

DOI: 10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527
УДК 792.071.2.027:[792.2:792.054(477.411)]

НОВА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИКИ: ВИСТАВИ ІВАНА УРИВСЬКОГО НА КАМЕРНИХ СЦЕНАХ КИЄВА

Тетяна Бойко^{1а}, Марина Татаренко^{2а}

¹ кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник;
e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² кандидат педагогічних наук, доцент;
e-mail: marina-lada-2012@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6838-3560

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – висвітлити особливості нової парадигми української класики та проаналізувати концепти І. Уривського у виставах «Украдене щастя» (2016) і «Лимерівна» (2019) на камерних сценах Києва. **Методологія дослідження** спирається на такі загальнонаукові методи, як аналітичний (для осмислення естетико-художніх орієнтирів сучасного театрального процесу та розуміння етапів формування нової парадигми української класики), історико-порівняльний (для визначення особливостей режисерських концептів Івана Уривського в ретроспективі вітчизняного театру), феноменологічний (для розкриття специфіки режисури І. Уривського й окреслення її оригінальних рис і творчих прийомів). **Наукова новизна** цієї статті полягає в уведенні до наукового обігу частини режисерського доробку Івана Уривського, в аналізі специфіки та жанрово-стилістичних особливостей його вистав на камерній сцені. **Висновки.** Мистецька діяльність режисера Івана Уривського базується на засадах креативності, інтелектуалізму й домінантного інтересу до текстів класичної драматургії. Пошук символів історичного часопростору п'єс та умотивування їх до фантазійної реальності стають головним концептом вистав «Украдене щастя» (Івана Франка) та «Лимерівна» (Панаса Мирного). У цих виставах режисер працює з природними матеріалами (або їх майстерною імітацією) і предметною сценографією, приділяє велику увагу пластичній роботі акторів та світло-шумовим ефектам створення атмосфери сценічної дії. Його презентація сценічної класики не заперечує традиційних змістів, а навпаки поглиблює й збагачує їх образну лексику. Молодий режисер розробляє власні версії як сублімацію етнографічно-фольклорного колориту й універсальності сюжетних колізій.

Ключові слова: українська класика; авторська режисура; метафоричний театр; символ; звукова партитура

Постановка проблеми

На сучасному етапі постановка класичних текстів слугує певним екзаменом для всіх учасників творчої взаємодії, зокрема режисерів, акторів, сценографів,

композиторів, допоміжних цехів і глядачів. З огляду на це сучасні режисери дедалі частіше прагнуть ретранслювати злободенні явища або у світлі глобалізаційних тенденцій уніфікувати, «знекровити» класичні тексти, позбавити їх історичного періоду, місць дії, національних чи вікових ознак тощо. Утім серед радикальних формотворчих пошуків сучасної сцени часом артикулюються нові концепти (символи, метафори, предметний світ тощо), які не конфліктують з традиційним класичним доробком, а навпаки поглиблюють його змісти та збагачують образну лексику. Означені творчі імперативи репрезентовані в практиці молодого режисера Івана Уривського, мистецька діяльність якого ще не має належного наукового осмислення й теоретичного узагальнення. Зважаючи на ці потреби, визначено **мету статті** – висвітлити особливості нової парадигми української класики та проаналізувати концепти І. Уривського у виставах «Украдене щастя» (2016) і «Лимерівна» (2019) на камерних сценах столиці.

Для досягнення поставленої мети застосовано загальнонаукові методи: аналітичний (для осмислення естетико-художніх орієнтирів сучасного театрального процесу та розуміння етапів формування нової парадигми української класики), історико-порівняльний (для визначення особливостей режисерських концептів Івана Уривського в ретроспективі вітчизняного театру), феноменологічний (для розкриття специфіки режисури І. Уривського й окреслення її оригінальних рис і творчих прийомів).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналіз вистав за класичними творами української драматургії впродовж останніх десятиліть здійснювали провідні вітчизняні театрознавці С. Васильєв, О. Вергеліс, Г. Веселовська, М. Гринишина, В. Заболотна, Н. Корнієнко, А. Липківська, В. Фіалко та інші. Для історико-порівняльного аналізу режисерських версій Івана Уривського та знакових вистав вітчизняного театру стали корисними статті Анни Липківської («І.Франко. "Украдене щастя"» (2012)) та Неллі Корнієнко («Пошуковий театр: 1980–1990 роки» (2003)). Для визначення етапів формування нової парадигми української класики стала в пригоді стаття А. Липківської «Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму "молодого" театру рубежу 1980-х – 1990-х – до демократичних цінностей сьогодення» (2006). Цінною для осмислення шляхів еволюції вітчизняної режисури виявилася стаття Валентини Заболотної «Театральні сновидіння на межі століть: український театр на межі ХХ–ХХІ ст.» (2000), яка розширила горизонти наших компетенцій.

Аналізуючи в новій парадигмі української класики вистави «Украдене щастя» (2016) і «Лимерівна» (2019) Івана Уривського на камерних сценах Києва, варто звернути увагу насамперед на рецензії преси та інтернет-ресурсів, де театральні критики О. Стельмашевська, Д. Кашперська, І. Бабенко й інші фіксують перші враження від побачених вистав. Для написання цієї статті стали в пригоді публікації інтернет-порталів Протеатр, ZN.UA (газета «Дзеркало тижня»), газети «День», «Україна молода» тощо.

Утім актуального наукового осмислення творчості І. Уривського на сторінках фахових видань досі немає. Відтак актуальність теми зумовлена потребами су-

часної театрознавчої науки в осмисленні процесів новітньої інтерпретації української класики провідними режисерами. Водночас запропоноване дослідження може бути одним із сегментів ґрунтовної розвідки про творчість заслуженого артиста України Івана Уривського.

Виклад основного матеріалу

У ретроспективі вітчизняного театрознавства час від часу постає питання актуальності й нового прочитання класичних текстів української драматургії. Зрозуміло, що на порядку денному зазвичай стоять нові інтерпретації п'єс фундаторів українського професійного театру (І. Котляревського, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, І. Франка та інших), модерних п'єс початку ХХ століття (В. Винниченка, Лесі Українки), репрезентативних п'єс радянської доби (М. Куліша, О. Корнійчука), творів видатних прозаїків (В. Стефаника, М. Коцюбинського, І. Нечуя-Левицького) й багатьох інших. Цей літературний арсенал лежить в основі багаторічного формування української сценічної класики, тобто тих вистав, які були естетико-художнім і світоглядним люстром свого часу й історичного періоду. Імена, долі, творчі реформи, гучні перемоги, карколомні фіаско, політичні події – усе це разом проходило крізь призму національної класики, висвітлюючи на мапі вітчизняної культури найяскравіші фрагменти мистецьких процесів.

За доби незалежності України ціннісні орієнтири й естетико-художні параметри постановок за національною класикою досить часто дрейфували або в бік побутового осучаснення, або в бік деструктивних режисерських тлумачень, алюзій, «сновидінь», «реінкарнацій» і багатьох інших форм творчого вияву. І хоча режисерська свобода тоді, на думку А. Липківської (2006, с.928), стала «значно вільнішою від сліпого пієтету перед авторським словом», прийоми осучаснення були одними з магістральних у роботі режисерів з класичними текстами. У статті «Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру» зазначено:

«Показовою у цьому контексті може бути, приміром, вистава "За двома зайцями" М. Старицького у постановці Сергія Данченка 2000 року. Ця вистава зазнала стриманих відгуків критиків та гарячої глядацької прихильності. Адже режисер вивів на сцену реальних людей: перекупок, підприємців, ділків, молодиків у малинових піджаках, а метафорою тогочасних реалій стала картата сумка-баул, в якій торговці ввозили товари з-за кордону. Економічна криза, що охопила різні сфери життєдіяльності українців була індикатором режисерського бачення. У цих умовах й шукали власної вдачі Проня Прокопівна (П. Лазова) і Свирид Голохвостий (А. Гнатюк)». (Бойко та Татаренко, 2021, с.131-132)

Зокрема, про це свідчить історія багатьох утілень тієї ж таки п'єси «За двома зайцями» М. Старицького: від березільського інваріанта Василя Василька 1925 року, де, скажімо, Проня була студійкою курсів політграмоти, до версії «київської лівобережки» – вистави «ГолохвастOFF» (реж. А. Осмолівська, 2019), де Голохвостий-Кукуук поставав в образі брутального крутія. У зовнішньому вигляді та поведінці героїв класичних п'єс глядачі зазвичай упізнають знайомих типажів і зчитують соціокультурні тенденції. Саме в цьому руслі якнайкраще про-

стежуємо динаміку формотворчих процесів національної сценічної класики від побутового осучаснення до метафоричних і символічних концептів твору.

На сучасному етапі динаміка формальних і концептуальних пошуків увиразнена в практиці багатьох сучасних режисерів та відбиває сутність нової парадигми української класики. На засадах креативності, інтелектуалізму й тонкого препарування відомих сюжетів базується творчість молодого режисера Івана Уривського, випускника Київського національного університету культури і мистецтв (майстерня Ніни Гусакової). Актуальний перелік його постановок у репертуарі столичних театрів свідчить про націєцентричний вектор творчості. Митець певним чином зібрав найкращі твори національної драматургії, такі як «Украдене щастя» Івана Франка, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Камінний господар» Лесі Українки, «Безталанна» Івана Карпенка-Карого. Постановки І. Уривського за цими творами дуже різні, не схожі одна на одну, концентровані й глибокі, сучасні й архаїчні водночас. Зокрема, увагу цієї статті зосереджено на виставах, реалізованих на камерних сценах.

Звернення режисерів різних поколінь і формацій до драми І. Франка «Украдене щастя» свідчить про її винятковість з-поміж інших українських п'єс, насамперед завдяки лаконічності сюжету й універсальності філософської та життєвої глибини. Франкова п'єса стала стимулом для взірцевих вистав формотворчого плевтива національного театру в режисурі К. Підвисоцького (Кам'янка-Струмилова, 1894), І. Карпенка-Карого (Київ, 1904), Й. Стадника (Львів, 1912), М. Садовського (Київ, 1912), Г. Юри (Київ, 1940), С. Данченка (Львів, 1976; Київ, 1979), І. Бориса (Харків, 1992), І. Волицької (Львів, 1998), А. Канцедайла (Дніпропетровськ, 2000), Д. Богомазова (Одеса, 2002), А. Білоуса (Київ, 2004) тощо.

Нині до цього поважного переліку можна додати й ім'я Івана Уривського, який випустив «Украдене щастя» на кону Київського академічного театру «Золоті ворота» у травні 2016 року. Режисер змодельював перипетії відомого «любовного трикутника» у жанрі пластичної драми (хореограф Павло Івлюшкін), де кожен персонаж разом з психологічною глибиною великої людської трагедії несе спокутування власних гріхів і страху в конфігураціях ламаних рухів й тілесної експресії. Виникає відчуття, що молодий режисер узяв усе найкраще з напрацьованих видатних попередників й подав власну версію як сублимацію етнографічно-фольклорного колориту, символіки предметного світу, мелодраматичної виконавської традиції та універсальності сюжетних колізій. Дію цієї оповіді режисер помістив до класичного чорного кабінету сцени, сфокусувавши увагу на взаєминах лише головних героїв. Темний і дещо містичний акустичний простір сцени заповнюють фольклорні мелодії, які переносять глядацьку уяву до бойківського краю – історичного осердя сюжетної канви. Упродовж вистави на сцені присутні лише декілька предметів побутового вжитку: скриня, прядка, лавки, ночви, відра, які повсякчас трансформуються на інші необхідні речі, такі як піч, ліжко, стіл тощо. Особливо захоплює режисерська витівка з кількома парами чобіт, які в руках Миколи перетворюються на уявних співрозмовників-сусідів. Микола й Анна одягнені в полотняні сорочки з фрагментами етнічних орнаментів, Михайло в службових шатах жандарма. От і весь антураж. Утім ця вистава захоплює не зовнішньою метафорикою, а внутрішніми пориваннями героїв, віталь-

ною енергією виконавців. Саме тому в глядацькому залі панує абсолютна тиша, скута путами емоційної напруги між героями. Цю напругу протягом дії підсилює світло-шумова партитура вистави, керована психологічними обертонами виконавського тріо: у найбільш емоційних епізодах світло спалахує, а коли напруга спадає, сцену ніби огортає затінена полуда.

Делікатність режисерського поводження з текстом п'єси, обережні натяки на часопросторове й історичне минуле виявляються в завершеній формі завдяки філігранним акторським роботам. У цьому фантазійному світі діють зовсім молоді герої-ровесники, які ще не втратили пристрасного запалу та сексуальної енергії. Саме тому Михайло й Анна – нещасні закохані, які, усвідомлюючи неминучість розплати, йдуть до власної провини наосліп. Акторка Анастасія Салата малює образ головної героїні чуттєвими барвами, привабливо й цнотливо водночас. Її візаві Богдана Шуманська (грає у другому складі) так само приваблива й щира, але додає до загального звучання надривних тужливих нот. Цементує певні сентименти вистави доволі раціональний образ Михайла, який створив Андрій Поліщук у дусі інтелігентного службовця, людини честі та порядку. Очевидно, що першу скрипку в цьому тріо виконавців грає Дмитро Олійник, який створив непересічний образ Миколи – не кволого пристаркуватого тюхтія, яким його часто-густо трактують у виставах, а наївного щиросердного молодика, що прагне поборотися за своє щастя.

Цей момент робить розташування сил у конфлікті врівноваженим, бо протистояння Михайла й Миколи стає по-справжньому конкурентним. Хоча вони – персонажі однієї «людської комедії», які в масках Арлекіна та П'єро б'ються на смерть за прихильність Коломбіни. Утім ця алюзія універсальності любовних трикутників одразу ж розбивається об міцну національну колористику, що проявляється в характері та поведінці Миколи. Однією з цих барв, безперечно, є мова актора, його вміння подати діалектну говірку так, що її мелодика, ніби оповита архаїчним серпанком, заворожує, а щирість виконання спонукає до катарсичного співпереживання героєві, бажання врятувати його. Хоча співпереживання виникає до всієї трійці персонажів, бо ніхто з них не заслуговував осоруги чи глузу, а лише порятунку кинутих на поталу долі сердець.

Загалом режисерська версія І. Уривського на сцені «Золотих воріт» вийшла доволі інтимною, концентрованою на вістрі конфліктної ситуації твору, позбавленою соціополітичних нашарувань. Цей підхід лежить у річищі новітніх тенденцій вітчизняної сцени, що, на думку А. Липківської (2012, с.458), «особливо виразно виявляються у тих випадках, коли режисери звертаються до текстів знакових, з багатою сценічною долею». Крім того, ця версія перегукується з камерними виставами Ірини Волицької (1998) та Андрія Білоуса (2002), де так само режисерська увага сфокусована лише на взаєминах головних героїв. Це порівняння тут не випадкове, адже згадані вистави, що досі присутні на афішах Творчої майстерні «Театр у кошику» та Київського академічного молодого театру, уже ввійшли до поважних видань з історії вітчизняного театру та здобули гарну славу в контексті модерного прочитання класики.

Ірина Волицька занурилася до Франкового тексту з властивою їй науковою допитливістю, вибудувавши «містерію пристрасі» (за Н. Корнієнко) з архетипної

символіки п'єси: музичної – «Пісні про шандаря»; пластичної – хореографічних елементів аркана; смислової – поетики бойківських ритуалів тощо. «У виставі сильний чуттєвий, ліричний горизонт. Тут ніхто не винен. Всі люблять. Фатум, рок тут ніби "згадано" через ресурси грецької трагедії», – зазначено в статті «Пошуковий театр: 1980–1990 роки» (Корнієнко, 2003, с.345). Натомість А. Білоус надав політичного обрамлення «Украденому щастю» й перемістив героїв п'єси у вир карколомних подій кінця 1930-х рр. У нього Михайло – службовець НКВС, який має прийти вночі по Миколу, представника національно свідомої інтелігенції, але випадково натрапляє на знайоме подружжя. Увесь антураж вистави стилізований в історичному ключі того часу: одяг, меблі, книжки, предмети побуту вказують на міське середовище радянського періоду. І лише славнозвісна «Мелодія» Мирослава Скорика, яка послугувала цій виставі музичним тлом, указує на український контекст і розгортає тему трагічного кохання й свідомого політичного вибору. Щодо цього А. Липківська зазначає:

«Очевидно, що в цій версії Анна не лише "при надії", але й втрачає її, і це вкрай загострює психологічний стан персонажів і позбавляє сюжет бодай якоїсь перспективи продовження життя, що її можна, при бажанні, "витягнути" з п'єси. В інтерпретації Білоуса історичний глухий кут, в якому опинилися персонажі, є ще і їхнім персональним "пеклом" – і навпаки». (Липківська, 2012, с.462)

Серед репрезентативних метафоричних версій І. Волицької та А. Білоуса, реалізованих у камерному форматі, вистава «Украдене щастя» І. Уривського здобула заслужене визнання. Гучний культурно-мистецький резонанс, відгуки фахової спільноти та нагороди фестивалів, безперечно, стимулювали режисера розвиватися й далі в царині національної класики.

Невдовзі тема украденого щастя (уже Наталки й Василя) вибухнула новими барвами у виставі «Лимерівна» (за п'єсою Панаса Мирного) у режисерському дебюті Івана Уривського на камерній сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Прем'єра «Лимерівни», що відбулася 6 червня 2019 року, згодом стала для вітчизняного театрального простору прецедентом тотального успіху: добірка винятково позитивних рецензій, обговорення в соцмережах, глядацький ажіотаж, переможні позиції мистецьких премій, участь в авторитетних зарубіжних фестивалях тощо. Цей успіх важливий не тільки для режисера, а й для реноме першої сцени країни, «де українська класика відкриває свої приховані ресурси й дістає друге дихання. Образне мислення Уривського, його фірмовий кодований театр – винахідливий, інколи парадоксальний, багатий і яскравий – дуже пасує живому, насиченому, об'ємному, емоційному тексту й стилю Панаса Мирного» (Стельмашевська, 2019). Тобто саме тому стилю, що карбувався в робітні славетних корифеїв і довгі роки тримав оборону модерно-наступу, метафоричного прочитання й гротескного виконання, чим атакували творці цієї вистави.

В історичному аспекті, крім того, що роль Наталки була написана 1883 року спеціально для Марії Заньковецької, яка напрочуд правдиво відтворювала сцени смерті молодих героїнь, важливим є і таке: це була перша українська п'єса, де героїня свідомо чинить самогубство, демонструючи гідність і право власного

вибору, який «не може керуватися ні материнськими нібито добрими намірами, ні тим більше підлістю і підступністю інших» (Самченко, 2019). По суті, «Лимерівна» стала першою народною трагедією, закутою в обладунки драми, але ніяк не мелодрамою, як її охрестили сучасні рецензенти. Адже між рядків у ній можна прочитати і гамлетівську сентенцію «бути чи не бути?», і «промінь світла у темному царстві» (за М. Добролюбовим), і відгомін ідей тогочасних жінок-емансіпе.

У виставі саме ця проблема вже не виходить на перший план і не зазнає моралізаторського вербального втілення: у режисерських візіях І. Уривського вона виражена низкою архаїчних символів, зооморфних мотивів, екокультурою предметного світу. Увесь цей фантазмагорійний сценічний «бенкет» франківців «сприймається на запах, на дотик, на форму і рух. У мінімалізмі темного сценічного простору лише снопи з сіном. Сухе неживе домінує не тільки над простором дії, але і над душами певних героїв, стає не просто частиною реквізиту та декорацій, а повноправною дійовою особою вистави» (Кашперська, 2019). Конструкції зі снопів сіна весь час трансформуються, указують не тільки на місця дії, а й набувають метафоричної присутності за пазухами, у горлах, а головне, у головах більшості персонажів. Із цього приводу в рецензії на виставу Д. Кашперська наголошує:

«Сіно буде позбавляти слова, опиняючись межі зубів Кнура (Мітя Рибалевський), Оришки (Ксенія Баша) і Марусі (Христина Федорак), й буквально володіти ними зсередини. Воно та частина їхнього єства, якої зась позбутись, як не витягай із себе. Ці снопи – найцінніше багатство і тягар, за яке так відчайдушно чіпляється п'яна Лимериха в домі у Шкандибихи (Олена Хохлаткіна). Ця суха трава врешті те, що виймає все живе з людини, перетворюючи її на опудало». (Кашперська, 2019)

Сценографічне рішення Петра Богомазова доволі амбівалентне: з одного боку, використано елементи національного етнографічного арсеналу (одяг з домотканого полотна, головні убори, іграшки-свистульки тощо), з іншого – у цих картинах світу мимоволі виринають персонажі полотен Босха чи брейгелівського кола, де люди ніби й не люди, а деформовані істоти, чуперадла. Саме такими істотами-масками з тонованим обличчям і викривленими рисами постають герої української п'єси: заручник матеріної волі, інфантильний і химерний Карпо (Д. Чернов), цинічний Кнур (Д. Рибалевський), навіжена Лимериха (Н. Корпан), деспотична Шкандибиха (О. Хохлаткіна) й інші. Живими істотами «цього трагічного вертепу, старовинного, солом'яного» (Бабенко, 2019), є лише лебедина пара – Наталка (Г. Снігур-Храмцова) і Василь (П. Шпегун). Чисті думки й натхненні прагнення закоханих підкреслено тонкою психологічною лінією акторського виконання, яке контрастує з карикатурно-гротесковими образами оточення, їх ламаною пластикою та механічними рухами (хореограф П. Івлюшкін). Утім саме такою солом'яною лялькою постає Наталка серед своїх кривдників у фіналі вистави, після того як її душа вилітає пташкою з роз'ятраного непокою тіла.

Серед виконавців цієї вистави – актори різних поколінь, досвіду й школи, об'єднані виконавським симбіозом психологічного (перевтілення) й ігрового театру (перетворення). Таке розташування сил у межах режисерського задуму Іва-

на Уривського значною мірою репрезентує український акторський генотип, що всотував філософію серця (кордоцентризм), основи психологічного занурення й ігрову природу «розумної арлекінади» тощо. Цей аспект важливий не тільки для сучасної режисерської лексики втілення класичних творів, а й для набуття нової якості виконання серед акторів-франківців, а отже, для оновлення естетико-художніх координат національної класики в цілому.

Наукова новизна полягає в уведенні до наукового обігу частини режисерського доробку Івана Уривського, в аналізі специфіки та жанрово-стилістичних особливостей його вистав на камерній сцені.

Висновки

Мистецька діяльність режисера Івана Уривського базується на засадах креативності, інтелектуалізму й домінуючого інтересу до текстів класичної драматургії. Його постановки викликають широкий резонанс серед фахівців театру й творчої молоді як прецеденти непересічного трактування відомих сюжетів. Пошук символів історичного часопростору п'єс й умотивування їх до фантазійної реальності стають головним концептом вистав «Украдене щастя» І. Франка та «Лимерівна» Панаса Мирного, реалізованих на камерних сценах Києва. У цих виставах режисер працює з природними матеріалами та предметною сценографією, приділяє велику увагу пластичній роботі акторів і світло-шумовим ефектам створення атмосфери сценічної дії. Його презентація сценічної класики не заперечує традиційних змістів, а навпаки поглиблює й збагачує їх образну лексику. Молодий режисер розробляє власні версії як сублімацію етнографічно-фольклорного колориту, символіки предметного світу й універсальності сюжетних колізій. Вплив режисури І. Уривського на актуальні формотворчі процеси вітчизняного театру очевидний. Цей факт спонукає до подальших теоретичних узагальнень його режисерської практики й аналізу постановок на основних сценах київських театрів 2020–2021 рр. А відтак окреслені в цій статті вектори є важливими для майбутніх досліджень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бабенко, І., 2019. Люди з... соломи. на Камерній сцені Національного театру ім. І. Франка з'явилася «Лимерівна». *День*, [online] 13 червня. Доступно: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lyudy-z-solomu>> [Дата звернення 31 січня 2022].
- Бойко, Т. та Татаренко, М., 2021. Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 44, с.127–134.
- Заболотна, В., 2000. Театральні сновидіння на межі століть : український театр на межі ХХ–ХХІ ст. *Український театр*, 1-2, с.2-5.
- Кашперська, Д., 2019. Опудало свободи. Прем'єра «Лимерівна» Івана Уривського. Національний театр Франка. *Протеатр*, [online] 06 червня. Доступно: <<https://newsproteatr.blogspot.com/2019/06/>> [Дата звернення 31 січня 2022].
- Корнієнко, Н., 2003. Пошуковий театр: 1980–1990 роки. В: *Український театр ХХ століття*. Київ: ЛДЛ, с.342–365.

- Липківська, А., 2006. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х –1990-х – до демократичних цінностей сьогодення. В: *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія, с.889-934.
- Липківська, А., 2012. І. Франко. «Украдене щастя». В: *Український театр ХХ століття: Антологія вистав*. Київ: Фенікс, с.458-465.
- Самченко, В., 2019. Люди і трансформери: на сцені театру Франка показують осучаснену І. Уривським «Лимерівну». *Україна молода*, [online] 26 червня. Доступно: <<https://www.umoloda.kiev.ua/number/3474/164/134645/>> [Дата звернення 31 січня 2022].
- Стельмашевська, О., 2019. Засяяв день таємними знаками. *ZN.UA*, [online] 07 червня. Доступно: <https://zn.ua/ukr/ART/zasyayav-den-tayemnimi-znakami-313794_.html> [Дата звернення 31 січня 2022].

REFERENCES

- Babenko, I., 2019. Liudy z... solomy. na Kamernii stseni Natsionalnoho teatru im. I. Franka zivylasia "Lymerivna" [People of ... straw. "Lymerivna" appeared on the Chamber Stage of the I. Franko National Theatre]. *Den*, [online] 13 June. Available at: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lyudy-z-solomy>> [Accessed 31 January 2022].
- Boiko, T. and Tatarenko, M., 2021. Narodna maska v istoriko-kulturnykh realiakh ukrainskoho teatru [Folk mask in the historical and cultural realities of Ukrainian theatre]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 44, pp.127-134.
- Kashperska, D., 2019. Opudalo svobody. Premiera "Lymerivna" Ivana Uryvskoho. Natsionalnyi teatr Franka [Scarecrow of freedom. Premiere of Ivan Uryvskiy's "Lymerivna". I. Franco National Theatre]. *Proteatr*, [online] 06 June. Available at: <<https://newsproteatr.blogspot.com/2019/06/>> [Accessed 31 January 2022].
- Korniienko, N., 2003. Poshukovi teatr: 1980–1990 roky [Search theatre: 1980–1990]. In: *Ukrainskyi teatr XX stolittia* [Ukrainian Theatre of the 20th Century]. Kyiv: LDL, pp.342-365.
- Lypkivska, A., 2006. Literaturne pershodzherelo ta stsenichniy tekst: vid ehotsentryzmu "molodoho" teatru rubezhu 1980-kh –1990-kh – do demokratychnykh tsinnosti sohodennia [Literary source and stage text: from the egocentrism of the "young" theatre at the turn of the 1980s–1990s – to the democratic values of today]. In: *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp.889-934.
- Lypkivska, A.I., 2012. Franko. "Ukradene shchastia" [Franco. "Stolen Happiness"]. In: *Ukrainskyi teatr XX stolittia. Antolohiia vystav* [Ukrainian theatre of the 20th century. Anthology of performances]. Kyiv: Feniks, pp.458-465.
- Samchenko, V., 2019. Liudy i transformery: na stseni teatru Franka pokazuiut osuchasnenu I. Uryvskym "Lymerivnu" [People and Transformers: "Lymerivna" modernised by I. Uryvskiy is being shown on the stage of the Franko Theatre]. *Україна молода*, [online] 26 June. Available at: <<https://www.umoloda.kiev.ua/number/3474/164/134645/>> [Accessed 31 January 2022].
- Stelmashavska, O., 2019. Zasiaiav den taiemnymi znakamy [The day shone with secret signs]. *ZN.UA*, [online] 07 June. Available at: <https://zn.ua/ukr/ART/zasyayav-den-tayemnimi-znakami-313794_.html> [Accessed 31 January 2022].
- Zabolotna, V.I., 2000. Teatralni snovydiattia na mezhi stolit : ukrainskyi teatr na mezhi XX-XXI st. [Theatrical dreams at the turn of the century: Ukrainian theatre at the turn of the 20th-21st centuries]. *Ukrainskyi teatr*, 1-2, pp.2-5.

A NEW PARADIGM OF UKRAINIAN CLASSICS: PERFORMANCES OF IVAN URYVSKYI ON THE KYIV CHAMBER STAGES

Tetiana Boiko^{1a}, Maryna Tatarenko^{2a}

¹ PhD in Art Studies, Senior Researcher;

e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² PhD in Education, Associate Professor;

e-mail: marina-lada-2012@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6838-3560

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to highlight the features of the new paradigm of Ukrainian classics and analyse the concepts of I. Uryvskiy in the plays "Stolen Happiness" (2016) and "Lymerivna" (2019) on the chamber stages of Kyiv. **The research methodology** is based on general scientific methods: analytical (to comprehend the aesthetic and artistic guidelines of the modern theatrical process and understand the stages of the formation of a new paradigm of Ukrainian classics), historical and comparative (to determine the features of Ivan Uryvskiy's directorial concepts in the retrospective of the national theatre), phenomenological (to reveal the specific nature of Uryvskiy's directing and outline its original features and creative techniques). **The scientific novelty** of the article consists in the introduction into the scientific context of a part of Ivan Uryvskiy's directorial work, and in the analysis of the genre and stylistic features of his chamber performances. **Conclusions.** The artistic work of director Ivan Uryvskiy is based on creativity, intellectualism, and a dominant interest in the texts of classical drama. The search for symbols of the historical time-space of the plays and motivating them to a fantasy reality became the main concept of the plays "Stolen Happiness" (Ivan Franko) and "Lymerivna" (Panas Myrny). In these performances, the director works with natural materials (or their skilful imitation) and subject scenography, pays great attention to the plastic work of the actors, light and noise effects to create the atmosphere of the stage action. His presentation of stage classics does not deny traditional meanings, but rather deepens and enriches their figurative vocabulary. The young director develops his versions as a sublimation of ethnographic and folklore colouring and the universality of plot collisions.

Keywords: Ukrainian classics; author's direction; metaphorical theatre; symbol; sound score



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.