

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

КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА



Т Е З И

Всеукраїнської науково-практичної конференції

**«Український театр у сучасному
соціокультурному просторі.**

Актуальні проблеми театрознавства»

Київ – 2023

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Протокол № 6 від 30.06.2023 р.)*

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

КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА

Т Е З И

Всеукраїнської науково-практичної конференції

«Український театр у сучасному

соціокультурному просторі.

Актуальні проблеми театрознавства»

Київ – 2023

Український театр у сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (кафедра театрознавства) 15.05.2023 р. – К.: КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого. – 70 с.

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Український театр в сучасному соціокультурному просторі «Актуальні проблеми театрознавства», організатором якої виступила кафедра театрознавства КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого. У першій частині конференції було презентовано збірку статей відомого театрального критика, педагога В.І. Заболотної «Крок за кроком», висвітлено процес відновлення журналу «Український театр», розглянуто актуальні питання сучасної театральної критики. Наукові доповіді у другій частині конференції висвітлювали маловідомі сторінки українського і світового театру, тенденції розвитку сучасного театрального процесу.

Модератор конференції – Фіалко В.О., доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого (2004–2023), заслужений діяч мистецтв України.

Координатор конференції – Бубнова В.В., викладач, аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого.

*За зміст тез, достовірність фактів,
цитат тощо відповідає автор.*

З М І С Т

Передмова	7
Ангелова Ангеліна. Вплив ордену єзуїтів на театральне мистецтво	8
Бубнова Вікторія. Жанрові особливості театрально-критичних публікацій у газеті «Культура і життя» в 1970-1980-х років	14
Васильєв Сергій. Ключові виклики, що стоять перед європейським театром на сучасному етапі	19
Владимирова Наталія. Окремі причини нівелювання професії театального критика/кині (суб'єктивні міркування історика/кині театру)	23
Гайшенець Анастасія. Системні інструменти промоції української драми за кордоном	26
Грицук Валентина. Дві прем'єри Національного театру ім. І. Франка: «Візит...» Ф. Дюрренматта та «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка як тенденція гендерних візуалізацій двох провідних українських режисерів	30
Задорожня Дар'я. Поняття «моносистемність» та «полісистемність» у дослідженнях вистав сучасного театру ляльок	34

Запольська Ірина. Створення вистав для дітей в час війни: досвід поєднання принципів перформативного дійства з психотерапевтичними методами відновлення психоемоційного стану	37
Котеленець Марина. Проблема визначення творчого стилю актора. Творчий стиль актора Петра Панчука	41
Кравчук Петро. 3 плеяди фундаторів українського театру XX століття (До 130-ліття від дня народження В.С. Василька)	45
Овчієва Леся. Любов Ліницька – самобутня артистка української сцени перехідного періоду: від народно-класичного до новітнього театру початку XX століття	53
Фен Баоцзян. Літературна класика на театральній сцені Китаю: балетні адаптації творів Лу Сіня	58
Шестакова Дар'я. Тілесність у театрі: до проблеми комунікації	63
Шукіна Юлія. Тенденції відображення театрами посттравматичного досвіду українського суспільства внаслідок повномасштабної війни	67

ПЕРЕДМОВА

Валерій Олексійович Фіалко дуже хотів, щоб ця конференція відбулася, адже вона мала стати чи не першим потужним науковим заходом кафедри за останній час. І вона відбулася. На жаль, сьогодні в тексті тез ми бачимо ім'я Валерія Олексійовича Фіалка – модератора конференції – в чорній рамці, не серед нас, тих, хто брав участь у заході й продовжує працювати на кафедрі. Тому особливо хочеться наголосити, як багато зусиль доклав Валерій Олексійович для того, щоб не лише зібрати всіх учасників, підготувати програму та оголошення про цей захід, виробити концептуальні вектори двох частин конференції, а й гідно вшанувати пам'ять нашої старшої колеги і свого вчителя – Валентини Ігорівни Заболотної та висвітлити найбільш гострі проблеми театрознавства. Сьогодні ми вшановуємо Валерія Олексійовича Фіалка і маємо сподівання, ні – скоріш, переконання! – що така наукова робота, започаткована ним, матиме продовження і стане складовою роботи кафедри театрознавства у майбутньому.

Ангелова Ангеліна,

*доктор філософських наук, доцент, професор кафедри
театрознавства Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

ВПЛИВ ОРДЕНУ ЄЗУЇТІВ НА ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Вважається, що театральне мистецтво класицизму, яке активно розвивалося у XVII ст. та досягло розквіту в XVIII ст., демонструє радикальний відхід від традицій сакрального театру Середньовіччя. Водночас класицистський театр, попри його очевидний світський характер, прагнення до реабілітації античності та зосередженість на міфологічно-історичній тематиці, продовжував підживлюватися релігійними інституціями. Цей зовні не очевидний вплив можна проілюструвати на прикладі діяльності єзуїтів – чернечого місіонерського ордену, покликаного зміцнити папську владу в межах боротьби з Реформацією. Ця релігійна організація виникає у 1534 р. завдяки зусиллям священника Ігнатія Лойоли (1491-1556), стурбованого занепадом авторитету католицької церкви. Завдяки розумній організації, суворій дисципліні, високій адаптивності до суспільних змін орден швидко розростається та приваблює дедалі більше прибічників у різних куточках світу.

Провідним напрямом діяльності єзуїтів стала освітня діяльність, яка, на думку ченців ордену, якнайкраще виконувала функцію місіонерського залучення нових adeptів. Саме тому єзуїти створили мережу релігійних шкіл, так званих колегіумів, де, згідно зі стандартами середньовічної університетської освіти, викладали «сім вільних наук» – граматику, поетику, риторику, арифметику, геометрію, діалектику й музику. Програми подальшої єзуїтської освіти містили курси філософії і теології. Навчаль-

но-виховна модель, розроблена орденом єзуїтів, характеризувалася надзвичайно прогресивними на той час підходами до взаємодії з молоддю: безкоштовна освіта для дітей з різних соціальних прошарків, класно-урочна система, прагнення вдосконалювати методику навчання, турбота про гармонійний фізично-духовний розвиток учнів, увага до навчальної мотивації, індивідуальний підхід до виховання, робота з обдарованими дітьми, просунуті методи вивчення іноземних мов, гуманне ставлення до студентів, гідні побутові умови, учнівське самоуправління тощо.

Важливим компонентом навчально-виховного процесу був шкільний театр, який розвинувся зі шкільних декламацій. «Головною метою єзуїтського шкільного театру було осучаснення катехізиса і сприяння релігійному відновленню, а також підготовка молоді до публічного життя. Вистави мали пропагувати основні правди віри, ілюструвати католицькі догмати, пов'язані з окремими церковними святами, і, зрештою, поглиблювати релігійне переживання» [8, с. 83].

Єзуїти почали ставити вистави ще в 1550-х рр., а на початку XVII ст. сценічна практика стала регулярною для учнів. Розучування п'єс було складовою курсу латинської риторики, проте до сцени привчали ще з молодшого шкільного віку. Водночас у перші роки навчання п'єси ставилися рідною мовою, на відміну від старших класів, де трагедії розігрувалися тільки латиною. Репертуар єзуїтських сцен не був виключно релігійним: одне з перших місць посідала трагедія на античні сюжети – провідний жанр ренесансної та класицистської драматургії. Це узгоджувалося із загальними принципами єзуїтської освіти, адже колегії виховували учнів, насамперед, для життя у світі та при дворі (для майбутніх членів ордена існувала інша, більш складна система підготовки). У великих колегіях зазвичай ставилися п'ятиактні п'єси (здебільшого в жанрі трагедії). Балетні номери виконувалися як інтермедії між актами вистави. Існувала також практика

постановки спеціальних вистав з приводу великих свят чи урочистостей, наприклад, до візитів важливих персон.

Показовою щодо високого рівня організації єзуїтського театру та масштабів сценічного дійства є Клермонська колегія у Парижі. Заклад був заснований у 1564 р., перша театральна постановка відбулася у 1579 р. Тут одночасно могло навчатися 2-3 тис. хлопчиків, а кількість глядачів на виставах сягала 6 тисяч містян. Клермонська колегія підтримувала глибокі зв'язки з професіональним придворним театром, тут презентувалися релігійні трагедії класицистів, розігрувалися агіографічні сюжети, присвячені життю та стражданням святих (такою, наприклад, була п'єса «Поліевкт-мученик»).

Масовість єзуїтської системи освіти сприяла тому, що велика кількість талановитих юнаків з різних прошарків населення отримували перші навички сценічної гри, розуміння природи театального процесу. Випускниками єзуїтських освітніх закладів були «батько французької трагедії» П'єр Корнель (1606-1684), великий комедіограф Мольєр (1622-1673), філософ і драматург Вольтер (1694-1778), реформатор італійської комедії Луїджі Ріккони (1674-1753), представники «золотого віку» іспанської драматургії Лопе де Вега (1562-1635) і Кальдерон де ла Барка (1600-1681), ініціатор оперної реформи Крістоф Вільгельм Глюк (1714-1787) та багато інших видатних представників сценічного мистецтва.

Окрім того, що єзуїтські колегії поставляли практиків театру по всій Європі, тут народжувалося й теоретичні засади театрознавства як науки. Раціоналізм, поміркованість і систематичність підходів, до чого привчала вся система єзуїтської освіти, спонукали членів ордену осмислювати природу театального мистецтва та, головним чином, поєднувати його з постулатами вчення Христового. Це завдання актуалізувала й складна політична ситуація, в якій опинилася римо-католицька церква. З одного боку, вона перетворилася на мецената, активно спрямовуючи

кошти на підтримку світського мистецтва, з іншого – відмовила-ся від підтримки міських релігійних дійств, містерій і літургійних драм. Окрім того, попри відсутність офіційної заборони професійного театру з боку духовництва, домінувало негативне ставлення церкви до акторської діяльності, особливо до жінок на сцені. Отже, залучення театру до освітньої практики потребувало відповідного роз'яснення та апології. У 1652 р. у Флоренції було опубліковано об'ємний трактат єзуїта Джана Доменіко Оттонеллі «Про християнську поміркованість театру», в якому було зібрано всі позитивні розмисли авторитетів церкви з приводу видовищ. Окрім цього, Дж. Оттонеллі вперше окреслив різницю між театральним актором і гістріоном, представником мандрівного майданного мистецтва лицедійства. Цей трактат позитивно вплинув на ставлення до акторської професії в Італії та відіграв значну роль у розвитку комедії дель арте.

Німецький практик і теоретик сценічного мистецтва Франциск Ланг (1654-1725), який тривалий час працював у Мюнхенській єзуїтській колегії, дав системне обґрунтування акторського мистецтва. У трактаті «Міркування стосовно сценічної гри» (1727) він стверджував, що основні вимоги до декламації (*pronuntiatio*) та інтонування (*vocis inflexio*) сформульовано Аристотелем і Цицероном. Базуючись на нормативній естетиці класицизму, Ф. Ланг описував власні рекомендації щодо сценічної гри (*actio*), жестикуляції (*gestus*), прийомів гри (*forma actionum*), положення тіла (*totus corporis inflexionem*), руху (*motus*), ходи (*itationes, passus*), статички (*stationes*), постановки корпусу (*positiones*). Якоб Понтан (1740-1826) «Поетика» («*Poeticarum Institutionum libri tres*», 1594) написав свій трактат, маючи на меті розтлумачити Аристотеля, систематизувати та осучаснити його ідеї, зробити зрозумілими для читача. Литовсько-польський єзуїт Мацей Казимір Сарбевський (1595–1640) також був прихильником нормативної театральної естетики, що спиралася на античну традицію. Надзвичайно продуктивними були

його ідеї щодо вдосконалення сцени з урахуванням перспективи, її фрагментації задля постановки мізансцен, використання музичних машин, декорацій-теларіїв, підйомників, освітлення. Також М. Сарбевський давав свої поради акторам щодо декламації, пластики, траєкторій рухів тощо [3, с. 30-31].

Надзвичайно великий вплив на розвиток театрального мистецтва здійснила місіонерська діяльність єзуїтів. Поширюючи своє вчення у різних країнах і регіонах світу, вони засновували монастирі та експортували систему освіти, де театр був невід'ємною складовою. З іншого боку, спілкування європейських діячів культури з місіонерами-мандрівниками значно розширило тематичні горизонти західної сцени. Наприклад, переказ єзуїтським дипломатом з Китаю юанської драми «Сирота з роду Чжао» надихнув Вольтера створити п'єсу «Китайський сирота» (1788), у якій оригінальний східний сюжет було адаптовано до реалій тогочасного європейського буття [2].

Прибувши вперше до Львова в 1584 р., вже незабаром єзуїти розгорнули широку активність на українських теренах, у тому числі, в сфері розбудови освіти. Історії єзуїтських домів зафіксували театральні вистави у школах в Ярославі, Львові, Луцьку, Кам'янці, Острозі, Вінниці, Кросні, Бересті, Новгороді-Сіверському [7, с. 84]. Фактично єзуїти стали першими в Україні, хто впровадив практику регулярного виконання сценічних творів для широкої публіки в тих містах, де ще не було професіонального театру.

Культурно-мистецький спадок єзуїтів привернув увагу видатного українського театрознавця Володимира Резанова (1867–1936), який на початку XX ст. почав вивчати стару українську драму. Вже в 1907 р. він отримав в Київському університеті ступінь доктора писемності та мови, захистивши дослідження на тему «Шкільні дійства XVII–XVIII ст. і театр єзуїтів» [4, с. 319]. Там він безпосередньо описав вплив єзуїтського театру на українське сценічне мистецтво. Через кілька років В. Резанов опублі-

кував окрему розвідку під назвою «Екскурс в область єзуїтського театру» (1910) [5]. На жаль, на сьогоднішній день цей текст залишається єдиним цілісним дослідженням театральної діяльності єзуїтів в Україні.

Таким чином, єзуїти здійснили надзвичайно потужний вплив на розвиток сценічного мистецтва. Серед здобутків ченців ордену є, насамперед, поширення теоретичних і практичних знань про мистецтво сцени, підготовка в колегіумах великої кількості театральних діячів, вплив на драматургію професіонального театру через запозичення біблійних сюжетів, персонажів, формування широкої театральної публіки, міжконфесійна взаємодія (схвалення шкільної драматургії та сценічної практики ідеологами різних конфесій (лютеран, англіканців, кальвіністів, бенедиктинців тощо), вивчення і популяризація театральних традицій інших регіонів світу.

1. Dyer E. Re-constructing Jesuit Theatre for the Modern Stage: Daphnis, Pastorate, an Eighteenth-Century Jesuit College Music-Drama. *Journal of the Alamire Foundation*. Vol. 5, Is. 2. pp. 263-298. <https://doi.org/10.1484/J.JAF.1.103496>

2. Liu Wu-Chi. The Original Orphan of China Comparative Literature. Summer, 1953. Vol. 5. №3. P. 193-212. <https://doi.org/10.2307/1768912>

3. Клековкін О. Історіографія театру: напрями. Школи. Методи. Постаті: навч. посіб. К. : АртЕк, 2017.

4. Коржова А. Володимир Резанов – український історик театру. Художня культура. *Актуальні проблеми*. 2017. Вип. 13. С. 318-332.

5. Резанов В. Екскурс в область театру єзуїтів. Нежин: типографія Меленевського, 1910. 464 с. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=355>

6. Ферков О. Ліквідація ордену єзуїтів (Товариства Ісуса) та її наслідки для Ужгородського єзуїтського колегіуму. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*. Ужгород: Видавництво УжНУ «Говерла», 2022. Вип. 1 (46). DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(46\).2022.257011](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(46).2022.257011)

7. Шевченко Т. Єзуїтське шкільництво на українських землях останньої чверті XVI – середини XVII ст. Львів : Свічадо, 2005. 340 с.

8. Яковенко Н.М. Латинське шкільництво і шкільний гуманізм в Україні кінця XVI – середини XVII ст. *Київська старовина*. 1997. №12. С. 11-27.

Бубнова Вікторія,

*викладач, аспірантка кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ
ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНИХ ПУБЛІКАЦІЙ
У ГАЗЕТИ «КУЛЬТУРА І ЖИТТЯ»
В 1970-1980-х РОКАХ**

«Культура і життя» – загальнодержавна українська щотижнева газета, засновник і видавець якої сьогодні – ТОВ «Видавничий дім «Українська культура». Вона має багату і давню історію.

Вперше щотижневик під назвою «Культура і життя» було засноване у Харкові у 1912 році Гнатом Хоткевичем: воно висвітлювало новини мистецтва, науки, техніки. Всього вийшло чотири номери, а матеріали мали здебільшого інформаційний характер.

Друге видання, близьке за тематикою і змістом, було засноване у 1919 році у Києві – літературно-мистецький тижневик «Мистецтво» Відділу мистецтв при Наркомпросі. Його редакторами були Гнат Михайличенко та Михайль Семенко, а оформленням займався Георгій Нарбут.

Третє видання – це газета «Література, наука і мистецтво» (додаток до «Вістей ВУЦВК»), що почала видаватись у 1923 році у Харкові. У 1923–25 рр. головним редактором був Василь Еллан-Блакитний. З 1925 року вона увійшла до складу газети «Культура і побут», а з 1930 р. з назви зникло слово «наука» і залишилась назва «Література і мистецтво». У 1925–1930 рр. головним редактором був Євген Касненко.

Саме під такою назвою газета виходить з 1941-го по 1944 рр. у Києві – як орган спілки письменників УРСР, на чотирьох шпальтах, під редакцією Михайла Ситника (1941 р., Київ), Івана Кочер-

ги (1942-43 рр., Уфа) та Леоніда Новиченка (1943-44 рр.). Після закінчення Другої світової війни у 1945 р. редакцію газети розділили – з продовженням попередньої нумерації видається «Літературна газета» і починає виходити нова газета – «Радянське мистецтво», яку очолювали Леонід Костюк (з 1945 по 47 рр.), Володимир Владко (1947 – поч. 50-х рр.).

Газету «Радянське мистецтво» у 1955 р. було перейменовано на «Радянська культура» – це був півтижневик Міністерства культури УРСР та Республіканського комітету профспілки працівників культури (головні редактори Валентин Речмедін (1950-ті рр.), Микола Упеник (поч.1960-х рр.) та Петро Біба (1962-1965 рр.).

З 1965 р. газета «Радянська культура» починає виходити під назвою «Культура і життя». Її головним редактором стає Петро Біба, український поет, член Спілки письменників України, заслужений працівник культури УРСР. Він очолював газету десять років. Після нього з 1975-го по 1988 рік головним редактором була Інна Барвінок, українська журналістка, заслужений працівник культури України. З листопада 1988 року до 1994 року – Валерій Кравченко.

У вихідних даних газети «Культура і життя» до 2003 р. значилося, що вона веде свою історію саме від 3 квітня 1945 р., коли з'явився перший номер газети «Радянське мистецтво». Але на сайті «Вікімедіа Україна» – громадської організації, що займається популяризацією та підтримкою друкованих видань в Україні, переводячи їх у цифровий формат, – зазначається, що газета «Культура і життя» «заснована в Харкові 7 жовтня 1923 року під назвою «Література. Наука і мистецтво». Сучасна назва «Культура і життя» – з 3 травня 1965 року».

«<...> «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» теа-

трознавці 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 Панасьева, 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 Токарева, 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» (з інтернет-публікації).

Перелік авторів газети «Культура і життя», які писали театральнo-критичні статті у різні роки: Барабан Л., Барвінок Ін., Біба П., Бобошко Ю., Богдашевський Ю., Васильєв С., Верховець Нора, Веселка С., Десятерик В., Драк А., Єрмакова Н., Жолдак В., Заболотна В., Зорін Я., Красильникова О., Мамчур І., Моцар Т., Народницька А., Неволов В., Новоселицька Л., Пітoєва К., Поляков А., Поспелов О., Приходько О., Саква О., Спиридонова А., Станішевський Ю., Тарасенко О., Фіалко В., Чалدرانян С., Чечель Г., Шлапак Дм.

Майже увесь період, який потрапляє у поле дослідження, головним редактором журналу була Інна Барвінок (з 1975 по 1988 рр.).

Газета містила багато рубрик, які змінювались, але з 1965-го по 1981 р. газета виходила 2 рази на тиждень. В ці роки газета мала обсяг 4 сторінки. Матеріали, присвячені театральному мистецтву, розташовувались на сторінці 3. З 1982 року формат змінився: об'єм газети збільшився – тепер це 8 сторінок, але газета почала виходити 1 раз на тиждень. Матеріали про театр публікують на сторінці 4, 6, а іноді на сторінці 1, 8. Рубрик побільшало, як і авторів.

Багато років (з 1975 по 1983 рік) відділ театру очолювала Алла Спиридонова. З 1984-го по 1996 рік – Сергій Васильєв.

«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, 2019 р.)

Матеріали, присвячені театру, можна поділити за такими категоріями: рецензія, огляд-рецензія, інтерв'ю, творчі портрети, ювілейна стаття, проблемна стаття, замітка, інформаційна стаття.

Щодо жанрів театральних матеріалів газети «Культура і життя», то їх можна згуртувати таким чином:

- «Рецензії» (сюди відносяться рецензії, прем'єри, гастролі, огляди)
- «Портрети» (ювілейні портрети, творчі портрети, театральні професії)
- «Проблеми» (тематика – «драматургія», «освіта», «глядач», інше – театральне будівництво, театри для дітей, лялькові театри тощо)
- Інтерв'ю
- Історичні екскурси
- Інформація (анонси, репортажі, опитування)
- Круглі столи.

Рецензії становлять приблизно половину усіх матеріалів театральної сторінки. Це статті, присвячені прем'єрам театрів різних міст УРСР, гастрольним виступам зарубіжних театрів, фестивалічним виставам.

Інтерв'ю публікують доволі рідко. В основному вони з'являються під ювілей знаного майстра або ушанованого театру. Таким інформаційним приводом є ювілеї акторів – автори створювали творчі портрети, але їх характерна риса – піднесений

тон матеріалу, тому що мета такої статті – вітання ювіляра, тож про об'єктивну оцінку творчості не йдеться.

Проблемні статті теж трапляються зрідка, але є автори, які публікують великі проблемні статті з продовженнями (по 3 номери поспіль), що зачіпають складні питання сучасного театрального процесу (А. Спиридонова, О. Тарасенко, С. Веселка тощо).

Інформаційні статті ми бачимо на сторінці 4 (після збільшення кількості сторінок – на стор. 8) – там є рубрика, присвячена зарубіжному театру. На цю сторінку потрапляють статті не лише про театр так званого ближнього зарубіжжя, а й статті про театр капіталістичних країн – Німеччини (ФРН), Франції, США і навіть про екзотичний театр східних країн.

Замітка – коротка інформація про прем'єру або гастролі, про вихід нової книги або журналу – є майже у кожному номері. Іноді ціла колонка, підписана «ред.», анонсує прем'єри.

Якщо у номері не було матеріалу, присвяченому театру, тоді обов'язково подається 2 чи 3 фото з недавньої прем'єри в одному з театрів країни (фото підписані: ролі, актори, назва вистави, режисер, театр).

Іноді автори, які писали про театр, публікують фейлетони – теж на останній сторінці (стор. 8) – О. Тарасенко, В. Жолдак.

Порівнюючи рубрикацію та тематику професійного видання, присвяченого театру – журналу «Український театр» та газети «Культура і життя», маємо наступні відмінності: газета «Культура і життя» друкувала відгуки на прем'єри, гастролі та інші важливі театральні події оперативніше; містила ширшу проблематику, хоча і не таку значущу; мала різноманітнішу рубрикацію; друкувала інтерв'ю та бесіди з майстрами театру, а також – теж проводила Круглі столи і обговорення; мала широке коло авторів, які друкували свої статті і в журналі «Український театр».

Васильєв Сергій,

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри ОТС імені І.Д. Безгіна Київського
національного університету театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

КЛЮЧОВІ ВИКЛИКИ, ЩО СТОЯТЬ ПЕРЕД ЄВРОПЕЙСЬКИМ ТЕАТРОМ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

З 11 по 13 листопада 2020 року у Дрездені відбувся Європейський театральний форум («Європейський театральний форум 2020: Європейське виконавське мистецтво у фокусі») – офіційний діалог між театральними діячами і політиками Європейського Союзу (далі – ЄС), покликаний звернути увагу на загальноєвропейське значення театру як форми мистецтва і важливого суспільного простору для культурно-політичного діалогу.

За підсумками форуму 12 провідних європейських мереж театру і виконавського мистецтва, що брали участь у формуванні його програми, закликали політиків ЄС розробити і впровадити загальноєвропейський план відновлення європейського театру під час і після пандемії COVID-19. Вони підписали Дрезденську декларацію – програмний документ, що акцентував на унікальній суспільній ролі європейського театру та ключових викликах, з якими він стикається на сучасному етапі, та містив конкретні пропозиції для забезпечення його сталого майбутнього (The Dresden Declaration, EP).

Дрезденську декларацію розробляли в умовах, коли на сектор театру і виконавського мистецтва з його живим спілкуванням виконавців і глядачів накочувалися руйнівні «хвилі» пандемії COVID-19 і пов'язані з ними обмежувальні протиепідемічні заходи, змушуючи театральних діячів модифікувати, тимчасово призупиняти і навіть цілком зупиняти свою діяльність. Спрово-

кована пандемією коронавірусу криза виявила їх сильні сторони, продемонструвала взаємозалежність структурних елементів системи функціонування сектору й увиразнила ті ключові виклики, з якими він стикався впродовж останніх десятиліть.

Ці ключові виклики автори Дрезденської декларації скомпонували у чотири блоки: умови праці та свобода художнього вираження; екологічна сталість; розмаїття, інклюзивність і доступність; інтернаціоналізація театральної співпраці та освіти.

Передусім вони відзначили, що театральні діячі дедалі частіше стикаються з реальністю непевного або низького доходу, труднощами, пов'язаними з їх статусом у зайнятості, обмеженим доступом до соціального страхування або соціальної допомоги, нестачею часу для створення та розробки ідей і розбудови послідовних професійних траєкторій, заснованих на їх художніх і соціальних цінностях, а також з атаками на свободу творчості, що активізуються по всій Європі. Це створює перешкоди для вільного та повноцінного професійного розвитку театральних діячів, їх внеску у формування демократичних, прогресивних і згуртованих суспільств, заважає театру бути повноцінним суспільним простором для роздумів, інновацій та дискусій.

Аналіз запропонованих у Дрезденській декларації конкретних політичних кроків – щодо розробки комплексного і скоординованого плану підтримки і відновлення сектора театру і виконавського мистецтва під час і після пандемії COVID-19, збільшення і продовження його фінансової підтримки; імплементації Європейської рамки умов праці в культурному та креативному секторах і культурних і креативних індустріях; забезпечення захисту свободи художнього вираження – вказує, що саме ці питання, пов'язані з сутнісними особливостями театрального мистецтва як живого спілкування виконавців і глядачів, яке в економічному плані позначене розривом між доходами і витратами (так звана «хвороба Бомола»), є для європейських театральних діячів найістотнішими.

Забезпечення екологічної сталості тісно пов'язане з впливом сектору театру і виконавського мистецтва на довколишнє середовище через виробництво (випуск) вистав і прокат репертуару, гастрольну діяльність і мобільність театральних діячів, цифровий вуглецевий слід тощо. Водночас, європейський театр прагне зрозуміти, яким чином він може відігравати більш осмислену роль у сталій трансформації суспільства загалом.

Так само у двох площинах – внутрішній і зовнішній – виявляє себе забезпечення розмаїття, інклюзивності та доступності. Європейський театр має надзвичайно амбітну мету представляти усе суспільство, прагнучи бути доступним для всіх громадян, незалежно від їх походження, віку, раси, статі, фізичних можливостей тощо. Основними викликами для нього є диверсифікація аудиторії та збільшення інклюзивності, розмаїття й доступності театру для всіх, починаючи з раннього дитинства.

Інтернаціоналізацію театральної співпраці та освіти європейські театральні діячі розглядають як життєво важливу умову процвітання театру і розвитку відкритої та міжкультурно неупередженої аудиторії. Головними перешкодами на шляху створення потужного загальноєвропейського і трансконтинентального виміру сектору театру і виконавського мистецтва є мовні бар'єри, неузгодженість численних національних і регіональних програм підтримки інтернаціоналізації та недостатня увага до транснаціонального виміру мистецької освіти.

Звертаючи увагу на послідовність викладу у Дрезденській декларації ключових викликів, що постали перед європейським театром сьогодні, слід нагадати контекст її підготовки – діалог театральних діячів і європейських політиків у рамках Європейського театального форуму, що передбачав погляд на європейський театр під різними кутами зору, у тому числі як на один з багатьох інструментів досягнення амбітних цілей ЄС (реалізації Європейського зеленого курсу, подальшої міжнародної інтеграції тощо).

Отже, ключовими викликами, що стоять перед європейським театром на сучасному етапі за оцінками провідних європейських мереж театру і виконавського мистецтва, є забезпечення сприятливих умов праці театральних діячів і свободи художнього вираження, екологічної сталості, розмаїття, інклюзивності та доступності європейського театру, інтернаціоналізації театральної співпраці та освіти.

The Dresden Declaration. URL: <https://www.europeantheatreforum.eu/page/the-dresden-declaration-of-the-european-theatre-forum> [Accessed 30 April 2023].

Владимирова Наталія,

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

ОКРЕМІ ПРИЧИНИ НІВЕЛЮВАННЯ
ПРОФЕСІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО КРИТИКА/КИНІ
(СУБ'ЄКТИВНІ МІРКУВАННЯ
ІСТОРИКА/КИНІ ТЕАТРУ)

Коли сьогодні почала оформлювати тези своєї доповіді, що пролунала майже півроку назад, з подивом усвідомила, що вона мала навіть якусь візіонерську проєкцію. Адже зараз ми вже запланували «круглий стіл» із студентами кафедри театрознавства щодо проблем трансформування однієї зі складових нашої професії – театральної критики. Мені здається, що саме такий підхід – спільні міркування профільних викладачів і студентів допоможуть розібратися у причинах нівелювання як самої професії театрального критика, так і формування специфічного ставлення до її представників.

Такі трансформації, звісно, сталися не одномоментно, мають свої координати як в історичному, так і сучасному вимірах. Займаючись як у науковій, так і у педагогічній практиці переважно історією світового театру, мені також доводилося час від часу виступати з оглядово-критичними рецензіями на ту чи іншу виставу, робити аналіз спектаклів і репертуару на загальних зборах труп у різних театральних колективах. Зараз, із зрозумілих причин (два роки карантину, другий рік війни), такі огляди і публічне рецензування неможливі. Але ще задовго до цього часу у мене виникло відчуття, що подібна практика перетворюється на такі собі маленькі «сімейні радощі». За кожним колективом, фестивалем, а іноді – й конкретним режисером або акто-

ром закріплюється чи то один, чи то група критиків, які незмінно ошчасливлюють своєю присутністю різноманітні театральні фестивалі, прем'єрні покази, бенефіси і таке інше. Чи була така практика у минулому? Чула, що була. Але, коли на твоїх очах, на прикладі твоїх колег вона так укорінюється, то, зізнаюся, скажімо, мені стало дещо не по собі. Я думаю, що не варто навіть говорити, що десанти критиків виголошували практично всюди і по кожному з «підопічних» ну, якщо не дифірамби, то відверто компліментарні відгуки. Так от: на мій погляд, однією з головних причин нівелювання професії театального критика є не відсутність (як дехто вважає) платформи, на якій можна вмістити, надрукувати свої погляди, зауваження, побажання і т. ін., а елементарна розбещеність більшості тих персонажів, які незмінно, впродовж декількох років були у центрі їхньої уваги. Ці персонажі вже цілком переконалися, що вони «най-най-най» і вже зовсім не бажають слухати абсолютно нікого. Їм вже ніхто не потрібен: ані з порадами, ані з улесливим вихваленням (про критику, звісно, не може бути й мови). Наші герої стали настільки самодостатніми (і це, у певних випадках, добре!), що зовнішні оцінки професіоналів їм абсолютно ні до чого. Вони виходять на сцену, грають, отримують свою порцію аплодисментів, а іноді – й квітів... Глядач, який у своїй більшості за останній час відверто скучив за видовищем у повному розумінні цього слова, голосує ногами... Правда, потрібно визнати, що й під час серйозних вистав, що звертаються до трагічних подій сьогодення, зали також не порожніють. Правда, у цьому разі мало хто наважується промовляти якісь критичні зауваження, розуміючи, що і серед акторів, і серед глядачів чимало тих, хто пропускає все крізь серце. А воно – болить...

Але тут вже починається інша історія. Історія, що свідчить про те, що колись театральні критики заздалегідь готували публіку до сприйняття сценічних творів, прищеплювали глядачеві, а іноді – навіть формували його художні смаки та критерії

щодо оцінки вистави або акторської гри. І це була одна із найважливіших функцій театрального критика. Так, справді, ще десяток років тому ми мали доволі велику кількість інформаційних друкованих платформ, де критики-театрознавці (тут я підкреслю визначення – театрознавці, але в жодному разі не журналісти!) більш-менш періодично та об'єктивно висловлювалися і з приводу майбутньої прем'єри і, так би мовити, постфактум. Що маємо наразі? Чати, блоги, потік абсолютно некерованої свідомості, образи, емоційні вибухи не межі з божевільням... І лише інколи у такому хаосі можна побачити хоч якусь спробу спокійного, виваженого, вдумливого аналізу. Але більшості користувачів цих інтернет-платформ (зазначу: як самим митцям, так і їхнім прихильникам) такі тексти не цікаві: сам собі режисер і сам собі критик. То, можливо, не будемо нікого ані засуджувати, ані критикувати? Спробуємо тверезо оцінити ситуацію і сприйняти все так, як воно є. А ще – поміркувати над тим, як достойно вписатися в шалений ритм сучасного театру та його чудернацьких стосунків із глядачами.

Гайшенець Анастасія,
керівниця перформативних програм
Українського інституту

СИСТЕМНІ ІНСТРУМЕНТИ ПРОМОЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ ЗА КОРДОНОМ

У 2020 році сектором Перформативних мистецтв Українського інституту було розроблено програму «Transmission.ua: drama on the move».

На момент розробки та впровадження програми її метою було сприяння підтримки перекладу, промоції та постановок сучасної української драми та сценічних адаптацій сучасної української прози у країнах Європи, їх у репертуарні сітки стаціонарних театрів Європи; поширення знання про сучасну Україну та українців через театральні тексти; включення українського дискурсу в мистецький простір Європи.

Під час розробки програми Український інститут керувався завданням із підвищення впізнаваності України за кордоном через розширення знання про Україну, популяризації української культури за кордоном та розбудови міжнародного діалогу шляхом забезпечення участі України у проектах співпраці у галузі культури і креативних індустрій.

Передумовами для програми були: слабка представленість сучасних українських театральних текстів на сценах європейських театрів, відсутність перекладів новітніх театральних текстів, негативна стереотипізація України, ізолюваність українського театру і драми у європейському культурному середовищі, відсутність українського дискурсу у європейському театральному контексті. Вирішення цих питань мала надати можливість покращувати розуміння і впізнаваність України серед широкої глядацької і професійної аудиторії за кордоном.

На даний момент ситуація вочевидь поліпшилася – зацікавленість до української драми зросла, її представлення на сценах європейських театрів збільшилося.

Від початку програма розрахована на період 2020–2022 роки, впродовж яких була реалізована у трьох країнах:

1. У Німеччині із публічною назвою програми «Transmission.ua: drama on the move. Germany» (початок реалізації у 2020 році).

2. У Польщі із публічною назвою програми «Transmission.ua: drama on the move. Poland» (початок реалізації у 2020 році).

3. У Великобританії із публічною назвою програми «Transmission.ua: drama on the move. UK» (початок реалізації у 2021 році).

На даний момент програму продовжено. Невдовзі буде оголошено нові фокусні регіони.

Програма складається з чотирьох етапів (в окремих країнах програма може містити не всі етапи):

1. Драматургічний мистецький конкурс Українського інституту, за результатами якого створюють до шести перекладів п'єс мовою фокусної країни.

2. Промоція: театралізовані читання сучасної української драми, розповсюдження перекладених текстів серед партнерських стаціонарних театрів і театральних центрів.

3. Видання збірки перекладів (онлайн або/та друкованої).

4. Реалізація постановок текстів сучасної української драми у стаціонарних театрах і театральних центрах фокусних країн.

За час реалізації програми впродовж 2020–2022 років було реалізовано наступні проекти:

- 2 драматургічні конкурси
- 15 перекладів сучасних українських текстів – 6 німецькою мовою, 5 англійською і 3 польською
- 1 аудіопрогулянка
- 11 драматургічних читань
- 1 цифрова бібліотека

На початку повномасштабного вторгнення та як відповідь на зростання попиту на переклади української драматургії Українським інститутом у партнерстві з глобальною ініціативою Worldwide Readings Project та Birbeck Center for Contemporary Theater було ініційовано створення цифрової бібліотеки перекладів української сучасної драми мовами світу на окремій цифровій платформі Ukrainian Drama translation.

Кожний включений до бібліотеки текст супроводжується карткою-паспортом англійською мовою з інформацією про автора, правовласника як оригінального тексту, так і перекладу, та короткий опис.

Основою бібліотеки стала драматургічна база, сформована в результаті діяльності глобальної ініціативи Worldwide Readings Project і поєднана з активами перекладів, створених у межах програми Українського інституту Transmission.ua: drama on the move. Наразі у зведену базу додано понад 150 перекладів сучасної української драми. Команда проекту систематизує та переглядає наявні матеріали.

Проект має відкриту системну структуру й постійно збільшується. Автори та перекладачі, які мають вже готові перекладені драми та хотіли б надати їх до каталогу бібліотеки, матимуть можливість долучитися до проекту. Якість перекладів перед розміщенням на сайті оцінює професійна експертна рада, до якої входять, зокрема, Lydia Nagel (German), Elli Salo (Finnish, Swedish, Slovak), Molly Flynn (English), Miloslav Juráni (Slovak), Iulia Popovici (Romanian), Dominique Dolmieu (French), Anna Korzeniowska-Bihun (Polish).

Особливим форматом, через який було реалізовано програму під час пандемії та суворого карантину, стала аудіопрогулянка «Звук безпечного дотику». Інтерактивний перформативно-урбаністичний проект про екзистенційну та світоглядну трансформацію, спричинену пандемією. Проект містить короткі тексти дев'яти українських драматургинь і драматургів про відчуття

«безпеки», що особливо актуально у період карантинних обмежень. У 2020 році на основі цих творів створили аудіоверсії польською мовою за участі акторів Театру Вибжеже в Гданську. Створені аудіодрами стали основою для аудіопрогулянки у Вроцлаві. У чотирьох точках міста встановлено спеціальні таблички з описом проєкту та QR-кодом, який спрямовує на сторінку проєкту й дає доступ до карти маршруту, кураторських матеріалів та аудіодрам. На сайті також можна ознайомитися з біографіями авторів аудіодрам та інформацією про Український інститут. Аудіогід дає можливість дізнатися як про сучасну українську драматургію, так і про саму Україну, навіть попри пандемічні обмеження та карантин.

Грицук Валентина,
старший викладач кафедри театрознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

ДВІ ПРЕМ'ЄРИ НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ
ІМ. І.ФРАНКА: «ВІЗИТ...»
Ф. ДЮРРЕНМАТТА ТА «КОНОТОПСЬКА ВІДЬМА»
Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА ЯК ТЕНДЕНЦІЯ
ГЕНДЕРНИХ ВІЗУАЛІЗАЦІЙ ДВОХ ПРОВІДНИХ
УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ

Авторка дає аналіз останніх двох прем'єр Театру ім. І. Франка: «Візит...» – 30 березня та «Конотопська відьма» – 30 квітня, в яких бачить несподівані стилістичні та гендерні аналогії творчості двох провідних режисерів українського сучасного театрального процесу, що стосуються інтерпретацій української класики ХІХ ст. та західноєвропейської класики ХХ ст. Реалізація вистав в одному часо-просторі та естетичні підходи до обраного матеріалу дають змогу аналізувати всього дві вистави як натяк на певну тенденцію. В обох вистав є свої знакові успішні інтерпретації на франківській сцені у постановках у 80-х. рр. ХХ ст.

*«Я вірю в театрального бога, тому що сам я не знаю,
як зробити виставу» Іван Уривський*

Березень, 2020. Інтернет-ресурс: www.ukrinform.ua/rubric-culture/2905785-iv

Статуї богинь-відьом античного вигляду, які статичними рельєфними постатями вросли в білу стіну, що захоплює площею все дзеркало сцени, – раптом оживають прекрасними голосами українських народних пісень в правому кутку цієї великої кар-

тини. Зліва із нори-дверей у стіні виповзають чоловіки в чорних пальтах, вони з'являються із завірюхи поза хатою, як два чорні чорти, які опиняються під розп'яттям у просторі помешкання.

Першою ж сценою Іван Уривський заявляє жіноче й чоловіче начало в пролозі вистави як позитив інь і негатив ян. У прес-релізі до вистави «Конотопська відьма» режисер називає персонажів повісті Г. Квітки-Основ'яненка «точними архетипами, з якими цікаво працювати». І його симпатії відверто на стороні жіночого, що простежується також в інших його виставах, зокрема в «Трамваї бажання» Теннесі Вільямса в цьому ж театрі. Бланш Тетяни Міхіної у нього – красуня з тонкою душевною організацією, яку гвалтує весь патріархальний світ. Її абсолютна довіра до чоловічого начала забезпечує їй абсолютну беззахисність. І це не стільки жахає її, як дивує, оця глибина прірви як над головою, так і під ногами. Вагончик, як клітка на коліях, не дає їй щасливої дороги (сценограф Петро Богомазов). Вагончик-тюрма жіночого начала, як дім, захищає її сестру, а от для Бланш він більш нестерпний, ніж насильство світу над нею довкола цього псевдозахисту. На підвіконні вагончика, при спробі втечі, чоловік сестри гвалтує її...

Виразна образна візуальність у «Конотопській відьмі» так само акцентований відточеними пластичними рішеннями. Тут чоловіки з лівого боку білої картини на авансцені, лавою чи призьбою під стіною підкрадаються до відьом, скульптури, злиті зі стіною оживають. Жінки оживають, щоб бути втопленими.

«Конотопська відьма» – про безвідповідального інфантильного «недоросля» Забрюху, який забезпечує прихід до влади монстра, диктатора. «Кар'єри Артуро Уї» за Бертольдом Брехтом могло б і не бути, якби завадили. Кар'єра Забрюхи (Назар Задніпровський, Олександр Ярема), гарантовано має скластися, але гарний приятель, кум, помічник, краде владу. Втім, диктаторство у нього не складається. Одвічна українська відьма, в цьому разі Зубиха (Христина Федорак, н.а. Олена Хохлаткіна) не потонула і разом з ко-

ментарями античного хору, чи пак тріо невідьом-утоплениць Чирячкою (Катерина Артеменко), Рябоклячкою (Анна Руденко, Мальвіна Хачатурян), Псючихою (Марина Веремійчук, Анастасія Рула), таки роблять свою відьомську жіночу потужну справу – маніпулюють бажаннями чоловіків. Таким чином Забрьоха не отримує молоді красуні Олени (Оксана Жданова, Марія Рудинська), а Пістряк (Михайло Кукуук, з.а. Андрій Самінін) не отримує остаточно влади і його мрії про вдале полювання на відьом не здійснюються. Українське містечко Конотоп позбувається свого диктатора з його маячнею, ідентичною теоріям і практикам Гітлера, Сталіна чи Путіна.

Містечко Гюллен у трактуванні Давида Петросяна теж виявилось під владою відьми. Молодої відьми, яка повернулася старою мультимільйонеркою Кларою Цаханасян (н.а. Наталія Сумська) у своє місто юності, до свого коханого Альфреда (н.а. Олексій Богданович, н.а. Олег Стальчук). Він її зрікся, а вона його ні, пам'ятала до старості, каструвала помічників його злочину, зробила їх сліпими декоративними песиками під ногами свого трону. Вони скавулять голосами євнухів біля жриці-султанші, влада її як жінки-жриці – повна. Чехарда чоловіків довкола неї – одного калібру, немов олов'яні солдатики зі шкатулки.

Якщо «Конотопська відьма» відбувається ніби на білому екрані на авансцені (художник-постановник, художник по костюмах Тетяна Овсійчук), а з вікон, дверей, дір екрана-стіни з'являються потойбіччя, клубки магічних ниток, ніби клубки змії чи червів, та персонажі, що бродять між світами, – то «Візит...» (художник-сценограф Даниїла Колот, художник по костюмах Наталія Рудюк) відбувається у рудій імлі, у тумані, серед якого з неба висить смітник старих речей, секонд-хенд на довгих ланцюгах. Під секондом бродять гюлленці, в тому числі Альфред. Один раз під час його протесту гак на ланцюгу вчепився йому в загривок, ніби хтось невидимий припідняв кошеня, у фіналі ж продажні містяни підвішують його, як дірявий чобіт, серед багатьох інших речей.

Щойно з'являється Клара, яка міняє ошатні яскраві сукні під цим мотлохом згори, її пантероподібні служниці-жриці в чорному возять по сцені домовину на колесах. Всі заганяють звіра-жертву. Альфред врешті перестає боятися, його не заганяють, як оленя чи білого барса, і він не вчиняє самогубство, як того вимагають гюлленці, вони змушені вчинити злочин, акт убивства.

Цей простір і образи за параболичною п'єсою-притчею Фрідріха Дюрренматта, за специфічним швейцарським театром абсурду, – занурюють нас у світ війни, табірною переселенського шмаття, в якому перебуває нині Україна. Радіеш, коли «імператриця», що нагадує царськими сукнями і поставою, і діями, – Катерину II, «облаченную» в золото і з величезною короною-сонцем на голові, – розпадається. Бо до старості вона складається з протезів. Містяни цілують руку і відривають, друга теж відпадає, розчленовують золоту статую і голову-сонце відривають, і кружляє золото як уламки старих планет у космосі.

І одна, й інша вистави – концептуальні сценографічно-музичні перформанси. У «Конотопській відьмі» аранжування вокальних номерів Сусанни Карпенко. У «Візиті...» музичне оформлення зробив сам Давид Петросян, воно не відвертає уваги від дещо монотонної візуальності, такого собі броунівського руху людей, костюмів, предметів у просторі глибокої сцени. Візуальність «Конотопської відьми» пласка, декоративна, простір замкнений у глибину сцени. Обидві вистави мало перегукуються з попередніми: ні з легендарною психодрамою Сергія Данченка (1983, 1989), ні з «Конотопською відьмою» в інсценізації Богдана Жолдака з музикою Андрія Поклада, то був мюзикл.

Актор в українському театрі дедалі частіше перетворюється на елемент концептуального видовища, що вправно вписаний в композицію та ритміку вистави, він є пластично точним, виразним, він вміє тримати увагу публіки, втім чимдалі менше через емоційну відкритість, психологічну нюансованість твореного ним образу.

Задорожня Дар'я,
*аспірантка кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

ПОНЯТТЯ «МОНОСИСТЕМНІСТЬ» ТА «ПОЛІСИСТЕМНІСТЬ» У ДОСЛІДЖЕННЯХ ВИСТАВ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Мистецтво театру ляльок перебуває у постійному розвитку. Сучасні вистави сповнені різноманітними новаціями: розширення діапазону театральних прийомів і виражальних засобів, застосування гібридних систем ляльок (окрім семи основних) та введення до вистав акторів в «живому плані», які не ховаються за ширмою. Системи виражальних засобів, що виникають, потребують подальшого осмислення.

Останнім часом особливо активізувалися українські дослідники, які висвітлюють широке коло питань функціонування й розвитку сучасного театру ляльок (Ольга Бучма, Ярослав Грушецький, Дар'я Іванова-Гололобова, Руслан Неупокоев, Тетяна Сільченко). Проте проблематика, пов'язана із класифікацією вистав залежно від застосованих систем ляльок, залишається наразі актуальною, так само, як актуальним є розширення понятійно-категоріального апарату театрознавчих студій.

Театр ляльок відрізняється своїм способом створення сценічного образу, який забезпечується використанням ігрової ляльки. Суть ляльки, що грає, полягає у здатності виходити в позамежний та ірреальний простір відносно законів буття. Базуючись на виражальних засобах семи основних систем ляльок, можна поділити сценографічні вирішення вистав на два основних види: вистави з ляльками закритого типу водіння

(верхові, що працюють винятково над ширмою) та з ляльками відкритого типу водіння (низові, ті, що виводяться на підлогу сцени).

Задля системного аналізу вистав, посилаючись на праці Р. Неупокоева, О. Бучми та ін., пропонуємо поділити вистави на моносистемні та полісистемні, характеризуючи їх за критерієм використання систем ляльок.

До моносистемних вистав відносимо ті, в яких використовується лише одна система ляльок у сценічному просторі. Якщо художнє вирішення буде обране у форматі класичної ширмової вистави, то в контексті моносистемності на цій ширмі може з'являтися будь-яка система з розряду верхових ляльок закритого типу: тростинна, або лялька-рукавичка, або гібрид п'ятачково-рукавичкової та інші, однак братиме участь у виставі лише одна з перелічених систем. Винятковими вважаються ті вистави, де введення актора (в однині) за сценарієм як окремого персонажа є допоміжним чинником.

До полісистемних вистав відносимо ті, в яких задіяно дві чи більше систем ляльок, використовується поява акторів в «живому плані» як персонажів-учасників реалізації творчого задуму постановки. Якщо для втілення художнього образу автори звертаються до вивідної ляльки відкритого типу: планшетна, маріонетка або штокова маріонетка (якщо актори не ховаються у сценічному просторі і залишаються видимими для глядачів) тощо, то це вже переходить до розряду полісистемних вистав, адже на сцені глядач поруч із лялькою майже постійно бачитиме актора в «живому плані», який найчастіше буде відкритий для глядача, виступаючи частиною художнього задуму. Винятковими вважаються вистави з використанням вивідної ляльки у чорному кабінеті, де актори подаються глядачеві начебто невидимими, але залишаються помітними.

Використання полісистемності або моносистемності у виставах театру ляльок впливає на створення і самого художнього об-

разу вистави, адже кожен з принципів диктує свої знакові системи та певні умови існування кожної деталі на сцені.

У моносистемних виставах – образна система вистави будується завдяки одному головному художньому образу (моносистемність – монообраз). За основу образної системи вистави береться якийсь один головний художній образ як символ, що артикулює основний сенс постановки.

Відмінність створення образної системи полісистемної вистави від моносистемної зумовлена можливостями комплексу художніх засобів виразності. Використання різних принципів існування в одному сценічному просторі допомагає виражати багатовимірність художнього образу вистави.

Сучасні тенденції розвитку театру ляльок характеризуються експериментальністю, багатовимірністю, мультижанровістю витворів мистецтва, що безпосередньо пов'язано із наявністю нових технічних, технологічних і візуальних можливостей. Мистецтво театру ляльок дедалі більше тяжіє до створення полісистемних вистав, однак потенціал моносистемних також не вичерпаний. Застосування нової термінології сприяє точнішому відображенню специфіки мистецьких явищ у їхній множинності й різноманітності.

Запольська Ірина,

*театрознавчиня, художній керівник театральної
майстерні «Перша вистава», ГО «Творчий дім»*

СТВОРЕННЯ ВИСТАВ ДЛЯ ДІТЕЙ В ЧАС ВІЙНИ:
ДОСВІД ПОЄДНАННЯ ПРИНЦИПІВ
ПЕРФОРМАТИВНОГО ДІЙСТВА
З ПСИХОТЕРАПЕВТИЧНИМИ МЕТОДАМИ
ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНОГО СТАНУ

Від 2014 року Україна переживає біль окупації східних територій, а в ніч на 24 лютого 2022 відкрита агресія російських злочинців проявилася нахабно й цинічно. Найголовнішим завданням для кожної родини стало вбереження життя та психіки дітей від страху почутих вибухів, звуку сирен, побачених руйнувань, хаосу переїздів евакуаційними маршрутами, зчитування тривожності дорослих. Історія моментально перекреслила мирне життя українців і розбила звичний календар на «час до війни» та «час боротьби за перемогу». Цінності та потреби суспільства змінилися. І театру належить стати дієвим джерелом енергії та гармонії, яка відновлює й забезпечує стабільність емоційного стану юних глядачів.

Історія театру для дітей в Україні охоплює понад 100 років. Динаміка рефлексії театру на соціальні події вимальовує контур історії нашої країни. Архівні матеріали дають змогу зрозуміти особливості репертуару і траєкторії життя колективів, яким випало спілкуватися з юним поколінням мовою театру. Ці свідчення надають можливість з'ясувати завдання епох через діяльність театрів для дітей та юнацтва в Україні. Вектори нескінченного тиску проявляються в репертуарі та стилістиці вистав для дітей і відлунюють завдання, які випромінювали со-

ціальні парадигми. Діти були у фокусі уваги як об'єкти виховання. Але настав час нових потреб і нових викликів. Театру належить взяти роль рятівника, терапевта та тьютера.

Потреба у пізнанні мистецтва театру є важливою складовою розвитку дитини, воно здатне відкрити дитині любов до спостережень і роздумів, емоційний інтелект і вміння сприймати цілісність ситуації. Дійство та гра допомагають зменшити наслідки стресу, набувати навички взаємодії та відкривати здатність до критичного мислення. Така взаємодія з глядачами потребує консультацій з фахівцями суміжних професій – психології, педагогіки, медицини. Сучасний театр для дітей потребує від митців знань принципів вікового розвитку дитини, аби надавати захист дитинству в час перманентних катаклізмів і катастроф. Театр для дітей відкриває нову нішу, яка спирається на вивчення потреб глядача, та жанри, що надають глядачеві право виявляти мислення й бути учасниками, які впливають на творення.

У 2022–2023 році вистави у приміщеннях сиротинців і прихистків, підземних залів станцій метро, бомбосховищах стали новим простором роботи митців театру. Досвід державних театрів для дітей та юнацтва, театрів ляльок і недержавних театральних проєктів у Харкові та Києві, в Одесі та Львові, Чернігові, та інших містах України свідчить про новий етап роботи театру, який спирається на потреби глядачів, враховує поради психології та способи відновлення через терапевтичні методи.

Нам довелось безпосередньо стати учасниками екстремального поєднання інструментів перформативного дійства з методами терапевтичного відновлення дітей молодшого шкільного віку під час першої хвили евакуації жителів східних регіонів до західних областей України. В перший же день повномасштабного вторгнення консультанти – сімейні психологи змогли організувати онлайн вебінари та надати перші рекомендації про техніки порятунку в момент стресу: через рух, дихання, спів, дотики та інші терапевтичні методи.

Здавалося, що в перший місяць війни театр був «не на часі», проте виникало питання: в чому саме театр може знадобитися людям, яким у першу чергу потрібен прихисток. У наметах та на вокзалах цілодобово чергували люди, які надавали допомогу евакуйованим родинам. А в приміщеннях театрів облаштовували притулки для ночівлі людей з окупованих регіонів.

Під дахом театрів щодня перебувало багато родин з дітьми, яких потрібно було розрадити, але на це не вистачало емоційного ресурсу в тих, хто вирішував безліч питань про харчування, документи та довідки, термінову медичну допомогу і навіть організовував поховання людей.

Львівській театр ляльок відкрив свій простір саме для надання допомоги евакуйованим родинам і підтримав пропозицію підготувати таке дійство, до якого можуть долучатися діти, які проживають у залах театру. Так ми розпочали мандри новою дорогою до театру, в якому немає наративу. Взаємодія акторів та безперервний рух предметів на майданчику наповнювали дійство. Ми відроджували власну здатність до творення й рухались у пошуках того, що може сфокусувати увагу дитини у процесі гри. Нам було важливо зрозуміти, як можна інсталювати поради психологів у спілкування з дітьми та допомогти батькам хоч на 30 хвилин позбутися напруження через надмірний стрес у ці дні.

Зустріч з першим глядачем відбулася в бомбосховищі вже на другий день резиденції, коли репетицію перевала повітряна тривога, а ми вже знали, що театри та заклади культури в українських містах стали мішенню для російських злочинців.

Так, у березні 2022 р. народжувалась вистава-антистрес «Сонячне небо». Назва дарувала право запрошувати дітей у простір підземелля. А можливість самостійно тлумачити те, що без слів відбувається на майданчику, допомагала запустити захисні механізми психіки дітей. Вони могли обирати дистанцію взаємодії, проявляти ініціативу, відчувати контроль над ситуацією, яка

змінюється за їх участі. А нам належало вчитися розуміти та поважати їх вибір.

За декілька днів резиденції ми оновили власний емоційний стан та створили ескіз вистави. Символічна прем'єра відбулася в бомбосховищі в Міжнародний день театру для дітей 20 березня 2022. Далі вистава набувала досвіду, наповнювалася новими ракурсами та мандрувала до прихистків, де ми зустрічали дітей. Композиція ще не раз змінювалась. Ми спостерігали за реакціями глядачів і змінювали акценти. Акторам було дуже непросто, але правда взаємодії з глядачами додавала їм готовності імпровізувати в рамках загальної композиції і так творити гру. Декілька груп акторів добре орієнтувалися у композиції, тому склад виконавців міг змінюватися. Дійство щоразу проявляло індивідуальність кожного актора. Кожен випромінював красу через взаємодію у процесі творення.

Вже в травні театр повернулося до насиченого графіка. Запрацювало декілька сцен. «Сонячне небо» стало символічним початком нового сезону та наближення Перемоги. Вистава побачила фестивальні майданчики і продовжує зігрівати глядачів досвідом взаємодії.

Відповідальність за майбутнє дітей, яким випало зростати в час війни, спрямовує мистецьку роботу на такі формати, які поєднують територію психології та естетики. Такий театр має наукове підґрунтя, яке треба досліджувати й поширювати. Знання процесів гармонійного розвитку дитини має стати в пригоді діячам театру, аби відкривати особливості комунікації, проявляти швидкість сприйняття інформації та наповнювати емоційний інтелект дитини.

Котеленець Марина,
*старший викладач кафедри театрознавства,
директор ВГО «Всеукраїнська ліга авторів»*

ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОГО СТИЛЮ АКТОРА. ТВОРЧИЙ СТИЛЬ АКТОРА ПЕТРА ПАНЧУКА

Народний артист України Петро Фадійович Панчук вже 38 років служить на сцені Національного театру імені Івана Франка. За своє довге творче життя він пережив і складні драматичні періоди, і моменти підйому та успіху. За цей час Панчук довів і продемонстрував, що явище він в українському театрі рідкісне, зі своїм самотутнім стилем і манерою гри. І саме його стиль і манеру гри спробуємо «зловити в сильце», визначити в певних естетичних і наукових поняттях.

Театральний професіонал і навіть просто досвідчений глядач визначають Петра Панчука як яскравого характерного актора. Якщо звернутися до системи класичних амплуа театру XIX століття, то цього актора можна віднести до амплуа простака. Все так. Але, звичайно, для більш повного опису його акторської манери і стилю треба використовувати ще такі поняття, як гротеск, ексцентрика, перебільшення, надзвичайна пластична виразність і музичність.

Також потрібно зважити на величезну сценічну чарівність Петра Панчука, яка викликає симпатію навіть до глибоко негативних персонажів у його виконанні. Вочевидь, що всього цього творчого арсеналу забагато не лише для простака, а навіть для «простого» характерного актора.

Ще треба додати, що Панчук є фактично актором винятково класичного репертуару. В його акторському доробку твори Достоевського, Шевченка, Сковороди, Стріндберга, Котляревського, Франка, Карпенка-Карого, Мольєра. Петро Фадійович грає в

п'єсах лише цих великих класиків. І ми його практично не побачили (за винятком кіно, звичайно) в драматичних творах сучасних авторів. І це при тому, що його зовнішні дані цілком відповідають типажу народного і соціального героя.

Зовнішні – так, але не психологічні, особистісні якості. За зовнішністю чарівного простака чи типажу з народу ховається потужний драматичний темперамент, гідний героя з трагічним світосприйняттям.

І, на відміну від сьогоденного світу метамодерну, в якому всі можливі межі розмиті, ідеології розвінчані, а Бога, як відомо, вже давно немає, світ, в якому творчо існує актор Панчук, все ще містить полюси добра і зла, між якими триває люта боротьба. Й історію про цю боротьбу він розповідає зі сцени і може втілити саме в героях класики. Так, у водевільному спектаклі «Наталка Полтавка» виникає несподівано-драматичний, з елементами лірики і жертовності, Возний; у «Перехресних стежках» за І. Франком – сутінковий страждалець і кат Стальський; і, звичайно, розривається пристрастями Терентій Пузир у «Хазяїні» І. Карпенка-Карого.

Саме в останній ролі, коли вмираючий Терентій, скорчений, на милицях, немов страшна небезпечна комаха, з'являється на сцені, добре видно, як сили зла і шалені пристрасті короблять і вивертають тіло його героя. Свое акторське тіло Панчук перетворює на екран, на якому відбивається внутрішня боротьба його героїв і в якій демони все-таки перемагають сили добра. Саме тому актор піддає своє тіло таким сильним гротескним деформаціям, які вимагають від нього неймовірної пластичності, гнучкості та експресії. Він грає тілом, начебто вибудовує цілу низку знаків, так виразно, що навіть виникає контрапункт між його обличчям, портретною частиною його постаті й точними енергійними рухами не просто актора, а гімнаста.

Цей акторський метод Панчука почасти нагадує чимало рішень великого Михайла Чехова, що використовував зміну і дра-

матургію жанрів у рамках однієї ролі чи розігрував конфлікт психологічного, ліричного змісту з тілесно-фізіологічною складовою своїх персонажів.

І така ж фізіологічна відкритість, експресивність притаманна і Петрові Панчуку. Це виявляється дуже сильним акторським засобом виразності та впливу на глядача. Природна чарівність (що, як доводить сучасна диференційна психологія, є властивістю генетичною) підкріплюється і підсилюється у Петра Панчука і чарівністю сценічною, яка має зовсім іншу природу.

Розщеплення та розірваність свідомості героїв Панчука нагадує світ модерну, але так чи інакше вони ще підкоряються християнській моделі світу й образу людини за подобою Божою.

Тому в сучасній, а особливо актуальній драмі Петро Фадійович навряд чи гратиме. Її плоскі умоглядні персонажі існують в сьогоденнішому світі, де добро і зло давно редукувало до стану пост-правди, поняття, яке зараз активно використовується. І в ньому (цьому світі) акторові Петру Панчуку зайнятися просто нічим.

Звичайно, він не є актором психологічного реалістичного театру. Але Панчук володіє технологією психологічного театру і блискуче володіє методом психологічного аналізу та розбору ролі. І внутрішня побудова характерів його героїв, обґрунтування всіх трансформацій, що з ними відбуваються – бездоганні.

Актор, який не володів би цією майстерністю, навряд чи взявся б за постановку Достоевського – яка потребує здатності до надтонкої рефлексії та самозаглибленості. А Петро Фадійович грав «Сон смішної людини» (й це був його власний творчий вибір) на малій сцені театру Франка – філософське і фантастичне оповідання класика. Але напрацьований психологічний матеріал він майстерно «упаковує» в гостру виразність з гротескним пластичним перебільшенням. Начебто свого улюбленого Достоевського «огортає» рідним Гоголем.

І от саме в контексті такої любові до Достовського Петра Панчука потрібно повернутися до категорії сценічного перевтілення і спробувати визначити особливості саме сценічної чарівності Панчука. І для цього треба використати поняття надзавдання, яке пов'язує сценічне життя актора з його позасценічним життям.. Це поняття в другій половині ХХ ст. глибоко розробляли Павло Сімонов (психофізіолог) та Петро Єршов (режисер). Ось що вони писали: «Надзавдання – це пристрасне і глибоко особисте прагнення художника повідомити людям «велику правду» про «мир, добро і справедливість, а потім поділитися цим знанням з іншими... Для того, щоб отримати у них підтвердження істинності свого пізнання». Така потреба повідомлення – найважливіша складова художньої обдарованості митця і, звичайно, артиста. І ще одна дуже важлива для нас думка цих авторів: «Професійне вміння артиста трансформувати свою художню потребу пізнання на потреби героя, якого він зображає, і становить основу перетворення». А від себе додамо – і сценічної чарівності, яка, таким чином, не залежить ні від зовнішніх даних артиста, ні від привабливості його персонажа.

Чим більше узагальненого рівня надзавдання формується у актора, чим більш глибокі потреби його пізнання себе і навколишнього світу, тим більш енергонасиченим стає його сценічне існування. Те, що ми можемо спостерігати у творчості Петра Фадійовича Панчука.

У підсумку можна сказати, що Петро Панчук актор театру трагічного гротеску, театру, в якому створювалась цільна об'ємна людина, зі складним характером та великою долею. І такий театр зараз майже зникає.

Кравчук Петро,

*заслужений діяч мистецтв України, кандидат
мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства
Київського національного університету театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

З ПЛЕЯДИ ФУНДАТОРІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ XX СТОЛІТТЯ

(До 130-ліття від дня народження В.С. Василька)

У доповіді робиться спроба систематизувати творчі здобутки одного з фундаторів новітнього українського театру XX століття – В.С. Василька, який за 60 років своєї мистецької праці створив велику кількість високохудожніх образів та здійснив постановки більше ста неординарних вистав, що переконливо поповнювали і збагачували творчі надбання сучасного йому державного театру України.

7 квітня 2023 року виповнюється 130 років від дня народження Василя Степановича Василька (Миляєва) – одного з видатних українських режисерів, чий творчий шлях нерозривно пов'язаний з 60-річною історією українського театру. Понад тридцять років він керував театральними колективами (Одеса, Харків, Чернівці, Донецьк), кожен з яких зробив значний внесок у розбудову сценічної культури. Десятки створених різнохарактерних образів, понад сто здійснених вистав, роки плідної праці театального педагога, переклади п'єс, інсценізації літературних творів, історико-театрознавчі дослідження, заснування українського театального музею, активна громадська робота – ось що становить творчу біографію митця багатогранної обдарованості.

В.С. Василько народився в селі Буртах Шполянського р-ну Черкаської обл. в родині сільського інтелігента. Навчався спо-

чатку в сільській початковій школі, потім у Фастівському міністерському училищі, далі в 2-й Київській класичній гімназії, яку закінчив у 1913 році. З 1913-го по 1916 роки навчався на історико-філологічному факультеті Київського університету.

Василь Василько захоплювався театром з юнацьких років. Ще будучи гімназистом, він брав участь в аматорських виставах. У 1912 році почав працювати професіональним актором у Київському театрі М.К. Садовського (акторський дебют – роль свата Тимоша у п'єсі «Сватання на Гончарівці»).

Першими вчителями актора були М.К. Садовський, Ф.В. Левицький, І.О. Мар'яненко пізніше М.К. Заньковецька та П.К. Саксаганський. Починаючи з 1913 року він одночасно навчався в університеті і працював у театрі під псевдонімом Василько (справжнє прізвище Миляєв). Кращими ролями актора були: Кузьма («Лиха іскра поле спалить...»), Сват («Безталанна»), Гупаленко («Суєта») та інші.

З 1916 по 1918 роки В. Василько служить у царській армії. Після демобілізації вступив до товариства «Молодий театр», очолюваного Лесем Курбасом, де зіграв ролі: Графа Коттвальда («Горе брехунів»), Водяника («Затоплений дзвін» Г. Гаупман), Запорожця («Вертеп»).

У сезоні 1919/1920 років В. Василько працює у Першому українському драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка (нині Дніпропетровський театр ім. Т. Г. Шевченка); кращими ролями цього сезону були – Городничий та Йосип («Ревізор»), Куче («Ткачі») та інші. У цьому колективі відбувся і режисерський його дебют постановкою п'єси «Базар» В. Винниченка (травень 1920 року).

У 1920-1921 рр. В. Василько працює актором і режисером у Київському театрі («Кийдрамте») під керівництвом Леся Курбаса, грає ролі Полковника конфедератів («Гайдамаки»), Банко («Макбет»), Кавалера («Господиня заїзду»), Яешню («Одруження»), здійснює постановки вистав – «Господиня заїзду», «Одруження», «Суєта» тощо. У виставах тих років молодий режисер

переважно продовжує традиції своїх вчителів, традиції реалістичного театру. Проте і тоді він уже вирізнявся власними пошуками яскравої театральної виразності спектаклів.

В. Василько у 1922 році вступив до складу Мистецького об'єднання «Березіль». Працюючи актором (ролі – Король Георг і Д-р Сервіс в «Джаммі Гітінсі» за Е. Сінклером, Лорд і Жебрак у «Машиноборцях» за Е. Толлером, асистентом режисера, керівником кількох станцій – фіксацій і систематизації досвіду, музею (є одним із засновників українського театального музею), пройшовши курс режисерської лабораторії і беручи участь у виданні журналу «Барикади театру», він сформувався як оригінальна театально-мистецька особистість. Весною 1925 року В. Василько здав першу «дипломну працю», постановку по суті нової п'єси «За двома зайцями», написаної у співавторстві з письменником В. Ярошенком, за сюжетом однойменної п'єси М. Старицького.

Формування режисерської майстерності В. Василька пов'язане з явищем складної взаємодії двох тенденцій розвитку українського театру: з одного боку, з продовженням ідейно-естетичних принципів реалізму і народності театру М. Садовського, а з другого – з впливом революційно-новаторського театру Леся Курбаса.

В Україні небагато навіть талановитих режисерів досягає такої вершини творчості. Як на мою думку, серед українських режисерів старшого покоління пощастило утворити свої театри тільки Лесю Курбасу, Гнату Юрі, Борису Романицькому та Василю Васильку. Хоч двом з них це вдалося не повною мірою, бо Г. Юра і Б. Романицький фактично не виховали собі режисерської зміни.

Щодо В. Василька – то питання висвітлюється значно складніше. Адже він був природженим педагогом і всі роки творчої діяльності займався вихованням молодшої зміни акторів і режисерів.

Пройшовши школу «Березоля», В. Василько утвердився на позиціях принципового і чесного, безкомпромісного митця-грома-

дянина, що пізніше стало однією з визначальних причин, яка «заважала» режисерові створити свій театр і вилилась у життєву і творчу драму режисера.

Восени 1926 року В. Василька було призначено керівником Одеського драматичного українського театру, де він працював до 1928 року. Його кращі постановки цього періоду – «Любов Ярова» К. Треньова, «Кінець Криворильська» Б. Ромашова, «Республіка на колесах» Я. Мамонтова, «97» М. Куліша. Ці спектаклі були значними подіями в творчій біографії колективу і етапними для режисера.

З 1928 року В. Василько очолив Харківський Червонозаводський театр і здійснював художнє керівництво цим колективом упродовж шести років. За час роботи в цьому театрі відбулася складна еволюція театральних поглядів В. Василька від підкресленої театральності («Марко в пеклі» І. Кочерги; нова редакція «За двома зайцями» за М. Старицьким) через стилістику конструктивізму («Туга» Г. Кобця, «Наступ» В. Гжицького) до вистав, що наближалися у своєму художньому вирішенні до естетики загальнообов'язкового соціалістичного реалізму («Страх» О. Афіногенова, «Мій друг» М. Погодіна).

За шість років Червонозаводський театр налагодив творчі зв'язки з великими підприємствами м. Харкова, з діячами культури Грузії та Білорусії, представляв український театр на Першій Олімпіаді театрів народів СРСР у Москві. В. Василько вів художнє керівництво режисерським курсом Харківського Муздраміну. Вироблялося виразне творче обличчя театру, але з ініціативи І. Микитенка у Харкові мав заснуватися Вуспівський театр на противагу Вапліянському «Березолу». Саме В. Василькові І. Микитенко запропонував очолити новоутворений Харківський театр Революції, від чого митець відмовився. У листі до театрознавця А.І. Кулішенка від 16 серпня 1971 року він пише: «Я здавна був творчо зв'язаний з драматургами І. Кочергою, І. Дніпровським, Я. Мамонтовим, – всі вони не належали до жодного з

літературних угруповань і я не мав ніякого бажання ламати творчу дружбу з ними і йти під керівництво І. Микитенка та його однодумів. Я відмовився!» (копія листа до А. І. Кулішенка знаходиться у автора).

За п'ять років праці на Донеччині (1933-1938) В. Василько поставив чотирнадцять п'єс. Серед них спектаклі, здійснені за творами класичної спадщини – «Шельменко-денщик», «Ревізор», «Макбет», хоч провідна роль належала п'єсам сучасної драматургії: «Підеш не вернешся» І. Кочерги, «Платон Кречет», «Банкір», «Правда» О. Корнійчука, «Васа Железна» М. Горького. У цих виставах режисер намагався розкрити корінні філософські проблеми людського буття та морально-етичні закони життя тогочасного суспільства. Крім того, вони утвердили постановника на творчих засадах сучасної режисури, визначили основні риси майстерності самобутнього митця, визначали оригінальне творче обличчя молодого колективу. Театр спочатку було визнано в Донецьку, пізніше – в Києві.

У 1938 році В. Василько повертається на роботу до Одеського театру Революції, де поставив такі високохудожні спектаклі, як «Поєтова доля» С. Голованівського, «Богдан Хмельницький», «В степах України» О. Корнійчука, «Віндзорські жартівниці» В. Шекспіра. У створенні образного вирішення спектаклів митець спирався на традиції синтетичного українського театру. Режисер умів у всіх постановках, при тому, що в них могли превалювати найсучасніші в цей чи інший період театральні прийоми, залишатися вірним принципам реалізму і народності, які йшли від міцних традицій українського класичного театру.

У 1941 році В. Василька було призначено директором Львівського театру ім. Лесі Українки, де розпочалась активна робота до відкриття нового сезону, але цю роботу перервав початок війни.

У роки Другої світової війни митець працював у колективі Харківського державного драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка (колишньому «Березолі»). Серед значних творчих досягнень у

цьому колективі постановки В. Василька – «Чекай мене» К. Симонова, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка. Останній спектакль, веселий, сповнений народного гумору і всеперемагаючого оптимізму, показували бійцям на фронті та в тилу.

У 1943 році В. Василька призначено художнім керівником Чернівецького музично-драматичного театру. Після повернення з евакуації колективу в рідне місто – Чернівці режисер докладав багато сил і уміння, щоб театр став буковинським не лише за географічною ознакою, а й за змістом творчої праці. Поряд з постановкою творів «Чому не гаснуть зорі», «Платон Кречет», «Житейське море», «Чорноморці», «Катерина», «Віндзорські жартівниці», першим кроком у цьому напрямку була сценічна редакція повісті О. Кобилянської «Земля», здійснена В. Васильком у 1947 році. Ця вистава була програмною у творчості режисера, продемонструвала тісний зв'язок мистецтва з життям народу.

З 1948-го по 1956 рік В. Василько втретє очолив Одеський театр, куди запрошували режисера впродовж двох років. Ось лист постанови загальних зборів колективу за підписами провідних акторів театру: «Дорогий Василь Степанович! Багато років чудової натхненої праці нашого колективу під Вашим талановитим керівництвом, Ваша особиста роль у зростанні нашого театру та у вихованні наших кращих акторів і режисерів назавжди зв'язала наш колектив з Вами».

В Одесі В. Василько відновив постановку «Землі» О. Кобилянської. Вистави «Юність батьків» Б. Горбатова, «Шторм» В. Білль-Білоцерковського, «Розлом» Б. Лавреньова визначили головний героїко-романтичний стиль діяльності театру. Піклуючись про оригінальний репертуар колективу, режисер поставив власні інсценізації творів «У неділю рано зілля копала...» та «Угрюм-ріка», а до сторіччя від дня смерті Т.Г. Шевченка здійснив постановку «Гайдамаків» за інсценізацією Леся Курбаса. Проте тема сучасності для В. Василька залишалась головною. В останні роки режисерської творчості він здійснив постановку таких творів,

як «Калиновий гай» О. Корнійчука, «Хто сміється останнім» К. Кропиви, «Дочка прокурора» Ю. Яновського та інші. Сценічне відтворення сучасного позитивного героя для режисера було почесним завданням. Постановка спектаклів за актуальними творами сучасних авторів була не самоціллю для В. Василька, а органічним виявом його ідейно-естетичних переконань.

Цикл лекцій з питань режисури, майстерності актора, виступи в пресі, на конференціях, дискусії, інсценізації творів – «Верховино, світку ти наш» М. Тевельова, «Одягнені камінням» О. Форш, «Черевички» М. Гоголя, «Одна дівчина і багато, багато закоханих» К. Чандра, «Обережно, людина!» В. Шульпиної, п'єса про Леся Курбаса «Чашка чорної кави». Вдумливий практик сценічного мистецтва в останні роки напружено працює як історик і теоретик театру. Виходять його спогади «Любов Павлівна Ліницька», театрознавчі праці «Ф. В. Левицький», «Микола Садовський та його театр», «Фрагменти режисури». Спогадами та роздумами про театр і дійсність митець ділиться у своїй останній книжці мемуарного характеру «Театру віддане життя», яку він закінчив за десять днів до смерті. Пішов з життя Василь Степанович Василько 18 березня 1972 року.

За час своєї активної громадської та художньо-творчої діяльності В. Василько здійснив постановку близько ста вистав. Серед його постановок траплялися й суперечливі, в його режисерській практиці були не лише злети і перемоги, а й прорахунки й компроміси. Але спектаклі режисера завжди були побудовані на чіткій соціальній основі, характеризувалися синтетичністю і визначалися чітким ідейним спрямуванням та народністю. Особливістю режисерського стилю В. Василька було те, що художня правдивість сценічних характерів і подій розкривалася при наголошеній соціальній значимості, органічному поєднанні поглибленої психологічності й підвищеної емоційності й виявлялося в яскравій театральній формі за визначеним режисером жанром.

Серед режисерів його генерації В. Василько вирізнявся ще й тим, що був він прекрасним режисером-педагогом (університетська освіта, безперечно, дала свої наслідки). Мало того, що він організовував театральні студії в Одесі, Донецьку, Чернівцях, вів режисерський курс в Харківському театральному інституті (1929-1933), але його педагогічну роботу не слід розуміти як просто викладання в інституті чи студії.

Сьогодні нація має перед собою безліч проблем. Та чи не найбільша з них – занедбаність духовної сфери. І пора розуміти, що тільки рішучі зміни саме в цьому питанні – відбудова й побудова духовності – будуть здатні спинити процес моральної деградації. Творчість В. Василька невід’ємна від динаміки і ритму розвитку українського театру. Хотілося б, щоб її здобутки були відчутними в становленні театрального мистецтва сучасності, адже вони впродовж десятиліть стоять на варті моральної чистоти народної душі, духовного здоров’я нації.

Василько В. *Театру віддане життя*. К.: Мистецтво, 1984. 406 с.

Василько В. *Лист до Кулішенка А.І.* від 16 серпня 1971 р.

Гончар О. *Будьмо гідними святинь. Літературна Україна*, 1993, 4 лютого.

Овчієва Леся,

*старший викладач кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

**ЛЮБОВ ЛІНИЦЬКА – САМОБУТНЯ АРТИСТКА
УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ:
ВІД НАРОДНО-КЛАСИЧНОГО ДО НОВІТНЬОГО ТЕАТРУ
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Своїм життям і акторською творчістю Любов Павлівна Ліницька (1865-1924) разом з такими театральними митцями, як Федір Левицький, Олександр Мар'яненко, Ганна Борисоглібська, Іван Замичковський, Єфросинія Зарницька, Онисій Суслов та іншими, започаткували другу когорту вітчизняних загально визнаних театральних діячів, які своєю творчістю, створивши безмежну численність високохудожніх образів, що часто ставали мистецькими шедеврами і своєю лише мистецькою вартістю рівнялись із доробком славетних українських корифеїв – М. Кропивницького, М. Заньковецької, Г. Затиркевич-Карпинської, І. Карпенка-Карого, М. Садовського та П. Саксаганського, чие мистецтво сягнуло вершин світової слави й часто величалося «золотою добою українського театру».

У виставах високопрофесійних труп виявлялася благородна мета предвічних прагнень, пробудження національної свідомості широких народних мас, показувалась правда життя поневоленого народу. І на високих і чистих сценічних ідеалах гартувалася душа артистки-початківця, що закономірно привела юну Любов Ліницьку до служіння її величності – сцени.

Л. Ліницька, працюючи і навчаючись у корифеїв українського театру; уславилась як драматична героїня у кращих театральних трупах наприкінці ХІХ і на початку ХХ століть. Вона належа-

ла до першорядних жіночих талантів української сцени. Любов Павлівна і темпераментом, і світовідчуттям, і акторською технікою, не враховуючи М. Заньковецьку, була найкращою драматичною артисткою у дореволюційному театрі, а після подій української визвольної революції стала активним фундатором нового державного театру України.

Л. Ліницька належала до другої генерації корифейської фаланги, акторів, які своїми власними працею і досвідом створювали самобутню школу сценічної гри. Лише тверда віра у свій талант і наполегливість Л. Ліницької стали тими чинниками, що привели її до здійснення мрії. Лише за другим разом М. Кропивницький прийняв Любов Павлівну до своєї трупи – й одразу на ролі героїнь. Звичайно, за відсутності знання техніки сценічної гри перші успіхи артистки здобувались за допомогою виразних психофізичних даних та інстинкту, інтуїції й лірико-патетизму. Використовуючи практику визначних попередників – Щепкіна, Соленика і свою власну, – Кропивницький утворює сценічну школу виховання творчої молоді. Настирливо утверджуючи реалістичну методика, що в основі своїй базувалась на органічній щирості й художній простоті виконання, він активно змушував включати у творчість процеси продуктивного сценічного мислення, спрямованого на розкриття образу персонажа. Період перебування Л. Ліницької у трупі Кропивницького став початком опанування нею акторської професії.

Другим етапом творчого становлення був нетривалий період праці Л. Ліницької у трупі М. Старицького, де актриса на базі засвоєння стилістики романтично-побутових методик значно розширила жанрові особливості творення образів у гострохарактерних комедіях, високих трагедіях і музичних постановках, що стали складовою частиною української театральної культури.

У 1891 році вона вступила до трупи братів Тобілевичів, у якій працювала – з незначними перервами – вісімнадцять років. Поетика драматурга І. Карпенка-Карого і режисура П. Саксаган-

ського ставили перед артисткою нові вимоги. У п'єсах І. Франка, І. Тобілевича, Панаса Мирного вимагалось, щоб засоби сценічної виразності народжувались не в підсвідомості, а продумано вироблялись і освоювались, інтуїція не ігнорувалась, але перевірялася. Тобто емоційність відшліфовувалася доцільністю, визначалася думкою ролі та вистави. Важливим стало народження існування ансамблю виконавців у виставі, а також уважне сприйняття партнера. Акторська школа П. Саксаганського, де органічно поєднувались природний темперамент актора, освоєння засобів сценічної виразності, розум і відчуття – стала фундаментом навчальних здобутків українського театру перших десятиліть ХХ століття. Цією школою досконало оволоділа Л. Ліницька, що дало їй можливість плідно працювати у перехідному періоді українського театру від побутово-психологічного до умовно-модернового стилю.

З 1909 року Л. Ліницька стала прем'єршею Першого стаціонарного українського театру М. Садовського у Києві, де абсолютно новаторською діяльністю артистки на сцені стає створення низки характерів у новітній модерновій драматургії. В тих роках Л. Ліницька не лише піднялася до вершин реалістичної творчості, а й зуміла стати провідною виконавицею ролей новітнього репертуару у п'єсах Б. Грінченка, Л. Яновської, Л. Старицької-Черняхівської, Г. Хоткевича, С. Черкасенка та В. Винниченка. Творчість майже всіх цих драматургів була заборонена в СРСР та відповідно насамперед й у радянській Україні. При панівному більшовицькому режимі саме ці автори на багато років стали «викинутими українцями». Звісно, дослідники історії театру змушені були обходити сторінки роботи театрів над такими п'єсами, а разом з тим і здобутки виконавців ролей. І хоч майже у всіх творах названих авторів артистка Л. Ліницька була першовиконавицею центральних жіночих персонажів упродовж десятка років, та все залишилося «білими плямами» не лише в діяльності артистки, а часто й у творчих шуканнях всього укра-

їнського театру. Одначе сценічне освоєння принципів «нової драматургії» у виставах за участі Ліницької мало великий вплив на подальшу творчість українських театральних діячів – акторів, режисерів, сценографів, мистецтвознавців, а зрештою і на публіку, на її при звичаєння до засад естетики сценічного модернізму

З 1917-го до 1924 року, в заключному періоді своєї творчості, Л. Ліницька працювала у перших українських державних театрах, фактично ставши активним учасником і фундатором кожного із них – Українського Національного театру (1917), Державного Народного театру (1918-1923) а з 1923 року – Державного театру імені М. Заньковецької. Досконало володіючи сценічними засобами «синтетичного актора» вона збагачувала акторську майстерність виконавців перехідного періоду від побутово-реалістичного до умовно-психологічного театру. В репертуарному списку артистки понад 140 ролей. Вона була артисткою великих творчих можливостей, яка успішно грала в драмі, комедії, трагедії, мелодрамі, водевілі й навіть співала в операх. У її особі формувався тип митця – актора-режисера своїх ролей. Її творчості притаманне тонке розуміння жанрово-стильової специфіки театральної вистави. В акторській грі Л. Ліницької перепліталися елементи лірико-поетичного і романтичного театру. Вона завжди прагнула грати ролі в ідейно-насиченій драматургії, до наголошення думки – людина і суспільство. Л. Ліницька уміло використовувала засоби «синтетичної артистки» і багатопланові мовні характеристики персонажів. Найулюбленішими у неї були ролі в історичних п'єсах, написаних у віршованій формі. У актриси було гостре відчуття мови, володіння інтонацією, тембром і силою голосу. Блискуча пластична культура та виразність міміки і жесту допомагали їй у кожній ролі знаходити відповідну характерність. У зрілий період творчості артистка виразно виявляла свій особливий акторський стиль, постаючи носієм культу розуму, рацію й сценічної вираженості. Не випадково

М. Вороний її гру порівнював з мистецтвом Сари Бернар. Безперечно, Ліницька на основі власного досвіду започаткувала особливу практичну школу акторської майстерності. Її гідними послідовниками у новітньому театрі стали артистки Є. Зарницька, Г. Мещерська, В. Любарт, Л. Гаккебуш, В. Чистякова, Г. Янушевич та інші. Своєю натхненною творчою працею Л. Ліницька разом з блискучими майстрами українського класичного театру М. Кропивницьким, М. Старицьким, І. Карпенком-Карим, М. Заньковецькою, М. Садовським, П. Саксаганським, Г. Затиркевич-Карпинською та зі своїми ровесниками – І. Мар'яненком, Г. Борисоглібською, Є. Зарницькою, Ф. Левицьким, О. Сусловим та іншими зробили безцінний внесок у розвиток вітчизняного театрального мистецтва кінця XIX – початку XX століть. Вони утворили театр сильних, відкритих і щиро виявлених почуттів, театр, що був одним з найактивніших суспільно-політичних чинників у справі зміцнення української нації та її зростаючого національного самовизначення.

Утверджуючи правду і красу сценічного мистецтва, Любов Павлівна Ліницька жила бажанням служити українському народові й віддала йому весь свій великий хист. Цим шляхом вона пройшла чесно і непохитно, тому у сузір'ї величних імен видатних українців їй належить невмируща слава невтомної майстрині театральної сцени.

Фен Баоцзян,

*аспірант Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА НА ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ КИТАЮ: БАЛЕТНІ АДАПТАЦІЇ ТВОРІВ ЛУ СІНЯ

Репертуарна політика сучасного китайського балетного театру відображає принципи, закладені в період глибоких соціальних реформ 1980-х рр. Тоді, після несприятливого для мистецтва періоду культурної революції у КНР, замість обмеження ідеологічно благонадійним репертуаром, було запропоновано переосмислення багатовікових традицій китайської театральної культури, а також звернення до тих образних джерел, які стали класикою сучасної літератури. Зміну репертуарного вектора можна проілюструвати на прикладі Шанхайського балетного театру, який офіційно виник у 1979 році на основі виконавської групи зразкової революційної вистави «Сивоволоса дівчина» [1]. Якщо впродовж 1970-х рр. колектив існував як монорепертуарна державна організація, покликана доносити глядачам комуністичну ідеологію, то, ставши повноцінним театральним колективом, Шанхайський балет пішов шляхом перетворення на стаціонарний репертуарний театр.

Демократичні реформи 1980-х рр. у КНР сприяли ослабленню цензури, що, в свою чергу, призвело до актуалізації повернення традиційних китайських тем. Національні мотиви збагачувалися креативними елементами та новаторськими ідеями, а форми їх вираження ставали дедалі різноманітнішими та витонченішими. На сцені з'явилися також постановки творів китайської літератури ХХ ст., чимало з них було вперше адаптовано для балетної сцени: «Гроза» (за Цао Юєм), «Сім'я» (за Ба Цзінем), «А-К'ю» (за Лу Сінем).

У рамках актуальних культурних запитів, у 1980 р., Шанхайський балет розпочав серію адаптацій творів основоположника сучасної китайської літератури Лу Сіня (1881-1936). Цей видатний мислитель у 1930-х рр. став фактичним духовним лідером Ліги лівих письменників (Цзян Гуанци, Мао Дунь, Дін Лін, Чжан Тяньї, Ся Янь, Є Цзи та ін.), які сприйняли марксистські погляди на мистецтво [7] та водночас через тонкий психологізм не схвалювалися у період маоїзму. Попри те, що сам керманіч КПК Мао Цзедун поважав творчість Лу Сіня, його спадщину поширювали з великими купорами. Не останню роль грала й увага письменника до культури різних етнічних груп Китаю, а також антиколоніальні погляди, що мали проєкції й у світовому масштабі. Так, добре усвідомлюючи прагнення українського народу до незалежності, Лу Сінь першим серед китайським літераторів зробив огляд історії української літератури у журналі «Сяоше юебао» (жовтень 1921) та переклав «Заповіт» Т. Шевченка. Це поклало початок перекладу творів інших українських письменників і драматургів китайською мовою [5, с. 80]. Звісно, такого роду діяльність замовчувалася за часів маоїзму, адже увага до права народів на самовизначення суперечила доктрині комуністичного Китаю, об'єднаного під егідою КПК. Тож 1980-ті рр. стали часом перегляду лівої літератури республіканських часів, а оповідання Лу Сіня – унікальним матеріалом для створення новаторських музично-хореографічних вистав.

За мотивами оповідання «Благословення» Лу Сіня Шанхайським балетним театром було створено одноактну музично-хореографічну виставу «Душа». В основі лібрето лежить трагічна історія удови Сун Лін: після ранньої смерті чоловіка свекруха продає молоду дівчину як дружину. Після загибелі другого чоловіка та сина, люди перестають допомагати героїні, й Сян Лін опиняється на вулиці як жебрачка. Балетне лібрето, як і оригінальний твір, було сповнене критикою патріархальних пережитків, пафосом етичного пробудження китайського народу.

Жертва головної героїні стала прикладом духовного оновлення для багатьох, що цілком відобразилося у хореографічній драматургії. Постановники цієї вистави в основу творчої концепції поклали паритет між тим, щоб дарувати глядачам естетичну насолоду, та ідейним просвітленням.

Важливою віхою у переосмисленні мистецької стратегії 1980-х рр. став одноактний балет «Скорботи», створений за мотивами оповідання Лу Сіня «Нотатки Цзюань-шена» (1925 р.). Це твір є психологічно витонченою рефлексією над зруйнованими стосунками закоханої пари. Важкі соціальні та побутові умови призводять не лише до втрати душевного зв'язку, а й до загибелі головної героїні Цзі-цзюнь. Проте навіть після стадій очерствіння та болю душа здатна до відродження – це є провідною ідеєю балетної вистави, яка бездоганно лірично відобразила поетику оповідання китайського класика.

Також у 1980 р. була поставлена одноактна балетна вистава «А-К'ю» за новелою Лу Сіня «Справжня історія А-К'ю» (1921-1922). Головний герой твору, бездомний наймит А-К'ю, за задумом письменника, являє собою збірний образ цілого китайського суспільства напередодні республікансько-демократичної революції 1911 р. А-К'ю – уособлення «середнього» китайця початку ХХ століття, концентрація усіх його типових недуг – покірності й відсталості, дурості й самовдоволення [6, с. 106-107].

Це трагікомічний персонаж, що виражено в неадекватному сприйнятті навколишнього світу, адже А-К'ю винайшов власний спосіб психологічного захисту – при кожній невдачі він, навпаки, уявляє свої ілюзорні перемоги над ворогами. Коли А-К'ю б'ють і грабують під час участі в азартних іграх, він сам собі дає ляпаса, і, за викривленою логікою, відчуває себе переможцем-агресором. Коли багатий пан Чжао б'є А-К'ю, той вважає себе задоволеним зі «спілкування» з такою поважною людиною. Мислення героя є пародією на традиційні конфуціанські шаблони героїки та честі.

Поведінка А-К'ю настільки повно виражала тенденції суспільного життя республіканського Китаю, що породила термін «акуїзм». Акуїзм – це не релігійна смиренність на кшталт чань-буддистської аскези, це ганебний ескапізм, тобто радикальна втеча від дійсності у світ фантазій. Так, А-К'ю з захопленням розповідає про страту революціонера, не підозрюючи, що його теж чекає схожа смерть – розстріл за чужий злочин. Герой несподівано виростає до кінця оповідання, перетворюючись із жертви на мученика.

Серіальна структура новели Лу Сіня, яка складається з дев'яти епізодів [4], створила органічне підґрунтя архітекτονіки балету. Хореографія балету поєднувала класичну пластику та фігури з елементами народних танців описуваного в лібрето регіону Шаосінь, адже оповідання про А-К'ю побудовано на біографічному матеріалі [6, с. 108-109].

Успіх балетної постановки «А-К'ю» від Шанхайського балету зумовив серію альтернативних адаптацій цієї історії. У 1982 р. новела «Правдива історія А-К'ю» була перероблена німецьким драматургом Кристофом Хайном як театральна п'єса. У 2006 р. корейський хореограф та антрепренер Хонг Сон-йоп поставив «Справжню історію Ай-К'ю» на базі LG Arts Center, вразивши глядачів глибоким змістом вистави та оновленою лексикою балетного мистецтва [2]. У 2018 р. «Справжня історія А-К'ю» повернулася на театральні підмостки Шанхаю у вигляді спільного міжнародного проекту. Під керівництвом французького театального режисера Мішеля Дідіма на сцені створено оригінальну виставу з експериментальним режисерським підходом, де еклектично поєднано традиційні та сучасні елементи: тіньові ляльки, народну та класичну хореографію, відео та мультимедіа [3]. Тож закладений у 1980-ті рр. інтерес до сценічного відтворення класичних літературних творів Лу Сіня є актуальним і для сучасних репертуарних пошуків.

Висновки. За майже півстоліття свого існування Шанхайська балетна трупа здійснила блискучу еволюцію: від хореографічної

групи, зосередженої на виконанні єдиної взірцевої революційної вистави «Сивоволоса дівчина», – до однієї з провідних балетних компаній світу, яка презентує унікальну китайську хореографію на міжнародній арені. Репертуарна політика 1980-х рр., коли колектив шукав власну модель стаціонарного театру, призвела до ідеї балетних адаптацій прозових і драматичних творів китайських авторів, зокрема, класика сучасної літератури Лу Сіня. У виставах, лібрето яких базується на оригінальних оповіданнях письменника, чітко простежувалися особливості національної хореографії, культури та стилю. Балети за творами Лу Сіня увійшли в репертуарну скарбницю китайського балетного театру, а високі художні якості таких проєктів стимулюють їх поступове повернення у сучасний театральний процес.

1. About Shanghai Ballet. *Official site*. URL: <http://www.shanghaiballet.com/shblwt/n49/n50/n57/n60/index.html> (дата звернення 07.04.2023).

2. Lee Claire. The True Story of Ah Q' by author Lu Xin transcends time and space. *Korea Herald*. 18.12.2012. URL: http://www.koreaherald.com/common_prog/newsprint.php?ud=20121218000808&dt=2 2012-12-18 (дата звернення 07.04.2023).

3. WIN! Tickets to See a Production of The True Story of Ah Q. *That's Shanghai*. February 1, 2018. <https://www.thatsmags.com/shanghai/post/23281/win-tickets-to-see-a-production-of-the-true-story-of-ah-q> (дата звернення 07.04.2023).

4. Лу Сінь. *Достеменна історія А-К'ю*. [Переклад Л. Голубничої]. Мюнхен: видання «На горі», 1963. 65 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/proza/724-lu-sin-a-k-yu/> (дата звернення 07.04.2023).

5. Лу Сінь. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник* : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. Т. 2. С. 80.

6. Нікоряк Н. Біографічні експерименти Лу Сіня (на прикладі повісті «Достеменна історія А-К'ю»). *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. 2016. Випуск 1(35) С. 106-110.

7. Родіонов О. Китайська література нового й новітнього часу [Електронний ресурс]. Всесвіт: укр. журн. іноз. л-ри. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/727/41/> (дата звернення 07.04.2023).

8. Чирко І. К. Лу Сінь. *Українська літературна енциклопедія*. Київ: Українська енциклопедія, 1995. Т. 3. С. 240-241.

Шестакова Дар'я,

*старший викладач кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

ТІЛЕСНІСТЬ У ТЕАТРІ: ДО ПРОБЛЕМИ КОМУНІКАЦІЇ

Значення тілесності виходить за межі суто фізіологічних функцій, ідеться про прояви тіла (організму) у контексті певної соціокультурної форми. Це засвідчено тим, що на різних етапах розвитку людства норми сприйняття тілесності трансформувалися при незмінності фізіологічних даних. Саме цей феномен у 1935 році австрійський психоаналітик П. Шильдер назве образом тіла. Образ тіла безпосередньо пов'язаний із соціокультурними нормами певного історичного періоду: формується під їхнім впливом і, в свою чергу, сам впливає на сприйняття тілесності індивідумом. Тілесність містить не лише зовнішні параметри, пересування у просторі, жестикуляцію, міміку, голос (не лише сама наявність голосу, а й інтонація), а ще й запах, костюм (ступінь оголеності, закритості, якості вбрання тощо) як один із проявів тілесності у суспільно адекватній формі, взаємодія з навколишніми предметами.

Театр як мистецтво, у якому людське життя відображається у живій, конкретній, людській дії, безпосередньо пов'язаний із тілом. Тіло актора презентує тілесність персонажа, дає можливість його фізичного існування, підтримуючи «тілесний» зв'язок із публікою. Саме тілесність стає найочевиднішим засобом комунікації у театральному мистецтві і забезпечує реалізацію діало-

гу. У процесі розвитку театрального мистецтва закони тілесного на сцені змінювалися, підпорядковуючись тим чи іншим культурним формам, актуальним для певного етапу розвитку людської цивілізації.

Проблему тілесності у контексті театрального мистецтва можна розглядати у кількох площинах, які так чи інакше пов'язані із її комунікативним потенціалом: тілесність персонажа у драматургії – правила, норми презентації тіла у літературі для театру; власне процес і результат «втілення» (надання тіла) персонажа на сцені за допомогою тілесних даних конкретного актора; і, звичайно, тілесність як безпосередній засіб комунікації як між партнерами на сцені, так і з глядачами на основі їхнього тілесного досвіду.

На різних етапах розвитку театрального мистецтва аж до сьогодні, при всій естетичній різноманітності, очевидним фактом залишається те, що тілесність завжди відігравала значну роль у контакті-діалозі між виконавцями і глядачами, базуючись на тілесному досвіді, як колективному, так і індивідуальному. Це може призводити як до очікуваних/запланованих творцями реакцій, так і до неочікуваних/незапланованих/загострених/знятих глядацьких реакцій, а відтак впливати на процес творчого акту і його кінцевий результат.

Упродовж усієї історії існування театрального мистецтва засоби комунікації змінювалися, адаптувалися під певні історичні стандарти, інтерпретувалися з огляду на нові технічні можливості тощо.

У рамках проблеми тілесності як засобу комунікації окремої уваги потребує такий прийом, як провокація. Можна виокремити чотири основних види тілесних провокацій, які, спираючись

на досвід світового театру, найчастіше трапляються й у практиці українського театру: провокація оголеністю; провокація жорстокістю/брутальністю; трансформація структури творець-глядач (комунікатор-реципієнт) та деконструкція архетипів.

Провокація оголеністю. Цей вид провокації пов'язаний, насамперед, із навмисним порушенням суспільних норм, актуальних для певного часу або естетичних норм щодо втілення певного роду драматургії. Приклади: «Театр часів Нерона і Сенеки» (Сумський ТЮГ, реж. Т. Шестакова), «П'ять пудів кохання» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, реж. Е. Митницький), «Один день Івана Денисовича» (Харківський театр української драми ім.Т. Шевченка, реж.А. Жолдак), «Ти, якого любить душа моя» (Київський театр драми та комедії на Лівому березі Дніпра, реж.Д. Лазорко).

Провокація жорстокістю/брутальністю побудована на тому, що відразливі, моторошні, неприємні відчуття у глядачів виникають через апелювання творців до їхнього тілесного досвіду. Коріння цього явища можна відшукати ще в Античному театрі. У сучасному форматі трапляються такі основні версії: сцени знущання з когось, самознущання, відразливі фізіологічні сцени («Кицюня» – Дикий театр, реж. М. Голенко, «Маклена Граса» – Київський Малий театр, реж Д. Весельський, «Ромео і Джульєта», реж. А. Жолдак).

Деконструкція архетипу. Зміна стереотипної тілесної форми героя, злам певного фіксованого традицією сприйняття на основі комунікації із колективним несвідомим. В основному пов'язана із інтерпретаціями класичної спадщини. Приклад: «Дядя Ваня» (Київський Молодий театр, реж. С. Мойсєєв, Войницький – О. Вертинський).

Зміна традиційної «географії», при якій виконавці перебувають на відокремленому від публіки майданчику, спричиняє трансформацію структури творець-глядач (комунікатор-реципієнт). Приклади: застосування у перформативних практиках (Перформанс на Подолі, реж. Д. Демков; принципи іммерсивного-інтерактивного театру («Постріл в осінньому саду» – КЕТ, реж. В. Більченко, «Всі прекрасні речі» – Київський театр драми та комедії на Лівому березі Дніпра, реж. Т. Трунова, вистава-променад «Час», реж. П. Бараніченко, вистава-прогулянка у Львівському театрі ляльок; зміна суб'єктно-об'єктних відносин («Чайка» – КБА, реж. Д. Лазорко, «Білий птах», реж. О. Ліпцин).

У різних естетичних системах і національних театральних культурах тілесність як засіб комунікації відіграє важливу роль, фіксуючи трансформаційні процеси на різних етапах розвитку. Тілесні ж провокації у театрі, інтерпретуючи історичний досвід, можуть використовуватися з метою оновлення засобів презентації та комунікації у театральній практиці.

Шукіна Юлія,

*кандидат мистецтвознавства, кафедра
театрознавства Харківського національного
університету мистецтв імені І.П. Котляревського,
в.о. завідувача кафедри, старший викладач*

ТЕНДЕНЦІЇ ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕАТРАМИ ПОСТТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА ВНАСЛІДОК ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

Упродовж десятиліть відновленої Незалежності країни театри час від часу зверталися до теми трьохсотлітнього нищення росією державності України у, зокрема, таких виставах: «Павло Полуботок» К. Буревія в постановці Ф. Стригуна у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, 1991 р.; «Голодна кров» Т. Волкової і Д. Медведєвої у Дніпровському театрі «Вірімо!» В. Петренка, 2010 р.; «Лісова пісня» за Лесею Українкою і «Зернохочище» Н. Ворожбит у втіленні А. Приходька на сценах львівських, відповідно, театру ім. Леся Курбаса, 2011 р., і Першого театру для дітей, 2014 р.

Російсько-українська війна спричинила бум документальної драми на кону. Однак вже у 2019 році вистава «Погані дороги» Т. Трунової за Н. Ворожбит у Київському театрі на Лівому березі Дніпра, на думку докторки мистецтвознавства М. Гарбузюк, стала відліком іншого етапу в осягненні театром кількасотрічної боротьби України – на противагу антиколоніальному дискурсу режисури митців з активною громадянською позицією виплекалася посттоталітарна концепція українського сценічного мистецтва, перевагою якої є діалектика оцінки подій.

Фаза повномасштабної російсько-української війни 2022 року змусила реагувати на неї театри в усіх регіонах України: обла-

птовуючи сцени в укриттях, надаючи свої майданчики для театрів-переселенців, проводячи читки драматургії, втілюючи у вистави щойно написані авторами драми або повертаючись до практики колективної творчості 1920-х рр., звертаючись до різноманітних форматів – від моновистави до епічного полотна. Лише у 2022 році український театр рефлексував про актуальну війну в щонайменше двох десятках прем'єр.

Велика війна в Україні змусила по-новому поглянути і на «воєнні» тексти, що вже мали сценічну історію. Зокрема, М. Булгаков проінтерпретував сюжет вистави «Саша, винеси сміття» у Луганському українському театрі нерівно: з орієнтацією акторського ансамблю на психологічний театр, проте з елементами містичної образності у сценографії М. Котова. Одноійменна вистава М. Голенка в Одеському театрі ім. В. Василька привертає увагу оригінальністю трагіфарсового рішення. Унаочнюючи тему зв'язку живих із потойбіччям, режисер винахідливо обіграв майданчик-глядну залу в укритті під обертовим колом великої сцени (туди, на «неземне» світло, лине захищати Україну в 2022 році «дух, що серце рве до бою», загиблого на війні 2014 року Саші, якого гостро, могутньо і театральньо грає О. Самусенко).

Спроба безпосередньо відтворити на сцені події, про які кожен українець ще пів року тому читав у чаті новин, розкласти ці фрагменти новітньої історії «по ролях» та «пропустити крізь себе» шаблонні образи блатного сепаратиста, російськомовної реалізаторки, прогресивного за думками галичанина, пораненого бійця ЗСУ тощо призвели до чи не найбільшої поразки серед вистав зазначеної тематики Хмельницький театр ім. М. Старицького у «арттерапевтичній виставі» «Маріуполь #надія на світанок» (реж. М. Бабин) за текстами хмельниччани М. Бортник-Гулеватої і уродженки Маріуполя М. Пінчук. Патріотична спрямованість моновистави «Проста українська скіфська баба» М. Васильєвої за її ж інсценізацією повісті «Доця» Т. Горіха Зерня у постановці А. Свистуна на «сцені в укритті» Миколаївського

драматичного театру не підлягає сумніву. Чого не скажеш про художність реалізації цих ідей. Події життя волонтерки-патріотки в Донецьку сценічно лише зазначаються, а весь розвиток дії стрімко і невмотивовано прагне до стандартизованого хеппенду (порятунок від смерті пораненого бійця, весілля, оформлення опіки над донькою загиблої колежанки). До того ж, то там, то тут рефлекторно спрацьовує досвід М. Васильєвої у проведенні «корпоративів».

На цьому тлі більшу довіру викликають свідоцькі вистави Херсонського театру ім. М. Куліша («Лишатися (не) можна...» режисера Є. Резніченка зі сценічною редакцією спогадів акторів театру К. Швець) і Чернігівського Молодіжного театру («Тиловий Що?денник» режисера Р. Худяшова), у яких учасники діляться власним досвідом виживання під окупацією і під обстрілами у жорстокій блокаді. У другій виставі особливо цінними є не сценічні образи, а позиційність акторів-засновників колективу Ю. Матросової, В. Банюка, Т. Салдецької, їх прагнення звертатися до глядачів із наболілими думками про ціну свободи. Шляхом свідоцької драматургії вистави пішов і Д. Захоженко у виставі «Imperium delendum est» на сцені Львівського театру ім. Лесі Українки, проте, цю роботу відзначає виразно авторська естетика вражаючих костюмів М. Антоняк та звукова атака «живого» звуку зі сцени драматичного театру.

Також побудована на текстах свідків війни, вистава Дніпровського театру «Драміком» «Всупереч» у постановці А. Меженіна поєднала в собі традиції урядового концерту з акторською пластикою від суперфіналіста «Танцюють всі-2» Є. Карякіна. У задовгому патетичному прологу (сценарій Юліти Ран) театр зловживає історичною статистикою, плутаючи свою місію з призначенням Вільної електронної енциклопедії «Вікіпедія».

На протилежному полюсі від цієї тенденції – камерні вистави «Синдром уцілілого» за А. Бондаренком від Луцького театру «ГаРмИдЕр» і постановки, що передають погляд підлітків на ві-

йну, «Я – норм» за Н. Захоженко (О. Дмитрієвої у Харківському театрі ляльок ім. В. Афанасьєва і А. Прокоп'єва у Театрі ім. Лесі Українки, м. Кам'янське).

Першу в Україні спробу погляду на пережите суспільством крізь призму жанру чорної комедії з елементами стендапу явила вистава «Шмата, або Одного вечора у бомбосховищі» за колективними текстами в обробці А. Бондаренка та в постановці Я. Титаренко (сцена «в укритті» Львівського театру ляльок). Адресно по відношенню до глядачів-військових у частинах та у шпиталях – вирішив постановку малої сцени Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка «Нехай щастить!» С. Пасічник. Український народний фарс часів війни у форматі майданного театру, де драма межує зі специфікою театру ляльок, він здійснив за істотно переробленою ним комедією Б. Джанікашвілі «Війнонька»).

Ще одну тенденцію рефлексій про війну означили вистави пластично-перформативного напрямку (присвячена жінкам-волонтеркам імерсійна робота «Колостворення» М. Богомаз у Рівненському театрі ляльок та «ТУТіЗАР» О. Вахромєєвої Київського Тілесно-орієнтованого театру).

Наразі унікальним форматом високохудожньої рефлексії-притчі є «Вертеп» Харківського театру ляльок ім. В. Афанасьєва на неоміфологічний мотив про війну, розв'язану Іродом, та його погибель від волелюбного народу. Вистава синтезує елементи театру художника, пластичного, анімаційного театру із «живими» вокалом та музикою.

Наукове видання

Всеукраїнська науково-практична конференція

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У СУЧАСНОМУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ.
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕАТРОЗНАВСТВА

Український театр у сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (кафедра театрознавства) 15.05.2023 р. – К.: КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого. – 70 с.