягла фази «зрілості», і що це не лише етап професійної впевненості, а й період відповідальності, здатності об'єднувати колектив, працювати з великим репертуаром і вирішувати ідейно-художні завдання, поставлені перед театром тієї доби.

Ю. Богдашевський узагальнює основні риси режисерського стилю С. Данченка: висока інтелектуальна культура, послідовність, вимогливість до себе й акторів, здатність поєднувати концептуальну цілісність постановки з дбайливим ставленням до творчої індивідуальності виконавця. Автор відзначає вміння режисера працювати з класичним репертуаром, оновлюючи його сучасною сценічною мовою, розкриваючи в ньому гострі соціальні й моральні конфлікти [21, с. 8].

Не менш важливим є той факт, що текст супроводжується ідеологічно маркованими пасажами: Данченко зображується як «митець-комуніст», «людина принципів», автор підкреслює активну громадянську позицію режисера, згадує його міжнародну діяльність, а також довіру колективу, що висунув його кандидатом у депутати Верховної Ради УРСР. У порівнянні з текстом 1970 року,

цей матеріал значно публіцистичніший за формою, насичений гаслами й тогочасною риторикою. Його структура менш інтимна, ніж у першій статті, – тут відсутня деталізація сценічного процесу, психологічні портрети чи роздуми про внутрішню лабораторію митця. Натомість головна мета – зафіксувати статус Сергія Данченка як визнаного лідера українського театру, підкреслити його роль у розвитку національної сцени та показати його діяльність у контексті ідеологічних вимог часу.

Разом з тим, попри газетну кон'юнктуру, у тексті відчувається авторський стиль Ю. Богдашевського: фахове володіння театральною термінологією, вміння подавати інформацію у спосіб, який поєднує аналітичність із публіцистичною експресією; його судження продовжують традицію вдумливої критики, навіть попри обмеження газетного жанру.

Стаття «Зрілість» – це типова газетна публікація доби 1980-х, коли театр постає не тільки як мистецтво, а й як інструмент ідеологічного впливу. Юрій Богдашевський, залишаючись у межах прийнятної тональності й риторики часу, все ж намагається підкреслити інтелектуальну й моральну силу режисера, його професійну відповідальність і вміння вести театр за собою. У такий спосіб ця публікація стає не лише моментом фіксації успіху митця, а й символом визнання його лідерського потенціалу в масштабі української культури.

У статті «Данченко» в журналі «Український театр» (1987 рік) [19] Юрій Богдашевський підбиває своєрідний підсумок восьмирічного періоду роботи Сергія Данченка в Київському театрі імені І. Франка, фокусуючись на його режисерських принципах, репертуарних рішеннях і трансформаціях у колективі. Уже в першому абзаці відчувається зміщення акценту: не лише події чи біографія, а спроба осмислити режисуру С. Данченка в українському театрі. Автор звертає увагу на поколіннєвий контекст: С. Данченко виступає не тільки як режисер-практик, а як представник нового етапу національного театру – із власним естетичним і громадянським кодом.

Важливою темою тексту є тісна взаємодія режисера з трупою, яка починає мислити і працювати інакше – не за інерцією, а з розумінням завдань нового театру.

Підкреслено особливу атмосферу, яку С. Данченко створив у франківців: зняття «страху сцени», довіра в колективі, відмова від адміністративного тиску, а також здатність об’єднувати людей навколо ідеї. Ю. Богдашевський наголошує, що режисер не прагнув «швидких ефектів» чи декоративного новаторства, натомість розвивав акторське мислення, закладав внутрішню структуру вистав, наповнював їх філософськими сенсами [19, с. 26].

У тексті проаналізовано ключові вистави, зокрема, «Украдене щастя», «Дядя Ваня», «Візит старої дами» а також взаємодію режисера з сучасною українською драматургією. Увагу зосереджено не на простій фіксації фактів, а на розкритті режисерської логіки: як драматургія поєднувалась із акторською пластикою, як інтелектуальна напруга вистав резонувала з духом часу.

На відміну від попередніх публікацій, ця стаття має більш розгорнутий есеїстичний стиль. У ній відчутна більша свобода авторського висловлювання: думки вільно розгортаються у роздуми про філософію театру, про відповідальність митця, про межі свободи в умовах інституційного театру. Авторський голос, точний у характеристиках і вже далекий від ідеологічних кліше: тексті немає жодного згадування про «передовий театр», «партію», «революційні завдання», натомість звучить мова про сценічне мислення, тишу, композицію, драматургію етичного конфлікту, що створює відчуття нового стилістичного регістру, характерного для періоду «перебудови».

Стаття «Данченко» 1987 року [19] – це глибокий аналітичний портрет, який фіксує не тільки режисерські досягнення митця, а й еволюцію самого театру як інституції, і Ю. Богдашевський тут виступає як вдумливий співрозмовник сучасного театру.

Ще однією авторкою, яка послідовно працювала в жанрі творчого портрета, була Світлана Веселка. Лише на сторінках журналу «Український театр» упродовж 1970–1980-х років вона опублікувала 14 текстів, які жанрово окреслені як творчі портрети. Більшість із них присвячені діячам львівських театрів, що було зумовлено її фаховою та життєвою приналежністю до цього театрального середовища. Така практика залучення авторів із різних регіонів свідчить про

зважений підхід редакції до формування ширшої географії театрально-критичних спостережень.

Світлана Веселка постає як одна з помітних постатей української театральної критики другої половини XX століття. Її тексти, опубліковані в журналі «Український театр» у 1970–1980-х роках, відіграли суттєву роль у формуванні фахового дискурсу довкола розвитку національної сцени, в осмисленні пошуків режисерів та акторів, а також у визначенні естетичних орієнтирів українського театру того часу.

За 1970–1980-ті роки у журналі «Український театр» С. Веселка опублікувала загалом 38 матеріалів, серед яких 14 творчих портретів, 5 проблемних статей, 17 рецензій. Найчастіше об’єктами її портретів ставали актори, зокрема В. Івченко, Л. Ігнатенко, Є. Лисенко, З. Дехтярьова, Т. Литвиненко, С. Олексенко, В. Полінська, Н. Доценко, М. Слав’янський; рідше – режисери (В. Оглоблін, І. Борис, А. Ситник), сценографи (І. та Я. Ніроди), композитори (Б. Янівський). Її підхід до жанру вирізнявся персоналізованістю, орієнтацією на розкриття індивідуальності героя, особливостей його творчої манери та сценічної присутності.

Творчі портрети С. Веселки вирізняються прагненням експериментувати з формою: авторка часто включає інтерв’ю як структурний компонент, розбиває текст на тематичні блоки за допомогою реплік, а іноді вибудовує цілісну розмову між автором і героєм як художній прийом. Ці елементи дозволяють оживити наратив, уникнути одноманітності та створити ефект присутності. Яскравим прикладом такої побудови є матеріал «Актриса щира і самобутня» [12], створений у формі діалогу між С. Веселкою та іншим театральним критиком В. Гайдабурою, що аналізує творчість Таїсії Литвиненко з різних професійних позицій.

Мистецтвознавець Валерій Гайдабура, знаний як історик театру, театрознавець і активний театральний критик, упродовж тривалого часу працював у Запоріжжі, обіймаючи з 1962 року посаду завідувача літературної частини Запорізького українського музично-драматичного театру імені М. Щорса, де пропрацював понад чверть століття. Упродовж десяти років він очолював

лабораторію завідувачів літ. частин театрів республіки при Спілці театральних діячів України, а також став автором низки книжок, присвячених історії Запорізького театру імені М. Щорса (зараз – імені В. Магара). Саме це глибоке залучення у внутрішнє життя запорізької сцени зумовило вибір героїв його театрально-критичних портретів – акторів, режисерів, сценографів, безпосередньо пов'язаних із діяльністю цього театру.

Так, у творчому портреті актора К. Параконьєва [79], який прийшов до режисури у зрілому віці, В. Гайдабура акцентує на його акторському доробку: зокрема, на масштабності виконуваних ролей, характерних рисах його сценічних образів і виконавській індивідуальності. В іншій публікації, присвяченій головному режисеру театру імені М. Щорса В. Магару [81] автор зосереджується на аналізі його репертуарних пріоритетів і прагненні до вироблення цілісного режисерського стилю. Портрет В. Грипича [78], також режисера цього театру, побудований навколо вивчення його співпраці з художником і композитором, та окреслення того творчого напряму, який В. Грипич послідовно реалізовував у межах сценічної практики. У статті про сценографа В. Геращенка В. Гайдабура використовує біографічний підхід: простежує, як митець прийшов до театру, з якими режисерами працював, у яких постановках найповніше розкрив свій художній потенціал.

Увага театральних критиків була зосереджена не лише на постатях акторів і режисерів – у жанрі творчого портрета та близьких до нього формах з'являлися публікації, присвячені сценографам і композиторам, а також представникам менш помітних, але важливих театральних професій. Такі матеріали, зокрема нариси про бутафорів, гримерів, художників по світлу, не завжди вписуються у межі повноцінного творчого портрета, адже їх головна мета полягала в окресленні специфіки фаху та характеру творчої участі у виставі.

Значна частина творчих портретів, опублікованих у журналі, належить авторам, які зверталися до цього жанру епізодично – один або два рази. Серед них – завідувачі літературних частин театрів, режисери, актори, тобто представники театрального середовища, безпосередньо залучені до творчого процесу. Поштовхом до створення таких публікацій зазвичай слугували ювілейні дати

митців або прагнення забезпечити регулярніше представлення певного театру на сторінках фахового видання.

У ряді таких публікацій простежується типова схема побудови, що дозволяє виокремити низку спільних ознак. Зокрема, у перших абзацах автори часто свідомо не називають імені героя, створюючи ефект інтриги або очікування. Портрет зазвичай вибудовується за біографічним принципом: змальовується дитинство та юність митця, роки навчання, етапи професійного становлення в різних театрах. Значна частина тексту присвячена узагальненому переліку найважливіших творчих досягнень – провідних ролей (або, у випадку режисерів чи сценографів, знакових постановок) з короткими оціночними характеристиками. Лише в окремих випадках автор детальніше зупиняється на аналізі двох-трьох найбільш значущих робіт.

Частина творчих портретів, опублікованих у журналі, написана акторами та режисерами у формі мемуарних спогадів від першої особи. У таких текстах автори діляться особистими враженнями від знайомства з видатними майстрами сцени, згадують спільну творчу працю, передані уроки професійної майстерності. Ці публікації зазвичай містять докладну інформацію про заслуги митця, перелік почесних відзнак і нагород, найважливіші ролі чи постановки, згадки про театральні колективи, у яких він працював, а також імена режисерів і партнерів по сцені.

Ще одним жанровим різновидом театрально-критичної публікації, покликаним розкрити індивідуальність митця, виступає інтерв’ю. На відміну від творчого портрета, інтерв’ю має інші жанрові параметри, про що вже йшлося у Розділі 1, однак у театральній періодиці 1970–1980-х років ці жанри нерідко виявляються взаємопов’язаними. Зокрема, інтерв’ю того часу часто супроводжувалося об’ємною вступною частиною, у якій автор-критик окреслював творчий шлях співрозмовника, подавав короткий аналіз його сценічної манери або репертуарних домінант, що наближало структуру тексту до жанру творчого портрета. Іншим поширеним варіантом була побудова матеріалу у вигляді чергування аналітичних фрагментів автора з прямою мовою митця, що дозволяло поєднувати розповідні та аналітичні компоненти з елементами діалогу.

З огляду на цю жанрову гнучкість, інтерв'ю варто розглядати поруч із творчим портретом як одну з форм фокусування уваги театральної критики на індивідуальності митця.

Публікації в жанрі інтерв'ю трапляються порівняно з іншими театрально-критичними матеріалами нечасто: і в газеті «Культура і життя», яка у 1970–1980-х роках виходила двічі на тиждень, а згодом – щотижня, зберігаючи при цьому постійну увагу до театральної тематики, і в журналі «Український театр». Попри потенційну придатність цього жанру для розкриття особистості митця, інтерв'ю поступається за частотою появи таким жанрам, як рецензія, проблемна стаття чи творчий портрет. Зокрема, в журналі «Український театр» рубрики, присвячені інтерв'ю («Інтерв'ю», «Наші інтерв'ю», «Інтерв'ю дають актори», «Діалог»), не мали стабільної присутності: вони з'являлися епізодично, не в кожному числі, а подеколи й повністю зникали з рубрикації на тривалий період – на кілька місяців або навіть на цілий сезон.

Окремі інтерв'ю в журналі «Український театр» з'являлися поза межами спеціально визначених рубрик, що могли б чітко позначати жанрову природу матеріалу. Імовірно, це пов'язано з тим, що зміст таких публікацій виходив за межі традиційної бесіди, присвяченої виключно творчості окремого митця. Так, коли йшлося про ширший контекст – розвиток театру, суспільні питання, професійні виклики або внутрішньогалузеві дискусії, інтерв'ю нерідко розміщували в рубриках «Творчі портрети», «Проблемні статті»,

Варто насамперед звернутися до рубрики «Творчі портрети», оскільки саме вона об'єднує тексти, в яких митець послідовно постає в центрі уваги критика – незалежно від того, чи йдеться про публікацію в жанрі творчого портрета, чи про інтерв'ю, побудоване з елементами аналітичного осмислення творчості. У межах цієї рубрики з'являлися інтерв'ю з провідними та молодими акторами, режисерами, іншими діячами театру, а також ювілейні публікації, що висвітлювали основні етапи кар'єри митця, його професійне становлення, найважливіші творчі досягнення. Значна увага приділялася індивідуальним рисам митця, його впливу на театральний процес, а в окремих випадках – аналізу нових тенденцій у сценічному

мистецтві, в яких брав участь або які репрезентував герой публікації (наприклад, у таких публікаціях, як «Мій сучасник – актор» – інтерв'ю В. Івченком [61], «Завжди впізнаваний і в чомусь несподіваний» – діалог з актором В. Глухим [223], і вже згадувана вище публікація «Актриса щира й самобутня» – діалог критиків С. Веселки (Львів) та В. Гайдабури (Запоріжжя) про заньківчанку Т. Литвиненко та деякі проблеми амплуа [68], «Шлях до народження танцю» – інтерв'ю з балетмейстером Б. Каменьковичем [145]).

У рубриці «Проблеми, дискусії» інтерв'ю використовувалося як форма публічного обговорення актуальних питань театрального мистецтва. У центрі таких публікацій опинялися теми репертуарної політики, новітніх режисерських підходів, соціальної ролі театру, взаємодії сцени з глядацькою аудиторією тощо. Акценти в бесідах переважно зміщувалися в бік культурно-соціальної проблематики, а співрозмовниками ставали знані представники театральної спільноти – актори, режисери, сценографи, творчість яких, як правило, знаходилася у руслі офіційної культурної політики (наприклад, «У процесі великої перебудови» – інтерв'ю редакції журналу «Український театр» з режисером С. Данченком про головні напрями діяльності НСТД України [100] (інтерв'ю редакції), «Що допомагає робити роль» – розмова з актором Б. Козаком про роботу драматичного актора над роллю [166] (інтерв'ю редакції), «Що візьмуть з собою діти у майбутнє?» – розмова з режисером С. Єфремовим про театр, репертуар, гастролі [121] (бесідував Г. Павленко), «З творчої лабораторії» – розмова з А. Роговцевою [320] (бесідувала Л. Приходько), «Вміти розповісти про головне» – останнє інтерв'ю з актором В. Добровольським [104] (бесідувала Л. Приходько), «Комерція чи мистецтво?» – розмова з драматургом Я. Верещаком про перші театри-студії, що виникли в Україні у 1987 р. [53] (бесідував С. Сулименко).

Окрему групу становлять інтерв'ю, опубліковані в межах спеціальних рубрик, створених з нагоди визначних подій радянського календаря – ювілеїв, з'їздів партії, пам'ятних дат тощо. Такі рубрики виконували ідеологічну функцію і часто супроводжувалися публікаціями, в яких відомі митці репрезентували відповідні культурно-політичні наративи. Зокрема, у рубриці «До 100-річчя з дня

народження Леніна» було вміщено інтерв'ю з заслуженим артистом УРСР Л. Луценком – «Головна роль» [287] (бесідувала Л. Приходько), а у рубриці «Назустріч XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України» – інтерв'ю з Ю. Мажугою «Так ми працювали…» [211] (бесідував С. Сулименко). Матеріал «Проміння ленінінани» – інтерв'ю з народним артистом УРСР А. Трощанівським, розміщене у рубриці «З почуттям відповідальності» [363] (бесідував В. Гайдабура), також було присвячене сценічному втіленню образу Леніна. В аналогічний спосіб розміщувалися інтерв'ю, пов'язані з ювілеями театрів чи видатних постатей української культури: у рубриці «Дитячим театрам – п'ятдесят» з'явилося інтерв'ю з актрисою П. Куманченко – «Чарівна шкатулка Поліни Куманченко» [54] (бесідував Я. Верещак); у рубриці «До 100-річчя з дня народження Лесі Українки» – бесіда з Є. Хуторною про виставу «Камінний господар» під назвою «Інтерв'ю через півстоліття» [80] (матеріал підготував В. Гайдабура). У таких випадках інтерв'ю часто виконувало не лише пізнавальну, а й репрезентативну функцію, поєднуючи особистісне висловлювання з просвітницько-ідеологічною настановою.

У 1970-х – першій половині 1980-х років тематика інтерв'ю, опублікованих на сторінках журналу «Український театр», нерідко визначалася загальними ідеологічними орієнтирами радянського суспільства. Бесіди з театральними діячами часто прив'язувалися до важливих подій політичного та суспільного життя або вписувалися в ширший соціокультурний контекст, що відповідав офіційним настановам часу. Значна частина таких матеріалів акцентувала увагу на ролі театру у вихованні молоді, формуванні «нової радянської людини», утвердженні соціалістичних цінностей тощо. У публікаціях, присвячених гастролям митців з інших радянських республік або так званих «дружніх країн», наголошувалося на важливості творчого обміну й міжнародного співробітництва в межах єдиного культурного простору. Таке трактування інтерв'ю як жанру визначалося його функцією – бути інструментом офіційної комунікації, підпорядкованої завданням ідеологічного впливу в межах радянської пресової моделі.

У другій половині 1980-х років спостерігається певне пожвавлення жанрової практики інтерв'ю на сторінках журналу: такі матеріали починають з'являтися

частіше, помітно розширюється коло форм – інтерв'ю-есей, інтерв'ю-роздум тощо. Водночас з'являються нові рубрики, створені спеціально під окремі публікації (зокрема, «Діалог», «Гості нашої вітальні»), що також свідчить про пошук редакцією нових форматів подачі. Тональність матеріалів змінюється: зникає офіційність, натомість формується більш безпосередня, професійно орієнтована розмова, у якій співрозмовники зосереджуються на питаннях творчого процесу, художніх пошуків, внутрішньої динаміки театрального життя.

Знаковим явищем цього періоду є поява розгорнутих проблемних інтерв'ю у межах рубрики «Увага: експеримент». До таких належать: публікація «Пошук іде… Далі буде» – інтерв'ю з головним режисером театру О. Бєляцьким, присвячене театральному експерименту щодо реорганізації театральної справи [9] (бесідував О. Чепалов, 1987 рік); «Використовувати переваги експерименту» – розмова з директором театру В. Гнатенком [90] (розмову вів Ю. Богдашевський, 1987 рік); а також матеріал «Реальність і перспективи: Експеримент перетинає екватор» – інтерв'ю з начальником відділу театрів Міністерства культури УРСР С. Пазенком, у якому порушуються питання удосконалення управлінських механізмів у сфері театральної політики (1987) [260]. Ці публікації засвідчують не лише тематичне оновлення, а й зрушення у самій стилістиці критичного мовлення другої половини 1980-х років.

Таким чином, і творчий портрет, і інтерв'ю у театрально-критичній публіцистиці 1970–1980-х років виконували важливу функцію персоніфікації театрального процесу, фокусуючи увагу на постаті митця як носія творчих і професійних смислів. У центр критичного дискурсу потрапляли переважно визнані представники сцени – актори, режисери, сценографи зі званнями, чия діяльність була схвалена офіційною культурною політикою. Водночас були автори, які послідовно звертали увагу на молодих і перспективних митців, сприяючи їхній фаховій легітимізації – зокрема, така стратегія була притаманна Юрію Богдашевському. Жанрова межа між творчим портретом та інтерв'ю нерідко розмивалась: інтерв'ю часто містило елементи творчої характеристики митця, біографічні відступи, критичні узагальнення – тобто виявляло ознаки,

притаманні портретному викладові.

У другій половині 1980-х років простежується жанровий зсув: кількість інтерв'ю на сторінках театральних видань зростає, вони набувають більшої проблемної загостреності, включають актуальні теми управління, естетичних пошуків, внутрішньо-цехових трансформацій. Натомість кількість творчих портретів у цей період помітно зменшується. Хоча ці жанри не є взаємозамінними, саме інтерв'ю частково заповнює простір, який раніше займали портрети – особливо зважаючи на те, що для творчого портрета 1970-х років часто була характерна панегірична форма, орієнтована на ідеологічно вивірене «захвалювання». У цьому сенсі інтерв'ю виявилось більш гнучким інструментом для критика, здатним задовольнити потребу в гострій розмові, рефлексії та фаховому аналізі в умовах поступових змін у публічному дискурсі.

Проблемна стаття як жанр театрально-критичної публіцистики на шпальтах журналу «Український театр» формувалась в межах ширших журналістських і мистецтвознавчих практик. Її жанрові характеристики – аналітичність, акцент на актуальній темі, аргументованість авторської позиції, прагнення до узагальнень, відкритість до полеміки й орієнтація на пошук конструктивних рішень – відповідають загальноприйнятим визначенням, наведеним у фахових словниках журналістики, а також у публікаціях з музикознавства, кінознавства та інших суміжних галузей гуманітарного знання. У театрі ці ознаки адаптуються до специфіки мистецтва живого сценічного процесу, але не змінюють своєї сутнісної природи.

Попри спільні базові риси, масив проблемних публікацій у журналі «Український театр» 1970–1980-х років виявляє тематичну і композиційну розмаїтість. Це дає підстави групувати матеріали не за формою викладу чи тональністю авторського висловлювання, а насамперед за характером і типом порушуваної проблеми. Одні статті прямо відгукуються на актуалізовані в державних постановах ідеологеми (як, наприклад, виховання творчої молоді, формування репертуару та репертуарна політика окремих колективів), інші статті постають як особисті роздуми критика над кризовими явищами в театральному

процесі. Окремий блок становлять теоретичні й історико-аналітичні публікації, які нерідко також публікувались у постійній рубриці «Проблеми, дискусії» в журналі «Український театр», хоча формально не завжди відповідали жанру проблемної статті. Надалі спробуємо окреслити основні тематичні напрями проблемних статей, орієнтуючись на змістовий аналіз порушених у них питань.

Упродовж 1970–1980 років у рубриках «Проблеми, дискусії» та «Проблема», а також у тематично суміжних рубриках – «Актуальна тема», «Репліка» та «Теоретичні матеріали» (остання діяла у 1970-1971 роках) – у журналі «Український театр» було опубліковано понад 250 матеріалів.

Авторський склад публікацій проблемного жанру є доволі розгалуженим і налічує понад сто імен, серед яких – як театрознавці та театральні критики, так і митці-практики: режисери, актори, сценографи, драматурги, директори театрів. Близько третини цього масиву становлять тексти фахових критиків і театрознавців, яким притаманна систематичність у зверненні до проблемної статті як жанру. Деякі з них (зокрема Ю. Богдашевський, С. Веселка, А. Сулименко) опублікували по 10–15 глибоко аналітичних матеріалів, що засвідчує їхню послідовну участь у формуванні фахової дискусії. Водночас дві третини публікацій належать авторам-практикам, які активно долучалися до обговорення нагальних питань театральної справи. Частина з них обмежувалась однією публікацією, проте чимало діячів сцени виступали неодноразово. Тексти митців-практиків зазвичай мають прикладне або есеїстичне забарвлення, натомість статті критиків і театрознавців тяжіють до концептуального узагальнення й системного аналізу.

Проблемні театрально-критичні публікації активно з’являлися не лише на сторінках профільного журналу «Український театр», а й у загальнокультурній газеті «Культура і життя», що регулярно висвітлювала питання театрального процесу. Обидва видання взаємно доповнювали одне одного: журнал забезпечував більш глибоке, аналітичне осмислення, натомість газета дозволяла своєчасно реагувати на актуальні теми завдяки оперативності.

Багато з авторів, які регулярно публікувалися в журналі «Український театр», дописували і до «Культури і життя», продовжуючи свої міркування на шпальтах газети в більш оперативному форматі. На відміну від двомісячного журналу, газета виходила щотижня, а частину окресленого періоду – навіть двічі на тиждень. Попри відносно обмежений обсяг (чотири сторінки при дворазовому випуску на тиждень і вісім сторінок – при одноразовому), газета мала велику площу шпальти та щільний шрифт, що дозволяло вміщувати повноформатні критичні матеріали. Завдяки цьому «Культура і життя» забезпечувала своєчасне реагування на театральні події, доповнюючи поглиблену аналітику журналу оперативними роздумами про живий театральний процес.

Проблематика, що опинялася у фокусі редакційної політики журналу «Український театр» та стала предметом фахового осмислення з боку постійних авторів упродовж 1970–1980-х років, охоплювала широке коло питань, пов’язаних як із художньою практикою, так і з організаційними та освітніми аспектами театрального процесу. В опублікованих у рубриці «Проблеми, дискусії» матеріалах порушувалися практичні й професійно орієнтовані теми, які висвітлювали як театрознавці та критики, так і представники театральної сцени – режисери, актори, сценографи, викладачі профільних навчальних закладів. Значна частина публікацій була присвячена різним аспектам акторської майстерності: від специфіки роботи над роллю та використання імпровізації в процесі створення вистави – до проблем акторської освіти [222; 385; 391; 409], сценічної мови [89; 150; 203] та професійної підготовки [36; 69]. Ці питання обговорювалися не лише в індивідуальних статтях, а й у матеріалах круглих столів, зокрема таких, як «Актор і сучасність» [3] (організований УТТ за участю акторів, режисерів і членів редколегії журналу) або обговорення під модерацією Ірини Волицької, присвячене рівню акторської майстерності [368].

Не менше уваги приділялося і проблемам режисури – зокрема, взаємодії режисера з актором у процесі постановки, вихованню молодого режисера, а також осмисленню концептуальних принципів режисерської школи [70; 148; 160]. В рубриці системно розглядалися питання театральної освіти, що включали

підготовку фахівців не лише у сфері виконавських професій, а й театрознавства й театральної критики. Знаковою темою були й проблеми сценографії, зокрема пошуку нових образно-пластичних форм та переосмислення функції художника в структурі спектаклю [207; 371; 380].

У ряді публікацій порушувалися питання сучасної драматургії: проблеми жанрово-тематичного репертуару, особливості звернення режисерів до драматургії театру абсурду, специфіка сценічного втілення п’єс різних жанрів.

Помітне місце у структурі публікацій займала проблематика репертуарної політики театрів, особливо в контексті формування тематичних ліній, розподілу між класикою, сучасною драматургією та ідеологічно зумовленими постановками.

Окремий пласт публікацій стосувався проблем музичного театру в сучасних умовах, зокрема труднощів постановки вистав у жанрі мюзиклу [111; 390], пошуку відповідного драматургічного матеріалу, професійної підготовки виконавців і сценічної реалізації жанрової специфіки музично-сценічних форм.

Серед важливих тем варто відзначити й рефлексії щодо стану самої театральної критики (аналіз яких подано у параграфі 2.3 Розділу 2), а також обговорення організаційних засад театральної справи, зокрема гастрольної діяльності, діяльності театрів ляльок і ТЮГів.

В окремих публікаціях розглядалися питання взаємодії театру з глядачем: як у контексті дитячої аудиторії, так і щодо дорослого глядача. У другій половині 1970-х років фіксується поява тем, пов’язаних зі створенням малих сцен, на початку як експериментального інструмента, а вже в середині 1980-х як повноцінного елементу структури багатьох театрів; відповідно зростає і кількість публікацій, у яких аналізуються супровідні проблеми. Також системно висвітлювалася діяльність міжобласних відділень Українського театрального товариства, зокрема через репортажі, аналітичні звіти й критичні рефлексії. У пізні 1980-ті в журналі фіксується зростання інтересу до теми театрального експерименту, що стає новим напрямом осмислення і в межах проблемної рубрики.

Порушені у цих публікаціях питання мали не лише прикладне значення для фахового театрального середовища, а й створювали простір для дискусії,

формування критичного мислення та вираження різних професійних позицій. Цей масив текстів є цінним джерелом для реконструкції театрального процесу відповідної доби, адже в багатьох випадках він досить об'єктивно й аналітично відображав його перебіг, фіксував структурні проблеми галузі та артикулював тенденції, що формували художнє життя сцени.

Наступною для розгляду є рубрика «Огляди, рецензії», яка за кількістю опублікованих матеріалів була найбільшою в журналі «Український театр» упродовж 1970–1980-х років і посідала центральне місце в його театрально-критичному наповненні.

У журналістиці рецензія та огляд (оглядова стаття) традиційно розглядаються як окремі жанрові форми, що мають відмінності за предметом аналізу, структурою і ступенем узагальнення. Проте в процесі дослідження театрально-критичних публікацій 1970–1980-х років, зокрема в журналі «Український театр», виявляється тенденція до взаємопроникнення жанрових ознак. У цей період огляд набуває особливої популярності, частково через його функціональну зручність для редакції: на відміну від рецензії, що зазвичай була присвячена прем'єрі однієї вистави й часто друкувалася із запізненням через низьку періодичність виходу журналу, оглядова стаття дозволяла охопити ширше коло подій, вмістити більший обсяг фактичного матеріалу й надати узагальнену оцінку кількох постановок одночасно. Водночас численні огляди цього періоду містять у своїй структурі низку стислих, але змістовно насичених рецензійних елементів – іноді за рівнем аналітичності й глибиною художнього аналізу вони наближаються до повноцінних рецензій.

Рецензію визнано основним жанром театрально-критичної публіцистики: у більшості наукових праць, присвячених літературно-художній критиці в суміжних сферах (музикознавстві, кінознавстві, літературознавстві) саме рецензія послідовно визначається як ключова жанрова форма, що виконує функції фахової оцінки, аналітичного розбору та комунікації з аудиторією (це було окреслено в параграфі 1.4 Розділу 1). Це цілком релевантно і в контексті театральної критики: жанр рецензії домінує на сторінках журналу «Український театр», у публікаціях газети

«Культура і життя», а також у регіональних виданнях. Така перевага пояснюється функціональною специфікою рецензії: від театральної критики традиційно очікується оперативна реакція на прем’єру, яка важлива як для глядача, що шукає орієнтир, так і для професійного середовища, яке сприймає рецензію як форму зворотного зв’язку та інструмент фахового оцінювання.

Статистичний аналіз публікацій у журналі «Український театр» як у головному фаховому виданні зазначеного періоду, засвідчує суттєву перевагу рецензії над іншими жанровими формами театрально-критичних текстів. У період 1970–1980-х років в журналі «Український театр», у рубриках «Огляди, рецензії» та «Рецензія», було надруковано понад 320 рецензій. В. Неволов у своєму дисертаційному дослідженні відмічав, що у 1970–80-ті роки 34% театрально-критичних матеріалів складала саме рецензія [247, с. 15]. Тобто, в означений період рецензія була затребуваним і популярним жанром.

Уже на початку діяльності журналу «Український театр» питання співвідношення жанрових форм порушувалося на рівні редакційної стратегії. Зокрема, в протоколі засідання редколегії від 19 березня 1970 року зафіксовано виступ Ю. Станішевського, який звернув увагу на надмірну кількість матеріалів у жанрі творчого портрета в першому числі журналу та припустив, що скорочення їх обсягу дозволить збільшити кількість рецензій [301, с. 2].

До основного кола авторів, які регулярно публікували рецензії на сторінках журналу «Український театр» у 1970–1980-х роках, належать: Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, С. Веселка, С. Васильєв, В. Гайдабура, А. Драк, В. Жежера, В. Міліца, Т. Моцар, В. Неволов, Л. Приходько, О. Саква, А. Спиридонова, А. Сулименко, О. Чепалов. Окремі публікації в рубриці «Огляди, рецензії» також належать В. Заболотній, Т. Забозлаєвій, Л. Клевцовій, І. Мамчуру, Н. Новоселицькій, Л. Ноге, Ю. Станішевському, Д. Шлапаку.

Аналіз рецензій, опублікованих у журналі «Український театр» упродовж 1970–1980-х років, дає змогу простежити певну динаміку жанрового розвитку. На початку 1970-х років рецензії, як правило, мали невеликий обсяг і фокусувалися переважно на ідейно-тематичному аспекті вистав: аналізувалися змістові акценти,

суспільна актуальність драматургії, а також формулювались моральні оцінки поведінки персонажів. У перших випусках журналу була представлена спеціальна рубрика – «Короткі рецензії», що відображала саме таку жанрову модель.

Наприклад, коротка рецензія Л. Приходько «Лицарі революції» (№2, 1970) [288, с. 21] присвячена виставі «Більшовики» за п'єсою М. Шатрова в Закарпатському українському музично-драматичному театрі, у якій авторка аналізує постановку як зразок історико-революційного жанру, підкреслюючи режисерське прагнення до документальної точності, ідейної переконливості й духовної виразності. Текст вирізняється ідеологічно акцентованим стилем, що відображає типову риторику офіційної критики початку 1970-х років. У короткій рецензії «В ніч місячного затемнення» (№3, 1970) [178, с. 22] представлено аналіз однойменної вистави за п'єсою М. Каріма в Житомирському театрі. Л. Кривцова приділяє увагу змістовим акцентам драматургії, художньому вирішенню постановки, відзначаючи майстерність режисури, сценографії та акторських робіт. Текст емоційно забарвлений, образний, сповнений метафор і узагальнень. У короткій рецензії А. Спиридонової «В домі матінки Францушки та за його стінами» (№3, 1970) [344, с. 23] розглянуто постановку В. Ясногородського за п'єсою Т. Голуйя у Севастопольському театрі. Авторка зосереджується на художньому осмисленні теми людської гідності, морального вибору й психологічної травми, спричиненої війною, але відмічає і акторську гру, зокрема виконавиць головних ролей.

Розгорнуті матеріали більшого обсягу в рубриці «Рецензія» з'являються наприкінці 1970 року – у № 6 надруковано матеріал О. Капрелової «З шуканням приходить успіх» [147], де авторка аналізує діяльність Черкаського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка, розглянувши декілька постановок («Сорочинський ярмарок», «Юстина»), але центральне місце у цьому огляді займає рецензія на виставу «Тарас Шевченко» (реж. С. Омельчук). Стаття має чітку композиційну побудову, характерну для огляду: вступна частина окреслює загальний стан театру в попередні роки, а далі йде послідовний розбір вистав, де

особливу увагу приділено драматургії, акторському виконанню, сценографії, музиці, що притаманно рецензії.

Від середини 1970-х років спостерігається ускладнення структури рецензійних текстів. У публікаціях з'являється чіткий поділ на окремі смислові частини, які нерідко позначаються підзаголовками, що вказує на прагнення до внутрішньої композиційної впорядкованості. Характерною рисою цього періоду стає також активне використання елементів порівняльного аналізу: рецензенти зіставляють різні режисерські трактування однієї п'єси, аналізуючи їх з огляду на художню концепцію, інтерпретацію образів та сценічні засоби. Яскраві приклади подібного підходу можна знайти в рецензіях С. Веселки «Вистава про кохання… Про кохання?» (1974) [56], Ю. Богдашевського «Мова, яку розуміє глядач» (1977) [23] та А. Сулименка «Вечори з українською класикою» (1977) [352].

У рецензіях 1980-х років дедалі частіше з'являється детальний аналіз режисерського задуму як смислового і композиційного ядра вистави. Особливу увагу критики починають приділяти образно-пластичному вирішенню сценічної дії, специфіці просторової режисури, сценографії та їхньому зв'язку з інтерпретацією п'єси. Окремі публікації вирізняються глибоким розбором акторських робіт – як у провідних, так і в другорядних ролях.

Попри те, що в журналістиці та суміжних галузях критики жанр огляду або оглядової статті зазвичай не передбачає повноцінного рецензування, у театральній критиці 1970–1980-х років огляди подій (зокрема, фестивалів, тематичних прем'єр або добірок вистав) часто містили риси рецензії. У таких публікаціях нерідко з'являвся короткий або середній за обсягом аналіз окремих вистав із критичною оцінкою. Структура подібних оглядів включала вступ із поясненням, чому саме ця сукупність подій чи вистав стала об'єктом розгляду, та завершення з підсумком, що окреслював основні тенденції або значущість явища. Таким чином, оглядова стаття виконувала не лише інформативну, а й аналітичну функцію.

Порівняно з рецензією, яка зосереджується на глибокому аналізі однієї вистави й передбачає послідовне розкриття її художньої структури, інтерпретації та виконавського втілення, оглядова стаття розширює горизонт критичного

сприйняття за рахунок порівняння кількох сценічних реалізацій. Її жанрова модель менш статична: вона може поєднувати елементи аналітики, інформації, контекстуалізації та навіть полеміки. У результаті огляд виконує роль своєрідної «мозаїчної рецензії», що дозволяє окреслити явище в цілому, не втрачаючи фахової глибини в розгляді окремих компонентів.

Упродовж 1970–1980-х років на сторінках журналу «Український театр» регулярно публікувалися оглядові статті, присвячені різним аспектам театрального процесу. За тематикою ці матеріали можна поділити на кілька основних груп: огляди прем'єр театрального сезону, зосереджені на одному театрі або одному місті; огляди вистав, об'єднаних спільною п'єсою чи тематикою, зокрема публікації, присвячені першому республіканському огляду робіт молодих режисерів, огляду нових п'єс українських драматургів, постановкам молодих сценографів, щорічному республіканському огляду кращих вистав і акторських робіт; фестивальні огляди, серед яких – висвітлення Фестивалю братньої драматургії народів СРСР, огляди вистав драматичних і музично-драматичних театрів, а також театрів для дітей та юнацтва (ТЮГів); огляди гастрольних вистав, які аналізували діяльність театрів поза межами їх постійної сцени.

Оглядова стаття як жанр використовувалася також для висвітлення подій, ініційованих на державному рівні та обов'язкових до висвітлення в театральній пресі. Оскільки театр у цей період виконував ідеологічну функцію та був залучений до реалізації низки суспільно-політичних завдань, звітність про досягнення митців набувала публічного характеру. Відповідні результати театральної діяльності систематизувалися у формі розлогих оглядових публікацій. До таких, зокрема, належать: статті, присвячені виставам з нагоди 50-річчя українського радянського театру для дітей (відповідно до постанови «Про проведення Республіканського огляду кращих вистав театрів юного глядача і театрів ляльок України, 1969–1970 рр.»); публікації про літературні програми акторів-читців, приурочені до державних дат, огляди постановок на історично-революційну тематику тощо.

Упродовж 1970–1980 років на сторінках журналу «Український театр» було опубліковано оглядові матеріали, підготовлені 92 авторами. Хоча більшість із них

обмежилися однією або двома публікаціями, окремі автори систематично працювали в цьому жанрі. До них належать Ю. Богдашевський, С. Веселка, Л. Клевцова, Ю. Бобошко, А. Спиридонова, А. Сулименко, А. Драк, Т. Моцар. Час від часу до жанру огляду зверталися Л. Приходько, В. Гайдабура, О. Чепалов, В. Неволов, І. Мамчур, Л. Поліщук. Крім того, наявні 35 оглядових публікацій, підписаних як редакційні, без зазначення індивідуального авторства.

Переважна більшість оглядових публікацій у журналі «Український театр» була вміщена в рубриці «Огляди, рецензії», яка виконувала функцію основного жанрового осередку критичної аналітики. Однак оглядові матеріали з'являлися також і в низці інших рубрик, серед яких: «Критичні нотатки», «У самодіяльних колективах», «Творчість молодих», «Залюблені в мистецтво», «У братніх республіках», «Фестивалі», «У наших друзів», «Прогноз діагнозу» (вперше з'явилася у 1990 році), «Афіша сезону». Окремі огляди публікувалися в рамках спеціальних тематичних рубрик, присвячених важливим державним та політичним датам (як, наприклад, «Театри – героям п'ятирічки»).

У цей період оглядові матеріали вирізняються значним обсягом (дві–чотири сторінки) та своєрідною структурною композицією: текст зазвичай поділений на окремі фрагменти, кожен з яких присвячено різним виставам. Такі огляди нерідко відкриваються коротким вступом, у якому окреслюється контекст або привід для публікації – скажімо, огляд фестивалю однієї п'єси, показів дитячих чи ляльковых театрів тощо. Крім рецензійних міні-форм, у цих матеріалах часто містяться стислі портрети театральних колективів, що беруть участь у події.

У рубриці «Огляди, рецензії» час від часу публікувалися статті, які виходили за рамки звичайної рецензії і фактично ставали проблемними статтями. Наприклад, Ю. Богдашевський у статті «Три проблеми в сукупності» [29] (1971) висвітлює проблеми драматургії та режисури в Театрах юного глядача, які розглядає, спираючись на аналіз конкретних постановок Київського, Львівського та Дніпропетровського ТЮГів; Л. Клевцова в матеріалі «Три в одному» [153] (1972) подає огляд вистав, орієнтованих на різні вікові категорії дитячої аудиторії – молодших школярів, підлітків і юнацтво; публікація М. Соколянського «Вибір

п'єси: система чи випадковість?» [341] (1977) піднімала питання репертуарної політики театрів.

Узагальнюючи спостереження, можна констатувати, що рецензія та огляд у 1970–1980-х роках утвердились як провідна форма театрально-критичної публіцистики на сторінках журналу «Український театр». Еволюція публікацій від коротких, переважно ідейно-тематичних текстів початку 1970-х до розгорнутих авторських аналітичних публікацій 1980-х років засвідчує зростання фахової компетентності авторів, розширення об’єкта аналізу та ускладнення структури критичного висловлювання. Водночас оглядова стаття, незважаючи на іншу жанрову природу, у театрально-критичній практиці цього періоду часто набувала рецензійного характеру: більшість оглядів містили елементи аналітичного розбору вистав, фокусуючись на конкретних сценічних реалізаціях. Популярність рубрики «Огляди, рецензії», регулярність її оновлення та активність провідних авторів свідчать про наближення цих двох жанрових форм. У підсумку, як рецензія, так і оглядова стаття відігравали ключову роль у фіксації, осмисленні та оцінці театрального процесу України, формуючи критичне поле, орієнтоване як на професійне, так і на ширше читацьке коло.

3.3. Тематичні домінанти театрально-критичних публікацій на шпальтах журналу «Український театр»

Важливим джерелом для простеження динаміки змістових змін і редакційної стратегії журналу слугують проєкти тематичних планів, які фіксують еволюцію рубрикації, акцентів та дискусійних пріоритетів у різні періоди.

Проаналізувавши тематичні плани журналу «Український театр» 1970–1980-х років, можна виокремити низку характерних особливостей, які демонструють як загальні ідеологічні установки епохи, так і внутрішні пошуки редакції в межах допустимого радянським дискурсом.

Передусім, треба відмітити, що усі плани 1970-х років насичені ідеологічно зумовленими рубриками, що прямо апелюють до партійних рішень і ювілейних дат.

У кожному з планів наявні матеріали під рубриками «Рішення з'їзду КПРС – в життя», «Партія і культура», «До XXV з'їзду КПРС», «До 60-річчя утворення СРСР», які покликані не лише легітимізувати зміст журналу перед вищими ідеологічними інституціями, а й надати театральному мистецтву чітко окресленої функції – бути рупором партійної політики в сфері культури. Тематичні блоки у багатьох випадках формулюються загальними гаслами на кшталт «На допомогу народним театрам», «Дружба народів – дружба культур», «Творча трибуна», які вказують на зобов'язання митця бути соціально залученим, ідеологічно мотивованим, пов'язаним із трудовим колективом, із глядачем із села чи заводу [319].

Водночас у планах простежується намагання впорядкувати жанрово-тематичну структуру журналу: поруч з теоретичними та проблемними матеріалами виділяються рубрики «Огляди», «Критичні матеріали», «Творчі портрети», «Дискусії», «Інтерв'ю», «З минулого», «Зарубіжжя», «Публікації з поточної пошти», «Наша бібліотека» тощо. Це свідчить про прагнення систематизувати зміст і задати внутрішню логіку видання, яке мало б бути водночас й ідеологічно вивіреним, і фаховим, методологічно коректним.

Серед постійно присутніх тем – питання режисури, акторської майстерності, драматургії, роботи молодих театральних колективів і молодих митців, взаємодія театру з глядачем, увага до репертуарної політики, до формування художнього образу сучасника, до поєднання педагогіки і творчості.

Окрему нішу займають матеріали, присвячені театрам союзних республік або зарубіжним оглядам, однак і ці публікації мають переважно демонстративний характер: вони підкреслюють інтернаціоналізм, єдність радянської культури, а у випадку зарубіжних сюжетів – розвінчують «буржуазну театральну моду» чи засвідчують вплив соціалістичної інтеграції (як у випадку драматургії соц. країн).

Показово, що тематичні плани охоплюють не лише перспективні театральні теми, а й публікації, приурочені до річниць, ювілеїв, історичних подій.

Таким чином, тематичні плани 1970-х років відображають як риторику офіційної партійної культури, що використовувала театр як інструмент

ідеологічного впливу, так і прагнення фахового кола критиків і редакторів зберігати в журналі простір для професійної розмови про мистецтво, нехай і у визначених ідеологічних межах.

У першій половині 1980-х років тематичні плани журналу «Український театр» продовжують зберігати ідеологічну орієнтацію, характерну для попереднього десятиліття – теж відкриваються розділами, присвяченими гаслам «Рішення з'їзду», «Назустріч з'їзду» тощо. Зберігається також формулювання на кшталт «редакційні», «партійна позиція митця», «роль театру в ідеологічній боротьбі» [319, 359].

Водночас, у цих планах з'являється низка нових тенденцій, які свідчать про обережні спроби розширити тематичний і стильовий діапазон видання. Насамперед, спостерігається зростання уваги до творчих індивідуальностей, зокрема до молодих митців – режисерів, сценографів, драматургів. Такі матеріали зосереджені на проблемах майстерності, художнього пошуку, сценічної етики, що свідчить про прагнення повернутись до фахової розмови в межах дозволеного. Помітною є також поява нових рубрик з гуманістичним або емоційним забарвленням, як-от «Друге покликання митця», «Залюблені в мистецтво», «Сцени і мізансцени», «Куточок гумору». Вони сигналізують про бажання редакції урізноманітнити структуру, створити простір для менш нормативного, а більш індивідуального голосу автора. Примітно, що серед проблемних статей усе частіше фігурують теми, які можна трактувати як спробу саморефлексії театрального середовища.

Розширення географії висвітлення – ще одна прикмета цього періоду. В оглядах і творчих портретах охоплюються театри багатьох регіонів України (Полтава, Суми, Чернівці, Запоріжжя, Вінниця), зберігається увага до народних театрів і театрів села, аматорських колективів. Окрема частина плану присвячена театральному життю «за рубежем»: у країнах соціалістичного табору (ЧССР, НДР, Індія, Грузія, Азербайджан тощо), вже з акцентом на обмін досвідом, фестивалі, мистецькі події.

Отже, попри збереження ідеологічного каркасу, проекти тематичних планів першої половини 1980-х років демонструють певні ознаки внутрішньої диференціації редакційної політики. Журнал намагається втримати баланс між державним замовленням і фаховим театрознавчим аналізом, пропонуючи окремі простори для індивідуального стилю та регіонального різноманіття та гуманітарної чутливості.

Тематичні плани журналу «Український театр», що складалися вже після початку «перебудови» (1986–1987 роки), демонструють поступову адаптацію театральної періодики до нових політичних і культурних умов, попри все ще відчутну присутність ідеологічного дискурсу. Формально структура журналу зберігає усталені рубрики (редакційні, проблемні статті, творчі портрети, рецензії, замітки, сторінки архіву тощо), проте наповнення цих розділів уже відбиває спробу поєднання обов'язкових завдань із спробами відкритіше висвітлювати реальний стан театрального процесу.

У тематичному плані за 1986 рік ще домінують суто нормативні формулювання – «прискорення науково-технічного прогресу і театр», «будні партійної організації театру», «завдання культури» тощо [302]. Однак уже тут з'являються деякі нетипові для попередніх років теми, які свідчать про намір осмислювати соціально-культурні зміни та внутрішні виклики театру, зокрема: проблематика репертуару, етика театрального середовища, питання професіоналізму, аналіз взаємин митця й глядача. Тексти про драматургію сучасності, спроби типологізації театральних глядачів, ідеї оновлення театральної освіти та фіксація складних моментів збереження вистав також сигналізують про поступовий зсув до більш рефлексивної критики [302].

У переліку редакційних матеріалів з'являються проєкти тем, які прямо апелюють до часу й до соціальних зрушень: «Художник і час», «Молода зміна», а також рубрика «Репертуар і ми». Вперше в планах посилено підкреслюється роль молоді та її участь у театральному процесі: передбачено окремий номер, підготовлений студентами кафедри театрознавства КДІТМ імені І. К. Карпенка-

Карого, матеріали про молодих режисерів, драматургів. Це відповідає риториці «перебудови» про оновлення і омолодження інституцій культури.

Особливу увагу приділено експерименту як ключовому поняттю: під рубрикою «Експеримент: пошуки, проблеми» («Увага: експеримент», «Пошук–створення») планується низка матеріалів про постанову Міністерства культури УРСР щодо комплексного театрального експерименту, із фіксацією «щоденника експерименту», круглих столів за участю митців та огляду конкретних сценічних ініціатив. Спроби оцінити результати творчих експериментів, дискутувати про режисерське бачення, драматургію для дітей, про межі професіоналізму та етику професії – усе це свідчить про посилення аналітичного складника критики.

Ще один показовий момент – зростання інтересу до історичних розвідок і постатей (в тому числі тих, які раніше були під забороною): у плані на 1987 рік передбачено відзначення 100-річчя Леся Курбаса та Гната Юри, з цілою добіркою архівних і авторських матеріалів. Така увага до культурної спадщини поєднується з активним використанням архівних джерел, а також із розширенням розділу про митців і театри з інших республік, що відбиває загальну тенденцію до ширшого культурного обміну.

Варто зазначити, що в тематичних планах все ще присутній блок рубрик про виконання постанов ЦК КПРС, постанов Колегії Міністерства культури тощо. Це вказує на обов’язкове включення «програмного» елементу, який надавав текстам певної звітності. Проте навіть у межах цього обов’язку з’являються форми співіснування ідеологічної риторики з більш гнучкими, діалогічними форматами: дискусії, круглі столи, портрети, що торкаються не лише творчого шляху, але й професійних етичних принципів.

Втім, тематичні плани на 1986–1987 роки засвідчують повільний, але помітний рух театрального журналу до осмислення живої театральної реальності, намагання артикулювати внутрішні проблеми театру та пошук нових форм мистецької дії. Це симптоматичний початок переломного періоду, що надалі приведе до значніших змін у структурі театральної критики [360].

У 1988–1990 роках проекти тематичних планів журналу «Український театр» фіксують значні зміни у підходах до формування контенту, демонструючи поступовий перехід від жорсткої ідеологізації до більшої відкритості, тематичного розширення і професіоналізації театрознавчої думки. Попри збереження окремих ознак нормативності (наприклад, формальні рубрики типу «Позиція митця»), змістовне наповнення тематичних рубрик стає суттєво різноманітнішим і глибшим.

На перший план дедалі частіше виходять проблемні питання, які раніше не артикулювалися відкрито. Теми мовної культури в театрі, відповідальності за стан українського театру, ролі завліта, місця драматурга і театрального критика, особистісного вибору режисера або художника – усе це свідчить про спроби повернення до справжньої внутрішньопрофесійної дискусії, замість констатацій досягнень чи ідеологічного звіту. Такі публікації часто оформлюються у вигляді інтерв'ю, дискусій, діалогів, портретів, що також сприяє персоналізації і розмовній інтонації викладу [150; 203; 194].

Особливу увагу приділено творчій молоді: рубрика «Дебют» з'являється як у 1988, так і в 1990 році, що вказує на послідовну політику підтримки нових імен, спробу осмислити злам поколінь у театральному середовищі. Молоді режисери, актори, художники стають героями не тільки портретів, але й дискусій про шляхи розвитку театру, його нові стилі, експерименти, театри-студії.

З'являються матеріали про «долю митця», про моральну позицію, про театр як індивідуальний досвід. Рубрики на зразок «Під завісу», «Сцени і мізансцени» створюють умови для неофіційного дискурсу, де театральне середовище розглядається крізь призму особистісного, людського, а не тільки колективно-звітного.

Ще однією суттєвою тенденцією є зростання аналітичності – теми конференцій, круглих столів, наукових рефлексій, спроб теоретичного осмислення драматургії, сценографії, специфіки режисури набирають ваги. Формулювання назв рубрик на зразок «Актуальна тема», «Про наболіле», свідчить про поступове зближення редакційного підходу з фаховим науковим театрознавством.

Таким чином, тематичні плани журналу на 1988 і 1990 роки засвідчують суттєву трансформацію профілю видання: від ідеологічного органу, зорієнтованого на нормативну регламентацію театрального процесу, до більш відкритої, гнучкої і фахово орієнтованої платформи для розмови про мистецтво театру у всій його складності. Вони фіксують не лише контекст «перебудови», а й розкривають глибші внутрішньогалузеві процеси: прагнення до автономії, саморефлексії, професіоналізму та діалогу [307].

Проєкти тематичних планів, що зберігаються в архіві серед матеріалів засідань редколегії, відображають основні етапи розвитку журналу «Український театр»: від ідеологізованого «застійного» періоду 1970–1982 років – через помірні тематичні послаблення середини 1980–х – до поступової демократизації та помітного розширення свободи висловлювань у 1986–1990 роках. Саме в цей час на шпальтах журналу розпочався справжній розвиток фахової дискусії, переорієнтація з нормативного дискурсу на внутрішньогалузеві проблеми театру, персоналізовані форми подачі матеріалу та оновлення критичної риторики.

З огляду на те, як у тематичних планах журналу окреслювалися ключові напрями театрального процесу, а також зважаючи на прагнення редакції охопити якомога ширше коло актуальних тем, доцільно звернутися до аналізу окремих тематичних груп публікацій.

Аналіз тематичної спрямованості театрально-критичних публікацій на сторінках журналу «Український театр» упродовж 1970–1980-х років дозволяє виділити певні ключові тематичні напрями, які послідовно висвітлювалися авторами. Ці напрями формувалися як під впливом загальнохудожніх тенденцій у театральному процесі, так і відповідно до вимог офіційної культурної політики радянської доби.

Однією з домінантних тем була проблематика театральної критики (що вже було розглянуто у параграфі 2.3 Розділу 2). Відповідні публікації акцентували увагу на ролі критики у розвитку театрального мистецтва, її здатності відображати художні пошуки та тенденції, виявляти недоліки і проблеми театральної практики, а також формувати професійну дискусію довкола актуальних питань театральної

сфери. Статті цієї тематики не лише розкривали методологічні засади критичного аналізу, але й висвітлювали особистий досвід критиків, демонструючи різні підходи до осмислення творчих явищ.

Окрему групу становлять публікації, що висвітлювали питання акторської майстерності [69; 134; 176; 258] та режисури [148; 316; 325]. У таких статтях розглядався досвід видатних майстрів сцени, аналізувалися індивідуальні підходи до роботи з роллю та виставою, піднімалися проблеми творчої співпраці у театрі, а також питання професійної підготовки молодих акторів та режисерів. Подібні матеріали відображали прагнення редакції журналу не лише інформувати про актуальні події, але й сприяти розвитку фахової театральної освіти та популяризації кращих практик у професійному середовищі.

Не менш важливими є публікації, присвячені сценографії [267; 268; 205; 206; 379; 378], які розкривали нові тенденції в оформленні театрального простору, досвід українських сценографів, а також оглядали виставкові форуми, зокрема Празьке квадрієннале. У цих матеріалах фіксувалися не лише досягнення митців, але й дискусії щодо ролі художника у театральному процесі

У межах редакційної політики журналу «Український театр» важливою складовою тематичного планування було послідовне утвердження національної ідентичності, що виявлялося, зокрема, в актуалізації пам’яті про видатних діячів української культури й театру (Леся Українка (1971, №1), Тарас Шевченко (1989, №2), Григорій Квітка-Основ’яненко (1978, №5), Іван Кочерга (1981, №6), Олександр Довженко (1984, №6), Лесь Курбас (1987, №2), Гнат Юра (1987, №6), Панас Саксаганський (1989, №1)). Збереження історичної спадщини, звернення до вагомих постатей минулого, пов’язаних із національним театральним процесом, уможливлювало формування тяглості традиції та обережне артикулювання національного в умовах ідеологічного контролю. Саме тому в протоколах засідань редколегії фіксувалися відповідні тематичні плани, і заздалегідь визначалося, до яких ювілейних дат і постатей готуватимуться матеріали, в яких номерах і в якому обсязі вони мають бути подані.

Значне місце займала також тематика фестивалів: на шпальтах журналу публікувалися як інформаційні огляди, так і аналітичні матеріали, що висвітлювали міжнародні та всесоюзні театральні форуми, республіканські огляди театрів, конкурси та інше. Ці публікації були покликані не лише зафіксувати перебіг подій, але й окреслити загальні тенденції розвитку українського та міжнародного театру, зокрема у сфері режисури, сценографії, драматургії.

Про театральні фестивалі на сторінках журналу «Український театр» систематично писали як театрознавці та театральні критики (зокрема Ю. Богдашевський, В. Міліца, А. Поляков, Г. Шерман, Н. Новоселицька), так і відомі театральні митці (режисери С. Данченко, С. Єфремов, А. Куниця, А. Жолдак, актор Б. Ступка, сценограф Д. Лідер). Матеріали, присвячені театральним фестивалям, як всесоюзним, що проходили на території СРСР, так і міжнародним, у яких брали участь театральні колективи з України, незмінно подавалися крізь призму ідеологічного дискурсу. Його інтенсивність та характер варіювалися залежно від тематики фестивалю, його географії та контексту висвітлення події у пресі.

Упродовж двадцяти років (з 1970 по 1990 рік) на сторінках журналу «Український театр» було опубліковано близько сорока статей та інших матеріалів, присвячених висвітленню театральних фестивалів, у яких брали участь окремі українські театральні колективи. Однак лише половина цих матеріалів мають характер змістовних оглядових чи аналітичних статей, тоді як решта складається із заміток або коротких інформаційних повідомлень. Примітно, що кількість публікацій про участь українських театрів або окремих митців у фестивалях, у тому числі міжнародних, помітно зросла після 1980 року. У період з 1970 до 1980 року серед публікацій на сторінках журналу можна відзначити лише кілька значних аналітичних матеріалів: статті А. Полякова про підготовку до Всесоюзного фестивалю драматургії та театрального мистецтва народів СРСР [276], Г. Колоса про постановки п’єс білоруського драматурга на сценах українських театрів [170], Ю. Богдашевського про ІІ Фестиваль драматичного мистецтва Угорщини та інсценізації творів угорських авторів на українських сценах [31], Д. Лідера про

Празьке квадрієннале [206], Т. Рудницької про фестиваль чехословацької драматургії [17], а також матеріали С. Єфремова [121], С. Смілянської [336] та Ю. Чеповецького [395], що присвячені Міжнародним фестивалям театрів ляльок у Німеччині, Угорщині та Югославії. Натомість у період з 1980 по 1990 рік у журналі розміщено розлогі аналітичні статті Ю. Богдашевського про фестиваль Театру націй у Франції [26], С. Данченка про Міжнародний фестиваль в Авіньйоні [98], А. Жолдака – теж про Авіньонський фестиваль 1990 року [126], А. Куниці про Міжнародний фестиваль театрів для дітей та юнацтва у Ліоні, Франція [182], огляд вистав І. Мамчура про вистави, представлені на фестивалі театру молодості у м. Пряшів, Словаччина [212], огляди фестивалю «Золотий Лев» у Львові, підготовлені А. Поляковим [275] та Г. Шерман [401] тощо.

Серед основних типів театральних фестивалів, у яких активну участь брали вітчизняні митці, можна виокремити: фестивалі, присвячені драматургії та театральному мистецтву окремих націй чи регіонів як у межах СРСР, так і країн соціалістичної співдружності (Фестивалі угорської (1971, 1979) та румунської драматургії (1973), фестиваль театрів у Вірменії, присвячений 60-річчю Вірменської РСР (1980) тощо); республіканські фестивалі, спрямовані на демонстрацію досягнень українських театральних колективів і приурочені до важливих радянських дат і ювілеїв (наприклад, Фестиваль-огляд творчої молоді театрів України (1979), фестиваль-огляд театрів України «Театральне Придніпров’я» (1990), Фестиваль-огляд творчої молоді театрів України «Золотий Лев» (1990), Фестиваль, присвячений культурно-шефському обслуговуванню робітничих колективів і трудівників села (1974), Перший фестиваль театрів ляльок (1980), Фестиваль «Прем’єри сезону» (1980–1984); Республіканський фестиваль самодіяльного мистецтва, приурочений до 50-річчя утворення СРСР (1972) та ін.); всесоюзні фестивалі, що відбувалися на території УРСР за участю представників з усіх регіонів СРСР (такі як Всесоюзний фестиваль драматургії та театрального мистецтва народів СРСР (1973), Всесоюзний фестиваль драматургії та музичних творів чехословацьких авторів (1973), Всесоюзний фестиваль драматичного мистецтва Польщі (1977), Всесоюзний фестиваль творчої молоді та театрів опери і

балету (1979) і т.д.); та міжнародні фестивалі, що сприяли культурному обміну з зарубіжними країнами, здебільшого соціалістичної орієнтації, серед яких Міжнародний Авіньонський фестиваль (Франція, 1981), Міжнародний фестиваль театрів ляльок та конгрес УНІМА (м. Дрезден, Німеччина, 1984), Фестиваль Театру Націй (м. Нансі, Франція, 1984), Міжнародний фестиваль театрів ляльок (м. Печ, Угорщина, 1985), Міжнародні фестивалі театрів ляльок у м. Загреб і м. Любляна (колишній Югославії, 1985. Тепер Загреб – столиця Хорватії, Любляна – столиця Словенії).

Вагоме місце займали матеріали, що висвітлювали участь українських театрів у Міжнародних фестивалях театрів ляльок, які відбувалися в Угорщині, Франції, Німеччині та інших країнах. З огляду на особливості ідеологічного контролю, лялькове мистецтво сприймалося радянською владою як відносно «безпечний» напрям, що дозволяв більш вільне залучення українських колективів до міжнародних подій. Це пояснювало більшу відкритість офіційної системи щодо участі лялькових театрів у зарубіжних фестивалях порівняно з драматичними або музичними театрами.

Першою в низці таких матеріалів стала стаття С. Смілянської, опублікована у № 1 журналу «Український театр» за 1976 рік під назвою «Через серця дітей – до сердець народів» [336], яка присвячена XII Міжнародному конгресу та фестивалю театрів ляльок UNIMA. Авторка коротко змальовує розмаїття представлених вистав – від традиційного японського театру «Такеда» до експериментальних постановок сучасних європейських колективів, захоплено описує багатство художніх засобів, властивих ляльковому театру. Окрема частина матеріалу присвячена роботі секцій конгресу, на яких обговорювалися питання розвитку лялькового мистецтва та його значення для виховання дітей. Через дев’ять років, у № 2 за 1985 рік, С. Смілянська, у співавторстві з С. Єфремовим – режисером і художнім керівником Київського муніципального театру ляльок, продовжує цю тему у статті «Крізь серця дітей до сердець народів» [335] (назва якої майже не змінилася), присвяченій XIV Конгресу UNIMA, що проходив у Дрездені (Німеччина). У матеріалі з ентузіазмом описано вистави, які справили найбільше

враження на авторів, зокрема «Золотоволоска» чехословацького театру «Драк», а також виступи лялькарів з Індії, Японії, Канади та Франції; водночас наголошено на високих оцінках, які отримали учасники з України.

У тому ж 1985 році, але в № 6 журналу, було надруковано репортаж Ю. Чеповецького «І все-таки лялька…» [395], присвячений VII Міжнародному фестивалю театрів ляльок, що відбувся у м. Печ (Угорщина). Автор докладно ділиться враженнями від широкого спектра представлених вистав – від маріонеткових, тростинних, рукавичних і планшетних до театру тіней і клоунади. У тексті розглядаються тенденції розвитку сучасного лялькового театру, особливий акцент зроблено на виступі Альбрехта Розера (актор ФРН), який продемонстрував високу майстерність у жанрі клоунади та лялькового мистецтва, на виставі «Концертіно унісоно» Братиславського театру ляльок, де поєднувалася гра акторів і ляльок, а також на виступі голландських лялькарів Ханке та Анса Бурвінкелів. Ю. Чеповецький підкреслює філософську глибину та метафоричність цих постановок, їх здатність викликати емоційний відгук у глядачів і спонукати до роздумів. При цьому автор не оминає критики: він звертає увагу на наявність вистав, що на його думку «перекреслюють саму суть лялькового мистецтва», використовуючи прийом «чорного кабінету» та пантоміму [395, с. 27].

У статті С. Єфремова «Незвичайні мандрівки “Золотої рибки”» [119] розповідається про участь Київського міського театру ляльок у Міжнародному фестивалі театрів ляльок, що проходив у м. Загреб. Автор цікаво та докладно описує процес підготовки колективу до участі у фестивалі, зокрема навчання акторів мови есперанто, якою було здійснено постановку «Казка про рибака і рибку». С. Єфремов розповідає про труднощі, які виникли під час поїздки – від логістичних та технічних проблем до мовного бар’єру та культурних відмінностей, але водночас відзначає позитивне сприйняття вистави глядачами та критиками. Виклад матеріалу побудовано у формі хронологічної розповіді, яка спирається на особисті враження автора і містить яскраві описи та гумористичні епізоди, що пожвавлюють стиль тексту. Для підкреслення успіху вистави до статті включено цитати з відгуків журі та критиків.

Незважаючи на суворі обмеження щодо виїзду за кордон, характерні для радянської епохи, представники театральної спільноти – зокрема критики, режисери та актори – усе ж отримували можливість брати участь у міжнародних театральних форумах як учасники творчих делегацій або як глядачі. Хоча така практика залишалася радше винятковою у 1970-х роках, поступово, у 1980-х, вона набувала більшої поширеності. Це було зумовлено як певним послабленням ідеологічного контролю, так і зростаючим інтересом радянської культурної політики до демонстрації на міжнародній арені досягнень національного мистецтва.

Ілюстрацією цього процесу є стаття «35-й Авіньон: нотатки з театрального фестивалю» [98], опублікована у № 6 за 1981 рік, де режисер Сергій Данченко поділився своїми враженнями після поїздки на Міжнародний театральний фестиваль у м. Авіньйон (Франція). Основну увагу він приділив аналізу тенденцій сучасного європейського театру, які зміг спостерігати на фестивалі: експериментам з формами і жанрами, новим засобам виразності, а також порушенню у виставах актуальних соціальних та політичних тем. Серед згаданих постановок – «Кавказьке крейдяне коло» та «Річард ІІІ» грузинського театру ім. Шота Руставелі, «Король Лір» французької трупи під керівництвом Д. Месгіша та інші. Данченко наводить приклади як постановок, що викликали його захоплення, так і таких, що залишили байдужим. Він детально аналізує режисерські рішення, інтерпретації, новаторські підходи, порівнює стилі та школи, відзначає тенденцію до поєднання театру з музикою, танцем, візуальними ефектами та експериментів із традиційними текстами, їх переосмислення у сучасному контексті. Автор розмірковує про роль фестивалів у розвитку театрального мистецтва, їхню функцію як платформи для міжкультурного діалогу, а також ділиться власними спостереженнями за реакцією публіки, її відкритістю до нових форм театрального висловлювання.

Дев’ять років потому, у № 6 1990 року у статті «Avignon-90 – Україна-90», надрукованій у рубриці «Тенденція?» в журналі «Український театр» (1990, №6) [126], молодий режисер Андрій Жолдак теж ділиться враженнями від участі у фестивалі в м. Авіньйон та намагається переосмислити місце українського театру

в сучасному культурному контексті. Через щиру, емоційну і водночас рішучу форму автор порушує низку болючих питань як-то ізольованість українського театру від світового процесу, байдужість частини старшого покоління до проблем молоді та майбутнього культури тощо. А. Жолдак зіставляє атмосферу авангардного фестивалю і стан українського театру, якому, за його словами, бракує ризику, творчої сміливості, підтримки молодих митців. Під фінал автор звертається безпосередньо до театральної спільноти зі своєрідним маніфестом – закликом підтримати молодь і не знецінювати майбутнє.

Матеріал Юрія Богдашевського «Олімпійські ігри театру» [26] присвячений Міжнародному театральному фестивалю у м. Нансі (Франція). У вступній частині автор описує атмосферу Парижу, надаючи слово гіду Марі, яка розповідає про проблеми французького суспільства – високі ціни на житло, податки, страйки, безробіття, що додає тексту характерного ідеологічного забарвлення. Основну увагу Ю. Богдашевський зосереджує на виставах фестивалю, зокрема на п’ятигодинній виставі бельгійської трупи «Абсурдна сила театру». Автор зазначає, що багато учасників фестивалю говорили про кризу театру, пов’язану з економічною нестабільністю, а лейтмотивом заходу була потреба пошуку нових театральних ідей.

Стаття «Аделаїда – Київ» [349], у якій актор Б. Ступка ділиться враженнями від участі у Аделаїдському фестивалі мистецтв в Австралії, і теж яскраво змальовує культурне середовище країни, також автор акцентує увагу на реакції місцевої публіки на виставу «Кавказьке крейдяне коло» Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької, наголошує на позитивному сприйнятті українського мистецтва, інтересі австралійців до української музики, живопису та театру, та підкреслює важливість культурного обміну для промоції української культури за кордоном і формування творчих зв’язків із закордонними митцями.

У статті «Думки після фестивалю» [182] режисерка Ада Куниця розмірковує про проблеми сучасного театру для дітей та юнацтва на прикладі Міжнародного фестивалю ASSITEJ у Франції. Авторка аналізує пошуки нових форм, тем і засобів виразності, які відповідали б інтересам молодого покоління, підкреслює роль

театру у формуванні світогляду та емоційного інтелекту дітей. Зокрема, вона згадує постановки «Клітка Аватцю» бразильської трупи «Група Гомбю», «Блазень королеви» чехословацького «Театру на провазку», «Центральний парк» французького театру для дітей та юнацтва, відзначаючи їх оригінальність, сміливість та глибину. А. Куниця наголошує на необхідності врахування дитячої психології при створенні театрального продукту, звертає увагу на дискусії, що відбулися під час фестивалю, про роль дорослих у формуванні якісного і змістовного театру для молоді.

Особливої уваги заслуговують публікації про участь українських митців у Празькій квадрієннале – престижній міжнародній виставці сценографії. Дві статті, написані з інтервалом у десятиліття, подають дві перспективи: безпосередній досвід знаного сценографа Данила Лідера та рефлексії мистецтвознавиці Ніни Геташвілі. У матеріалі Д. Лідера «Празьке квадрієннале» [206] автор описує експозиції НДР, Фінляндії, Франції, ділиться враженнями від побаченого, підкреслює масштабність події та її значення для обміну досвідом між митцями різних країн. У статті Н. Геташвілі «Неупереджений погляд» [88] увага зосереджена на творчості Д. Лідера, його співпраці з режисерами, особливостях сценографічних рішень («Король Лір», «Здрастуй, Прип’ять» та ін.), намаганні художника створювати сценографію як учасника театральної дії. Н. Геташвілі також аналізує філософські та інтелектуальні основи стилю Лідера, відзначаючи його вплив на формування нових поколінь українських сценографів.

У контексті кардинальних змін, що відбувалися в період перебудови, особливої уваги заслуговує аналіз перших спроб створення в Україні альтернативних театральних платформ. Однією з таких знакових подій став фестиваль «Золотий лев» у Львові – один із перших театральних форумів, орієнтованих на пошук нових форм сценічного мистецтва, експериментаторство та демонстрацію творів, що раніше піддавалися цензурним обмеженням. Цей фестиваль став платформою для виступів молодих режисерів, незалежних труп, а також для звернення до драматургії та літератури, яка довгий час залишалася під забороною. Проте критичний аналіз події, представлений у двох публікаціях –

Анатолія Полякова та Анни Шерман у № 1 журналу «Український театр» за 1990 рік – виявив низку недопрацювань організаційного характеру, які вплинули на сприйняття фестивалю як культурної ініціативи, що лише починала формувати свою ідентичність у новому пострадянському контексті.

У статті Анатолія Полякова «Уроки одного фестивалю» [275] розглянуто проблеми, з якими стикалися молоді театральні колективи України. Автор підкреслює відсутність належної підтримки з боку держави та місцевої влади, що створювало серйозні перешкоди для розвитку нових театральних форм. Він зазначає, що «Золотий лев» став важливою платформою для презентації творчих здобутків українських театрів, проте наводить низку проблем, які гостро проявилися на тлі суспільно-політичних зрушень в Україні – мітингів, демонстрацій, передвиборчих кампаній. Серед них – дефіцит якісної сучасної драматургії, суперечливі спроби молодої режисури, пасивність молодих акторів та криза взаєморозуміння між режисерами та виконавцями. А. Поляков критично оцінює організацію фестивалю: на ньому було представлено понад 20 вистав конкурсної та позаконкурсної програм, включаючи роботи новостворених студій і постановки гостей із різних міст. При цьому гучно заявили про себе як молоді режисери (А. Жолдак, В. Кучинський, В. Більченко), так і вже відомі митці (В. Малахов, С. Мойсеєв, П. Ластівка) також брали участь, проте організатори не забезпечили можливості для плідної дискусії після виступів. Автор також вказує на нечіткість критеріїв відбору вистав для програми.

А. Поляков розмірковує про причини втрати професіоналізму серед молодих акторів, зокрема про прорахунки у системі підготовки кадрів у театральних вишах та недостатню увагу до цих проблем з боку театрів. Він також окреслює інші труднощі, з якими стикалися молоді театри: відсутність фінансування, приміщень для роботи, низькі зарплати та складні побутові умови. У підсумку автор закликає змінити ставлення до молодих митців та театрів, щоб вони змогли повною мірою реалізувати свій творчий потенціал.

Критичний огляд Анни Шерман «Про Левову долю: спроба театральної публіцистики у п’яти монологах з чотирма інтермедіями» [401] також присвячено

аналізу фестивалю «Золотий лев». Авторка не приховує свого розчарування як щодо організації, так і змістового наповнення події. Вона відзначає, що фестиваль не зміг запропонувати нові підходи до вирішення старих проблем театру, а радше нагадував «екстремальний захід шкільного батьківського комітету» [401, с. 7]. Шерман гостро критикує членів журі за їхні висловлювання про нестачу «бандитських» вистав, надмірну традиційність молодих режисерів, заклики до новаторства та авангардизму, які виглядали недоречними. Авторка підкреслює, що фестиваль не виправдав очікувань глядачів, які прагнули побачити справді нове й цікаве, й висловлює думку, що основною метою подібних заходів мало бути творче спілкування, яке дозволяє виявити реальні тенденції в розвитку українського театру.

Особистий тон і емоційність викладу, властиві статті Г. Шерман, роблять її текст живим та переконливим. Авторка структурує свої враження у вигляді п’яти монологів, кожен з яких присвячений окремій темі чи виставі, що підсилює публіцистичний характер тексту.

Матеріали А. Полякова та Г. Шерман, опубліковані у 1990 році – період, коли радянська цензура вже втратила свої позиції, – є не лише джерелом фактологічної інформації про фестиваль, а й свідченням переходу театральної критики до більш відкритої, особистісної та есеїстично забарвленої форми. Їхня емоційність, присутність індивідуальних вражень та використання художніх прийомів демонструють зміну тональності критичної думки та відмову від нормативної шаблонності, яка домінувала у радянській театральній публіцистиці попередніх десятиліть.

Хронологічний зріз демонструє тенденцію до зростання кількості публікацій про фестивалі після 1980 року, коли на сторінках журналу з’являються більш змістовні оглядові та аналітичні матеріали. У 1970-х роках матеріали про фестивалі були здебільшого короткими замітками, тоді як у 1980-х з’являються розгорнуті статті з глибшим аналізом.

Особливе місце займала критика міжнародних фестивалів ляльковых театрів, де ідеологічний контроль відчувався менше, що дозволяло авторам

(С. Смілянській, С. Єфремову, Ю. Чеповецькому) описувати художні особливості, розмаїття форм, проблематику та виховну роль лялькового театру, а також акцентувати на філософському змісті вистав.

Участь українських колективів у міжнародних фестивалях (наприклад, у Франції, Угорщині, Югославії, Австралії) висвітлювалася через призму поєднання патріотичного та культурного аспектів: з одного боку, підкреслювалася висока оцінка українського театру, з іншого – описувалися труднощі, пов'язані з виїздами за кордон, мовними та технічними бар'єрами, що надавало публікаціям більшої життєвості.

Зміна стилістики та риторики критичних публікацій особливо помітна у матеріалах кінця 1980-х – початку 1990-х років, коли поступово зникають суворі ідеологічні рамки, і тексти набувають більшої емоційності, індивідуальності та свободи викладу. Прикладом цього є матеріали про фестиваль «Золотий лев» (А. Полякова, А. Шерман), де автори не приховують критичних оцінок організації, змісту та загального враження від події.

Увесь тематичний масив публікацій, присвячених театральним фестивалям, представлений у журналі переважно в жанрі оглядової статті, що дозволяло авторам комплексно висвітлювати події, зіставляти враження від різних вистав і окреслювати основні тенденції сценічного процесу.

Окремої уваги на шпальтах журналу «Український театр» заслуговують матеріали, присвячені аналізу постановок за п'єсами класичної драматургії, зокрема У. Шекспіра. Ця тематика простежується протягом усього періоду 1970–1980-х років, що свідчить про особливий статус шекспірівської драматургії у радянському театральному каноні. Статті цієї групи дозволяють дослідити еволюцію режисерських інтерпретацій класики та специфіку сценічного втілення.

Сценічне прочитання шекспірівської драматургії у радянській театральній практиці зазнавало суттєвих модифікацій залежно від політичного і культурного контексту. Зростання інтересу до творчості У. Шекспіра після Другої світової війни пояснюється як потребою у «великих темах», так і спробами реабілітації європейської класики в офіційному мистецькому дискурсі. Від кінця 1940-х років

театри України активно зверталися до комедій і трагедій У. Шекспіра, надаючи перевагу тим текстам, які не містили яскравих політичних алюзій або легко піддавалися адаптації до вимог соціалістичного реалізму.

У 1970-х роках п'єси У. Шекспіра стали обов'язковою складовою репертуару українських театрів. Постановки таких п'єс, як «Гамлет», «Отелло», «Ромео і Джульєтта», набували нового звучання, хоча й залишалися в межах допустимих інтерпретацій. У театральній практиці того часу закріпилося уявлення, що кожен актор прагне зіграти Гамлета, а кожна акторка – Джульєтту.

У 1970–1980-х роках на сторінках журналу «Український театр» було опубліковано більше 30 матеріалів, присвячених театральним інтерпретаціям творів Шекспіра. Більшість із цих матеріалів було розміщено у рубриках «Огляди, рецензії», «Рецензії», «Критика», «Проблеми, дискусії», (автори Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, Л. Вірина, А. Драк, В. Гайдабура, А. Сулименко, О. Чепалов) та замітки у рубриці «Хроніка».

Огляд Ю. Бобошка у статті «Творче обличчя театру і режисер» (огляд вистав Севастопольського театру імені А. Луначарського) аналізує постановку «Зимова казка» (режисер О. Смеляков, художник В. Озерников), відзначаючи відхід постановників від традиційного підходу, коли твори Шекспіра прагнули прив'язати до конкретної історичної доби. Ю. Бобошко зазначає, що автори вистави відмовились від використання мотивів середньовіччя в декораціях і костюмах: «Твір Шекспіра <…> намагалися прив'язувати до певної історичної доби<…> за основу бралися мотиви середньовіччя <…> Шекспірові силоміць надавалася та достовірність обставин, якої він свідомо уникав <...> Луначарці <…> грають виставу так, немов розповідають чарівну казку, сповнену <…> перетворень, дивних пригод…» [15, с. 22]. Автор відмічає цінність п'єси, на його думку, «Зимова казка» не поступається відомим трагедіям і комедіям Шекспіра, хоча до неї звертаються набагато рідше, у п'єсі яскраві та багатогранні характери, вона сценічна. Аналізуючи акторські роботи, автор відмічає, що виконавці головних ролей (образи Леонта і Герміони) зуміли наповнити історичні пристрасті живим людським змістом, перетворивши давню казку на урок людської моралі. При

цьому, на думку Ю. Бобошка, виконавці другорядних ролей не досягли органічності в гуморі, і їхня грубуватість виглядала нарочито, а «народність» стала штучною. Хоча при цьому Ю. Бобошко зазначає, що театр не погрішив проти правди життя людського духу, яка і становить, на його думку, найвищу цінність Шекспірівського твору.

Огляд Л. Віриної «З героєм нарівні», присвячений виставам Львівського театру імені М. Заньковецької, містить аналіз вистави «Річард ІІІ» у постановці С. Данченка [72]. Авторка досліджує особливості втілення образу героя, розглядаючи питання акторської виразності в контексті як класичної, так і сучасної драматургії.

А. Драк у статті «На виставах шевченківців» аналізує гастролі Харківського академічного театру імені Т. Шевченка, приділяючи значну увагу виставі «Річард ІІІ» (реж. А. Литко). Автор досліджує режисерські підходи, розшифровує символіку образно-пластичного рішення та детально висвітлює акторські роботи. Подібний рівень аналітичності характерний і для іншої роботи критика – «Дипломні вистави Київського театрального», де він розглядає постановку «Приборкання норовливої» (режисер В. Кісін). У статті наголошується на суперечливій реакції щодо цієї вистави: «Серед дипломних робіт найбільш дискусійним, мав прихильників, але ще більше – критиків» [109, с. 13]. Автор аналізує проблему репертуару для студентських вистав, досліджує прихід нового покоління режисерів і трансформацію вимог до виховання актора.

А. Сулименко у статті «Мистецький темп пушкінців» (огляд гастролей Харківського театру імені О. Пушкіна у Києві) аналізує постановку «Макбет» (режисер О. Барсегян). Рецензент зазначає, що скорочення тексту в постановці спричинило проблеми з логікою розвитку подій: «О. Барсегян, не зумівши, мабуть, знайти цікавого рішення цих сцен, пішов по лінії найменшого опору – зняв їх <…>. Таке скорочення затемнює сюжет <…> значно обкрадає головного героя» [355, с. 14]. Багато уваги у цій статті приділено саме акторським роботам. Автор констатує, що виконавець ролі Макбета Рачинський прагнув показати внутрішню схвильованість Макбета, а не «сильні пристрасті», а актрисі Шевченко не

вистачило трагічного темпераменту для виконання ролі Анни [355,с. 15]. Тут автор статті висловлює думку, що трагічного темпераменту для високої трагедії акторам не вистачило через брак практики в цьому жанрі, і що це не вина акторів, а проблема репертуарної політики театру. І щоб це довести, далі у статті А. Сулименко порівнює ролі акторів в шекспірівській постановці і в постановках за п'єсами радянських драматургів. Автор аналізує ефективність режисерських рішень саме з точки зору відповідності основній думці драматургічного твору, і виходить на більш широкі проблеми тогочасного театру.

Ю. Богдашевський у статті «Перші надії» аналізує постановки, що були представлені на першому республіканському огляді робіт молодих українських режисерів, зокрема «Сон літньої ночі» (реж. В. Козьменко-Делінде, Київський театр імені І. Франка) [27]. Оглядова стаття О. Чепалова «Граматика любові, або Він і Вона у дзеркалі сцени» містить рецензію на виставу «Ромео і Джульєтта» (Сумський ТЮГ, режисер О. Когут). Автор звертає увагу на особливості сприйняття вистави шкільною аудиторією та необхідності адаптації матеріалу [389].

Показовим у контексті розгляду рецензій та оглядових матеріалів, присвячених постановкам за п'єсами В. Шекспіра, є текст В. Гайдабури [77], що тяжіє радше до жанру проблемної статті. У цьому матеріалі автор аналізує низку рецензій, опублікованих у періодичній пресі з приводу шекспірівських прем'єр, та порушує питання об'єктивності театральної критики. Полемізуючи з іншими рецензентами, В. Гайдабура вказує на можливу поверховість їхніх оцінок, повторюваність формулювань і наявність критичних штампів, що, на його думку, свідчить про недостатню глибину аналізу.

Журнал «Український театр», що виходив раз на два місяці, часто не мав можливості оперативно реагувати на театральні події. Багато прем'єр залишалися поза увагою критиків або згадувалися лише у форматі коротких заміток. У рубриці «Хроніка» можна знайти згадки про десятки постановок за драматургією У. Шекспіра у 1970–1980-х роках, де подавалася інформація про театр, постановочну групу, головних виконавців, іноді – фотоматеріали.

Окрім аналізу українських постановок, у журналі зустрічаються огляди зарубіжних шекспірівських інтерпретацій. Наприклад, у № 1 за 1970 рік опубліковано статтю «На різних широтах», присвячену пантомімі Пітера Брука за трагедією «Гамлет», а у № 5 за 1990 рік – матеріал «Англійські митці у Києві» про гастролі Англійської національної опери, Лондонського театру сучасного балету та Королівського шекспірівського театру. Окремо заслуговує на увагу стаття режисера С. Данченка про вистави, представлені на Міжнародному театральному фестивалі в Авіньйоні, серед яких – «Річард ІІІ» та «Король Лір».

Вивчення опублікованих у журналі оглядових статей та рецензій дозволяє виокремити кілька ключових аспектів у підходах театральних критиків до аналізу вистав за п’єсами У. Шекспіра. У статтях простежується баланс між ідейно-ідеологічною оцінкою та художнім аналізом. Якщо в 1960-х роках переважала тенденція розглядати постановки крізь призму соціальних конфліктів, то в 1970-х і особливо у 1980-х роках дедалі частіше з’являлися спроби розширити аналітичний дискурс за рахунок естетичного осмислення режисерських рішень, здатності режисерів віднайти власний творчий почерк через класичну драматургію. Автори рецензій приділяли значну увагу аналізу акторської майстерності виконавців – оцінювали і з точки зору класичного канону, і здатності знаходити нові підходи до втілення образів.

У другій половині 1980-х років, у контексті політики «перебудови», в умовах поступової лібералізації, в театральній періодиці починає простежуватися виразна тематична зсувка: дедалі активніше з’являються публікації, присвячені молодій режисурі, новим естетичним пошукам і художнім експериментам. З’являється окрема рубрика «Увага: експеримент», у межах якої фіксується і рефлексується низка явищ, що позначають вихід за межі усталеної радянської сцени. До об’єктів критичного аналізу потрапляють спроби опанування простору малих сцен, що почали активно відкриватися в театрах на межі 1970–80-х років, постановки, орієнтовані на естетику театру абсурду, сценографічні інновації, а також переосмислення драматургії та акторського існування в новому ключі. Те, що тривалий час залишалося недоступним через ізоляцію радянського театрального

процесу від європейських тенденцій, нарешті отримує шанс на публічне обговорення і теоретичну артикуляцію. Відкритість до нових форм, прагнення до діалогу зі світовими мистецькими практиками і наростання критичної рефлексії стали ознаками цього пізнього, але надзвичайно динамічного етапу розвитку театральної публіцистики.

Стаття «У світлі експерименту» [364], опублікована в журналі «Український театр» у 1988 році, є яскравим прикладом публікації, що відображає офіційно схвалене ставлення до театрального експерименту. Її головна ідея полягає у висвітленні експерименту як важливого інструмента художнього й організаційного оновлення театру в умовах «перебудови».

У публікації робиться акцент на тому, що експеримент – це не лише сценічна форма чи тематична сміливість, а насамперед комплекс змін, що охоплюють репертуарну політику, художнє керівництво, господарську модель театру й саму систему функціонування колективу: «Театр для нас не розвага. Театр – це кафедра, з якої треба говорити правдивою мовою мистецтва. Та коли «чудо» розпочинається вже з перших хвилин: привітна усмішка білетера, гарна програмка, святкове оформлення фойє, – хіба не створюють ці, на перший погляд, дрібниці, ту неповторну атмосферу, що примножує почуття радісного хвилювання?» [364, с. 2]. Підкреслено потребу виховання нового митця – не виконавця розпоряджень, а самостійного мислителя, здатного на художній ризик і громадянську відповідальність. Стаття також виразно артикулює установку на активізацію творчої ініціативи, посилення ролі митця у формуванні художньої програми театру: «Адже експеримент – це не тільки випробування нових форм організації <…> Це – об’єктивна оцінка нашого розуміння нинішньої театральної ситуації в республіці, це – своєчасний і тривожний сигнал драматургам, це – серйозний екзамен на творчу зрілість режисури, це – боротьба з акторським дилетантизмом, це – лакмусовий папірець для виявлення професіональної, громадянської зрілості критики, це програма великої роботи нової Спілки театральних діячів» [364, с. 1].

У тексті простежується зв’язок театрального експерименту з офіційним політичним курсом (посилання на державні постанови і пленуми)

використовуються як підґрунтя для легітимізації змін. Публікація демонструє не лише підтримку офіційної ідеї театрального експерименту, а й намагання осмислити його зміст у межах творчої автономії митця та естетичних викликів доби.

В окремій рубриці «Увага: експеримент» видрукувано низку матеріалів: інтерв'ю з провідними діячами театрального мистецтва (начальником відділу театрів Міністерства культури УРСР С. Пазенком [260], директором Національного академічного театру імені І. Франка (Київ) В. Гнатенком [90], головним режисером Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка [410], режисерами В. Ясногородським [351], В. Судьїним [402], діячами Вінницького державного академічного музично-драматичного театру імені М. Садовського [107]) – про реорганізацію театральної справи, втілення театрального експерименту в державних театрах, про зміни в організаційно-творчих принципах роботи колективів тощо.

Як уже зазначалося, у 1980-х роках у театрознавчому дискурсі активно співіснують два покоління критиків: старше, сформоване ще у 1960-х, і молодше, представлене випускниками профільних кафедр театрознавства Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого та Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Щоб надати молодим фахівцям простір для самостійного висловлення, сформувати для них професійну трибуну і заохотити до активного залучення в театральний процес, редакція журналу ініціювала експериментальний формат – створення випусків, повністю підготовлених силами молодіжної редакції. Перший такий випуск побачив світ у 1988 році і, як уже згадувалося, відзначався оновленою рубрикацією та спробами переосмислення ролі критика в культурному полі. У короткому слові від редакції зазначалось, що підготовка цього номера не обійшлася без суперечок, навіть конфліктних ситуацій, що, однак, лише засвідчило глибину залучення та небайдужість нової генерації авторів: «Шлях до створення цього номера був непростим: дала знати себе інертність, неспроможність виробити єдину платформу номера, небажання декого з нас поставити інтереси загальної справи вище власних

амбіцій <…>. Деякі члени редакції за кілька годин до подання номера до друкарні демонстративно вийшли зі складу редакції, поставивши під загрозу випуск молодіжного номера. Але ми роз'єдналися, щоб з'єднатись» [225, с. 1–2].

На першій та другій сторінках, крім слова від редакції, була розміщена анкета для читача номеру, що містила наступні питання: «Прізвище, ім'я та по-батькові (за бажанням), вік, стать, професія. Про кого з молодих театральних діячів Ви хотіли б прочитати на сторінках нашого номера? Які забуті імена, сторінки історії українського театру цікавлять Вас? Хто, на Вашу думку, входить у п'ятірку кращих режисерів, акторів, сценографів, директорів, театральних критиків на Україні? Хто б з молодих, на Вашу думку, міг взяти участь у роботі редакції, її авторського колективу (назвіть прізвище і дайте стислу характеристику)?» [225, с. 1–1]. Також на другій сторінці зазначалось, що цей номер підготували Н. Владимирова, Б. Куріцин, Т. Кінзерська, І. Леві, С. Мойсеєв, І. Несміянова, О. Столін, О. Хурсіна, О. Чередниченко, О. Ягодовська. Рубрики номера з лаконічними назвами містили: «Фестивалі» (стаття С. Васильєва «Післямова до дуеті» [179]), «Монолог» (стаття С. Мойсеєва, головного режисера Закарпатського українського театру про сьогоднішній стан театральної справи [361]), «Діалог» (інтерв'ю з акторами Т. Плашенко та О. Крижанівським, розмову вів С. Сулименко [179]), «Теорія», що містила статті та матеріали круглого столу, присвяченого теорії театру [184], «Історія» (матеріали Н. Владимирової [210] та Б. Куріцина [184]), «Соціологія» (стаття А. Лягущенка «У ролі боржника» [382]), «Сценографія» (статті І. Несміянової «Художники нетрадиційного простору» [13]) та статті молодих театрознавців І. Левської [71], О. Цікавої [400], О. Бітко [310], що аналізували сучасні експериментальні вистави і діяльність нових театральних колективів.

Наступний випуск молодіжної редакції вийшов у 1990 році й засвідчив подальший розвиток і розширення тематики та стилістики, властивих молодим критикам. У слові від редакції зазначалось: «Наші постійні читачі помітять, що цей номер журналу вирізняється з-поміж інших і художнім оформленням, і манерою письма, і тематичним спрямуванням, і внутрішнім настроєм. Це – дебют студентів театрознавчого факультету КДІТМ імені І. Карпенка-Карого в ролі видавців

журналу. Представляємо молодіжну редакцію: Марина Ніколаєнко, Ганна Шерман, Катерина Жолдак, Майя Ілюк. Художній редактор Людмила Кузнєцова. Вони трепетно оберігали суверенітет свого світобачення, свого художнього відчуття, виявляючи незалежність у судженнях і оцінках настільки ж делікатно, наскільки рішучо і твердо. І редакція йшла їм назустріч» [71, с. 2]. У цьому номері ми бачимо ще більш розмаїті назви рубрик «Друкується вперше» (історичний матеріал К. Жолдак про невідомий лист І. Карпенка-Карого від 7 січня 1904 року до своїх дітей – Ярини Студнічко (Тобілевич) та Марії Тобілевич-Кресан про святкування 35-річчя музичної діяльності М. Лисенка, «Ретроспективний репортаж» (репортаж про подорож на хутір «Надія» від Г. Шерман [47]), «Прогноз діагнозу» (стаття М. Речняк про фестиваль-огляд театрів України «Театральне Придніпров'я» в м. Дніпропетровськ [209], та огляд Г. Липківської, присвячений фестивалю театрального мистецтва в м. Івано-Франківськ [122]) , «Губернські вісті» (рубрика включала кілька різножанрових матеріалів про сучасний театральний процес), «Тонометр часу» (проблемна стаття С. Васильєва [480]), «Тенденція?» (стаття «Avignon-90. Україна-90» [126] – враження режисера А. Жолдака від Міжнародного театрального фестивалю «Авіньйон–90» та думки про театральну Україну після фестивалю), «Аукціон ідей», «Дитячі розваги» (короткі фейлетони від Василя Льє [псевдонім С. Васильєва – В. Б.] [143], Віталія Жежери [404], Христофора Груші [псевдонім В. Жежери – В. Б.] [96]), «Сенсаційне повідомлення», «Новини різної свіжості», «Театральна робітня», «Пегас на кону» – ці рубрики замінили «Хроніку» і містили різні театральні новини, і закривало цей номер інтерв'ю з митцями – молодими режисерами О. Ліпциним, В. Малаховим, В. Семенцовим, С. Проскурнею, та вже визнаними авторитетами – режисером С. Данченком, драматургом Я. Верещаком про те, чи потрібний театральній спільноті журнал «Український театр» (матеріал підготували Г. Шерко і К. Жолдак) [143]. Можна помітити, що назви рубрик відзначалися влучним поєднанням дотепності та критичної гостроти, відгукуючись на суспільні настрої часу.

Практика молодіжних редакцій у журналі «Український театр», започаткована наприкінці 1980-х, згодом стала традиційною: студенти початку 2000-х років також мали змогу долучатися до підготовки молодіжних чисел журналу, де друкувалися їхні перші театрознавчі розвідки – і саме з таких текстів нерідко складався увесь випуск.

Виходячи з аналізу діяльності молодіжної редакції журналу «Український театр» у 1988 та 1990 роках, можна зробити висновок про поступове залучення молодої генерації театрознавців і критиків, а також про прагнення редакції створити умови для фахової реалізації нового покоління. Молодіжні випуски стали експериментальним майданчиком, на якому відбувалося не лише професійне становлення молодих авторів, а й формувалося альтернативне бачення театрального процесу, більш відкритого до пошуку, до переосмислення ролі критика, до живого діалогу з сучасністю. Наявність внутрішніх дискусій і навіть конфліктів, зафіксованих у словах від редакції, лише підкреслює глибину залучення, щирість інтенцій і самостійність світоглядної позиції авторів. Суттєве оновлення рубрикації, стилістики, а також тематичних пріоритетів, зокрема поява публікацій на стику театру й соціології, філософії, історії, педагогіки, засвідчує розширення меж критичного дискурсу. Молоді критики не лише демонстрували власну здатність до аналітики, але й ініціювали нові формати подачі матеріалу, зберігаючи баланс між фаховістю і дотепністю. Таким чином, досвід молодіжної редакції позначився як на змістовому, так і на жанровому оновленні журналу, окресливши перспективу подальшої демократизації театральної критики в умовах соціокультурних трансформацій кінця 1980-х років.

Таким чином, багатотематичність і водночас ідеологічна вмотивованість публікацій журналу «Український театр» відображають складний процес взаємодії мистецької критики з політичним і культурним контекстом радянської доби.

Тематичні блоки публікацій, як засвідчує зміст матеріалів, належать до різних форм театральної критики, що відображає і жанрову розгалуженість критичного дискурсу. Зокрема, статті, присвячені участі театрів у фестивалях або описам фестивальних подорожей, можуть бути віднесені до оглядових статей, у

яких систематизовано висвітлюється низка подій і явищ. Матеріали, що аналізують розмаїття режисерських інтерпретацій драматургії Вільяма Шекспіра, мають характер рецензій, зосереджених на розборі конкретних вистав. Натомість публікації, присвячені розвитку акторської школи, проблемам режисури та функціонуванню театральної критики як такої, репрезентують жанр проблемної статті, що апелює до глибшого осмислення професійних викликів театрального процесу.

Висновки до Розділу 3.

У Розділі 3 було проаналізовано роботу редакції журналу «Український театр» у 1970–1980-х роках на основі архівних джерел – протоколів засідань редколегії, наказів головного редактора, листування з авторами, а також проєктів тематичних планів. У першому параграфі окреслено організаційну модель функціонування редакції, зокрема механізми ухвалення рішень, взаємодію з Міністерством культури УРСР та спроби формування авторського кола. Простежено, що попри ідеологічний тиск, редакція неодноразово ініціювала фахові дискусії про характер і цілі видання, намагалася підтримувати фаховий рівень критичних матеріалів, водночас виконуючи приписні функції з висвітлення ювілейних дат, фестивалів, пам’ятних подій.

У другому параграфі було досліджено внутрішню структуру часопису через аналіз основних рубрик: «Огляди, рецензії», «Творчі портрети» та «Проблемні статті», які містили основні жанри театральної критики. На підставі текстів, опублікованих у межах кожної рубрики, виявлено не лише жанрову специфіку, а й трансформації стилістики та риторичних стратегій критиків упродовж двох десятиліть. Встановлено, що саме ці три рубрики формували змістовне ядро журналу, засвідчуючи прагнення редакції до фаховості, аналітики та діалогу в межах театральної спільноти.

У третьому параграфі проаналізовано тематику публікацій на підставі вивчення архівних тематичних планів. Досліджено, як формувалися тематичні пріоритети редакції впродовж 1970–1980-х років, і які зміни відбувалися внаслідок

суспільно-політичних трансформацій, зокрема в період «перебудови». Окрему увагу приділено тематичним блокам публікацій, що охоплюють театральні фестивалі, постановки за п’єсами У. Шекспіра, тексти про молоду режисуру, ювілейні номери та діяльність молодіжної редакції. Усі ці тематичні сегменти відображали як загальні тенденції театрального процесу, так і зміни в підходах до театральної критики. Поява експериментальних матеріалів, активізація участі молодих театрознавців і митців у пізні 1980-ті засвідчує поступову демократизацію дискурсу та розширення меж критичної практики.

Отже, залучення архівних матеріалів дозволило відтворити цілісну картину функціонування журналу «Український театр» у досліджуваний період – від структурних і редакційних засад до жанрово-тематичних орієнтирів і професійних дискусій. Цей розділ не лише поглиблює розуміння редакційної політики часопису, а й висвітлює еволюцію театральної критики як частини ширшого культурного процесу в умовах тогочасної ідеології та її поступового ослаблення.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні комплексно проаналізовано особливості функціонування театральної критики в українському фаховому медіапросторі 1970–1980-х років, з урахуванням її змістових, структурних і дискурсивних параметрів, а також організаційно-адміністративних засад, що простежуються у внутрішніх документах видань та редакційних стратегіях.

На основі реалізованих дослідницьких завдань стало можливим узагальнити результати та представити їх у формі системних висновків:

1. Проведений аналіз наукових джерел і фахової літератури засвідчив відсутність цілісних досліджень, присвячених театральній критиці України 1970–1980-х років як самостійному об’єкту вивчення. Наявні праці здебільшого зосереджуються на персоналіях видатних театральних критиків, окремих жанрових або культурно-суспільних аспектах, не охоплюючи повною мірою динаміку розвитку критичного дискурсу у фаховому медіапросторі. Водночас вивчення попередніх історичних етапів становлення театральної критики дало змогу простежити розвиток наукових підходів, що виявилися цінними для формування методологічної бази дослідження.

У роботі було здійснено системну класифікацію та оцінку джерельної бази, що охоплює основні фахові періодичні видання 1970–1980-х (зокрема, масив театрально-критичних публікацій в журналі «Український театр», окремі публікації в газеті «Культура і життя», часописі «Сучасність»), архівні документи редакційної діяльності (службовий архів журналу «Український театр»), довідково-бібліографічні ресурси та персональні свідчення критиків (інтерв’ю). Це створило надійне підґрунтя для подальшого аналізу змісту критичних публікацій, жанрових і тематичних ознак, а також для реконструкції редакційної політики фахових медіа періоду. Особлива увага була приділена співвіднесенню матеріалів публічного дискурсу з внутрішньою організаційною логікою роботи редакцій.

2. Уточнення та адаптація понятєво-термінологічного апарату дозволили проаналізувати театральну критику як поліфункціональний комунікативний феномен на перетині публіцистики, аналітики, мистецтвознавства та культурної

репрезентації. Виокремлено ключові поняття, що стали операційними в дослідженні, зокрема «фаховий медіапростір», «театральна критика», «творчий портрет», «інтерв'ю», «проблемна стаття», «огляд», «рецензія», зміст яких було конкретизовано відповідно до особливостей культурного контексту означеного періоду.

На основі міждисциплінарного підходу та низки аналітичних методів – історичного, контекстуального, типологічного, джерелознавчого та узагальнення – було обґрунтовано наукову модель дослідження театральної критики як частини професійного інформаційного обігу в театральному просторі зокрема та культури загалом. Сформована концептуальна рамка дозволила надалі поглиблено досліджувати організаційні, дискурсивні та жанрово-стильові особливості театральної критики в українських друкованих медіа 1970–1980-х років.

3. У результаті аналізу функціонування театральної критики в контексті регламентуючої культурної політики у 1970–1980-х роках, із акцентом на провідних періодичних виданнях та основних тенденціях критичного дискурсу, було систематизовано спектр фахових та загальнокультурних медіа, на шпальтах яких висвітлювалися театральні процеси. Зокрема, найбільш структуровано театрально-критична думка була представлена у публікаціях журналу «Український театр» та газеті «Культура і життя». Окрему увагу приділено також дописам у виданнях «Театрально-концертний Київ», «Сучасність» (часопис Українського товариства закордонних студій, Мюнхен). Встановлено, що фаховий медіапростір цього періоду був інструментом професійної комунікації в театральному середовищі, хоча й був змушений зважати на існуючі регламентуючі наративи.

Це дозволило реконструювати не лише медіа-контекст розвитку української театральної критики у 1970–1980-х роках, а й окреслити внутрішні суперечності, трансформації й напрями еволюції критичного висловлювання в умовах змінного ідеологічного клімату. У дискурсі фахової преси поступово зменшувалась кількість матеріалів, насичених ідеологемами, натомість зростала увага до практичних

проблем театрального процесу, нових мистецьких тенденцій і внутрішньоцехових викликів.

4. Проаналізовано критичні міркування театрознавців, театральних критиків, режисерів, акторів, мистецтвознавців щодо якості, ефективності та напрямів розвитку театральної критики. Аналіз відповідного масиву публікацій, зосередженого переважно в журналі «Український театр», засвідчив еволюцію цього дискурсу: від офіційної риторики початку 1970-х до глибокої аналітичної рефлексії наприкінці 1980-х. У цих текстах фіксувалась криза жанрового мислення, розрив між критикою та реальним театральним процесом, втрата аналітичної глибини. На прикладі виступів С. Васильєва, С. Веселки, В. Заболотної, Н. Єрмакової, Р. Коломійця, Б. Миколіва, В. Неволова, А. Полякова, Л. Приходько, В. Ревуцького було продемонстровано намагання осмислити стан професії та артикулювати потребу у відновленні критичної компетенції.

Таким чином, дослідження театрально-критичного поля 1970–1980-х років дало змогу не лише систематизувати головні платформи публічного висловлювання, а й виявити ключові проблеми, що хвилювали фахову спільноту. Динаміка жанрових форм, змістових акцентів і мови театральної критики засвідчує поступову трансформацію цього сегмента професійної комунікації – від офіціозної риторики до вільнішого, відповідального й саморефлексивного висловлювання.

5. На основі архівних документів (протоколів засідань редколегії, внутрішнього листування редакції журналу «Український театр» з Міністерством культури УРСР, проєктів тематичних планів та наказів головних редакторів, які в різні періоди очолювали це видання) здійснено комплексне і послідовне дослідження особливостей розвитку театрально-критичного дискурсу в провідному фаховому журналі періоду 1970–1980-х років. Архівна база дозволила не лише зафіксувати організаційні та змістові принципи функціонування журналу, а й реконструювати динаміку змін у жанрово-типологічній структурі публікацій, еволюцію рубрикації, а також особливості редакційної політики в межах соціокультурної ситуації періоду.

У ході дослідження встановлено, що попри залежність від офіційної політики, редакція «Українського театру» прагнула зберегти фаховий характер видання. В матеріалах протоколів засідань редколегії простежується високий рівень професійних дискусій щодо місії журналу, формату критичних публікацій, потреби відстоювати ті рубрики, які дозволяли репрезентувати вичерпну картину театрального життя країни. Журнал постійно балансував між виконанням ідеологічного замовлення і забезпеченням змістовної репрезентації реального театрального процесу.

6. На підставі розгляду театрально критичних дописів в контексті поділу за тематично-рубрикаційною структурою визначено, що основне змістове ядро часопису сформували три рубрики: «Огляди, рецензії», «Творчі портрети» та «Проблеми, дискусії». Вони акумулювали найбільш поширені жанрові моделі театральної критики доби – рецензію, проблемну статтю й портретну публіцистику. Аналіз текстів, опублікованих у межах цих рубрик, дозволив виявити зміни у риториці критиків, зростання аналітичності й прагнення до ширшого тематичного охоплення в другій половині 1980-х років.

Здійснено реконструкцію тематичних блоків публікацій, які виникали відповідно до щорічних тематичних планів редакції. Вивчено, як формувалися тематичні пріоритети журналу впродовж двох десятиліть, і які зрушення відбувалися внаслідок поступової трансформації соціокультурного контексту.

Тематичне наповнення публікацій поєднувало офіційно регламентовані напрями (зокрема, матеріали до пам’ятних дат, творчих ювілеїв тощо), та професійно орієнтовані питання, пов’язані з актуальними викликами театральної галузі (репертуарна політика, розвиток режисури, поява «малих сцен», початок експерименту в театрі та ін.)

Проаналізовано кілька ключових напрямів: висвітлення театральних фестивалів, сплеск інтересу до постановок класичної зарубіжної драматургії (зокрема, за п’єсами У. Шекспіра), розвитку молодої режисури, матеріали до ювілеїв визначних діячів української культури та провідних театральних колективів, а також публікації, підготовлені силами молодіжної редакції. Це

дозволило простежити, як змінювалась увага журналу до окремих аспектів театрального процесу, та як поступово відкривалися нові теми, раніше маргіналізовані або цензурно чутливі.

Розглянуто особливості функціонування молодіжної редакції, що була яскраво репрезентована у випусках 1988 і 1990 років, і стала ознакою не лише зміни поколінь, а й стильового та ідеологічного оновлення критичного дискурсу. Ці експериментальні випуски виступили як майданчик для утвердження нового типу театрального критика – більш відкритого до дискусії, схильного до вільного мислення й аналітичної глибини. Завдяки цьому журнал перетворився з інструмента ідеологічного нагляду на динамічний простір взаємодії мистецької думки та професійної критики.

Узагальнюючи результати дослідження, можна зробити висновок, що театральна критика в Україні 1970–1980-х років, попри обмеження та деструктивний вплив культурної політики доби, зберігала риси професійної автономії й залишалася важливою складовою фахового медіапростору. На прикладі діяльності журналу «Український театр» простежується, як критичний дискурс адаптувався до політичних викликів часу, формував організаційні, тематичні та структурні пріоритети, окреслював головні жанрові моделі та еволюціонував у бік більшої відкритості й аналітичності, а також об’єднував представників різних поколінь театрознавців і митців-практиків.

Саме завдяки його цілісному архіву стало можливим простежити зміни в редакційній стратегії, еволюцію рубрикації, тематичних акцентів і професійних орієнтирів критики в різні періоди. Водночас важливу роль у формуванні театрально-критичного дискурсу відігравала і газета «Культура і життя», яка, хоч і мала масовий формат, регулярно друкувала рецензії, огляди, проблемні статті. Характерно, що провідні автори критичних матеріалів, серед яких Ю. Богдашевський, С. Васильєв, С. Веселка, В. Заболотна, Н. Єрмакова, А. Сулименко, В. Фіалко та інші, нерідко співпрацювали одночасно з обома виданнями, що забезпечувало ширше охоплення фахової аудиторії та сприяло консолідації театральної спільноти.

У такий спосіб формувалось середовище критиків, яке було водночас відкритим до театральної практики та зануреним у теоретичні роздуми про стан і перспективи професії.

Отже, журнал «Український театр» упродовж 1970–1980-х років виконував не лише функцію репрезентації театрального життя, а й виступав платформою для виявлення внутрішньоцехових дискусій, професійної самооцінки й поступової демократизації критичного висловлювання. Використання архівних матеріалів дало змогу відтворити цілісну картину редакційної діяльності – від організаційного адміністрування до тематичної моделі критики як важливої складової культурної комунікації доби.

У цьому контексті показовою є тяглість поколінь: критики, які починали свою діяльність у 1970-х, продовжували активно працювати впродовж наступних десятиліть, тоді як наприкінці 1980-х до дискурсу долучилось нове покоління, що сформувалося під їх впливом і згодом стало визначальним у сучасному українському театрознавстві. Таким чином, театрально-критичні публікації 1970–1980-х років, зосереджені переважно в межах двох провідних видань – журналу «Український театр» та газети «Культура і життя» – становлять цінне джерело для осмислення не лише динаміки мистецьких процесів, а й логіки професійної спадковості та розвитку критичної думки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверченко В. Громадянськість – надзадача. *Український театр.* 1974. № 4. С. 16−17.
2. Актор − творець, актор – особистість. *Український театр.* 1982. № 3. С. 4−5.
3. Актор і сучасність. Перші підсумки. *Український театр.* 1974. № 6. С. 9−10.
4. Арвеладзе Н. Творчі однодумці. *Український театр.* 1984. № 5. С. 9−11.
5. Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник XX століття. Київ : Знання, 2009. 319 с.
6. Барабан Л., Веселовська Г. Виникнення фахових видань та становлення професійної вітчизняної театральної критики. *Історія українського театру : У 3 т. /* НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін. Київ, 2009. Т. 2. С. 50–63.
7. Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральних термінів. Київ : Видавництво «СВС». 1999. 94 с.
8. Баранник М. В., Голобуцький П. В. Історія преси в Україні. Енциклопедія історії України: Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : В-во «Наукова думка», 2005. 672 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Istorija_presy_v_Ukr (дата звернення: 05.06.2025).
9. Бєляцький О. Пошук іде… Далі буде. *Український театр.* 1987. № 4. С. 4–6.
10. Білецька Л. Український радянський драматичний театр. Київ, 1984. 224 с.
11. Білик А. А. Сучасний театр і критика: у пошуках порозуміння. *Культура України.* 2011. Вип. 32. http://ku-khsac.in.ua/kultura32/25.pdf (дата звернення: 1.05.2025).
12. Білик А. Театральна критика Одеси в контексті міської видовищної культури (друга половина XIX – друге десятиріччя XX ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Харків, 2009. 16 с.
13. Бітко О. Переможець не одержує нічого. *Український театр.* 1988. № 1. С. 27−28.

14. Бобошко Ю. Барви героїчного. *Український театр*. 1970. № 3. С. 10–11.

15. Бобошко Ю. Творче обличчя театру і режисер. *Український театр*. 1972. № 5. С. 21–23.

16. Бобошко Ю. Творче обличчя франківців. *Український театр*. 1970. № 5. С. 2–3.

17. Бобошко Ю. Утвердження професії. *Український театр.* 1979. № 3. С. 5−7.

18. Богдашевський Ю. Актор основного складу. *Український театр.* 1971 № 5. С. 10−11.

19. Богдашевський Ю. Данченко. *Український театр*. 1987. № 1. С. 25–27.

20. Богдашевський Ю. З любов'ю до театру. *Український театр*. 2009. № 1. С. 32.

21. Богдашевський Ю. Зрілість. *Культура і життя.* 1980. № 8 (2601). 27 січня. С. 8.

22. Богдашевський Ю. Мертві душі, або Чому люди не ходять у театр. *Український театр.* 1983. № 3. С. 7−8.

23. Богдашевський Ю. Мова, яку розуміє глядач. *Український театр*. 1977. № 4. С. 10–12.

24. Богдашевський Ю. Не посада, а професія. *Український театр*. 1975. № 4. С. 10–12.

25. Богдашевський Ю. Нюанси репертуарної політики. *Український театр*. 1972. № 5. С. 4–6.

26. Богдашевський Ю. Олімпійські ігри театру. *Український театр.* 1984. № 5. С. 30−32.

27. Богдашевський Ю. Перші надії. *Український театр*. 1982. № 2 С. 21–23.

28. Богдашевський Ю. Повернення. *Український театр.* 1990. № 4. С. 10−13.

29. Богдашевський Ю. Три проблеми в сукупності. *Український театр*. 1971. № 2. С. 17–19.

30. Богдашевський Ю. У пошуках однодумців. *Український театр*. 1970. № 1. С. 18–20.

31. Богдашевський Ю. Фестиваль угорської драматургії. *Український театр.* 1979. № 5. С. 23−25
32. Богдашевський Ю. Це клопітне новосілля. *Український театр*. 1979. № 1. С. 18–21.
33. Богдашевський Ю. Час виправляти помилки. *Український театр.* 1987. № 3. С. 15–16.
34. Бойко Т. Концепти «Камінного господаря» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру. *Вісник КНУКіМ.* Серія: Мистецтвознавство. 2022. № 47. С. 117–124.
35. Бойко Т., Татаренко М. Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру. *Вісник КНУКіМ.* Серія: Мистецтвознавство. 2021. № 44. С. 127–134.
36. Бондаренко О. Початкова театральна освіта: потреби і перспективи *Український театр.* 1979. № 5. С. 8−9.
37. Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918 – 1939 роках. *Історія українського театру :* У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін. Київ, 2009. Т. 2. С. 533–582.
38. Борисенко М. Важливість стимулюючого взаємозв’язку. *Український театр.* 1975. № 6. С. 11.
39. Бошно В. Першопрохідник. *Український театр*. 1970. № 2. С. 7–8.
40. Брюгген В. Не прагнучи творчих вершин. *Український театр.* 1977. № 1. С. 8−10.
41. Брюховецький В. С. Критика в сучасному літературному процесі. Київ. Т-во «Знання» УРСР, 1985. 48 с.
42. Бугайов В. …Як для дорослих, тільки краще. *Український театр.* 1986. № 4. С. 9−10.
43. Васильєв С. Вічне повернення: Українська театральна критика напередодні 1990-х. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* 2016–2017. Вип. 89. С. 177–188.

44. Васильєв С. Г. Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики. Навчальний посібник. КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ: Факт. 2008. 124 с.
45. Васильєв С. Інтерв'ю від 20 листопада 2019 р. про особливості роботи у газеті «Культура і життя». З особистого архіву авторки (аудіозапис).
46. Васильєв С. Післямова до дуелі. *Український театр.* 1988. № 1. С. 3−6.
47. Васильєв С. Рефлексія на узбіччі. *Український театр.* 1990. № 6. С. 18−19.
48. Васильєв С. У дорозі: есеї про візуальне. Київ : Дух і літера, 2024. 424 с.
49. Васильєв С. У пошуках жанру. *Український театр.* 1987. № 6. С. 8–9.
50. Васильєв С. Уявна панацея : театри-студії. *Український театр.* 1989. № 4. С. 4−6, 29.
51. Верещагін Ф. Наше надзавдання. *Український театр.* 1972. № 2. С. 14–16.
52. Верещак Я. Далі буде? *Український театр.* 1987. № 3. С. 17–18.
53. Верещак Я. Комерція чи мистецтво? *Український театр.* 1989. № 3, С. 10−13.
54. Верещак Я. Чарівна шкатулка Поліни Куманченко. *Український театр.* 1970. № 1. С. 21–23.
55. Верьовко М. Г. Журналістика. Енциклопедія сучасної України : URL: https://esu.com.ua/article-18546 (дата звернення: 8.05.2025).
56. Веселка С. Вистава про кохання… Про кохання? *Український театр*. 1974. № 1. С. 15–17.
57. Веселка С. А ластівки вже літають… *Український театр*. 1989. № 5. С. 7–10.
58. Веселка С. Без секретів. *Український театр*. 1978. № 6. С. 11−14.
59. Веселка С. Віражі істини. *Український театр.* 1983. № 6. С. 2−4.
60. Веселка С. Де він, «театр Сперанта»? *Український театр*. 1973. № 3. С. 7–9.
61. Веселка С. Мій сучасник – актор. *Український театр.* 1971, № 2. С. 28−29.
62. Веселка С. Олексій Коломієць. Враження та роздуми. Київ. Мистецтво, 1979. 120 с.

63. Веселка С. П’ять китів сьогоднішнього ТЮГу. *Український театр*. 1970. № 5. С. 12–14.

64. Веселка С. Про формальні прикмети нового та справжні шукання. *Український театр*. 1973. № 6. С. 9–11.

65. Веселка С. Риси героя. *Український театр*. 1971. № 6. С. 6−8.

66. Веселка С. Таким він приходить до нас. *Український театр*. 1982. № 2. С. 18−20.

67. Веселка С. Треба уявити собі… . *Український театр*. 1984. № 3. С. 9−11.

68. Веселка С., Гайдабура В. Актриса щира й самобутня. *Український театр*. 1979. № 1. С. 28−31.

69. Висоцький Ю. …І ще раз про художній максималізм. *Український театр.* 1986. № 6. С. 6−7.

70. Виховання молодого режисера. *Український театр.* 1979. № 1. С. 14−17.

71. Від редакції. *Український театр.* 1990. № 6. С. 2.

72. Вірина Л. З героєм нарівні. *Український театр*. 1975. № 5. С. 22–26.

73. Владимирова Н. В. Літературно-критична спадщина Івана Труша : театрознавчий аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого :* збірник наукових праць. Київ, 2024. Вип. 34. С. 8–13.

74. Владимирова Н. Три зустрічі з Кокленом. *Український театр.* 1990. № 5. С. 26−28.

75. Волобуєва А. Театральна преса Києва 1918–1941 рр.: типологічний аспект. *Образ.* 2014. Вип. 15. С. 100–106.

76. Гайдабура В. Театральні перевтілення В. Геращенка. *Український театр*. 1984. № 4. С. 18–20.

77. Гайдабура В. Шекспір в одязі часу: спроба полеміки. *Український театр*. 1986. № 6. С. 16–19.

78. Гайдабура В. В. Грані художності. *Український театр*. 1983. № 4. С. 16–18.

79. Гайдабура В. З чистих джерел душі. *Український театр*. 1971. № 4. С. 16–17.

80. Гайдабура В. Інтерв'ю через півстоліття. *Український театр.* 1971. № 1. С. 23–24.

81. Гайдабура В. Пам'ять жива. *Український театр*. 1970. № 4. С. 21–23.

82. Галацька В. Аналітично-художня інтерпретація картини світу в сучасній театральній журналістиці України (на матеріалі друкованих видань). *Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика*, 2014. № 6. С. 208–213.

83. Галацька В. Жанрові модифікації сучасної театральної критики в епоху глобалізаційних змін. *Держава та регіони. Серія: соціальні комунікації.* 2010. № 2. С. 118–121.

84. Галацька В. Л. Жанр інтерв'ю в театральній періодиці України: дискурс, стратегії, практики. International scientific and practical conference *«The European development trends in journalism, PR, media and communication»* Wloclawek, Republic of Poland, October 30–31, Wloclawek: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. С. 10–12.

85. Гарбузюк М. Театральна критика в Україні: режим перезавантаження. *Український журнал*. 5/2013 URL: https://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/1329/ (дата звернення: 16.11.2020).

86. Гашинський Є. Думаючи про театр і… глядача. *Український театр.* 1983. № 1. С. 3−4.

87. Генцлер Н. Образ вистави. *Український театр.* 1974. № 4. С. 14−15.

88. Геташвілі Н. Неупереджений погляд. *Український театр.* 1988. № 3. С. 8−10.

89. Гладишева А. Сценічне слово і професіоналізм актора. *Український театр.* 1986. № 2. С. 13−15.

90. Гнатенко В. Використовувати переваги експерименту. *Український театр.* 1987. № 5. С. 6–7.

91. Гончаров А. Актор і час. *Український театр.* 1976. № 5. С. 8−10.

92. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.

93. Григораш Д. С. Журналістика у термінах і виразах. Довідник. Львів: Видавниче об'єднання «Вища школа». 1974. 296 с.

94. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу XIX-XX століть. Реалізм. Дискурс : монографія. Київ : Фенікс, 2013. 341 с.

95. Гринишина М. О. Український театральний абсурдизм 1980-х – 1990-х років. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття : наук. вид. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ, 2006. С. 867–934.

96. Груша Х. Острів «К». *Український театр.* 1990. № 6. С. 26−30.

97. Давидова І. Герой активний і мислячий. *Український театр*. 1970. № 1. С. 11–14.

98. Данченко С. 35-й Авіньйон : нотатки з театр. Фестивалю. *Український театр.* 1981. № 6. С. 25−28.

99. Данченко С. У контакті з театром. *Український театр.* 1974. № 1. С. 8−9.

100. Данченко С. У процесі великої перебудови. *Український театр.* 1987. № 5. С. 3–5.

101. Демидчук Н. Школа − театр – школа. *Український театр.* 1976. № 2. С. 14−15.

102. Дерябіна З. Народження нових ляльковых. *Український театр.* 1975. № 6. С. 12−13.

103. Добровольський В. Висока відповідальність. *Український театр.* 1972. № 2. С. 2–3.

104. Добровольський В. Вміти розповісти про головне. *Український театр.* 1984, № 5, С. 12−15.

105. Добровольський В. Думки про актора і театр. *Український театр.* 1973. № 5. С. 10–12.

106. Добровольський В. Збереження вистави і актор/ *Український театр.* 1978. № 1. С. 10–12.

107. Дорогі друзі. *Український театр.* 1988. № 1. С. 1−2.

108. Драк А. Важливо те, що зближує. *Український театр.* 1972. № 6. С. 12–13.

109. Драк А. Дипломні вистави Київського театрального. *Український театр*. 1978. № 3. С. 11–14.

110. Драк А. І все таки актор! *Український театр.* 1972. № 1. С. 20–23.

111. Драк А. Мюзикл – мода чи мистецьке явище. *Український театр*. 1978. № 5. С. 10–11.

112. Драк А. На виставах шевченківців. *Український театр*. 1976. № 5. С. 14–18.

113. Драк А. Сценографія − шляхи і перепуття . *Український театр.* 1979. № 5. С. 4−7.

114. Драк А. Український театр на сторінках «Українського театру» / упоряд. Н. Владимирова. Київ, 2025. 280 с.

115. Дутчак Г. В чому ж причина цієї фактичної денаціоналізації українського театрального мистецтва? *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно /* ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2009. Ч. 4 (28). С. 130–137.

116. Єрмакова Н. …І знову про умови успіху. *Український театр*. 1986. № 4. С. 7–9.

117. Єрмакова Н. Критик і театр: діалог на користь мистецтву. *Український театр*. 1986. № 6. С. 3–5.

118. Єрмакова Н. П. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття : наук. вид. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ, 2006. С. 787–826.

119. Єфремов С. Незвичайні мандрівки «Золотої рибки». *Український театр.* 1986. № 5. С. 26−29.

120. Єфремов С. Синтез мистецтв і театр ляльок. *Український театр.* 1983. № 2. С. 3−6.

121. Єфремов С. Що візьмуть з собою діти у майбутнє? *Український театр.* 1979. № 5. С. 13−14.

122. Жежера В. Продаю «Наталку». Український театр. 1990. № 6. С. 21−22.

123. Життя, театр, критика. *Український театр.* 1973. № 2. С. 31−32.

124. Жицька Т. В. Спиридон Черкасенко і театр : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 1998. 18 с.

125. Жицька Т. Театральна публіцистика Спиридона Черкасенка на шпальтах газети «Рада». *Записки товариства імені Шевченка. Т. CCLXXIII: Праці Театрознавчої секції.* Львів, 2020. с. 229–252.

126. Жолдак А. AVIGNON–90, Україна–90. *Український театр.* 1990. № 6. С. 19−20.

127. Жулинський М. Чи справді вмерла трагедія? *Український театр.* 1972. № 3. С. 10−13.

128. Журналістський фах: газетно-журнальне виробництво : навчальний посібник. / Т. О. Приступенко, Р. В. Радчик, М. К. Василенко та ін.; за ред. В. В. Різуна. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. 352 с.

129. Заболотна В. І. Вдосконалення фахової підготовки театрального критика (за рукописом; з архіву кафедри театрознавства КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого). 2006. С. 1–3.

130. Заболотна В. І. Відкритий лист. *Український театр.* 2001. № 6. С. 29.

131. Заболотна В. І. Крок за кроком: збірка статей і рецензій / ред.-упоряд. Фіалко В. О. Київ : ВД «Антиквар», 2021. 364 с.

132. Заболотна В. І. Модель спеціаліста і його освіти (за рукописом, з архіву кафедри театрознавства КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого). 1998. С. 1–3.

133. Заболотна В. І. Театральна Україна у полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* : наук. вид. / Інститут

проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ, 2006. С. 533–586.

134. Заболотна В. Кілька аспектів виховання актора. *Український театр*. 1973. № 1. С. 11–13.

135. Заболотна В. Монолог про тих, хто «впорався з роллю». *Український театр*. 1985. № 6. С. 4–5.

136. Заболотна В. Спасибі за відкриття (Полемічні нотатки). *Український театр*. 1983. № 2. С. 13–17.

137. Заболотна В. Театр і глядач: погляд з берега театру. *Український театр.* 1990. № 4. С. 3−6.

138. Заболотна В. Театрознавець. Хто він? *Український театр.* 1986. № 4. С. 3−5.

139. Зайончківська С. Фестиваль угорської драматургії. *Український театр.* 1971. № 4. 3-я с. обкл.

140. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості: Підручник. Львів. ПАІС. 2004. 268 с.

141. Зінькевич О., Чекан Ю. Музична критика: теорія та методика. Навчальний посібник. Чернівці: Книги – ХХІ. 2007. 424 с.

142. Івченко В. Союз рівноправних творців. *Український театр.* 1972. № 5. С. 7−8.

143. Інтерв'ю з острів'янами. *Український театр.* 1990. № 6. С. 26−30.

144. Каганова Ю. О. Радянська преса і конструювання масової суспільної свідомості в Україні (1950-ті – 1985 рр.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2014. Вип. 38. С. 213−225.

145. Каменькович Б. Шлях до народження танцю. *Український театр.* 1985. № 2. С. 25−26.

146. Капельгородська Н. Обрії «рухомої естетики». *Культура і життя.* 1982. № 4 (24 січня). С. 6.

147. Капрелова О. З шуканням приходить успіх. *Український театр.* 1970. № 6. С. 22–23.

148. Карасьов М. Думки про режисуру. *Український театр.* 1985. № 5. С. 10−12.

149. Кисельов Й. На засадах партійності. *Український театр*. 1972. № 2. С. 5.

150. Кисельов П. «Катай, Матюшо, “Гуси”!». *Український театр.* 1976. № 2. С. 11−13.

151. Кісін В. Життєвий досвід актора і початок роботи над роллю. *Український театр.* 1978. № 4. С. 5−8.

152. Кісін В. Парадокси перевтілення та театральна школа. *Український театр*. 1970. № 6. С. 13–15.

153. Клевцова Л. Три в одному. *Український театр*. 1972. № 1. С. 11–13.

154. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. ІПСМ НАМ України. Київ, Фенікс, 2012. 800 с.

155. Клековкін О. Побутовий чи аналітичний? *Український театр.* 1988. № 6. С. 5−8.

156. Клековкін О. Портрет митця: предмет дослідження у жанровому пограниччі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого:* Збірник наукових праць. Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Київ, 2019. Вип. 25. С. 7–15.

157. Клековкін О. Реактуалізація театрознавства. *«МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія» зб. наук. праць.* Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ, 2017. Вип. 12–13. С. 130–149.

158. Клековкін О. Світ театру: історія впорядкування. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого:* зб. наук. пр. Черкаси: Чабаненко Ю. А., 2009. Вип. 4/5. С. 10–27.

159. Клековкін О. Техніка класичної розправи. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини.* 2014. Вип. 10. С. 73–121.

160. Клековкін О. Хто має право стати режисером? *Український театр.* 1984. № 4. С. 2−3.

161. Клековкін О. Школа Ростислава Пилипчука. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* 2017. Вип. 19. С. 47–64.

162. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, АртЕк, 2017. 336 с.

163. Клековкін О. Ю. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. ІПСМ НАМ України. Київ. Фенікс, 2013. 432 с.

164. Клековкін О. Ю. Театральна культура України : Сценарії. Ролі. Статуси : Монографія [Демо-версія. Backup]. Київ. Арт Економі, 2020. 232 с.

165. Козак Б. Виховання акторів і театрознавців у Львівському національному університеті імені І. Франка. *Театральні відлуння.* Львів, Ліга-Прес. 2010. С. 167–170.

166. Козак Б. Що допомагає робити роль. *Український театр.* 1977. № 1. С. 14−15.

167. Колісник П. Судити по результатах. *Український театр.* 1977. № 1. С. 16−17.

168. Коломієць Р. Критика театральної критики. *Український театр.* 1987. № 4. С. 17–18.

169. Коломієць Р. Погляд на українську сцену 1960–1970-х років. *Український театр*. 1983. № 6. С. 6–9.

170. Колос Г. Гнів і пафос. *Український театр.* 1972. № 2. С. 9–12.

171. Коржова А. Дискусійні питання українського театрознавства кінця XIX – початку XX століття. *Мистецтвознавчі записки.* 2017. Вип. 32. С. 213–222.

172. Коржова А. М. Методологія Володимира Перетца в контексті українського театрознавства першої третини ХХ століття: автореф. дис. ... д.філософ : 026 Культура і мистецтво. Сценічне мистецтво. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2020.

173. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.

174. Корнієнко О. Автор приходить у театр. *Український театр.* 1972. № 3. С. 13–14.

175. Король О. Прискорення – головна заповідь. *Український театр*. 1986. № 1. С. 12–13.

176. Кравчук П. Театр «врятують» любителі? *Український театр.* 1987. № 3. С. 12–14.

177. Красильникова О. Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків до рубежу XIX-XX століть). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2009. № 9. С. 264–268.

178. Кривцова Л. В ніч місячного затемнення. *Український театр.* 1970. № 3. С. 22.

179. Крижанівський О. Країна Театралія. *Український театр.* 1988. № 1. С. 8−10.

180. Кузьменко К. О. Тональність та міра критики в критичній статті (на прикладі сучасних українських рецензій). *В наук. зб. Наукові записки Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка.* К. 2008. С. 18–26.

181. Культура і життя. Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: https://esu.com.ua/article-51457 (дата звернення: 3.05.2023 р.)

182. Куниця А. Думки після фестивалю. *Український театр.* 1986. № 1. С. 29−31.

183. Курбанов В. Фундамент музичної вистави. *Український театр.* 1983. № 1. С. 4−6.

184. Куріцин Б. Дійти до істини. *Український театр.* 1988. № 1. С. 20−23.

185. Кусенко О. Головні завдання. *Український театр.* 1973. № 6. С. 13.

186. Кучеренко З. Звичайний випуск. *Український театр.* 1980. № 5. С. 9−11.

187. Кушкова Л. Надзвичайно корисно. *Український театр*. 1979. № 3. С. 7.

188. Лауреати премії СТД України. *Український театр.* 1989. № 4. С. 10.

189. Лауреати премії УТТ. *Український театр.* 1980. № 3. С. 24.

190. Лауреати премії УТТ. *Український театр.* 1982. № 3. С. 3.

191. Лауреати премії УТТ. *Український театр.* 1983. № 3. С. 6.

192. Лауреати премії УТТ. *Український театр.* 1985. № 3. С. 5.

193. Левська І. Надання самостійності. *Український театр.* 1988. № 1. С. 29.

194. Лєсникова О. Турботи майстрів слова. *Український театр.* 1976. № 4. С. 14.

195. Липківська Г. Синдром неадекватності. *Український театр.* 1990. № 6. С. 12−14.

196. Листування з видавництвом «Мистецтво» та Книжковою палатою УРСР ім. І. Федорова з питань основної діяльності. 12 січня – 24 грудня 1979 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 614. 20 арк.

197. Листування з Міністерством культури УРСР та УТТ з питань основної діяльності. 2 січня – 30 грудня. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 610. 52 арк.

198. Листування з Міністерством культури УРСР та УТТ з питань основної діяльності. 4 січня – 20 грудня. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 613. 31 арк.

199. Листування з Міністерством культури УРСР та УТТ з питань основної діяльності. 5 січня – 18 грудня. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 622. 21 арк.

200. Листування з Міністерством культури УРСР та УТТ з питань основної діяльності. 25 січня – 15 жовтня. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 639. 13 арк.

201. Литвинчук А. Взаємодія народжується в бою… *Український театр.* 1982. № 1. С. 9.

202. Литвинчук А. З глибокою пошаною… *Український театр.* 1988. № 5. С. 3−5.

203. Литвинчук А. Ребуси з вуст актора… *Український театр.* 1985. № 3. С. 12−13.

204. Лідер Д. Відверто і чесно, в ім’я справи. *Український театр.* 1977. № 3. С. 8−10.

205. Лідер Д. Образ вистави. *Український театр.* 1972. № 4. С. 7−8.

206. Лідер Д. Празьке квадрієннале. *Український театр.* 1976. № 4. С. 29−30.

207. Лідер Д. Форма вистави та контактність з глядачем. *Український театр.* 1974. № 2. С. 15−16.

208. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1 / уклад. Ю. І. Ковалів. К : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

209. Льє В. Аукціон ідей. *Український театр.* 1990. № 6. С. 21.

210. Лягущенко А. У ролі боржника. *Український театр.* 1988. № 1. С. 23−24.

211. Мажуга Ю. Так ми працювали… *Український театр.* 1971. № 1. С. 5–6.

212. Мамчур І. FDM Prešov 1988. *Український театр.* 1988. № 5. С. 26−29.

213. Мамчур І. Дві фотографії з коментарем та розгорненим постскриптумом. *Український театр.* 1989. № 3. С. 13−15.

214. Мамчур І. Драматичний і музичний спектакль: точність жанрового вирішення. *Український театр.* 1982. № 6. С. 20−22.

215. Мамчур І. Драматургія і театр: у чеканні змін. *Український театр.* 1986. № 1. С. 14−16.

216. Миколів Б. Журнал «Український театр» і чого нема в українському театрі. *Сучасність*. 1970. Ч. 10 (118) С. 30−32.

217. Митницький Е. Повернення до театру, або Про все потроху… *Український театр.* 1990. № 5. С. 2−5.

218. Михайлин І. Л. Основи журналістики. Підручник. К.: Центр учбової літератури. 2011. 496 с.

219. Михалич Н. Малі сцени: пошуки і рішення. *Український театр.* 1986. № 5. С. 11−13.

220. Михальов В. Актуальні питання синтезу мистецтв. *Український театр.* 1983. № 3. С. 4−6.

221. Михальов В. Сприйняття художнього образу. *Український театр*. 1977. № 4. С. 3–5.

222. Мишаков М. Актор − обличчя і душа театру. *Український театр.* 1981. № 3. С. 3−5.

223. Міліца В. Завжди впізнаваний і в чомусь несподіваний. *Український театр.* 1974. № 3. С. 25−27.

224. Міліца В. У «країні фестивалів». *Український театр.* 1983. № 3. С. 29−32.

225. Мойсеєв С. Чи є у нас невисловлене? *Український театр.*1988. № 1. С. 6−7.

226. Молчанов Б. Солодкий тягар цієї професії. *Український театр.* 1974. № 3. С. 10−11.

227. Монич Л. М. Особливості жанрового контенту сучасних літературно-художніх журналів України. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Соціальні комунікації.* № 1027. Вип. 4. 2012. URL: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_1027/content/monych.pdf. (дата звернення: 16.11.2022).

228. Монич Л. М. Рецензія як специфічний жанр на сторінках літературно-художніх журналів. *Наукові записки Інституту журналістики.* 2013. Т. 53. С. 87−90.

229. Москаленко А. Ці складні, невирішені проблеми… *Український театр.* 1980. № 5. С. 6−8.

230. Моцар Т. Що показують ляльки. *Український театр.* 1986. № 2. С. 11−13.

231. Муратов І. Невмируща героїка. *Український театр*. 1971. № 4. С. 5−6.

232. Наказ Голови комітету по пресі при раді міністрів Української РСР №58 від 10 квітня 1969 року Про журнали «Образотворче мистецтво», «Український театр», «Музика» і «Новини кіноекрану». *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 13. Арк. 1–4.

233. Наказ Міністерства культури Української РСР від 22 лютого 1984 р. №1138 про ювілейні заходи Міністерства культури УРСР, які присвячені 800-річчю «Слова о полку Ігоревім». *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 650. 3 арк.

234. Накази головного редактора №№ 1 – 16, 18 – 32 з основної діяльності та особового складу. 2 січня – 5 грудня 1989 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 689. 33 арк.

235. Накази головного редактора №№ 1 – 23 з основної діяльності та особового складу. 4 січня – 10 листопада 1988 р *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 680. 23 арк.

236. Накази головного редактора №№ 1 – 27 з основної діяльності та особового складу. 12 січня – 25 грудня 1983 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 639-а. 29 арк.

237. Накази головного редактора №№ 1 – 31 з основної діяльності та особового складу. 2 січня – 17 грудня 1991 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 702. 31 арк.

238. Накази головного редактора №№ 1 – 31, 33 – 35 з основної діяльності та особового складу. 3 січня – 29 грудня 1990 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 696. 36 арк.

239. Накази головного редактора №№ 1 – 4, 15 – 46 з основної діяльності та особового складу. 2 січня – 11 грудня 1985 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 655. 38 арк.

240. Накази головного редактора №№ 1 – 40 з основної діяльності та особового складу. 2 січня – 11 грудня 1984 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 651. 43 арк.

241. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

242. Наумов К. Директор театру − це професія. *Український театр.* 1972. № 4. С. 11−14.

243. Наумов К. Досвід, перспективи. *Український театр.* 1975. № 4. С. 8–9.

244. Наумов К. Про мандри акторів і конкурсну систему. *Український театр.* 1974. № 2. С. 12−13.

245. Наумов К. Турботи директора. *Український театр*. 1980. № 1. С. 10−11.

246. Національне газетно-журнальне видавництво переходить на вільну ліцензію [Електронний ресурс] http://ukrainka.org.ua/node/7726 (дата звернення 5 травня 2023 р.)

247. Неволов В. В. Театральний процес в Україні і критика семидесятих років : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Театральне мистецтво». Киев. держ. інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. 1988.

248. Неволов В. Великі турботи малих сцен. *Український театр*. 1988. № 3. С. 2−4.

249. Неволов В. Кому потрібні погані вистави? *Український театр.* 1987. № 2. С. 8–9.

250. Неволов В. Між театром і глядачем. *Український театр.* 1985. № 1. С. 14−15.

251. Неволов В. Ті, що йдуть у день завтрашній (нотатки з Всесоюзного фестивалю театрів молоді). *Український театр*. 1982. № 4. С. 16−17.

252. Ненашев В. Роздуми про нашу професію. *Український театр.* 1974. № 5. С. 13−14.

253. Несміянова І. Художники нетрадиційного простору. *Український театр.* 1988. № 1. С. 25−27.

254. Ніколаєнко М. Нотатки сумного критика. *Український театр*. 1990. № 2. С. 20−23.

255. Новородовська Н. Преса та журнальна періодика на території УРСР у 1970-х на початку 1980-х рр.: соціокультурний аналіз. *Наукові записки з української історії.* 2019. Вип. 45. С. 67–75

256. Новоселицька Н. Вісім днів з Й. Друце. *Український театр.* 1989. № 4. С. 21−23.

257. Нятко П. Це було початком. *Український театр.* 1975. № 6. С. 17−18.

258. Оглоблін В. …Як вони там ростуть, молоді? *Український театр.* 1973. № 2. С. 7−13.

259. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка. 2006. 640 с.

260. Пазенко С. Реальність і перспективи: Експеримент перетинає екватор. *Український театр.* 1987. № 1, С. 2–3; № 6. С. 3–4.

261. Партола Я. В. Проблеми викладання театральної критики в перші роки діяльності Харківського театрального інституту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Театр: історія, теорія, практика: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського* / упоряд. Я. В. Партола, ред. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2018. Вип. 51. С. 41–69.

262. Петренко Н. Вихованці Київського театрального. *Український театр.* 1975. № 3. С. 16.

263. Петров В. «Мусимо шукати спільну мову. Український театр. 1990. № 4. С. 6–9.

264. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.) / Ростислав Пилипчук; Олександр Клековкін (передмова); НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України» ; Львівський національний університет імені Івана Франка, Кафедра театрознавства та акторської майстерності. Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.

265. Пилипчук Р. Чому журнал змінив свій родовід? *Український театр.* 2002. № 6. С. 2−3.

266. Пітоєва К. Доброта і фантазія. *Український театр.*1987. № 1. С. 32.

267. Пітоєва К. Михайло Ковальчук. *Український театр.* 1978. № 2. С. 20–21.

268. Пітоєва К. Сценограф Тетяна Медвідь. *Український театр.* 1976. № 5. С. 19−20.

269. Подсолонко Ю. З акторського зошита. *Український театр.* 1988. № 2. С. 10−11.

270. Поздняков Є. Дивіться, хто прийшов!. *Український театр.* 1988. № 3. С. 5−7.

271. Поліщук О. Коефіцієнт корисної дії вистави. *Український театр.* 1973. № 3. С. 5−6.

272. Поліщук О. На магістральному напрямі. *Український театр*. 1971. № 2. С. 16−17.

273. Поліщук О. Світ сьогодні. *Український театр.* 1984. № 5. С. 7−9.

274. Поляков А. Турботи критичного цеху. *Український театр.* 1984. № 5. С. 4−6.

275. Поляков А. Уроки одного фестивалю. *Український театр.* 1990. № 2. С. 7−13.

276. Поляков А. Чуття єдиної родини. *Український театр.* 1971. № 6. С. 2−3.

277. Полякова Ю. Ю. Театральна періодика Харкова (1917 – 1933 рр.): типологія, тематика, проблематика. *Вісник ОНУ*. 2011. Том 16, випуск 1–2. С. 110–126.

278. Пономаренко Є. Ми за розумне, критичне слово. *Український театр.* 1972. № 2. С. 4.

279. Поспєлов О. Без крапки над «і»… *Український театр.* 1987. № 4. С. 12–16.

280. Поспєлов О. У пошуках високого ідеалу. *Український театр.* 1986. № 3. С. 7−9.

281. Постанови колегії Міністерства культури УРСР з питань основної діяльності. 30 вересня – 23 грудня 1981 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 630. 41 арк.

282. Постанови колегії Міністерства культури УРСР з питань основної діяльності. 27 січня – 10 листопада 1982 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 638. 105 арк.

283. Постанови колегії Міністерства культури УРСР про проведення ХХУ Міжнародного Дня театру та Республіканського фестивалю театрів ляльок. 20 лютого – 26 травня 1986 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 660. 11 арк.

284. Постанови колегії Міністерства культури УРСР з питань основної діяльності. 21 січня – 30 липня 1980 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 621. 24 арк.

285. Постанови колегії Міністерства культури УРСР про підсумки закритого республіканського конкурсу на кращі п'єси про сучасність, присвячені 60-річчю Великого Жовтня. 29 червня – 27 липня 1977 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 609. 5 арк.

286. Постанови колегії Міністерства культури УРСР, президії правління Українського театрального товариства, що стосуються діяльності редакції. 30 липня – 30 вересня 1985 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 654. 9 арк.

287. Приходько Л. Головна роль. *Український театр.* 1970. № 1. С. 4.

288. Приходько Л. Лицар революції. *Український театр*. 1970. № 2. С. 21.

289. Приходько Л. Нотатки про деякі тенденції театральної афіші», *Український театр*. 1976. № 5. С. 11–13.

290. Приходько Л. Повнометражні звивини душі. *Український театр.* 1970. № 5. С. 25–27.

291. Приходько Л. Чим багата людина. *Український театр.* 1985. № 2. С. 21−23.

292. Прокопович Б. Актор музично-драматичного. *Український театр*. 1973. № 1. С. 10.

293. Протокол засідання редакційної колегії про розгляд тематичного плану журналу на 1973 р., висунення кандидатур на премії УТТ в галузі театральної критики. 19 грудня 1972 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 606. 8 арк.

294. Протокол засідання редакційної колегії про розгляд тематичного плану журналу на 1980 р. 19 лютого 1981 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 623. 6 арк.

295. Протокол засідання редакційної колегії про розгляд тематичного плану журналу на 1982 р. 9 листопада 1981 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 631. 10 арк.

296. Протокол засідання редакційної колегії. 12 жовтня – 2 грудня 1982 рр. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 640. 8 арк.

297. Протоколи засідання редакційної колегії 15 січня –17 листопада 1986 р. 1976 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 662. 35 арк.

298. Протоколи засідання редакційної колегії 15 травня – 12 липня 1973 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 607. 5 арк.

299. Протоколи засідання редакційної колегії 16 липня – 27 грудня 1976 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 608. 23 арк.

300. Протоколи засідання редакційної колегії 17 лютого – липня 1971 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 605. 8 арк.

301. Протоколи засідання редакційної колегії 19 березня – 14 вересня 1970 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 604. 4 арк.

302. Протоколи засідання редакційної колегії 19 лютого – 25 листопада 1985 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 656. 19 арк.

303. Протоколи засідання редакційної колегії 19 лютого – 25 листопада 1985 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 656. 19 арк.

304. Протоколи засідання редакційної колегії 22 квітня – 12 листопада 1987 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 671. 20 арк.

305. Протоколи засідання редакційної колегії 23 серпня 1984 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 652. 2 арк.

306. Протоколи засідання редакційної колегії 27 вересня – 14 листопада 1983 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 648. 11 арк.

307. Протоколи засідання редакційної колегії 4 липня – 23 листопада 1989 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 690. 15 арк.

308. Протоколи засідання редакційної колегії. 25 квітня – 21 листопада 1988 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 682. 25 арк.

309. Ревуцький В. Турботи критичного цеху. *Сучасність.* 1985. Ч. 5. С. 50–52.

310. Речняк М. Що ж ти, автобусе? *Український театр.* 1990. № 6. С. 9−11.

311. Рєзников Я. А чи тільки виконавець. *Український театр.* 1973. № 3. С. 11−12.

312. Рєзников Я. Вони не забудуть про дитинство. *Український театр.* 1975. № 3. С. 14–16.

313. Рєзников Я. Проблеми розподілу і монолог молодої актриси. *Український театр.* 1974. № 2. С. 14−15.

314. Рєзникович М. Навколо репетиції. *Український театр.* 1990. № 3. С. 5−7.

315. Рєзникович М. Приблизність, або Розмова насамперед з самим собою. *Український театр.* 1975. № 3. С. 11–13.

316. Рєзникович М. Репетиція. *Український театр.* 1985. № 5. С. 7−9.

317. Рєзникович М. Спільно с актором. *Український театр.* 1978. № 1. С. 13–16.

318. Рєзникович М. Чи легко ставити прозу. *Український театр.* 1989. № 2. С. 9−11.

319. Річні тематичні плани журналу. 1976–1983 рр. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 649. 27 акр.

320. Роговцева А. З творчої лабораторії. *Український театр.* 1984. № 2. С. 7–9.

321. Роговцева А. Кожна вистава – іспит. Український театр. 1980. № 3. С. 13–14.

322. Роса-Лаврентій С. І. Театрально-критичний дискурс в українській сценічній культурі Східної Галичини 1920–1930-х років: історико-типологічний аспект : дис…канд.мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2021. 236 с.

323. Ростислав Ярославович Пилипчук : біобібліогр. покажчик / уклад. В. А. Кушніренко, Ю. Ю. Полякова ; бібліогр. ред. О. С. Журавльова. Харків, 2019. 79 с.

324. Рудий Г. Київська газетна періодика 1960-х рр. як фактор дослідження розвитку культури і пам'яткоохоронної сфери в УРСР. *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства.* 2018. Вип. 8. С. 242–260.

325. Рудін М. Кілька думок про виховання режисера. *Український театр.* 1974. № 3. С. 14−16.

326. Рудницька Т. Фестиваль чехословацької драматургії. *Український театр.* 1973. № 6. С. 18.

327. Рушійна сила мистецтва. *Український театр.* 1971. № 3. С. 4–6.

328. Саква О. Спроба порівняльного аналізу. *Український театр.* 1983. № 1. С. 6−9.

329. Свербілова Т. Драматургія «за тридцять». *Український театр.* 1987. № 4. С. 9–12.

330. Сердюк О. Знати життя, володіти законами творчості. *Український театр.* 1975. № 6. С. 9−10.

331. Скибневський О. Роздуми про народні театри. *Український театр.*1972. № 2. С. 17–18.

332. Словник журналіста: Терміни, мас-медіа, постаті / за заг. ред. Ю. М. Бідзілі. Ужгород : ВАТ «Видавництво "Закарпаття"», 2007. 224 с.

333. Словник театрознавчих визначень та понять / укладачі Савченко І., Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с.

334. Смілянська С. Дипломанти міжнародного фестивалю. *Український театр.* 1974. № 6. С. 27.

335. Смілянська С. Крізь серця дітей до сердець народів. *Український театр.* 1985. № 2. С. 29−31.

336. Смілянська С. Через серця дітей – до сердець народів. *Український театр*. 1976. № 6. С. 24.

337. Собіянський В. Д. З історії театрально-критичної публіцистики та есеїстики України другої половини 1920-х років. *Мистецтвознавчі записки.* 2014. Вип. 25. С. 176–183.

338. Собіянський В. Театральна критика в Україні другої половини 1920-х років як складова театрального процесу: автореф. дис….канд. мистецтвознавства. Київ, 2013. 22 с.

339. Собіянський В. Театрально-критичні публікації на сторінках харківського тижневика «Нове мистецтво» (1925–1928). *Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. CCLXII (Праці театрознавчої комісії).* Львів. 2011. С. 236–254.

340. Собіянський В. Типологія театрально-мистецьких періодичних видань України 1920-х рр. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* 2010. Вип. 7. С. 196–215.

341. Соколянський М. Вибір п’єси: система чи випадковість? *Український театр*. 1977. № 1. С. 25−26.

342. Соколянський М. Повсякденні турботи критики. *Український театр.* 1978. № 5. С. 16−17.

343. Соломарський О. В дорозі, у творчих шуканнях. *Український театр.* 1973. № 5. С. 15–17.

344. Спиридонова А. В домі матінки Францішки та за його стінами. *Український театр.* 1970. № 3. С. 23.

345. Спиридонова А. Знахідки і втрати молодої режисури. *Український театр.* 1980. № 5. С. 2−5.

346. Спиридонова А. Театр обирає п’єсу. *Український театр.* 1986. № 2. С. 6−8.

347. Сповідь. *Культура і життя.* 1983. № 27 (3 липня). С. 4.

348. Станішевський Ю. Режисер і сучасна оперета. *Український театр*. 1970. № 3. С. 12−14.

349. Ступка Б. Аделаїда − Київ. *Український театр.* 1988. № 4. С. 4.

350. Субтельний О. Україна: історія. Київ, 1993. 720 с.

351. Судьїн В. Експеримент: свобода творчості і відповідальність. *Український театр.* 1987. № 6. С. 5–7.

352. Сулименко А. Вечори з українською класикою. *Український театр*. 1977. № 4. С. 16−19.

353. Сулименко А. За творами польських драматургів. *Український театр.* 1977. № 1. С. 18−22.

354. Сулименко А. Класична п’єса і акторська майстерність. *Український театр.* 1975. № 2. С. 19–23; № 3. С. 17–19.

355. Сулименко А. Мистецький темп пушкінців. *Український театр*. 1977. № 6. С. 13−16.

356. Сулятицький Т. Що хвилює директора театру. *Український театр.* 1974. № 3. С. 18−19.

357. Тверська Л. Сценографія: знахідки і прорахунки. *Український театр.* 1983. № 2. С. 6−8.

358. Театр і критика. *Український театр.* 1972. № 2. С. 1.

359. Тематичний план журналу на 1985 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 657. 5 арк.

360. Тематичний план журналу на 1987 р. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 980. Оп. 1. Спр. 682. 9 арк.

361. Теорія театру : сьогодення і майбутнє. *Український театр.* 1988. № 1. С. 14−17.

362. Титаренко О. В. Кінорецензія як жанр критики: українська та американська традиції. *В зб наук. праць Журналістика. Філологія. Медіаосвіта.* Полтава. 2014. 288 с.

363. Трощановський А. Проміння ленініани. *Український театр.* 1974. № 2. С. 6−7.

364. У світлі експерименту. *Український театр.* 1988. № 2. С. 1−2.

365. Ужвій Н. Щоб вічною заря була… *Український театр.* 1986. № 5. С. 7−10.

366. Український театр 1970–2014 : сист. покажч. змісту журн. / М-во культури України, Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого ; уклад. О. Білик ; наук. ред. В. Кононенко ; наук. консультант О. Клековкін. Київ, 2017. 400 с.

367. Український тлумачний словник театральної лексики. Укл. Барабан Л., Дятчук В. Київ. 1999. 96 с.

368. Устремління і сподівання молодих. *Український театр.* 1986. № 6. С. 8−10.

369. Утеганов О. Бути корисним акторові. *Український театр.* 1977. № 1. С. 11−13.

370. Фіалко В. Ігрова лексика вистав режисерів-дебютантів українського театру кінця 70-х–80-х років ХХ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2014. № 25. С. 162–175.

371. Фіалко В. Мізансцена в образній системі вистави. *Український театр*. 1981. № 5. С. 8–10.

372. Фіалко В. О. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Видавничий дім «Антиквар». 2016. 430 с.

373. Фіалко В. Образ вистави. *Український театр.* 1977. № 3. С. 11−13.

374. Фіалко В. Сценічний час як дієвий чинник формування образних систем вистав українського театру 70–80-х років ХХ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.* 2015. Вип. 17. С. 29–34.

375. Фіалко В. Театральна критика: Програма семінару для закладів культури і мистецтв Ш – IV рівнів акредитації / М-во культури і туризму України. Держ. метод. центр навч. закладів культури і мистецтв; Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ. 2006. 26 с.

376. Фіалко В. Український драматичний театр кінця 50-х – початку 70-х років ХХ століття: соціально-політичні та мистецькі контексти. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2012. С. 40–58.

377. Фіалко В. Український театр 1970-х–1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття : наук. вид. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ, 2006. С. 607-694.

378. Френкель М. Актор і предметний світ сцени. *Український театр.* 1979. № 4. С. 5−8.

379. Френкель М. Сценічне середовище у сценографії. *Український театр.* 1978. № 2. С. 9–13.

380. Френкель М. Художник і постановочна частина. *Український театр.* 1973. № 1. С. 17−18.

381. Цвєтков В. До секретів проблеми. *Український театр.* 1979. № 6. С. 6−8.

382. Цікава О. Енциклопедія експерименту : театри-студії м. Києва на самоврядуванні і госпрозрахунку. *Український театр.* 1988. № 1. С. 30−32.

383. Чабаненко І. Роздуми про майбутнє журналу. *Український театр*. 1970. № 1. С. 9–10.

384. Чайковський Д. Глядача треба вивчати. *Український театр.* 1983. № 5. С. 9−10.

385. Чайковський Д. Про акторську імпровізацію. *Український театр.* 1976. № 4. С. 7−8.

386. Чайковський Д. Тривоги нашої професії. *Український театр.* 1981. № 5. С. 6−7.

387. Чайковський Д. Узагальнювати творчий процес. *Український театр.* 1972. № 2. С. 4.

388. Чаусов М. Всенародне надбання. *Український театр.* 1980. № 3. С. 9–13.

389. Чепалов О. Граматика любові, або Він і вона у дзеркалі сцени. *Український театр.* 1988. № 4. С. 9−12.

390. Чепалов О. Мюзикл – потреба чи умова гри? *Український театр*. 1979. № 2. С. 9–10.

391. Чепалов О. Співак, який грає чи актор, який співає. *Український театр*. 1982. № 1. С. 5–8.

392. Чепалов О. Чому в театрі бувають погані актори. *Український театр*. 1986. № 3. С. 5–6.

393. Чепалов О. Яку правду утверджує соціалістичний реалізм? *Український театр.* 1990. № 2. С. 3, 6.

394. Чеповецький Ю. «…Та в ній натяк» *Український театр.* 1979. № 3. С. 11−13.

395. Чеповецький Ю. І все-таки лялька… *Український театр.* 1985. № 6. С. 26−28.

396. Чеповецький Ю. Лабораторія. *Український театр.* 1985. № 3. С. 14−15.

397. Черкашин Р. Увага! Мова… *Український театр.* 1972. № 4. С. 8−11.

398. Чубрей А. Український театр у медіапросторі міжвоєнної Галичини: проблеми видавничого супроводу. Автореферат дисертації … кандидата наук із соціальних комунікацій: 27.00.05. Міністерство освіти і науки України. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2020.

399. Шведов І. Не можна, щоб заднім числом… *Український театр.* 1973. № 4. С. 11–12.

400. Шерман Г. Надія «Хутора Надія». *Український театр.* 1990. № 6. С. 7−8.

401. Шерман Г. Про Левову долю… : спроба театральної публіцистики у п’яти монологах з чотирма інтермедіями. *Український театр.* 1990. № 2. С. 7−12.

402. Школа творчості: вінницький варіант. *Український театр.* 1987. № 3. С. 3–6.

403. Шостак І. Різнобарвність багатонаціональної драматургії. *Український театр.* 1976. № 2. С. 8−10.

404. Що ви думаєте про критику? *Український театр*. 1980. № 2. С. 10−13.

405. Щукіна Ю. П. «Радянський театр» як основне театрально-аналітичне видання порубіжжя 1930-х рр. *Культура України*. 2025. Вип. 89. С. 41–52.

406. Щукіна Ю. П. Всеукраїнське видання «Мистецька трибуна» (1930–1931): особливості критичного письма про театр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 403–408.

407. Яремчук Л. Віч-на-віч з собою. *Український театр.* 1987. № 2. С. 6–8.

408. Ясногородський В. Для чого ставити класику. *Український театр.* 1984. № 2. С. 5−7.

409. Ясногородський В. Знову про акторів. *Український театр.* 1979. № 5. С. 10−12.

410. Ясногородський В. Перебудова і професіоналізм. *Український театр.* 1987. № 2. С. 12–13.

411. Ясногородський В. Подорож у незнане. *Український театр.* 1978. № 5. С. 12−15.

412. Ясногородський В. Продовження розмови. *Український театр.* 1976. № 2. С. 6−8.

413. Ясногородський В. Це нас хвилює. *Український театр.* 1972. № 1. С. 18–19.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

Публікації у фахових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз

1. Бубнова В. В. Творчий портрет митця: автори, типологія, герої (за матеріалами журналу «Український театр» 1970–1990-х років) / *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Айта (голова) та ін. К., 2021. Вип. 27/28. С. 48–55. 224 с.
   URL: http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/14407.
   DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.
2. Бубнова В. В. Жанрові особливості проблемної статті у театральній критиці 1970–1980-х років (за матеріалами журналу «Український театр») / *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Айта (голова) та ін. К., 2021. Вип. 29. С. 17–23. 146 с.
   URL: http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/14958.
   DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.
3. Бубнова В. В. Особливості жанру рецензії на сторінках журналу «Український театр» у 1970–80-х роках / *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян (голова) та ін. К., 2024. Вип. 35. С. 57–64. 318 с.

URL: http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/18702.
DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318068.

4. Бубнова В. В. Проблемні статті Світлани Веселки в журналі «Український театр» 70–80-х років ХХ ст.: жанрово-тематичний аналіз та особливості стилю / *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство;* редкол. : М. Циганик (голова) та ін. Л., 2025. Вип. 26. С. 186–193. 365 с.
URL:
http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/13553/14043.
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.185%E2%80%93193.
5. Бубнова В. В. Журнал «Український театр» як дзеркало фестивального життя УРСР: критичний дискурс 1970–1980-х років / *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2025. Вип. 50. С. 79–85. 570 с.
URL:
https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=451:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-50&catid=27&Itemid=101.
DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.941.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Бубнова В. В. Зміни жанрової системи в українській театральній критиці 1980-х років (за матеріалами журналу «Український театр») / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, травень 2020 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 16–19.

2. Бубнова В. В. Українська театральна критика 1970–1980 років: самооцінка (за матеріалами журналу «Український театр») / *ІІ Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»,* листопад 2020 р. Київ : Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. С. 32–34.
3. Бубнова В. В. Творчий портрет на сторінках журналу «Український театр» у 1970–1990 роках: спроба типології / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції, травень 2021 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 19–21.
4. Бубнова В. В. Жанрові особливості проблемної статті у театральній критиці 1970–1980-х роках на сторінках журналу «Український театр» / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції, травень 2022 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 17–20.
5. Бубнова В. В. Рецензія на сторінках журналу «Український театр» у 1970–80 роки: спроба типології / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції, травень 2023 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 25–28.
6. Бубнова В. В. Жанрові особливості театрально-критичних публікацій у газеті «Культура і життя» 1970–1980-х років / *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства*: збірник матеріалів І Всеукраїнської науково-практичної конференції, травень 2023 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 11–15.
7. Бубнова В. В. Деякі аспекти фахової підготовки театральних критиків: погляд В. І. Заболотної / *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства* : збірник матеріалів ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції, травень 2024 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 17–23.

8. Бубнова В. В. Особливості оглядової статті як різновиду театрально-критичної публікації на сторінках журналу «Український театр» у 1970–90-х роках» / *Актуальні проблеми розвитку культури і мистецтва в динаміці сьогодення (до 120-річчя КНУТКІТ імені І. К. Карпенка-Карого):* Круглий стіл: збірник матеріалів, 22 жовтня 2024 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 9–14.
9. Бубнова В. В. Інтерв'ю на сторінках журналу «Український театр» 1970–80-х років: структура, герої, особливості жанру / *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва (до 120-річчя КНУТКІТ імені І. К. Карпенка-Карого)* IX Міжнародна науково-практична конференція: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, 24 жовтня 2024 р. С. 86–89.
10. Бубнова В. В. Аналіз постановок за драматургією В. Шекспіра на сторінках журналу «Український театр» 1970–80-х років: критичний огляд / *VII Всеукраїнські (за міжнародною участю) Наукові читання пам'яті академіка Національної академії мистецтв України Ростислава Пилипчука* : Кафедра театрознавства і акторської майстерності Львівського національного університету імені І. Франка, Львів, 28 лютого 2025 р.
11. Бубнова В. В. Театральна критика в журналі «Український театр» 1970–80-х років: авторські стратегії та стильові особливості» / *Міжнародна науково-практична конференція «Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів (до 130-річчя від дня народження організатора науки, поета, мистця Максима Рильського)* : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Київ, 19-20 березня 2025 р. С. 316–319.
12. Бубнова В. В. Театральна критика на сторінках журналу «Український театр» (1970–1980-ті роки): між ідеологією та професією / *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства.* III Всеукраїнська науково-практична конференція: Кафедра театрознавства КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, 15 травня 2025 р

ДОДАТОК Б

Склад редакційної колегії журналу «Український театр» з 1970 по 1990 рік

Рік	Номер	Склад редколегії
1970	№№ 1-2	В.о. головного редактора: Ю. Богдашевський Редакційна колегія: Ю. Бобошко, В. Добровольський, М. Йосипенко, О. Корнійчук, Л. Ноге, А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій, В. Харченко
1970	№№ 3-6	В. о. головного редактора: Л. Ноге Редакційна колегія: Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, В. Добровольський, М. Йосипенко, О. Корнійчук, А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій, В. Харченко
1971	№ 1	В. о. головного редактора: Л. Ноге Редакційна колегія: Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, В. Добровольський, М. Йосипенко, О. Корнійчук, А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій, В. Харченко
1971	№№ 2-5	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційна колегія: Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, В. Добровольський, М. Йосипенко, О. Корнійчук, Л. Ноге (відповідальний секретар), А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій, В. Харченко
1971	№ 6	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційна колегія: Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, В. Добровольський, М. Йосипенко, О. Корнійчук, Л. Ноге (відповідальний секретар), А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій, В. Харченко
1972	№№ 1-2	Головний редактор: Ю. Луцький

		Редакційна колегія: Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, В. Добровольський, М. Йосипенко, О. Корнійчук, Л. Ноге (відповідальний секретар), А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1972	№ 3	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційна колегія: Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, В. Добовольський, М. Йосипенко, О. Корнійчук, Л. Ноге (відповідальний секретар), А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1972	№№ 4-6	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційна колегія: В. Гончар, В. Добровольський, А. Драк, М. Йосипенко, О Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар), А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1973	№№ 1-6	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційна колегія: В. Гончар, В. Добровольський, А. Драк, М. Йосипенко, О Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар), А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1974	№№ 1-6	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційна колегія: В. Добровольський, А. Драк, М. Йосипенко, О. Кусенко, О Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар), А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1975	№№ 1-6	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційна колегія: В. Добровольський, А. Драк, М. Йосипенко, О. Кусенко, О. Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар), А. Поляков, С. Сміян, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1976	№№ 1-6	Головний редактор: Ю. Луцький

		Редакційні колегія: С. Данченко, В. Добровольський, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, А. Літко, Л. Ноге (відповідальний секретар), Ю. Олененко, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1977	№№ 1-2	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційні колегія: С. Данченко, В. Добровольський, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, А. Літко, Л. Ноге (відповідальний секретар), Ю. Олененко, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1977	№№ 3-6	Головний редактор: Ю. Луцький Редакційні колегія: С. Данченко, В. Добровольський, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар), Ю. Олененко, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1978	№№ 1-6	Головний редактор: Ю. Луцький Члени редколегії: С. Данченко, В. Добровольський, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар), Ю. Олененко, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1979	№ 1	Головний редактор: Ю. Луцький Члени редколегії: С. Данченко, В. Добровольський, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар)Ю. Олененко, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1979	№ 2	Головний редактор: (не вказано) Редакційна колегія: С. Данченко, В. Добровольський, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар)Ю. Олененко, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1979	№№ 3-5	В. о. головного редактора: Л. Ноге Редакційна колегія: С. Данченко, В. Добровольський, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Ю. Олененко, Ю. Станішевський, Н. Ужвій

1979	№ 6	В. о. головного редактора: Л. Ноге Редакційна колегія: С. Данченко, В. Добровольський, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1980	№№ 1-5	Головний редактор: В. Большак Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, А. Сулименко, Н. Ужвій
1980	№ 6	Головний редактор: В. Большак Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Л. Ноге (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, А. Сулименко, Н. Ужвій
1981	№№ 1-4	Головний редактор: В. Большак Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Г. Лягущенко, Л. Ноге (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1981	№ 5	Головний редактор: В. Большак Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Г. Лягущенко, Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1981	№ 6	Головний редактор: В. Большак Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Г. Лягущенко, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1982	№№ 1-6	Головний редактор: В. Большак

		Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Г. Лягущенко, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1983	№№ 1-6	Головний редактор: В. Большак Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Г. Лягущенко, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1984	№№ 1-6	Головний редактор: В. Большак Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Г. Лягущенко, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1985	№№ 1-3	Головний редактор: В. Большак Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Г. Лягущенко, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1985	№ 4	Головний редактор: Т. Ануфрієнко Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, С. Данченко, А. Драк, О. Кусенко, О. Левада, Г. Лягущенко, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1985	№№ 5-6	Головний редактор: Т. Ануфрієнко Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, Д. Гнатюк, С. Данченко, А. Драк, Г. Кононенко, О. Кусенко, О. Левада, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій

1986	№№ 1-6	Головний редактор: Т. Ануфрієнко Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, Д. Гнатюк, С. Данченко, А. Драк, Г. Кононенко, О. Кусенко, О. Левада, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, Н. Ужвій
1987	№ 1	Головний редактор: Т. Ануфрієнко Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, О. Гапоненко, Д. Гнатюк, С. Данченко, А. Драк, Г. Кононенко, О. Кусенко, О. Левада, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський
1987	№№ 2-6	Головний редактор: Т. Ануфрієнко Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, Д. Гнатюк, С. Данченко, А. Драк, Г. Кононенко, О. Кусенко, О. Левада, М. Медуниця (відповідальний секретар), Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський
1988	№№ 1-6	Головний редактор: Т. Ануфрієнко Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, С. Данченко, А. Драк, Б. Козак, О. Кусенко, О. Левада, Д. Лідер, М. Медуниця (відповідальний секретар), Е. Митницький, В. Міліца, О. Мірошниченко, Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, В. Фіалко
1989	№№ 1-6	Головний редактор: Т. Ануфрієнко Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, С. Данченко, А. Драк, Б. Козак, О. Кусенко, О. Левада, Д. Лідер, М. Медуниця (відповідальний секретар), Е. Митницький, В. Міліца, О. Мірошниченко, Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, В. Фіалко
1990	№№ 1-2	Головний редактор: Т. Ануфрієнко

		Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, В. Бойко, С. Данченко, А. Драк, Б. Козак, О. Кусенко, Д. Лідер, М. Медуниця (відповідальний секретар), Е. Митницький, В. Міліца, О. Мірошниченко, Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, В. Фіалко
1990	№№ 3-4	В.о. головного редактора М. Медуниця Редакційна колегія: Ю. Богдашевський, В. Бойко,С. Данченко, А. Драк, Б. Козак, О. Кусенко, Д. Лідер, Е. Митницький, В. Міліца, О. Мірошниченко, Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, В. Фіалко
1990	№№ 5-6	Головний редактор: Ю. Богдашевський Редакційна колегія: В. Бойко, С. Данченко, А. Драк, Б. Козак, О. Кусенко, Д. Лідер, М. Медуниця (відповідальний секретар), Е. Митницький, В. Міліца, О. Мірошниченко, Р. Пилипчук, Л. Приходько, Ю. Станішевський, В. Фіалко

Додаток В

Наклад журналу «Український театр» з 1970 по 1990 рік

№№	Номер випуску / Рік	№1	№2	№3	№4	№5	№6	Середній тираж за рік
1.	1970	5000 екз.	4500 екз.	4500 екз.	4800 екз.	4870 екз.	4820 екз.	4748 екз.
2.	1971	5888 екз.	5770 екз.	5770 екз.	6000 екз.	6000 екз.	6000 екз.	5890 екз.
3.	1972	8000 екз.	8000 екз.	8000 екз.	8300 екз.	8300 екз.	8300 екз.	8150 екз.
4.	1973	8850 екз.	8400 екз.	8400 екз.	8400 екз.	8500 екз.	8300 екз.	8475 екз.
5.	1974	9450 екз.	9450 екз.	9450 екз.	8175 екз.	8180 екз.	8175 екз.	8813 екз.
6.	1975	8850 екз.	8750 екз.	8750 екз.	8750 екз.	8750 екз.	8750 екз.	8766 екз.
7.	1976	8810 екз.	8810 екз.	8800 екз.	8800 екз.	8850 екз.	8850 екз.	8820 екз.
8.	1977	8850 екз.	8850 екз.	8850 екз.	8850 екз.	8850 екз.	8850 екз.	8850 екз.
9.	1978	9250 екз.	9100 екз.	9100 екз.	9100 екз.	9330 екз.	9100 екз.	9163 екз.
10.	1979	8000 екз.	8100 екз.	8100 екз.	8100 екз.	8100 екз.	8100 екз.	8083 екз.
11.	1980	8000 екз.	8000 екз.	8000 екз.	8000 екз.	8000 екз.	8000 екз.	8000 екз.
12.	1981	10000 екз.	10000 екз.	10000 екз.	10000 екз.	10000 екз.	10000 екз.	10000 екз.
13.	1982	8100 екз.	7100 екз.	7100 екз.	7000 екз.	7000 екз.	7000 екз.	7216 екз.
14.	1983	7000 екз.	7000 екз.	7000 екз.	7000 екз.	7000 екз.	7000 екз.	7000 екз.
15.	1984	6600 екз.	6500 екз.	6500 екз.	6500 екз.	6500 екз.	6500 екз.	6516 екз.
16.	1985	5100 екз.	5160 екз.	5200 екз.	5250 екз.	5250 екз.	5250 екз.	5201 екз.
17.	1986	4750 екз.	5300 екз.	5300 екз.	5300 екз.	5300 екз.	5300 екз.	5208 екз.
18.	1987	4300 екз.	4800 екз.	4800 екз.	4800 екз.	4800 екз.	4700 екз.	4300 екз.

19.	1988	3900 екз.	3950 екз.	4650 екз.	4650 екз.	4625 екз.	4625 екз.	4400 екз.
20.	1989	3800 екз.	3900 екз.	4150 екз.	4100 екз.	4600 екз.	4600 екз.	4191 екз.
21.	1990	4000 екз.	4000 екз.	4000 екз.	3600 екз.	3600 екз.	3600 екз.	3800 екз.