

*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 in 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 р

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 вираження 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 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. Михіда (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.

*Виклад основного матеріалу.* Інтерпретація літературної спадщини В. Винниченка в українському театрі наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ ст. тісно пов'язана з експериментом, пошуками нових сценічних форм, індивідуальною стилістикою режисерів, акторів, сценографів та інших діячів мистецтва, а також динамікою культурно-мистецького руху. Показовий приклад – діяльність художнього керівника Івано-Франківського драмтеатру Р. Держипільського, який, звертаючись до творів В. Винниченка, не перестає дивувати глядачів. Якщо у драмі «Натусь» (згодом вистава отримала назву «Шлюха») він задіяв досвідчену актрису Г. Баранкевич та перспективного (як невдовзі продемонструвала його унікальна кар'єра в кіно) Р. Луцького, то в інсценізації п'єси «Закон» режисер звернувся до своїх вихованців – учорашніх студентів, а нині працівників театру. Насправді драма «Закон», що отримала сценічну назву «Інтимна зона» з додатком «on-line провокація», – дипломна робота студентів проф. Р. Держипільського. Грають А. Мельник (Панас) та два склади дівчат: І. Буняк та І. Терлецька – у ролі Інни, а також М. Тимчишин та Л. Юськевич – у ролі Люди.

Принцип Держипільського – не вдаватися до повторів, підходити до вистав із позиції оригінальності. У новій постановці п'єси В. Винниченка «Закон», написаної в 1924 р., залишився хіба що тематичний кістяк – Панасова дружина Інна наважується знайти дівчину і підписати з нею контракт на послуги сурогатної матері, щоб нарешті відчути себе повноцінною жінкою. Холодний розрахунок Інни (артистка І. Терлецька), ультиматум чоловікові (актор А. Мельник), і в оселі Панаса та Інни з'являється помічниця Люда (артистка Л. Юськевич). Зрештою, проблема бажаного материнства – вічна. Все інше – за задумом режисера – відбувається наче з кожним із нас, на наших очах, у реальному часі. Завдання Інни – стати щасливою матір'ю. Завдання Люди – виносити, народити і віддати дитину в іншу сім'ю. Завдання Панаса – не страждати, не закохатися в іншу жінку, дочекатися народження дитини, бути покірним долі. Усі зв'язані умовами контракту. Тільки такої умови як «материнський інстинкт» там, на жаль, не вписано. Тому фінал, звісно, зрозумілий: страждатимуть усі. А любов знайде свій прихисток, цього разу – у закоханому погляді на крихітну новонароджену людину, на малого Михасика. І комусь доведеться піти.

Режисер не тільки запропонував глядачам тему для роздумів, складну і як ніколи актуальну (у виставі звучить цифра: щороку в Україні майже 200 тис. жінок роблять аборти, що призводить до безпліддя). Завдання майстра – витворити метафору, як висловився напередодні прем'єри сам Держипільський, «зібрати концентрат проблеми, дати акторам матеріал, на котрому вони зможуть рости». Тому on-line провокація, яку грають, до слова, в малій залі театру, насичена деталями, про які згодом, і масою новацій, як от нестандартна посадка глядачів – їхні стільці розвернуто в бік панорамних вікон вулиці С. Бандери, вікна не зашторено, а сценічний простір має кілька зон – сірий диван і журнальний столик із випивкою, кімнату за склом та дзеркальний коридор, котрий водночас є подіумом, по прямій якого щоразу перед глядачем у шаленому ритмі носяться нещасливі люди, руйнуючи своє життя власними уявленнями про щастя. У виставі «працює» навіть простір вулиці – актори виходять із зали, сідають в авто, мокнуть під дощем зі сніговицею, а в фіналі Інна виходить у шлюбному платті, в котрому чекала омріяну дитину, і стає поміж вікнами подібно до ангела.

Деталі й оптимальне сценічне рішення Р. Держипільського в талановитому художньому виконанні О. Головач продумані до найменших нюансів і промовисті до напівтонів. Біля входу на вулицю висить білосніжне весільне плаття, при вході до зали глядачі натикаються на білосніжну дитячу колісочку на колесах, герої п'єси вбрані у костюми у чорно-білих тонах. Вони то постають перед нами в спідній близьні, то кутаються в теплі светри і куртки – ховаючись від незатишності світу і рятуючись від самотності. Протягом всієї вистави за дією «стежать» оператор з камерою і навісна плазма у ролі надсучасного «зомбоящика».

Формат малої сцени і нової жанрової приналежності надає творцям вистави, глядачам і навіть випадковим перехожим вулиці С. Бандери всього: і радість творчості, і відповідальність за нюанси. Бо коли, скажімо, головний герой у прямому сенсі зняв штани, щоб зіграти інтимну сцену, жінка в другому ряду так по-справжньому скрикнула, що усі на мить завмерли. Того ж вечора чи не всі медіа-ресурси від розгублення («Такого ще у нас не було») радо взялися цитувати фейсбучний пост столичного театрального критика, редактора відділу культури газети «Дзеркало тижня» О. Вергеліса, який приїхав на прем'єру, бо серед усіх театрів країни і культурних подій, про котрі пише щотижня, Франківськ виділяється завжди.

У розмові після другого прем'єрного дня (виставу грають двома складами) О. Вергеліс наголосив на тому, що він не розчарувався. І додав: «Ростислав бере не наративом. Це дуже хороша вистава. Дуже хороше рішення. Я колись, у період своєї викладацької роботи, займався Винниченком, писав різні тексти наукові. Тоді зрозумів, що цей драматург – загадковий, непростий і якийсь супротив постійно викликає в репертуарах різних театрів. Ключа до нього немає. Ти подивись нині репертуари столичних театрів, п'єс Винниченка там не існує взагалі, за якимись поодинокими винятками. Тому що для багатьох він є дзеркалом Ібсена, хтось так скаже, для когось – дзеркалом Чехова. А чи є він сам, часто себе запитую. Він,

безумовно, є, і талановитий режисер його відчує. І в трикутнику, як в оцій п'есі, і в інших вимірах» [15]. Осмислюючи сутність Винниченкової творчості і новаторство Івано-Франківського театру, О. Вергеліс зазначив: «У цій виставі, попри те, що текст усе-таки звучить, трапилося кілька важливих речей. Перше, відбулася її трансформація – її трансформовано в інший час, в інші психологічні ритми та в інші характери, ніж Винниченко передбачав. І це не завадило Винниченкові: він живий, він хвилює. Друге, це те, що він атмосферний, в тому сенсі, що режисер наповнив Винниченка такими нюансами, які повсякчас ніби розвивають те, що у Винниченка приховано на рівні символізму. Як от ця неповторна сцена, коли героїня стоїть у білому вікні – як Ангел, чи, може, демон. І от такі символічні моменти – сучасні, не надумані, роблять виставу. І це не архаїка, ніяка гра в ретро... І я такий радий, що Винниченко реабілітований після тривалих років ув'язнення в бібліотеках, він реабілітований сучасно, трохи по-хуліганськи, але з дуже точним відчуттям. Людина не змінилася, схеми були в тому столітті, є і сьогодні, а людина не змінилася. Людська душа все та ж. І мені дуже приємно, що я не розчарований вашим театром. Вкотре» [15].

Постановка, яку грають у «малій» залі, вражає багатьма новаціями, зокрема й ретельним доббором акторів. Так, Іванна Терлецька, на думку режисера, схожа на М. Белуччі. У неї дуже промовисте обличчя, а отже: «повсякчас і без зайвої міміки чудово грає обличчя, красиве, духовне і підступне» (О. Вергеліс). Творчу енергію артисти черпають з особистого спілкування з Р. Держипільським, відчуття якісної гри на сцені та співпереживання з глядачем, якого схвилювали – «зацепили» інтимним, тим, що «на споді».

Сучасні українські режисери почали звертатися і до прозових творів В. Винниченка. Одна з вистав – «Момент» (1988 р.) А. Жолдака (художник – Т. Кириченко) на «малій» сцені театру ім. І. Франка: це «одна з тих «реперних» точок, що ними позначено виникнення в Україні «пошукового» театру, котрий, з'явившись на межі 1980–1990-х рр., став важливим фактом і історії вітчизняної сцени, і багатьох окремих мистецьких біографій» [10; 781]. Загальний піднесений настрій на виставі відзначив критик С. Васильєв: «Разом із по-справжньому жертвовними на прем'єрі зусиллями виконавців диво «Моменту» творила й публіка, апріорно настроєна на ейфорію. «Момент» зразка грудня 1988 р. – унікальний конгломерат струменів і еманцій усіх його учасників, не в останню чергу й глядачів. Не задумана, певен, режисером як суспільна акція, вистава, попри його волю, набула суспільної аури» [1; 9].

Драматургічну основу постановки склали ранні оповідання В. Винниченка: «Малорос-європеєць», «Голод», «Момент», «Суд», «“Уміркований” та “щирий”». Як слушно зазначила Н. Корнієнко, «молодому режисерові допоміг той факт, що українська культура [очевидно, мався на увазі сучасний етап. – М. С.] поки що не знала стереотипів прочитання Винниченка. Глумачити можна було вільно і пристрасно» [7; 44]. Оригінальність вистави виявилася, зокрема, в тому, що їй передували два прологи – перший як «камертон» стосовно способу акторського існування, а другий – як змістовно-ідейний «кут зору» (орієнтир) для глядачів. Як зазначила А. Липківська: «Після згаданого вже «прапрологу (всіх, хто прийшов на виставу, зустрічали актори і кожному гримом ставили позначку на чолі – це давало відчуття релігійного обряду, начебто театр знов повертався з паперті до храму). Другий пролог був цілком знаковий – у ньому відтворювався процес «манкуртизації» нації: відбувався фольклоризований обряд весілля, потім з'явилися постаті в чорних шинелях, під їхнім тиском люди перетворювалися на оскаженілий натовп, вбивали музику, загортали його у целофан, а потім починали схилитися перед цією мумією-монументом, забувши колишню свою природність, щирість, незайманість» [10; 783–784]. За свідченнями А. Липківської, «практично кожному новелу режисер вирішував у відмінному жанрово-стильовому «регістрі», від натуралізму («Голод») через «потік свідомості» («Момент») у виконанні А. Хостікоєва до гротеску на межі абсурду («Суд») [10; 784]. Режисерську концепцію і творче сприйняття артистами ролей описано у характеристиці С. Васильєва: «митці ніби намагаються охопити якомога ширшу панораму типів, уражених холопством, анатомують саме поняття рабства, вивчають його різноманітні вияви», відтак вистава вийшла «відверто еkleктична, надмірна за використанням суто формальних знахідок. Здається, тут обнародовано тривіальні прийоми багатьох сценічних систем: театру експресивного, символічного, метафоричного, побутового. Драма тут співіснує з гротеском, реалістичний психологічний образ – із політичною карикатурою» [1; 8]. Сам режисер після прем'єри «Моменту» зазначив, що в цій виставі артисти звернулися «до глибин національного», «до коріння», а в наступній роботі він хотів би відійти від суто національного й піднятися до загальнолюдського в найширшому розумінні. Креативні мистецькі пошуки режисера привели його до найскандальніших та найепатажніших планів, вони хвилювали театральний загаль, але вже не були пов'язаними з українською літературою та національною проблематикою.

На увагу заслуговують художні особливості моновистави «Момент кохання» Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я» (прем'єра відбулася 26 травня 2010 р.), у якій значна увага приділяється «мові символів», та роль сценографії й костюмів для вираження ідеї сценічного втілення «Моменту» (Із оповідань тюремної Шехерезади) В. Винниченка – уславлення здатності людини протистояти найжорстокішим обставинам – і водночас наголосити, що людське життя складається з

моментів: моментів щастя, суму, радості, турботи, хвилювання. Постановка здобула визнання і в Україні, і за кордоном: на XIII міжнародному фестивалі моновистав у Македонії (м. Бітола) вона одержала Першу Премію, а Є. Нищука було удостоєно премії за театральні досягнення.

С. Триколенко згадує: «За словами режисера, на створення вистави його надихнув Заслужений артист України Є. Нищук, який приніс йому текст п'єси. Сам пан Євген мотивував свою зацікавленість у цьому творі тим, що Винниченко – дуже сучасний за драматургічною проблематикою автор, і саме цей його твір близький за духом до сучасного світосприйняття тим, що наголошує на необхідності порозуміння та живого спілкування між людьми. Адже у сучасному світі, здавалося б, вже не існує тих моральних обмежень, які описував Винниченко, але замість них постали інші, навіть міцніші та вищі мури кордонів – самотність у соціумі, заглибленість особистості у віртуальний світ та відчуженість від природи. Тому вистава класичного автора початку XX століття ставиться за допомогою сучасних засобів і стає цілком сучасною глядачеві початку XXI ст.» [14; 125].

У цій постановці розкриваються дві сильні, вільнолюбиві особистості – юнака (В'язень) і чарівної дівчини (Муся), які знайомляться в найромантичнішу пору року – навесні, а згодом, долаючи власні страхи й переживши разом «межову ситуацію», рятується від неминучої смерті – утікають з ув'язнення й переходять кордон. С. Триколенко зазначає: «Режисер дещо відкоригував зав'язку історії: у його виставі В'язень Сумління розповідає про свою неймовірну пригоду не тому, що йому кортить побалакати із співкамерниками, як це подається в творі В. Винниченка, а тому, що скоро його життя припиниться, і він уже ніколи нікому не зможе розповісти про пережитий момент кохання. За версією режисера, В'язень перебуває у камері-одиначці, і розмовляє сам із собою, намагаючись не збожеволіти від самотності» [14; 25]. С. Триколенко продовжує: «"Завтра... Це станеться завтра..."», – шепоче В'язень. Завтра його мають розстріляти. Ось причина, яка змушує його поділитися з уявними співбесідниками історією свого раптового, моментального кохання. Знахідкою драматургічного втілення є те, що уявними співкамерниками стають глядачі. Сучасники можуть бачити його спогади в історичній ретроспективі. Розмова актора з собою перетворюється на таку ж розмову з собою для кожного глядача» [14; 125]. Кульмінаційним епізодом є не розповідь про ситуацію «на межі життя і смерті», а те, як жінка «жагуче-шалено» притулилася до чоловіка від радощів, що врятувалися. Той момент герой згадує як найщасливіший у своєму житті: «Це був вихор життя, який зміта все сміття «не треба», «не можна», це було щастя крові, мозку, нервів, кісток; це було найвище щастя народження, народження не з сліпими, видючими очима душі» [3; 49].

Стосовно форми інсценізації твору В. Винниченка слушною є думка С. Триколенко: «Обране режисером творче вирішення сценічно вдало втілене у форматі моновистави. Головний, і, власне, єдиний присутній на сцені актор – Євген Нищук – справляє надзвичайне враження на глядачів. Він має художньо цікаву приємну європейську зовнішність. Подібні риси традиційно вважаються красивими в українців: пропорційна досить міцна статура, гордовита постава, довге чорне курчаве волосся, виразні сріблясто-блакитні очі. Його роль В'язня Сумління, ускладнена перепадами настрою героя та змінами місць дії за сюжетом п'єси, розкриває великий потенціал майстерності актора, демонструє його вміння перевтілитися із стомленого в'язня в палкого закоханого юнака, який здатен всупереч небезпеці радіти життю у всіх його проявах» [14; 127]. А за допомогою мультимедійних засобів вдалося здійснити екскурси в минуле, й зрозуміло, на основі попередньо відзнятого матеріалу та кінопроекції, передати зміни місць дії та ін., що дає змогу герою переміститися в своє минуле життя і взаємодіяти зі своїм персонажем та з іншими героями. У цілому застосування технічних засобів посилює насиченість дії: вистава потребує особливої злагоженості технічного забезпечення, зосередженості кожного її учасника та уваги до найменшої деталі.

Особливістю вистави Т. Жирка «Момент кохання» (2012 р.) є те, що кінопроекції виконують таку ж важливу функцію, як і безпосередня дія на сцені. У цьому зв'язку важливою є думка Г. Веселовської: «І все-таки зовсім не технічні відео-новації зробили цей спектакль притягальним для глядача. Найбільше публіку приваблювало імпульсивне й у край динамічне існування Євгена Нищука відразу в двох іпостасях. Адже відповідно до концепції спектаклю він одночасно був і ув'язненим, який згадує щасливу мить, і тим самим хлопцем, який цю мить переживає. Паралельна присутність у різних часах і просторах, яку може відтворити лише мистецтво театру, у Євгена Нищука зовсім позбавлена штучності. Він наче пірнав, виринав з однієї іпостасі й знову занурювався в іншу, зберігаючи своє єство через виразні ліричні захоплені інтонації та рвучкі емоційні рухи» [2; 103]. З появою на екранах проекції відзнятого матеріалу п'єси глядач ніби опиняється разом із героєм у його спогадах, знайомиться з Мусею, прямує з ними через кордон і втікає від жандармів. «За сюжетом він переховується у повітці, де і зустрічається з таємничою Панночкою, роль якої виконує ефектна красуня І. Цимбалюк. Вона має європейський слов'янський тип зовнішності освіченої інтелігентної жінки – прекрасну фігуру, високе чоло, глибокі проникливі очі. Відповідно до сценічного образу у неї курчаве русьво-золотаво-руде волосся – Винниченко етюдно описує руде волосся героїні. Такі риси, наближені до класичних та властиві образам дуже модних в Європі кінця XIX – початку XX ст. стилів

академізм і модерн. Захоплюючі типажі таких жінок вельми показові у європейському живописі на полотнах Фредеріка Лейтона, Лоуренса Альми Тадеми, Генріха Семірадського, Гюстава Клімта, Альфонса Мухи, Вільгельма Котарбінського, Олександра Мурашка [14; 127].

Основною ідеєю вистави, як і твору В. Винниченка, є переконання: головне в житті – вміти йому радіти, знаходити красу, досконалість, радість та щастя у всіх його проявах, на чому наголошує Є. Нищук і на сцені, і на екрані. При цьому акцент ставиться не лише на духовному, а й на фізичному переживанні найвищого злету людської пристрасності, максимального піку емоцій, що їх неможливо повторити. Саме тому, спізнавши «мить щастя», герої розлучаються назавжди.

Костюми для персонажів, виготовлені за зразками вбрання початку ХХ ст., але доволі стилізовані, розробила художниця Н. Рудюк: вони відповідають образам людей молодих і романтичних, які не хочуть сприймати правила оточуючого світу, а мріють про власне щастя та свободу. Пластичне вирішення для вистави (рухи акторів відповідають емоційному стану певної дії, експресія з розвитком вистави наростає) розробила балетмейстер О. Семьошкіна. Роботу хореографа високо оцінила С. Триколенко: «Рухи акторів відповідають емоційному стану певної дії, але при цьому залишаються технічними та виваженими, хоч і не здаються неприродними. Експресія протягом вистави наростає, рисунок танцю набуває нової структури та іншого значення. В'язень на проекції і В'язень на сцені танцюють по-різному. Для героя на сцені чим далі глибшає прірва особистісного роздвоєння й вже недосяжно увійти в свій стан вільного, закоханого, безмежно щасливого... Його рухи стають рвучкішими та агресивнішими, і в них помітний певний надрив, відчуття безсилля та смирення» [14;129]. Музичне тло вистави створив композитор Р. Гриньків. Органічний супровід розкриття емоцій героїв доповнили пісні С. Вакарчука «Така, як ти» й А. Середи «Вийди, змучена людьми» на слова О. Олеся, що посилює зв'язок Винниченкового твору з сучасністю. Через два роки моновиставу «Момент кохання» прийняли до показу на Камерній сцені театру ім. С. Данченка.

*Висновки.* Отже, драматичні і прозові твори В. Винниченка, суголосні культурно-мистецькій ситуації першої третини ХХ ст., увійшли в культурне сьогодення незалежної України, інтригуючи сучасних читачів і глядачів художніми експериментами в царині людської моралі, спонукаючи їх до пошуку істини й гармонії в незатишному світі та розвиваючи вітчизняне театральне мистецтво у річищі використання нових художніх форм. У наш час активно використовується експеримент і ведуться пошуки нових сценічних та екранних форм (введення деяких героїв із творів В. Винниченка й уведення інших, символічні деталі, використання мультимедійних засобів, відеоряду й ін.). Інтерпретація творів письменника з погляду сьогодення обумовлена режисерською концепцією, грою й костюмами акторів, оформленням сцени, монтажем кадрів, світловими ефектами, музичним супроводом, призначеними для виразнення психологізму літературної основи.

#### Список використаної літератури

1. Васильєв С. «Момент» – урок чи символ? Прем'єрні враження, прокоментовані через рік. *Український театр*. 1990. № 1. С. 6–9.
2. Веселовська Г. І. Більше ніж театр. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. 2001–2019. Київ : Антиквар, 2019. 328 с.
3. Винниченко В. К. Вибрані твори: Оповідання. Повесть. Роман / [передм. Л. С. Дем'янівської]. Київ : Грамота, 2005. 928 с.
4. Волицька І. В. Так починався Лесь Курбас. *Київ*, 1984. № 1. С. 153–157.
5. Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2002. 36 с.
6. Гурбанська А. Володимир Винниченко: драматургія – театр – кіно. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси* : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 59–64.
7. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
8. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Київ : Смолоскип, 2008. 507 с.
9. Кравчук П. Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри. *Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 8. Львів, 2008. С. 27–38.
10. Липківська А. В. Винниченко. «Момент». *Український театр ХХ століття : антологія вистав* / за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С. 781–792.
11. Михіда С. П. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. Кіровоград : Центр-Укр. вид-во, 2002. 192 с.
12. Мороз Л. З. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. 208 с.
13. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Київ : Твімінтер, 2004. 287 с.

14. Триколенко С. «Момент кохання» на сцені «Сузір'я». *Студії мистецтвознавчі*, 2012. № 3. С. 124–130.
15. Франківський драмтеатр (2012). URL: <https://www.facebook.com/dramteatr.if/posts/1928190590831150/> (дата звернення: 12.01.2021).

#### References

1. Vasyliiev S. «Moment» – urok chy symbol? Premierni vrazhennia, prokomentovani cherez rik. *Ukrainskyi teatr*. 1990. № 1. S. 6–9.
2. Veselovska H. I. Bilshe nizh teatr. *Natsionalnyi akademichnyi dramatychnyi teatr imeni Ivana Franka*. 2001–2019. Kyiv : Antykvart, 2019. 328 s.
3. Vynnychenko V. K. *Vybrani tvory: Opovidannia. Povist. Roman / [peredm. L. S. Demianivskoi]*. Kyiv : Hramota, 2005. 928 s.
4. Volytska I. V. Tak pochynavsia Les Kurbas. Kyiv, 1984. № 1. S. 153–157.
5. Humeniuk V. I. *Dramaturhiia Volodymyra Vynnychenka. Problemy poetyky : avtoref. dys. ... d-ra filol. nauk*. Kyiv, 2002. 36 s.
6. Hurbanska A. Volodymyr Vynnychenko: dramaturhiia – teatr – kino. *Stenichne mystetstvo: tvorchi nadbannia ta innovatsiini protsesy : materialy II Vseukr. nauk.-prakt. konf.* Kyiv : KNUKiM, 2020. S. 59–64.
7. Korniienko N. *Ukrainskyi teatr u peredden tretoho tysiacholittia. Poshuk. (Kartyny svitu. Tsinnisni orientsii. Mova. Prohnoz)*. Kyiv : Fakt, 2000. 160 c.
8. Kostyuk H. *Zustrichi i proshchannia*. Kyiv : Smoloskyp, 2008. 507 s.
9. Kravchuk P. *Dramaturhiia Volodymyra Vynnychenka u stenichnykh interpretatsiakh Hnata Yury*. *Visnyk Lviv. nats. un-tu im. I. Franka Serii: Mystetstvoznavstvo. Vyp. 8*. Lviv, 2008. S. 27–38.
10. Lypkivska A. V. *Vynnychenko. «Moment»*. *Ukrainskyi teatr XX stolittia : antolohiia vystav / za zah. red. M. Hrynshynoi*. Kyiv : Feniks, 2012. S. 781–792.
11. Mykhyda S. P. *Slidamy yoho eksperymentiv: Zmistovi dominanty ta poetyka konfliktu v dramaturhii Volodymyra Vynnychenka*. Kirovohrad : Tsent.-Ukr. vyd-vo, 2002. 192 s.
12. Moroz L. Z. *«Sto rivnotsinnykh pravd»: Paradoksy dramaturhii V. Vynnychenka*. Kyiv : In-t literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, 1994. 208 s.
13. Panchenko V. *Volodymyr Vynnychenko: paradoksy doli i tvorchosti*. Kyiv : Tviminter, 2004. 287 s.
14. Trykolenko S. «Moment kokhannia» na stseni «Suziria». *Studii mystetstvoznavchi*, 2012. № 3. S. 124–130.
15. *Frankivskyi dramteatr*. (2012). URL: <https://www.facebook.com/dramteatr.if/posts/1928190590831150/> (data zvernennia: 12.01.2021).

#### STAGE RECEPTIONS OF V. VYNNYCHENKO'S WORKS AT THE END OF XX – IN THE FIRST TWO DECADES OF THE XXI CENTURY

**Soroka Maryna** – Candidate of Art History,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the research is to find out the specifics of interpretation of dramatic and proza works V. Vynnychenko in the Ukrainian theatre at the end of the 20th century – in the first two decades of the 21st century.

*Research methodology.* The current research is based upon the general scientific methods of analysis and synthesis application, as well as the comparative method, which allowed to reveal the specificity of V. Vynnychenko's works theatrical interpretation at the end of XX – in the first two decades of XXI century.

*The novelty* of the scientific research consists in the identification of the leading trends of V. Vynnychenko's works interpretation in the modern Ukrainian theatre.

*Conclusions.* Interpretation of the writer's works has been determined by the director's concept, acting and costumes of actors, stage design, editing, light effects, musical accompaniment, designed to express the psychology of the literary basis.

*Key words:* V. Vynnychenko, theatre, director, performance, interpretation, staging.

UDC 792.02.+791]:82-2(092)

#### STAGE RECEPTIONS OF V. VYNNYCHENKO'S WORKS AT THE END OF THE XX – IN THE FIRST TWO DECADES OF THE XXI CENTURY

**Soroka Marina** – Candidate of Art History,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

*The purpose of the article* is to find out the specifics of the interpretation of dramatic and prose works by V. Vynnychenko in the Ukrainian theater at the end of the XX – in the first two decades of the XXI century.

*The research methodology* is based on the application of general scientific methods of analysis and synthesis, as well as a comparative method, which allowed to clarify the specifics of theatrical interpretation of V. Vynnychenko's works in the late XX – in the first two decades of the XXI century.

*The scientific novelty* of the obtained results lies in the identification of leading trends in the interpretation of V. Vynnychenko's works in modern Ukrainian theater.

*Results and conclusions.* Attention is paid to the need to systematize information about the stage receptions of V. Vynnychenko's works at the end of the XX – in the first two decades of the XXI century, which will allow reproducing a holistic objective picture of Ukrainian theater, artists, scenographers and other figures of the modern cultural and artistic process. It is emphasized that the problem of interpretation of V. Vynnychenko's works in the Ukrainian theater at the end of the XX – in the first two decades of the XXI century. very complex and multifaceted, related to the relationship of literature and performing arts to reality, the development of creative trends and traditions, innovation, the specifics of theatrical creativity. Theatrical productions of V. Vynnychenko's works in the interpretation of R. Derzhypilsky (drama «Natus») in Ivano-Frankivsk Drama Theater, A. Zholdak (short story «Moment») on the «small» stage of the theater named after I. Franko, T. Zhyrka (short story «Moment») in the Kyiv Academic Theater Arts Workshop «Constellation». Excerpts from reviews of performances by theater critics and reviews of art critics (G. Veselovska, T. Trykolenko, etc.) are given. It is concluded that dramatic and prose works of V. Vynnychenko, consistent with the cultural and artistic situation of the first third of the twentieth century, entered the cultural present of independent Ukraine, intriguing modern readers and viewers with artistic experiments in human morality, encouraging them to seek truth and harmony in uncomfortable world and developing domestic theatrical art in the stream of use of new art forms. Nowadays, the experiment is actively used and new stage and screen forms are being searched for (derivation of some characters from V. Vynnychenko's works and introduction of others, symbolic details, use of multimedia means, video series, etc.). Interpretation of the writer's works from the point of view of the present is due to the director's concept, acting and costumes of actors, stage design, editing, lighting effects, musical accompaniment, designed to express the psychology of the literary basis.

*Key words:* V. Vynnychenko, theater, director, performance, interpretation, staging.

Надійшла до редакції 18.12.2021

УДК 7.08:097'06

#### РЕЖИСЕРСЬКО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНІСЛАВА МОЙСЕЄВА У КОНТЕКСТІ РЕФОРМУВАННЯ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МОЛОДОГО ТЕАТРУ

Соколенко Наталія Володимирівна – аспірантка,

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-5978-2807>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.485>

[quitrack23@gmail.com](mailto:quitrack23@gmail.com)

Досліджено режисерську та організаційну діяльність Станіслава Мойсеєва на посаді художнього керівника Київського академічного молодого театру (1996–2012 рр.). Проаналізовано художньо-естетичні принципи режисерської діяльності майстра в 1996–2012 рр., які складають поняття режисерський театр С. Мойсеєва. Виявлено вплив діяльності С. Мойсеєва на розвиток українського театрального мистецтва загалом та Київського академічного молодого театру зокрема. На основі аналізу організаційно-керівної діяльності С. Мойсеєва 1996–2012 рр. з'ясовано, що його стратегія розвитку театру полягала в: посиленні художнього рівня постановок завдяки режисерським експериментам; текстових пошуках; суттєвому оновленні та розширенні репертуару, співпраці з закордонними режисерами, активній участі у фестивальній діяльності; залученні до участі у постановках театру акторів з інших колективів. Констатовано, що художня практика, теоретичні та методологічні позиції С. Мойсеєва, а також його організаційна діяльність на посаді художнього керівника Київського академічного молодого театру, що сприяла відкриттю перед колективом нових неосвоєних раніше можливостей, демонструє нову сучасну систему, значущість якої проявляється не лише в контексті дослідження творчих здобутків театру 1996-2012 рр., але й українського театрального мистецтва означеного періоду в цілому.

*Ключові слова:* С. Мойсеєв, Київський академічний «молодий театр», режисерська діяльність, вистави, репертуар, театральна реформа.

*Постановка проблеми.* Діяльність провідних вітчизняних режисерів кінця XX – початку XX ст., спрямована на пошуки нового шляху розвитку українського театрального мистецтва, являє неабиякий науковий інтерес.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення творчої та організаційно-керівної діяльності одного з провідних сучасних українських режисерів С. Мойсеєва у контексті реорганізації Київського академічного молодого театру.