

УДК 792.2

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА ШЛЯХУ ДО ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ :
ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ****Мельничук Юрій Степанович** – доцент кафедри театральної режисури,

Заслужений діяч мистецтв України,

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<https://orcid.org/0000-0002-8434-3419><https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.483>

melnychuk_juri@ukr.net

Стаття присвячена дослідженню історичних передумов формування сучасного театру в Україні періоду здобуття державної незалежності. Розглянуто проблему дерусифікації та десовєтизації національного театального простору, подолання колоніальної залежності від російського театру. Окреслено ключові тенденції розвитку та вплив естетики постмодерну на українську драматургію і театр. Доведено необхідність відмови від радянських підходів до організації театальної справи, витіснення російськомовного контенту з наукової та освітньої діяльності. Зроблено висновок про доцільність наукових досліджень та введення до навчального процесу педагогічної спадщини Леся Курбаса його методики виховання майбутніх акторів та режисерів. Виявлено кардинальні зміни в підході до роботи режисера над текстами класичної драматургії.

Ключові слова: український театр, дерусифікація, десовєтизація, національна ідентичність, постдраматичний театр, режисерська концепція, «ситуативна» п'єса.

Постановка проблеми. Український театр знаходиться в стадії своєрідного переформатування і пошуку нових шляхів розвитку. Повільно, зі страшним скрипом, відходять у минуле часи, коли провідною тенденцією національного театального мистецтва було рабське поклоніння перед усім започаткованим в столиці колишньої радянської імперії, бездумне копіювання чужих мистецьких матриць та ідеологічних догм. Поступово відбувається усвідомлення безперспективності такого шляху, зроблені перші кроки у потрібному напрямі, але національна драматургія і театр ще й досі знаходяться на маргінесі європейського театального життя. Відсутня державна стратегія розвитку сценічних мистецтв. Ще не подолані надзвичайно живучі, принизливі шовіністичні міфи про безперспективність української мови та культури, хуторянсько-містечковий характер театру та вторинність національної драматургії. Дається взнаки імперська політика репресій та знищення покоління українських митців, штучне вилучення національної театальної культури із загальноєвропейського контексту, послідовна руйнація за роки комуністичного панування традицій модерного українського театру, закладених діяльністю Леся Курбаса. Питання власної ідентичності, дерусифікації і десовєтизації національного театру, пошуку нових підходів до організації театальної справи повинні стати пріоритетними сьогодні. Особлива увага повинна приділятися дослідженню проблеми втілення літературних текстів та впливу постдраматичної естетики на сучасну українську драматургію і театр. Потрібне ґрунтовне осмислення результатів, щоб успішно рухатися вперед і уникнути системних помилок в справі розбудови театальної справи в Україні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Протягом багатьох років тема імперської залежності українського театру від всесильної метрополії вважалася не зовсім актуальною. Існування російського театру в Україні та його вплив був настільки звичним і природнім, а теза про вихід з «однієї шинелі» навіть викликала сентиментальне зачарування у великої кількості наших науковців та театральних критиків. Вони з легкістю думали та писали двома мовами, двома мовами викладали у театальному університеті, з задоволенням іздили дивитися до «білокам'яної» вистави Р. Тумінаса, К. Серебрянникова чи С. Женовача, захоплено розповідали про враження і було у них правилом хорошого тону, час від часу, «посварювати» такий вже недолугий і безнадійно відсталий український театр. Складалося враження, що згадана столична театральна спільнота до кінця не вірила, що ця українська незалежність надовго. Показовою є стаття С. Васильєва «Український театр: від Союзу – до Майдану» [1], надрукована в журналі «Театр». Одним із перших ґрунтовних досліджень сучасного театру в українській театральній науці була праця Н. Корнієнко «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук» [4], опублікована у 2000 р., де переконливо доведено, що національний театр, зберігаючи зв'язки і відчуваючи вплив північного сусіда, все-таки рухається в напрямку Європи і займається пошуком власної ідентичності.

У наступній монографії, що вийшла через десять років «Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності» [3] досліджено проблему радикалізації інтерпретацій та новітніх стосунків із класикою, передбачено тенденцію тотальної девальвації слова на прикладі вистав світового та українського пошукового театру. Різним аспектам становлення та функціонування національного театру присвячені роботи О. Коваленко, О. Мірошніченка, Н. Мірошніченко, О. Левченко.

Проблеми сучасної драматургії та вплив постдраматичної естетики на театральний процес в Україні розглянуто в роботах Ю. Голоднікової, Є. Васильєва, М. Шаповал, О. Миколайчука, Ж. Бортнік.

Мета статті: дослідження історичних передумов становлення сучасного національного театру.

До її завдань можна віднести: доведення згубного впливу концепції двомовності та необхідності дерусифікації і десоветизації театального простору, подолання колоніальної залежності від російського театру. Ґрунтовне осмислення ключових тенденцій розвитку, витіснення російськомовного контенту з наукової та освітньої діяльності, виявлення нових підходів до втілення класичних текстів та впливу естетики постмодерну на українську драматургію та театр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Здобуття Україною незалежності в 1991 р. стало епохальною подією, що зупинила згубне імперське панування та цинічне знищення одного з найбільших європейських народів, започаткувала процес формування української нації. Століття стагнації мови та всього національного мали на меті манкуртизацію та повну асиміляцію українців, а горітчано-шароварна квазі-естетика та фальшивий пролетарський інтернаціоналізм, із легкої руки «інфікованих» комуністичною ідеологією московських посіпак, видавалися за справжнє українське мистецтво. Кучка відданих імперії письменників, художників та акторів були оголошені світочами національної культури. Плоди тотальної руйнації національної самосвідомості продовжуємо пожинати й сьогодні. Ще донедавна молоді українські драматурги розуміли, що тільки написання п'єси «мовою міжнаціонального спілкування» та її успіх на російській сцені буде для них перепусткою в професію. Випускники національних навчальних закладів акторської кваліфікації, проклинаючи свій «оужнорусский акцент», прагнули потрапити хоча б в допоміжний склад будь-якого російськомовного театального колективу. Та найкрасномовнішим підтвердженням колоніального становища нашого театру є той факт, що першою сценою України в усі часи вважався Національний театр російської драми ім. Лесі Українки. Він був на особливому рахунку стосовно кадрового забезпечення, фінансування, репертуарної та гастрольної політики. Цей пріоритет зберігається і сьогодні. Влада декларує успіхи у справі впровадження державної мови у всі сфери суспільного життя, а насправді, з вуст багатьох відомих політичних та культурних діячів ще й досі можемо почути думку про необхідність функціонування російської мови і культури на рівні з українською. Ще й сьогодні п'єси російськомовних драматургів є основою репертуару значної кількості українських державних театрів, цією ж мовою здебільшого проводяться репетиції. Очевидно, що подібні парадокси є типовими для умовного перехідного періоду, який затягнувся на добрих тридцять років, але важливо щоб держава неухильно проводила політику пріоритету національної мови і культури, а прагнення шукати якісь компроміси, як це було вже неодноразово в нашій історії, може стати причиною нових соціальних катаклізмів. Водночас зауважимо, що послідовна національно-культурна політика і пріоритет державної мови не є запереченням мови і культури російської, на рівні з мовами та культурами інших національних меншин. Кожна незалежна держава жорстко контролює ситуацію, та неухильно дотримується балансу, звичайно з пріоритетом в бік мови і культури національної. Потрібно враховувати той факт, що питання даного спектру мають подобу такого собі, «троянського коня», яким користаються вороги України, щоб посягти розбрат у суспільстві, створити негативний імідж у світі та розхитати підвалини державності.

Для успішного впровадження нових підходів та пріоритетів до театральної справи потрібно зрозуміти всі особливості та передумови надзвичайно складного процесу функціонування українського театру в період поступового переходу від тоталітарної імперії до демократичної незалежної держави. Колишня партійна номенклатура, яка під тиском обставин змушена була підтримати незалежність, не поспішала робити невідкладні кроки стосовно запровадження самостійної політики в сфері культури. В повітрі витала концепція двомовності, яка в довготривалій перспективі привела б до знищення української мови та ліквідації незалежної держави. Російський театр почувався в Україні на привілейованому становищі, багато українських за статусом театрів у східних та південних областях мали у своєму репертуарі вистави двома мовами. Видатний український письменник М. Хвильовий, розуміючи всі наслідки імперської культурної політики, ще на поч. XX ст. висунув гасло: «Геть від Москви!», яке не було почуте значною частиною українських письменників та митців, схожа ситуація складалася і на зорі здобуття незалежності. Як не важко усвідомлювати цей факт, але тільки відверта агресія північного сусіда, відторгнення територій та тисячі смертей українських патріотів змогли призупинити просування ідей «русского мира» та «общих духовных скрепов» у свідомість громадянського суспільства. Після проголошення незалежності наприкінці XX ст. український театр прагнув надолужити пропущене за період перебування у складі радянської імперії. Стрімкого розвитку набуває студійний рух, здійснюються постановки драматичних творів, що були заборонені цензурою. Більшість театральних колективів, щоб по вінця насолодитися свободою, намагалися за будь-яких умов здивувати публіку сценічним втіленням опальних авторів. На афішах України з'явилися імена М. Булгакова, М. Ердмана, О. Солженіцина, В. Набокова, Л. Андрєєва, І. Бабеля, А. Платонова, В. Аксьонова, але на пальцях однієї руки можна було полічити постановки за творами М. Куліша,

В. Винниченка, чи О. Олеса. І тут спостерігаємо очевидний пріоритет російських авторів як результат згубного впливу цинічної лжетеорії про «советский народ» із панівним становищем російського та поступовою асиміляцією національних мов і культур. Саме європейські фестивалі відкрили українським театральним діячам очі на власну ідентичність, змусили дати відповідь на світоглядні питання: що є український театр, до якої культури ми належимо? Серйозною дилемою для глядачів десь у Франції, чи Великобританії був перегляд вистави театру з незалежної України, яка йшла російською мовою, з англійським чи французьким синхронним перекладом, а особливо, якщо добру половину глядацької зали складали представники української діаспори першої чи другої хвилі та їх нащадки. Люди, що віддали життя боротьбі проти тоталітарної московської імперії, які зберегли мову і культуру в умовах еміграції, не знаходили пояснення такому казусу. Не зовсім вдалим були спроби здивувати європейську фестивальну публіку постановками драми абсурду французьких, англійських, чи польських авторів, які в Європі давно втратили актуальність і сприймалися, як очевидний анахронізм. Показовою була демонстрація у радянських кінотеатрах кінця ХХ ст., колись заборонених, фільмів Ф. Фелліні, Ж.-Л. Годара, Л. Бунюеля та інших елітних режисерів світового кінематографу. Після падіння «залізної завіси» і процесів перебудови громадяни прагнули потрапити на стрічки славетних режисерів, сподіваючись побачити щось надзвичайне, але їхні очікування не справджувалися. Нелінійний сюжет та надскладний асоціативний ряд не знаходили відгуку в масовій аудиторії, що багато років була поза світовим кінематографічним контекстом, смаки якої формувалися такими кіно шедеврами, як «Службовий роман», чи «Москва сльозам не вірить». Навіть фахівцям непросто було пробиватися до смислів та образної системи видатних режисерів сучасності. Фільми демонстрували у найкращих кінотеатрах, квитки на прем'єрні сеанси були повністю розкуплені, але до завершення залишалися лише найстійкіші шанувальники, яким, у свою чергу, так і не вдалося зосередитися на перегляді з причини розчарованих глядачів, що постійно виходили з зали і голосно висловлювали своє незадоволення. Сьогодні, аналізуючи цей історичний факт, особливо в світлі театральної реформи в Україні, потрібно акцентувати увагу на існуванні у мистецтві постмодерну двох напрямів: масового та елітарного. Останній – не для загального вжитку, це приклад вишуканого мистецтва, яке має новаторський характер і вимагає підготовленого реципієнта, здатного зрозуміти складну мову знаків, отримувати естетичне задоволення від процесу їх розкодування та народження цілого спектру різноманітних асоціацій. Натомість важко очікувати позитивного результату від акції, фільму, чи вистави, якщо режисер, незалежно від його мистецьких поглядів, не відчуває суспільну атмосферу, не враховує настроїв, смаки і очікування публіки. Сьогодні серед молодих режисерів все більше прихильників естетики постмодерного театру, де слово лише один із засобів виразності поряд із пластикою, музикою, світлом та сценографією. Театр намагається позбавитись рабської залежності від літератури, вистава не повинна бути банальною ілюстрацією п'єси, а режисер під час її сценічного втілення перетворює свої суб'єктивні бачення в театральні знаки. Глядачі стають свідками руйнування театральної ілюзії, постійної трансформації «я-актора» у «я-персонаж» і навпаки, своєрідного оголення театральної конструкції з можливістю взяти участь у самому дійстві. Постдраматична концепція набуває все більшого поширення в українському театральному просторі. Сьогодні режисер повинен чітко усвідомлювати і ретельно прораховувати всі виклики, які чекають на нього, коли він бере той, чи інший драматургічний матеріал і пропонує його розглянути в такому ракурсі. Якісний склад трупі, відповідний рівень адаптації текстів з огляду на режисерську концепцію, але найважливіше – уявлення про очікування, запити і смаки майбутніх глядачів. Годі сподіватися, що всі шанувальники театру в Україні стануть прихильниками постмодерної естетики, яку намагаються опанувати режисери нової генерації. Ці пошуки належно оцінені театральними експертами та критиками, але чи погодяться їх прийняти, виховані на традиціях звичайного репертуарного театру, пересічні глядачі десь у Тернополі, Полтаві, чи Черкасах? Питання, що спонукає до роздумів і підштовхує до думки про необхідність ретельного дослідження проблеми. Можливо, першим кроком у цьому напрямі, була б державна підтримка недержавних театрів, які б стали майданчиками для експерименту, альтернативою традиційного театру і відповідали смакам більш вибагливої публіки. Особливо, коли мова йде про невеликі міста, де поціновувачі театру є заложниками, здебільшого, консервативних поглядів місцевого театрального керівництва, яке шляхом неймовірних маніпуляцій залишається біля керма протягом останніх тридцяти років, сповідує традиційну репертуарну політику та панічно боїться будь-якого експерименту.

Рудименти радянської системи виховання майбутніх фахівців театрального мистецтва надзвичайно живучі в Україні. Для цього варто розгорнути освітні навчальні програми з режисури та майстерності актора, історії театру та теорії драми будь-якого навчального закладу, який готує фахівців за напрямом 026 «Сценічне мистецтво». Методика виховання актора і режисера в традиціях російського психологічного театру, навчальні посібники видані в Москві та Санкт-Петербурзі, твори російської та радянської драматургії складають майже 70 % друкованих обсягів. Режисерська та

педагогічна діяльність К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Є. Вахтангова, В. Мейерхольда, О. Таїрова, Г. Товстоногова, М. Кнебель, А. Ефроса, Ю. Любімова є основою в організації навчального процесу в українських театральних вишах. Справа не в прізвищах і не в російському театрі, який справді зробив помітний внесок у світове театральне мистецтво, справа в пріоритетах та дотриманні балансу. Чому майбутні українські актори та режисери не можуть опановувати інші театральні школи, напрями і методики: Є. Гротовського, П. Брука, Е. Барба, Б. Брехта, А. Арто, А. Мнушкіна, Р. Лабана, М. Фельденкрайза, Р. Вільсона, Т. Остермайєра, Р. Кастеллуччі, М. Равенхілла, Е. Някрошюса, В. Пансо. А чи вдалося науковцям провести фундаментальне дослідження педагогічної діяльності Леся Курбаса, методики роботи режисера та його учнів над акторською технікою, п'єсою та виставою з метою використання результатів в навчальному процесі? Напевно є над чим замислитись відповідним відділам Міністерства освіти і науки України, Національної спілки театральних діячів України та Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса.

Більше того, у зв'язку зі зміною театальної парадигми в бік постмодерної естетики є велика потреба у фахівцях з адаптації та актуалізації літературних текстів та літературного перекладу. Вже багато років науковці, а також практики театру змушені використовувати в роботі російськомовний контент за відсутності українського. Ще досі не перекладена найавторитетніша праця стосовно новітнього театального дискурсу «Постдраматичний театр» Г.-Т. Лемана [5], то про яке осмислення вітчизняних та світових тенденцій на відповідному науковому рівні може йти мова!

Сучасний театральний процес в Україні також засвідчує живучість радянської системи організації літературної творчості і драмопису зокрема. Традиційно драматургія існує у відриві від нього, твориться без будь-якого врахування запитів, потреб та стану сучасного театру. Заслугує на увагу видавнича діяльність Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса, з'явилися вдалі проекти нової драми та перформативного театру в плані пошуку підходів до творення драматургічних текстів, але вони суттєво не вплинули на загальний стан речей. Багато років існує спільнота українських драматургів, які не розуміються на специфіці театру, мають про нього уявлення, здебільшого, «з парадного під'їзду» та орієнтуються виключно на репертуарні традиції та смаки середини ХХ ст. Вони з неймовірною плодovitістю продукують свої п'єси, видають власним коштом або за гроші спонсорів. Дехто, будучи вже автором прозових, чи поетичних творів, вирішив спробувати себе у новій якості і здобути славу драматурга. Здавалося б нічого поганого в цьому немає, але одного бажання стати драматургом не завжди достатньо для того, щоб створювати тексти, які відповідатимуть вимогам сучасного театру. Інша категорія драматургів, взявши у спільники самого Чехова, відмовляється від співпраці з традиційним театром, стверджуючи, що там не зможуть зрозуміти сучасну п'єсу і знайти їй адекватне сценічне втілення. Вони віддають перевагу експериментальним студіям, або формату сценічних читань на фестивалях нової драми, наприклад «Тиждень актуальної п'єси». Драматургія і театр шукають шляхів співпраці в нових умовах, хоча, незалежно від уподобань, кожен автор мріє про сценічне втілення своїх творів. Найрадикальніші апологети постмодерної естетики не можуть заперечити той факт, що людина, яка продукує тексти для театру, повинна розумітися на його законах, навіть якщо вона планує ці закони порушувати. У протиріччі зі здоровим глуздом є позиція окремих новоявлених гуру сучасної драматургії, які виступають із заявами про те, що не дозволяють змінювати навіть кому в тексті, а за неузгоджені скорочення, будуть позиватися в суді, згідно з законом про авторське право. Виникає питання, а як же бути з сучасною естетикою, яка проголошує радикальне переосмислення культурної парадигми? Постмодерна концепція базується на відмові від попередніх цінностей та запереченні мімізису як головного інструменту художньої творчості. На противагу наслідуванню, зроблено акцент на ігровому принципі, інтелектуальній грі з реципієнтом за допомогою тексту, враховуючи те, що автор втрачає пріоритет у його тлумаченні. Чи зможуть українські драматурги змиритися з поступовою втратою ведучої ролі і перебудуватися, з огляду на вимоги сучасного театального процесу? Постдраматичний театр висуває свою концепцію розуміння роботи над драматургічним текстом і ролі драматурга у ньому «у такому театрі часто є режисер, драматург (playwriter) і драматург (dramaturge). В українській мові не маємо подібного розмежування. Playwriter – це людина, яка пише п'єси, публікує їх, пропонує театрам до постановки, а dramaturge – працює над виставою разом із усією творчою командою. У такому випадку взагалі може не бути жодного літературного матеріалу, а лише тема. Команда визначає конкретну тему, тоді драматург може залучати різні тексти та інші джерела. Він створює контекст для команди, яка працює над виставою: приносить їм книжки, фільми, музику, твори візуального мистецтва, матеріали, які допомагають розібратися у темі, рефлексувати або слугують інспірацією. Також часто текст народжується спільно в роботі з акторами й акторками.

Їм дають завдання імпровізувати, робити етюди, монологи, власні висловлювання. Робота драматурга – фіксувати це і, спільно з командою, відбирати матеріал, скорочувати, дописувати, формувати структуру. Драматург має зрозуміти, як краще вмонтувати той чи інший текст, або сцену у виставу» [2]. Чи спроможний український театр радикально змінити підходи до сценічного втілення драматургічних текстів, чи буде це відповідати запитам глядачів? Відповіді на ці непрості запитання може дати тільки живий творчий процес і час. А чи не краще кардинально змінити державну політику в галузі мистецтва і здійснити часткове роздержавлення репертуарних театрів та дозволити місцевим громадам розглядати питання про можливості реалізовувати альтернативні проекти. Реформувати нежиттєздатну і регресивну структуру, а в невеликих містах сприяти утворенню альтернативних театральних колективів, які зламують монополію обласного драматичного театру і будуть відповідати запитам та смакам молодіжної аудиторії та вишуканої публіки, яка внутрішньо готова до театального експерименту та адекватно сприйматиме радикальні підходи до зміни репертуарної політики. Питань більше чим відповідей, але час вимагає зміни підходів до театральної справи, появу фахівців якісно нового рівня і не лише суто творчих спеціальностей.

Нічого окрім іронічної посмішки не викликає навіть спогад про існування в штатному розкладі репертуарних театрів посади завіта, тобто завідувачого літературною частиною, яка лишилась українському театру в спадок від радянських часів. Його діяльність обмежується підготовкою друкованої продукції до вистави та скупим повідомленням про прем'єру в місцевих засобах масової інформації. Зазвичай її займають випускники філологічного факультету місцевого університету з родичів директора, або «спущені» згори управлінням культури, чи державною адміністрацією чиновники, які втратили посаду після чергової зміни влади. Це люди без театального досвіду та літературного таланту, безпорадні у справі формування репертуарної політики, не розуміються на новітніх тенденціях, не володіють необхідною інформацією стосовно сучасної світової та вітчизняної драматургії. Вони не зможуть взяти на себе відповідальну ділянку роботи з адаптації тексту, чи створенні літературної редакції п'єси для нової постановки. Бувають виключення, але вони, як правило, ще більше увиразнюють всю абсурдність цього пострадянського атавізму в сучасному театральному процесі. З огляду на стрімкі зміни в підході до драматургічних текстів без реформування та наповнення новим змістом творчої діяльності завіта, чи літературного консультанта, а може й штатного драматурга, як у Німеччині, про якісні зрушення в цьому питанні не може бути й мови. Це повинен бути фахівець із літературним обдаруванням, який має досвід творення драматургічних текстів, веде активну співпрацю з авторами, залучає до роботи молодих драматургів, рекомендує режисеру п'єси та інші літературні тексти, які б могла поповнити репертуарну афішу.

Заслугує на увагу досвід Одеського академічного українського драматичного театру ім. В. Василька, який при сценічному втіленні твору М. Булгакова «Собаче серце» (реж. М. Голенко), звернувся до послуг молодого драматурга О. Лягушонкової, яка стала автором літературної адаптації тексту, згідно режисерської концепції вистави. Цей приклад вдалої комунікації – переконливий аргумент на користь пропонованої версії про необхідність співпраці автора текстів із режисером та запровадження механізму, що існує в багатьох європейських театрах, коли драматург чи літературний консультант є учасником проекту з моменту закладання його фундаменту. Особистість режисера є основоположною в сучасному театрі, хоча все важливішою є здатність створювати команду фахівців, які в ході народження задуму і подальшого його втілення можуть ефективно співпрацювати і доповнювати один одного, бо вистава сьогодні – це унікальна музично-пластична поліфонія, де кожна складова рівнозначна.

З іншого боку, необхідне вміння виявляти певні політичні, соціальні та морально-етичні тенденції в суспільстві, прагнення з допомогою обраного та відповідно адаптованого літературного матеріалу, спонукати глядачів до глибинного розмірковування над життям. Саме тому традиційні опозиції «театр і драматургія», «режисер і п'єса» постійно в полі зору дослідників сучасного театру.

Помітними театральними подіями останніх років є постановки талановитого режисера І. Уривського, який наполегливо займається пошуком нових шляхів сценічного втілення творів української класичної літератури. Його вистави мають як палких прихильників, так і послідовних критиків, що закидають режисеру досить вільне поводження з класичними текстами, їх суттєве скорочення та актуалізацію. По суті, ситуація не нова з огляду на досвід багатьох митців-реформаторів в українському театрі. Важливо зрозуміти, що режисер розглядає драматургічний твір лише як матеріал, підґрунтя для майбутньої постановки і визнає себе прихильником «візуальної режисури». Очевидно, що його цікавить не сам текст, а ті глибинні асоціації, рефлексії та алюзії,

навіяні твором і які повинні бути трансльовані глядачеві через візуальні образи. У рецензії на виставу «Лимерівна» за П. Мирним на камерній сцені Національного театру ім. І. Франка простежено характерну для режисера тенденцію: «Класична п'єса, немов дістала зі своїх старих, порваних кишень частину того давнього світу, і дмухнула на нього новим свіжим, сучасним повітрям. І. Уривський, йде своїм стабільним, спокійним шляхом, зберігаючи у виставі щось автентичне, колоритне і дуже притаманне новому українському театру» [6]. Тобто основою концепції майбутньої вистави є суб'єктивні враження режисера, які відлиті у театральну форму та донесені до реципієнта всіма сценічними засобами. Текст як джерело народження образу і лише одна з фарб на його режисерській палітрі. На думку Н. Корнієнко, такий підхід до задуму вистави вимагає створення, так званої «ситуативної п'єси», тобто використання класичної п'єси в якості лібрето, де закладено багаторівневий процес взаємодії словесної, музичної, пластичної та світлової партитур. «Класичний текст різко спрощується, редукується до простих елементів, архетипових, до сюжету чи фабули, щоб вивільнити простір для зняття накопичених попередніми прочитаннями стереотипів, для вільного використання «поведінки» персонажів. Не забуваймо, що і Шекспір, і Брехт, і Ануй, і Фріш, і... так само свого часу використали в якості лібрето сюжети хронік, відомих оповідей, магічних сюжетів» [3; 120]. Поза сумнівом, глядачі, які віддають перевагу традиційному театру, що ознайомлені з текстом п'єси і прийшли насолоджуватися його звучанням зі сцени, будуть розчаровані, хоча афіша завбачливо попереджає, що вистава створена за мотивами. Н. Корнієнко, яка вважає, що трансформація фундаментальних складових класичного тексту є історико-культурною реальністю і наше завдання – зрозуміти її логіку, відкрити для себе всі аспекти цього художнього і естетичного феномену.

Важливою тенденцією сучасного театрального життя є постійно зростаюча кількості студій, недержавних театрів і незалежних проєктів та їх вплив на театральний процес в Україні. Сьогодні, завдяки пандемії та введенню карантинних обмежень, багато театрів перейшли на пошуки дистанційних методів роботи з глядачем. Навіть фінальна частина Всеукраїнського фестивалю театрів «ГРА – 2021», який проводився завдяки ініціативі Національної спілки театральних діячів України, відбувалася в он-лайн режимі. Очевидно, що таким чином неможливо отримати повноцінне враження від побаченого, але був у цьому і свій позитив. Завдяки цим вимушеним змінам у підході до комунікації, суттєво розширилась його аудиторія. Значно більша кількість глядачів, із різних куточків держави та з-за її меж, змогла познайомитись із кращими, на думку авторитетної експертної ради, театральними проєктами. Є сподівання, що по завершенню карантину глядачі з задоволенням переглянуть вистави у більш природньому для кожного проєкту середовищі. Більше того, можемо констатувати процес театральної децентралізації – серед фаворитів не лише столичні вистави, а й театральні проєкти з Одеси, Львова, Тернополя, Рівного, Берегово.

Обнадійливу оцінку підсумкам фестивалю та загальному стану сучасного українського театру дає О. Стельмашевська. Вона констатує, що «наразі відбувається кардинальна зміна парадигми: поступовий, але невідворотний відхід від олдскульного театального підходу – в бік сучасного мислення в усіх напрямках театальної справи. Якщо український театр й надалі так само талановито і несамоовито резонуватиме цьому світові сучасною театальною мовою – він буде затребуваний глядачем і цікавий світовій спільноті» [8].

Висновки. В ході дослідження розглянуто головні передумови становлення і розвитку сучасного українського театру в період здобуття державної незалежності, шляхи подолання колоніальної залежності від російського театру, згубний вплив концепції двомовності на театральний процес в Україні. Вказано на необхідність відмови від радянських підходів до організації театальної справи, витіснення російськомовного контенту з наукової та освітньої діяльності. Зроблено висновок про доцільність наукових досліджень та введення до навчального процесу педагогічної спадщини Леся Курбаса, його методики виховання майбутніх акторів та режисерів. Виявлено вплив постмодерної естетики на сучасний театральний процес, кардинальні зміни в підході до роботи режисера над текстами класичної драматургії. Доведено необхідність державної підтримки недержавних альтернативних проєктів у невеликих містах для подолання монополії репертуарного театру. Відзначено позитивну роль фестивалів у справі популяризації якісного театального контенту в Україні та за її межами.

Список використаної літератури

1. Васильев С. Украинский театр: от Союза до Майдана. *Teamp*, № 17. 2014. URL: <http://oteatre.info/ukrainskij-teatr-ot-souza-do-majdana>.

2. Ільницька Л. Постдрама: один із етапів театральної еволюції. *Збруч*. 14. 01. 2020. URL: <http://zbruc.eu/taxonomy/term/32650>.
3. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності: монографія. / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. Київ, 2010. 258 с.
4. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації, Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000 160 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Пироженко А. Рецензія на виставу «Лимерівна» URL: <https://molodyytheatre.com/news/recenziya-na-vystavu-lymerivna>.
7. Стельмашевська О. Фестиваль-Премія ГРА. 10.12. 2021. URL: http://nstdu.com.ua/festival/@festival_gra.

References

1. Vasylev S. Ukraynskyi teatr: ot Soiuzu do Maidana. *Teatr*. № 17. 2014. URL: <http://oteatre.info/ukrainskij-teatr-ot-souza-do-majdana>.
2. Ilnytska L. Postdrama: odyin iz etapiv teatralnoi evoliutsii. *Zbruch*, 14. 01. 2020. URL: <http://zbruc.eu/taxonomy/term/32650>.
3. Korniienko N. Zaproshennia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba neliniinosti: monohrafiia; Nats. tsentr teatr. mystetstva im. Lesia Kurbas. Kyiv, 2010. 258 s.
4. Korniienko N. M. Ukrainskyi teatr u peredden tretoho tysiacholittia. Poshuk: Kartyna svitu. Tsinnisni oriientatsii. Mova. Prohnoz. Kyiv : Fakt, 2000. 160 p.
5. Leman Kh.-T. (2013). Post-dramatic theater (N. Isaeva, Trans). Moscow : ABCdesign.
6. Pyrozhenko A. (2000) Retsenziia na vystavu «Lymerivna». [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupu: <https://molodyytheatre.com/news/recenziya-na-vystavu-lymerivna>
7. Stelmashevska O. Festyval-Premiia HRA. 10.12. 2021. URL: http://nstdu.com.ua/festival/@festival_gra.

UKRAINIAN THEATER ON THE WAY TO ITS OWN IDENTITY: HISTORICAL PREREQUISITES, CHALLENGES AND PROSPECTS

Melnychuk Yuriy – Associate Professor of Theater Directing
Rivne State University for the Humanities

The article is devoted to the study of the historical preconditions for the formation of modern theater in Ukraine during the period of state independence. The problem of de-Russification and de-Sovietization of the national theatrical space, overcoming colonial dependence on the Russian theater is considered. The key trends in the development and influence of postmodern aesthetics on Ukrainian drama and theater are outlined. The necessity of abandoning Soviet approaches to the organization of theatrical work, ousting Russian-language content from scientific and educational activities has been proved. The conclusion is made about the expediency of scientific research and introduction to the educational process of the pedagogical heritage of Lesya Kurbas and his methods of educating future actors and directors. Radical changes in the approach to the director's work on the texts of classical drama have been revealed.

Key words: Ukrainian theater, de-Russification, de-Sovietization, national identity, post-dramatic theater, director's concept, «situational» play.

UDC 792.2

UKRAINIAN THEATER ON THE WAY TO ITS OWN IDENTITY: HISTORICAL PREREQUISITES, CHALLENGES AND PROSPECTS

Melnychuk Yuriy – Associate Professor of Theater Directing
Rivne State University for the Humanities

The aim of this work is to study the historical preconditions for the formation of modern theater in Ukraine, to prove the detrimental effect of the concept of bilingualism and the need for de-Russification and de-Sovietization of the national theater space, overcoming colonial dependence on Russian theater.

Thorough understanding of key development trends, identification of new approaches to the implementation of classical texts and the impact of postmodern aesthetics on Ukrainian drama and theater.

Research methodology. The paper analyzes the scientific literature on this topic, in particular two fundamental works of N. Kornienko, as well as summarizes the views of leading scientists.

Results. The conclusion is made that it is necessary to abandon the Soviet approaches to the organization of theatrical work, to displace Russian-language content from stage practice, scientific and educational activities. The necessity of state support of non-governmental alternative projects in small towns to overcome the monopoly of repertory theater has been proved.

Novelty. An attempt is made to verify the idea of total de-Russification and de-Sovietization of the theatrical process in Ukraine, the need to abandon Russian-language content.

The need to introduce the pedagogical experience of Lesya Kurbas into the educational process of theatrical educational institutions is emphasized.

New tendencies in the director's work on dramatic texts in the light of the concept of post – dramatic theater are revealed.

The practical significance. The work can be the basis for a thorough scientific study of the detrimental effects of bilingualism on modern Ukrainian theater, and can also be used in the development of professional training and work programs in educational institutions of art.

Key words: Ukrainian theater, de-Russification, de-Sovietization, national identity, post-dramatic theater, director's concept, «situational» play.

Надійшла до редакції 17.12.2021.p

УДК 792.02.+791]:82-2(092)

СЦЕНІЧНІ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРІВ В. ВИННИЧЕНКА НАПРИКІНЦІ ХХ – ПЕРШИХ ДВОХ ДЕСЯТИЛІТТЯХ ХХІ СТ.

Сорока Марина Василівна – кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.484>
marysya-@ukr.net

Виявлено ознаки експериментів і пошуків нових сценічних форм у театрі України наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ століття. Зроблено висновок про те, що інтерпретація творів письменника з погляду сьогодення обумовлена режисерською концепцією, грою й костюмами акторів, специфічним оформленням сцени, монтажем кадрів, світловими ефектами, музичним супроводом, призначеними для увиразнення психологізму літературної основи.

Ключові слова: В. Винниченко, театр, режисер, вистава, інтерпретація, інсценізація.

Постановка проблеми та її актуальність. Одним з основних завдань сучасного українського мистецтвознавства є об'єктивне вивчення його історії з метою з'ясування значення художнього доробку самобутніх творців. У цьому контексті театральна інтерпретація творчості В. Винниченка є вагомим надбанням української культури, проте частково втраченим, недостатньо вивченим в архівних матеріалах, а в цілому – малодослідженим і належно не оціненим. Систематизація інформації про сценічні рецепції творів письменника наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ ст. уможливило б відтворення цілісної об'єктивної картини розвитку українського театру, а також поширення набутого досвіду з метою його використання режисерами, акторами, художниками, сценографами та іншими діячами сучасного культурно-мистецького процесу.

Проблема інтерпретації творів В. Винниченка в українському театрі наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ ст. вельми складна й багатогранна, пов'язана зі ставленням літератури та сценічного мистецтва до дійсності, розвитком творчих напрямів і традицій, новаторством, специфікою театральної творчості. Розкриття зв'язків літературного доробку В. Винниченка та українського театру в їхньому розвитку, з'ясування художніх особливостей вистав за п'єсами та прозовими творами митця як художньої традиції дає змогу висвітлити ознаки динаміки українського культурно-мистецького процесу в конкретний історичний період.

Мета статті – з'ясувати специфіку інтерпретації драматичних і прозових творів В. Винниченка в українському театрі наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ ст.

Огляд публікацій і досліджень. Після тривалого замовчування творчості В. Винниченка в другій пол. 1980-х рр. розпочалося плідне осмислення його спадщини та її інсценізація. Г. Веселовська (2019 р.), І. Волицька (1984 р.), В. Гуменюк (2002 р.), А. Гурбанська (2020 р.), Н. Корнієнко (2000 р.), Г. Костюк (2008 р.), П. Кравчук (2008 р.), А. Липківська (2012 р.), С. Мишида (2002 р.), Л. Мороз (1994 р.), В. Панченко (2004 р.) та ін. звертають увагу на різні аспекти тлумачення в українському театрі художніх експериментів В. Винниченка у сфері людської моралі, з'ясовують художньо-естетичну специфіку взаємодії різних видів мистецтва (література, театр, кіно). Утім, незважаючи на значну кількість наукових розвідок літературознавчого, мовознавчого, політико-історичного, філософсько-етичного змісту та увагу до його творчості діячів театру, означена проблема в сучасному українському мистецтвознавстві досі комплексно не вивчена, що й викликає особливу зацікавленість у цьому дослідженні.