

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2024

Том 7
Vol. 7

№ 1

Scientific Journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Stage Art

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво» є важливим міжнародним форумом, на сторінках якого обговорюють питання науки та практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватися і піддаватися дискусії гіпотези як науково-теоретичного, так і творчо-педагогічного характеру. Такий підхід свідчить, що історія сценічного мистецтва має сучасне значення, що мистецтвознавчим дослідженням потрібна методологія, а театральній критиці та педагогіці — інформаційне поле для дискусій.

У журналі опубліковано матеріали з питань теорії, історії і практики світового та українського сценічного мистецтва.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 14 від 01.04.2024 р.)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.04.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Головний редактор

Катерина Юдова-Романова — кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Відповідальний секретар

Тетяна Совсіра — доктор культурології, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної колегії

Шарка Гавличкова Кисова — доктор філософії у галузі мистецтвознавства, доцент (Університет імені Масарика, Чехія); **Оксана Гарачковська** — доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Марина Гринишина** — доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого, Україна); **Світлана Деркач** — кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Микола Крипчук** — кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Мирoslava Мельник** — кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Дієв Плассар** — доктор театрознавства, професор (Університет Поля Валері в Монпельє III, Франція); **Олена Хлусту** — доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Голова редакційної ради

Сергій Бездлубенко — доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної ради

Фадель Альмуфайл — доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театального мистецтва, Держава Кувейт); **Наталія Владимірова** — доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого, Україна); **Олександр Клековкін** — доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Неллі Корнієнко** — доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України (Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); **Галина Миленька** — доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого, Україна).

Ренезенти

Тетяна Бойко — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв); **Оксана Гарачковська** — доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Ганна Веселовська** — доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України); **Наталія Владимірова** — доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого, Україна); **Галина Миленька** — доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого, Україна); **Ігор Срібняк** — доктор історичних наук, професор (Київський столичний університет імені Бориса Грінченка).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: *BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus, Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В.І.Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).*

Найменування органу реєстрації
друкованого видання

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1210 від 31.10.2023 року.
Ідентифікатор медіа: R30-01921.

ISSN

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

Рік заснування

2018

Періодичність

2 рази на рік

Засновник/адреса

Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

Адреса редакційної колегії

вул. Д. Дорошенка, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

Видавництво

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042

Сайт

artonscene.knukim.edu.ua

E-mail

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

Телефон

+38(050)3812292

За точність викладених фактів та коректність
цитування відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2024
© Автори, 2024

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series in Stage Art
Scientific Journal

“Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art” is an important international forum; the Journal covers the issues of science and practice of all types of performing arts. There are scientific, theoretical, and creative education hypotheses. The approach shows that the history of the performing arts is of contemporary significance, art studies require methodology, and theatre criticism and pedagogy need information fields for discussions.

The Journal publishes materials on the theory, history and practice of the world and Ukrainian Performing Arts.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No 14 from 01.04.2024)*

In accordance with the order of the Ministry of education and science of Ukraine No. 420 dated 15.04.2021,
the Scientific Journal is included in B Category of the list of scientific professional publications of Ukraine, which can
publish the results of the List of professional scientific publications of Ukraine, which may publish the results of dissertations
for the DSc and PhD degrees in the field of study “Art Studies”, programme subject area 026 “Performing Arts”

Editor-in-Chief

Kateryna Iudova-Romanova — PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Executive Secretary

Tetiana Sovhyra — DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Editorial Board

Svitlana Derkach — PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Maryna Grynyshyna** — DSc in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National I.K.Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Oksana Harachkovska** — DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Olena Khlystun** — DSc in Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Mykola Krypchuk** — PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Sharka Havlichkova Kysova** — PhD in Art Studies, Associate Professor (Masaryk University, Czech Republic); **Myroslava Melnyk** — PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Didier Plassard** — DSc in Theatre Studies, Professor (Paul Valéry University Montpellier 3, France).

Chief of the Editorial Council

Serhii Bezklubenko — DSc in Philosophy, Professor, Honourary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Members of the Editorial Council

Fadhel Almuwail — PhD in Education (Higher Institute of Theatre Arts, State of Kuwait); **Oleksandr Klekovkin** — DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelli Kornienko** — DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Les Kurbas National Centre for Theatre Arts, Ukraine); **Halyna Mylenka** — DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National I.K.Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Nataliia Vladymyrova** — DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National I.K.Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine).

Reviewers

Tetiana Boiko — PhD in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Oksana Harachkovska** — DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Halyna Mylenka** — DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National I.K.Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Ihor Sribniak** — DSc in History, Professor (Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine); **Hanna Veselovska** — DSc in Art Studies, Professor (Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nataliia Vladymyrova** — DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine).

The Scientific Journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Vernadsky National Library of Ukraine, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

Name of authority registration of the printed edition

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 1210 as of 31.10.2023.
Media ID: R30-01921.

ISSN

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

Year of foundation

2018

Frequency

twice a year

Founder/Postal address

Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaletsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

Editorial board address

14 Dmytra Doroshenka St., off. 29, Kyiv, Ukraine, 01042

Publisher

KNUKiM Publishing Centre, 14 Dmytra Doroshenka St., Kyiv, Ukraine, 01042

Web-site

artonscene.knukim.edu.ua

E-mail

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

Tel.

+38(050)3812292

The author is responsible for the accuracy of the facts and correctness of the citation

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2024
© Authors, 2024

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Іван Білаш

Особливості когнітивно-комунікативного простору монодрами як «драми дискурсу» 6

**Марина Сорока,
Микола Юдов,
Катерина Чепура**

П'єса «Закон» Володимира Винниченка: колізії сценічного втілення 16

**Катерина
Юдова-Романова,
Ігор Борко,
Олександр Матузко**

Особливості функціонування аматорських театрів у пенітенціарних установах: історіографічний дискурс 29

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

**Марина Гринишина,
Катерина Пивоварова,
Аліса Колпащикова**

Ігри з простором — ігри у просторі: сайт-спесифік театр (site-specific theatre) в Україні 48

**Ірина Іващенко,
Вікторія Стрельчук,
Оксана Цисельська**

Авангардизм сучасного європейського театру: режисура Іва ван Хове 61

**Євгенія Скрипник,
Олександра Мошкіна,
Яна Зарічна**

Метаморфози «великого стилю» у дзеркалі «молодої режисури» митців-франківців 2021–2023 рр. 71

**Ганна Сухомлин,
Юлія Цивата,
Анжеліка Чорнойван**

Реалії російсько-української війни в документальному театрі України 87

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

Ivan BilashPeculiarities of the Cognitive-Communicative
Space of Monodrama as a "Discourse Drama" 6***Maryna Soroka,
Mykola Yudov,
Kateryna Chepura***Volodymyr Vynnychenko's Play "The Law":
Collisions of Stage Performance 16***Kateryna
Iudova-Romanova,
Ihor Borko,
Oleksandr Matuzko***Peculiarities of Amateur Theatres
Functioning in Penitentiary Institutions:
a Historiographical Discourse 29

PROBLEMS OF PRACTICE

***Maryna Grynyshyna,
Kateryna Pyvovarova,
Alisa Kolpashchykova***Games With Space – Games in Space:
Site-Specific Theatre in Ukraine 48***Iryna Ivashchenko,
Victoriia Strelchuk,
Oksana Tsyselska***The Avant-Garde of Contemporary
European Theatre: Ivo van Hove's Direction 61***Yevheniia Skrypnyk,
Oleksandra Moshkina,
Yana Zarichna***The "Great Style" Metamorphosis
in the Mirror of the "Young Directorship"
of Frankivsk Artists in 2021–2023 71***Hanna Sukhomlyn,
Yuliya Tsyvata,
Anzhelika Chornoivan***Realities of the Russian-Ukrainian War
in the Documentary Theatre of Ukraine 87

DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301825

УДК 792.081:[82-27:81'42]:316.642.3

ОСОБЛИВОСТІ КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНОГО ПРОСТОРУ МОНОДРАМИ ЯК «ДРАМИ ДИСКУРСУ»

Іван Білаш*аспірант на здобуття ступеня доктора мистецтв;**e-mail: IvanBilash.work@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2728-8097**Київський національний університет театру, кіно і телебачення**імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна*

Анотація

Мета — дослідити особливості когнітивно-комунікативного простору монодрами та виявити основні концепти й структурні елементи, що дають змогу визначити цей жанр як «драму дискурсу». **Методологія дослідження** передбачає застосування мультидисциплінарного підходу, у межах якого автор опирається на теорії драматургії, жанру та дискурсу, а також послуговується феноменологічним підходом, культурно-історичним методом і методом когнітивно-дискурсивного аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше здійснено спробу концептуалізувати когнітивно-комунікативний простір монодрами саме як «драми дискурсу», указавши на його сутнісні ознаки та виділивши складники. **Висновки.** Визначено, що когнітивно-комунікативний простір монодрами — це структура, що об'єктивно існує, до складу якої входить синергія когнітивних просторів драматурга й читача / глядача на засадах полілогічної моносуб'єктності (проекування назовні через уособлення різних сторін і втілення в кількох персонажах «Я-інших») «нетипового» головного героя та перформативної дискурсії, де статус події мають самі висловлювання персонажів, які є ланцюгом мовних жестів подієвого характеру. Доведено, що відродження монодрами наприкінці ХХ ст., її модифікації та трансформації тісно пов'язані з переосмисленням ключового структурного аспекту когнітивно-комунікативного простору: від суб'єктоцентризму до розсіювання «Я» в полілогічних структурах. Експерименти сучасних українських авторів із семантикою та поетикою образів, які тривають з 90-х рр. ХХ ст. і дотепер, відзначаються поглибленим ліро-психологізмом, формуванням «монодраматичної» мови із застосуванням постмодерної деконструкції та творчими пошуками в межах жанрового модусу. В основу архітектоники когнітивно-комунікативного простору монодрами як «драми дискурсу» покладено «асоціативно-метонімічний» принцип, який підкреслює його відмінність від агонально-діалогічної дискурсивної практики драми та детермінує хронотоп суб'єкта дії, мотиви пам'яті, інтертекстуальні зв'язки тощо.

Ключові слова: монодрама; «драма дискурсу»; когнітивно-комунікативний простір; «асоціативно-метонімічний» принцип; ліро-психологізм; суб'єкт дії; полілогічна моносуб'єктність

Постановка проблеми

Спроби зрозуміти трансформацію когнітивно-комунікативного простору монодрами на шляху реалізації її як «драми дискурсу» наприкінці ХХ ст. прямо пов'язані з історичним контекстом, генезою і «творчою пам'яттю» монодрами як жанру, витoki якої пов'язують з найархаїчнішою та доєхлілівською формою драми (Теспіс, Триніх), серед тогочасних найвідоміших зразків якої згадують драму «Александра» Лікофрона Халкідського (III–II ст. до н. е.) (Клековкін, 2012, с. 359). Якраз генетичний аспект допомагає добре зрозуміти не лише формування структури, що об'єктивно існує та охоплює нематеріальні й матеріальні об'єкти, яку трактуємо як когнітивно-комунікативний простір монодрами, але й періоди популярності цього жанру, що пов'язані із загостренням уваги до питань і проблем внутрішнього «Я», розуміння цінності кожної конкретної особистості на фоні зовнішніх викликів і загроз. Російсько-українська війна, власне, і є одним з таких викликів, що актуалізує дослідницьку діяльність, спрямовану на глибше вивчення міждисциплінарного, зокрема психологічного та художньо-естетичного, потенціалу монодрами в межах українського академічного дискурсу в першій третині ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Відомо, що драматичний монолог свого часу вивчали М. Євреїнов, С. Каррі, Р. Лангбаум, Г. Такер та ін. У працях О. Бондаревої, І. Болотян, С. Лавлінського, М. Липовецького, М. Шаповал та інших монодраму досліджено як літературний феномен кінця ХХ – початку ХХІ ст., де на особливу увагу заслуговують роботи О. Бондаревої (2007b), яка проаналізувала монодраматичний текст, запропонувала нову теоретичну модель монодрами та здійснила її апробацію на текстах українських монодрам. Дослідниця розкрила специфіку монологу монодрами, визначила її основні чинники (Бондарева, 2007a), розглянула цей жанр у порівнянні з дискурсивною практикою постмодерної естетики та концепцією психодрами Я. Морено й виявила, що метод «аутодрами» тотожний її жанровим аналогам, заснованим на «конфлікті інтерпретацій», «потоці свідомості» та внутрішніх монологах. Запропонований підхід розвинула у своєму дослідженні Ж. Бортнік (2013), наголосивши, що подібні інтенції (залучення протагоністів для відігрування ролей інших людей з групи і можливість самому керувати їхньою поведінкою, щоб повторно «прожити» конфліктну ситуацію) відображають особливості аутокомунікації, покладені в основу сюжету цього жанру; що поєднання методик Я. Морено і К. Лорена під час художнього втілення погляду на майбутнє за допомогою психотерапевтичного методу, орієнтованого на минуле, можуть дати нові можливості для дослідження монодрами як літературного жанру. А ще авторка виділила основні етапи становлення жанру монодрами, зокрема етап дифузії (до кінця 1880-х рр.), етап асиміляції (до кінця 1980-х рр.) й етап модифікації та трансформації (з 90-х рр. минулого століття і до сьогодні), акцентуючи на тому, що саме в межах третього етапу монодрама реалізується як «драма дискурсу». У західних дискурсах, літературознавчому та мис-

театрознавчому, монодрама в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. теж була актуальним предметом розгляду. У «Словнику театру» П. Паві (2006) пропонує кілька дефініцій монодрами та у зв'язку з цим розглядає її як нову «архітекtonіку драми», виокремлює загальні формально-технічні ознаки жанру як літературного твору й театральної постановки, розкриває семантику монодраматичності та ідейно-тематичний рівень жанру. Дослідниця С. Деммер (Demmer, 1982) розглядає цей жанр у контексті німецької експресіоністичної драми, хоч і звертає увагу не власне на монодраму, а здебільш на зростання ролі монологічних форм у мистецтві. Учені Г. Гілбер і Ж. Ло (Gilbert & Lo, 1997), опираючись на підхід Д. Гарві та Р. Ноулза, які окреслили тенденцію до розширення монодрами в новому соціокультурному контексті через публічну самоідентифікацію автора театральними засобами, досліджують «постколоніальну монодраму» з акцентом на театральну практику. Якщо проаналізувати наукові розвідки зарубіжних авторів (Г. Гілбер, Г. Кайнара, Н. Ноллет, А. Сміт та інших), то виявиться, що більшість з них проведена в межах міждисциплінарного підходу та пов'язана з вивченням монодрами як театрального жанру формою суб'єктивності та складової теорії театралізації. Попри це слабо артикульованим і концептуалізованим у науковому полі залишається когнітивно-комунікативний простір монодрами, функціонування елементів якого відбувається у сфері драматургічного дискурсу, що допомагає краще пізнати монодраму як «драму дискурсу».

8

Мета статті – дослідити особливості когнітивно-комунікативного простору монодрами та виявити основні концепти й структурні елементи, що дають змогу визначити цей жанр як «драму дискурсу». Робота ґрунтується на мультидисциплінарному підході, який фокусує на цій проблемі потенціал теорій драматургії, дискурсу та жанру, феноменологічного підходу, культурно-історичного методу та методу когнітивно-дискурсивного аналізу.

Виклад основного матеріалу

Останнім часом в європейській театральній практиці монодрама стає все більш популярним явищем мистецтва. У сучасній науковій літературі цим терміном усе частіше позначають окремі тексти «нової драми», тоді як самі драматурги нечасто використовують його (виняток – Є. Гришковець («Як я з'їв собаку», «Одночасно») та Н. Мазур («Леді Капулетті»)), а деякі оперують терміном «моноп'єса» (Д. Балико, В. Леванов та інші). Наявні описи архітекtonіки монодраматичного твору, і тут варто погодитися з О. Бондаревою, не розкривають його специфіку, що не зводиться до монологізму й особливої композиції, в основі якої багатоподійна асоціативна структура, упорядкована системою лейтмотивів (В. Ершов). Саме тому п'єси з ідентичною архітекtonікою сприймаються зовсім по-різному, а сутнісне ж наповнення монодрами значно глибше, що дає змогу інтерпретувати її в єдиному типологічному ряді з монологічною фактурою новітньої літератури «потoku свідомості» або психодрамою в терапевтичній практиці, або дискурсивною практикою постмодерністської естетики.

Конститутивним базисом когнітивно-комунікативного простору монодрами є антропоцентризм, тобто утвердження абсолютної цінності людини, адже, якщо перефразувати Г. Геґеля, на перший план виходить душа, суб'єктивність як така, тому фокус уваги концентрується на душі, яка відчуває, а не на тому, про який предмет ідеться (Ріттер, 2011). Отож цілком зрозумілою є паралель, яку провела О. Бондарева, між монодрамою як драматичним жанром і монодрамою як психотехнікою, де герой-протагоніст постає «суперскладною монолітною психологічною чи депсихологізованою суперсистемою», утіленою в конкретному індивіді. Потужні внутрішні монологи моногероя позиціонують його як героя та наратора, завдяки чому відбувається відхід від суб'єктно-об'єктних відносин, притаманних епосу та драмі згідно з поглядами С. Бройтмана, у бік суб'єктно-суб'єктних відносин, властивих лише ліриці. Водночас дослідниця стверджує, що таке розуміння справедливе щодо українських монодрам кінця 80-х — початку 90-х рр. ХХ ст. (Бондарева, 2007а).

Жанрові параметри монодрами якнайкраще підходять для втілення того, що називають екзистенціалістською концепцією «феноменологічної людини» з її численними станами, такими як самотність, очікування смерті, складність вибору, провина, безпритульність, відчуження, страх тощо. Наприклад, сучасна жінка як персонаж п'єси О. Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного півня» намагається вийти зі стану кризи, перебираючи у своїй свідомості образи «Я-минулого» та «Я-майбутнього» і прагнучи ідентифікувати себе з кимось із цих «Я-інших», паралельно вирішує, чи житиме її майбутня дитина. Або психічно хворий юнак, злодій і вбивця — дійова особа монодрами А. Кивирякха «Півник з букваря», що шукає «добро» у власних спогадах про минуле. Це пояснює, чому серед важливих змістовних чинників монодрами виділяють інтенсивність зображення, або втілення на сцені, з високим рівнем концентрації згущених почуттів і емоційного напруження, що зумовлює застоювання «психологічних гіпербол» й породжує ефект «емпіричної неправдоподібності». Екзистенційний принцип відбору явищ і подій генерує такий «зріз реальності» в монодрамі, який, на відміну від повісті чи роману, не так широко й універсально охоплює матеріал, проте спроможний відтворити тонку динаміку внутрішнього світу й глибину переживань, тобто персонаж конститує умовно-символічний фрагмент життя та моделює систему світопереживання, яка породжує у глядача або читача численні асоціації та образи. Наприклад, персонаж монодрами Кирила Поліщука «Розп'ятий Пітер Пен» фіксує відмінність у сприйнятті одних і тих самих предметів «Я-дитиною» та «Я-дорослим», коли з жахом для себе усвідомлює, що по факту дорослішання іграшка більше не говорить з ним.

Реалізація в такий спосіб асоціативного складника принципу моделювання світу, властивого монодрамі, спричиняє «ситуацію розповідання», що передбачає вихід за межі конкретного життєвого епізоду до метафізично-символічного виміру, де дія відбувається в універсальному просторово-часовому континуумі. Цей принцип Ж. Бортнік (2016, с. 7) позначає як «асоціативно-метонімічний»: суб'єкт дії за допомогою поетичної уяви творить асоціації, розкриваючи власну розділену свідомість, завдяки чому семантика життя як цілого перено-

ситься на окремий фрагмент закумульованого болю як частки «світової скорботи», про який розповідає персонаж. Так виникає образ редукованого, «ущільненого» світу, де закодована «пам'ять жанру» сповіді, плачу тощо, які передбачають дуже важливі з екзистенційного погляду теми для мовця.

Тому монодрама як жанр резонує з агонально-діалогічною дискурсивною практикою драми, демонструючи прихильність бінарності «Я» / «інший», завдяки якій транслюється образ внутрішньо диференційованого індивіда й онтологія розколотого постмодерного екзистенційного суб'єкта. Паралельно запозичує евристичний потенціал інтервенційної психотерапевтичної техніки з метою творення спонтанної сценічної дії та вивільнення креативного потенціалу протагоніста, коли персонаж конституює в суб'єктивному просторі самостійну реальність, інакше кажучи, живе в «полі напруги» між зовнішньою соціально-політичною реальністю та своєю, де це поле, власне, і постає жанровою місією монодрами через те, що створює умови для нового переживання конфліктної події. З огляду на це зрозуміло, чому К. Йорда (Jorda, 1996) сцену витлумачує як основний структурний елемент у процесі розвитку та розгортання особистісних систем: у процесі монодраматичної роботи розвиток співмірний з розвитком у контексті індивідуалізації.

Наявність означеного «поля напруги» підкреслює структурувальну домінанту української монодрами 1980-х рр. — глибокий психологізм (драма «Стіна» Ю. Щербака, трагікомедія «Синій автомобіль» Я. Стельмаха тощо). Цей психологізм твориться «нетиповістю» монодраматичного героя в пошуках власної ідентичності та в намаганнях зберегти цілісність особистості на протигагу роздвоєності, що відображається у потужній ліричності внутрішніх монологів, підкріпленій зусиллями драматургів, «реплікуванням» таких монологів. Але вже в 90-х рр. минулого століття деформуються та руйнуються багато жанрових канонів і це стосується монодраматичних текстів: фіксується розмивання структури жанру та перехід від монологічного типу (сповіді, ліричне одкровення, сценічне переживання біографічного сюжету) до дискурсивного, у який, як з'ясувалося, зовсім не вписуються тексти В. Діброви, Ю. Паскара, С. Пиркало та ін. Як зауважує О. Бондарева (2007b), крім подальшої розробки поглибленого ліро-психологізму, дискурс уже не є мовним кодом, «вписаним» у зображення та сценічну мову, натомість перетворився на засадничу структуру театрального дійства як цілісності. Відновлюються жанрові «кордони» з урахуванням інших пограничних родо-видових структур у межах драматичного роду та в контексті ревізії драматургічної аксіології.

У своєму теоретико-історичному екскурсі Ж. Бортнік (2013) пов'язує ініціювання модифікації монодрами наприкінці ХХ ст. з твором «Контрабас» П. Зюскінда, у якому крізь призму екзистенційної проблематики окреслено соціально-психологічний тип «маленької людини» з яскраво вираженими девіаціями, для якої «Я-іншим» є музичний інструмент, а кордони існування окреслені маленькою кімнатою. Ця «маленька кімната» вже у П. Зюскінда перетворюється на духовну фортецю та символ ілюзії захищеності від ворожого світу, а згодом на провідну тему монодрам на межі ХХ–ХХІ ст., коли текст адресується публіці, а дискурс перестає бути мовним кодом і перетворює-

ється на структурну основу театральної дії. Актуалізація монодрами кінця ХХ ст., створеної переважно в традиції «драматургії дискурсу», виявилася наслідком тягlosti літературного процесу й експериментів у царині драми, коли драматурги «художньо осмислили процес кризи самоідентифікації людини з її парадоксальним знаходженням у часі, у просторі, внутрішньому житті, зробили відповідну поетику». У результаті цього постала монодрама як семіотична система, що «потребує від читача / глядача нового підходу до прочитання семантики образів». У цій системі «втілюються суб'єкт-об'єктні стосунки як перебирання на себе "суб'єктом мовлення" функцій мовчазного персонажа».

Експерименти та пошуки українських драматургів 1980–1990-х рр. заклали засади та визначили курс трансформації когнітивно-комунікативного простору монодрами у ХХІ ст. Усе обертається навколо внутрішнього світу суб'єкта дії, що проєктується назовні через уособлення різних сторін і втілюється в кількох персонажах (п'єси «Стіна» Ю. Щербака, «Життя на трьох» Л. Чупіс, «Людина» Ю. Паскара, «Третя молитва» Я. Верещака, «Митець і влада» В. Діброви та ін.). А ще ситуація, коли суб'єкт дії зі своєю розділеною свідомістю в пошуках власної ідентичності, втрачає конкретність і персоніфікацію, які стираються простором тексту. Ці трансформації монологу на полілог помічаємо у творах «Північне сяйво», «Трюча», «Веста не веста» В. Снігурченка та «Пост Аріадни» О. Танюк, «Лісник у грибах» О. Доричевського та ін. (Бортнік, 2018).

Окремий напрям — інтертекстуальні експерименти через інтерпретацію історичних і реінтерпретацію літературних образів, коли за допомогою монодрами окремі автори реанімують й актуалізують недооцінених, на їхню думку, образів і персонажів, героїв «другого ряду»: твори «Леді Капулетті» Н. Мазур, «Пристрасті від Сонечки» та «Не вірте добродію Кафці» З. Сагалової, «Упалий янгол» Кліма тощо. Або наративізація проблем сьогодення за допомогою мови міфів і традиційних сюжетів крізь призму літературного чи історичного образу («Хованка» Я. Верещака, «Пост Аріадни» О. Танюк, «Богдан-2014» К. Скорик та ін.). Особливу популярність в українській монодрамі має образ Медеї, що завдяки своїй неоднозначності та складності надає великий простір для авторських інтерпретацій («Не Медея» Ю. Тарнавського, «Театр Медеї» Кліма, «Медея» Н. Мазур). Зокрема, п'єса «Не Медея» Ю. Тарнавського містить нову для українського читача «монодраматичну» мову, що відповідає розумінню «радості експерименту» як постмодерної деконструкції (Шовкопляс, 2021). Головним партнером персонажа в ній постає дзеркало: «Вдягнувшись, чоловік сидить непорушно, дивлячись у дзеркало, немов міряючись зі своїм ворогом очима» (Тарнавський, 1998). У жінці, яка вдягнена у чоловічий одяг і дивиться на своє віддзеркалення, по суті, утілилася структура «людина-дзеркало», що ілюструє відносини, за яких персонаж є водночас суб'єктом і об'єктом.

Щоб спровокувати та мотивувати читача, українські автори накладають «життєву матрицю» на позначення жанру та виявляють власну ідейно-емоційну домінанту: наприклад, «монопокаяння» (К. Скорик, «Богдан — 2014»), «трагікомедія» (Я. Стельмах, «Синій автомобіль»), «моносюда» (С. Лелюх, «Я та лялька»), «монобомба» (Неда Неждана, «OTVETKA@UA»), «напівп'єси-напівмонологи» (К. Бабкіна, «Три монологи»), «елегія» (В. Даниленко, «Малюнок на замерзлому

вікні») та ін. Хоча основними різновидами цього жанру, як зазначає Ж. Бортнік (2018), залишаються лірична та епічна драми, що обумовлено, з одного боку, ліризацією української драми з кінця XIX ст., а з іншого – епізацією драми та драматизацією епічних творів.

Варто пам'ятати, що драматурги зазвичай є «людьми театру», режисерами й акторами, які творять в умовах епохи постдраматичного театру, позбавленого текстоцентричності. Їхні дослідження індивідуальності нагадують екзистенціальну терапію, що актуалізує проблему нетерпимості до «інакшості» в традиційному суспільстві. Наприклад, у п'єсі Н. Блок «Оранжерея» головний персонаж – це дівчина, яка зазнала насильства від батька, а після його смерті страждає, перебуваючи й досі у полоні цієї любові. Паралельно вона живе в іншому світі, де веде відеоблог, розповідає, як правильно обирати лак і фарбувати нігті. Через те, з яким щирим почуттям вона про це розповідає, стає зрозуміло, що складніші її стосунки з батьком, то важливіша якість лаку для нігтів. Або головний персонаж монодрами Є. Марковського «Убити підара», гомофоб, а фактично садист і соціопат, з такою ненавистю полює та вбиває людей, що, зрештою, сам читач / глядач починає відчувати себе жертвою.

Якщо згадати тенденцію, коли дискурс не є мовним кодом і перетворюється на структурну основу театральної дії, то можна припустити, що в сучасних монодрамах домінує перформативна дискурсія, оскільки статус події тут мають не так викладені ситуації, як самі висловлювання героїв, які є ланцюгом мовних жестів подієвого характеру. Це формує унікальний дискурс глядача / читача й авторів, які за допомогою персонажа, що боїться поглянути на себе, саморефлексії, щоб не вглядіти щось страшне та несумісне з нормами соціально-прийняттого, «перекладають вирішення проблеми на читача, змушують його робити вибір (вдивлятися в себе) самому, актуалізуючи ще одну власність монодрами – бути засобом індивідуальної (суспільної) психотерапії» (Бортнік, 2018).

Висновки

Отже, усе вищезазначене про монодраму на шляху її реалізації як «драми дискурсу» породжує дискусії щодо особливостей і структури її когнітивно-комунікативного простору. Останній трактуємо як структуру, що об'єктивно існує, до складу якої входить синергія когнітивних просторів драматурга та читача / глядача на засадах полілогічної моносуб'єктності (проекування назовні через уособлення різних боків і втілення в кількох персонажах «Я-інших») «нетипового» головного героя та перформативної дискурсії, де статус події мають самі висловлювання персонажів, які є ланцюгом мовних жестів подієвого характеру. Експерименти сучасних українських авторів із семантикою і поетикою образів, які тривають з 90-х рр. XX ст. і дотепер, відзначаються поглибленим ліро-психологізмом, формуванням «монодраматичної» мови із застосуванням постмодерної деконструкції та творчими пошуками в межах жанрового модусу. В основі архітекτονіки когнітивно-комунікативного простору монодрами лежить «асоціативно-метонімічний» принцип, який підкрес-

лює відмінність цього жанру від агонально-діалогічної дискурсивної практики драми, детермінує хронотоп суб'єкта дії, мотиви пам'яті, інтертекстуальні зв'язки тощо.

Перспективою подальших досліджень постають модифікації когнітивно-комунікативного простору монодрами у світлі «перформативного повороту» і розширення контексту жанру на початку XXI ст., пов'язаного з театралізацією та «монодраматизацією» сучасної культури, реалізацією принципу театральної багатовимірності.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бондарева, О. (2007а). *Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття* [Автореферат дисертації доктора філологічних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка].
- Бондарева, О. (2007б). Сучасна українська монодрама: становлення нового жанрового канону. *Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Серія: Філологія (літературознавство)*, 13–14, 42–47.
- Бортнік, Ж. І. (2013). Монодрама як жанр: теоретико-історичний аспект (стаття друга). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*, 28, 12–18.
- Бортнік, Ж. І. (2016). *Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція* [Автореферат дисертації кандидата філологічних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича].
- Бортнік, Ж. І. (2018). Монодрама: право на тотальний монолог. *Курбасівські читання*, 13, 165–187.
- Клековкін, О. (2012). *Theatrica: Лексикон*. Фенікс.
- Паві, П. (2006). *Словник театру* (М. Якуб'як, пер.). Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Ріттер, Й. (2011). До теорії суб'єктивності Геґеля. В *Метафізика і політика* (В. Задорожний & О. Кислюк, пер., с. 223–236). Юніверс.
- Тарнавський, Ю. (1998). бх0. Родовід.
- Шовкопляс, Г. Є. (2021). Між модернізмом і постмодернізмом: експериментальний театр Юрія Тарнавського. *Література та культура Полісся. Серія: Філологічні науки*, 101(16), 228–240. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2020-16f-101-228-240>
- Demmer, S. (1982). *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Böhlau.
- Gilbert, H., & Lo, J. (1997). Performing Hybridity in Post-Colonial Monodrama. *Journal of Commonwealth Literature*, 31(1), 5–19. <https://doi.org/10.1177/002198949703200102>
- Jorda, Ch. (1996). Perzeptionstheorie unter besonderer Berücksichtigung des szenischen Verstehens. In Erlacher-Farkas, B., Jorda, Ch. (Eds), *Monodrama: Heilende Begegnung Vom Psychodrama Zur Einzeltherapie* (pp. 63–73). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-7091-6564-5_7

REFERENCES

- Bondareva, O. (2007a). *Mif ta antymif u zhanrovomu modeliuванні ukrainskoi dramaturhii kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Myth and anti-myth in the genre modeling

- of Ukrainian drama of the late 20th and early 21st centuries] [Abstract of PhD Dissertation, Taras Shevchenko National University of Kyiv] [in Ukrainian].
- Bondareva, O. (2007b). Suchasna ukrainska monodrama: stanovlennia novoho zhanrovoho kanonu [Modern Ukrainian monodrama: a new genre canon formation]. *Visnyk Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu im. V.Stefanyka. Serii: Filolohiia (literaturoznavstvo)*, 13–14, 42–47 [in Ukrainian].
- Bortnik, Zh. I. (2013). Monodrama yak zhanr: teoretyko-istorychnyi aspekt (stattia druha) [Monodrama as a genre: theoretical and historical aspects (second article)]. *Naukovyi visnyk Shkhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 28, 12–18 [in Ukrainian].
- Bortnik, Zh. I. (2016). *Suchasna monodrama yak kulturno-istorychnyi fenomen: heneza, poetyka, retseptsiiia* [Modern monodrama as a cultural-historical phenomenon: genesis, poetics, reception] [Abstract of PhD Dissertation, Yurii Fedkovych Chernivtsi National University] [in Ukrainian].
- Bortnik, Zh. I. (2018). Monodrama: pravo na totalnyi monoloh [Monodrama: the right to a total monologue]. *Kurbas Reading*, 13, 165–187 [in Ukrainian].
- Demmer, S. (1982). *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Böhlau [in German].
- Gilbert, H., & Lo, J. (1997). Performing Hybridity in Post-Colonial Monodrama. *Journal of Commonwealth Literature*, 31(1), 5–19. <https://doi.org/10.1177/002198949703200102> [in English].
- Jorda, Ch. (1996). Perzeptionstheorie unter besonderer Berücksichtigung des szenischen Verstehens. In Erlacher-Farkas, B., Jorda, Ch. (Eds), *Monodrama: Heilende Begegnung Vom Psychodrama Zur Einzeltherapie* (pp. 63–73). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-7091-6564-5_7 [in German].
- Klekovkin, O. (2012). *Theatrica: Leksykon* [Theatrica: Lexicon]. Feniks.
- Pavi, P. (2006). *Slovník teatru* [Dictionary of the theater] (M. Yakubiak, Trans.). Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].
- Ritter, Y. (2011). Do teorii subiektyvnosti Hegelia [On Hegel's Theory of Subjectivity]. In *Metafyzyka i polityka* [Metaphysics and politics] (V. Zadorozhnyi & O. Kysliuk, Trans., pp. 223–236). Yunivers [in Ukrainian].
- Shvokopliias, H. Ye. (2021). Mizh modernizmom i postmodernizmom: eksperymentalnyi teatr Yuriiia Tarnavskoho [Between modernism and postmodernism: experimental theater of Yuriy Tarnawsky]. *Literature and Culture of Polissya. Series "Philology Research"*, 101(16), 228–240. 10.31654/2520-6966-2020-16f-101-228-240 [in Ukrainian].
- Tarnawsky, Yu. (1998). 6x0. Rodovid [in Ukrainian].

PECULIARITIES OF THE COGNITIVE-COMMUNICATIVE SPACE OF MONODRAMA AS A "DISCOURSE DRAMA"

Ivan Bilash

PhD Student for Doctor of Arts;

e-mail: IvanBilash.work@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2728-8097

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose is to explore the peculiarities of the cognitive and communicative space of the monodrama and to identify the main concepts and structural elements that allow us to define this genre as a "discourse drama". **The methodology of the study** involves the use of a multidisciplinary approach, within which the author draws on theories of drama, genre and discourse, as well as uses a phenomenological approach, cultural and historical method and the method of cognitive discourse analysis. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that, for the first time, an attempt has been made to conceptualise the cognitive and communicative space of a monodrama as a "discourse drama", pointing out its essential features and identifying its components. **Conclusions.** It has been determined that the cognitive-communicative space of a monodrama is an objectively existing structure that includes the synergy of the cognitive spaces of the drama's playwright and reader/viewer on the basis of a polylogical monosubjectivity (projection outwards through the personification of different parties and the embodiment of the "I-other" in several characters) of an "atypical" protagonist and performative discourse, where the status of the event is the very statements of the characters, which are a chain of eventual speech gestures. It is proved that the revival of the monodrama in the late twentieth century, its modifications and transformations are closely related to rethinking of the key structural aspect of the cognitive and communicative space: from subject-centrism to the dispersion of the "I" in polylogical structures. The experiments of contemporary Ukrainian authors with the semantics and poetics of images, which have been going on since the 1990s and up to now, are marked by in-depth lyric psychology, the formation of a "monodramatic" language with the use of postmodern deconstruction and creative searches within the genre modus. The architectonics of the cognitive-communicative space of the monodrama as a "discourse drama" is based on the "associative-metonymic" principle, which emphasises its difference from the agonal-dialogical discursive practice of drama and determines the chronotope of the subject of action, memory motives, intertextual connections, etc.

Keywords: monodrama; "discourse drama"; cognitive-communicative space; "associative-metonymic" principle; lyric psychologism; subject of action; polylogical monosubjectivity



DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301826
УДК 792.091:821.161.2-2Винниченко](091)

П'ЄСА «ЗАКОН» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: КОЛІЗІЇ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ

Марина Сорока^{1а}, Микола Юдов^{2б}, Катерина Чепура^{3а}

¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: marysya@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0509-8508

² доцент; e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834

³ e-mail: velyka@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1487-2478

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

^б Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – заповнити історико-мистецтвознавчу лакуну вузькопредметних мистецтвознавчих досліджень, спрямованих на вивчення історії сценічного втілення п'єси В. Винниченка «Закон» за допомогою збору, систематизації та аналізу історії її сценічного втілення. **Методологія дослідження.** У статті представлено аналіз постановок п'єси «Закон» Володимира Винниченка, висвітлено різноманітність їх інтерпретацій і здійснено спробу розкрити їхнє значення в сучасному контексті театрального мистецтва. В історико-мистецтвознавчому ключі розглянуто виявлені приклади сценічного втілення п'єси «Закон» Володимира Винниченка на різних театральних сценах України. Порівняння та аналіз різних режисерських підходів, акторських інтерпретацій і сценічних образів сприяють виявленню специфіки постановок. Історичний підхід дозволяє простежити різноманіття використання художніх засобів, таких як музика, освітлення, декорації, костюми та спецефекти, у постановках та визначити, які сценічні рішення допомагають підкреслити тему, настрій і сюжет творів. У статті простежено рецепції глядачів та критики на вистави, розглянуто спірні думки. **Новизна дослідження** полягає в конотації та осмисленні соціокультурного значення історії постановок п'єси «Закон» на театральній сцені. **Висновки.** Сценічна історія драматургії Володимира Винниченка багата, зокрема п'єса «Закон» має обмежену історію втілення на сцені України. Події п'єси відображають життя української інтелігенції та соціальні проблеми, що залишаються актуальними й сьогодні. Її написання відбувалося в період історичної боротьби, що надає їй специфічний культурний контекст. П'єса є експонентом формування національної свідомості та нового літературного напрямку – неоромантизму. Сучасні постановки відтворюють персонажів з поглядом на сучасне сприйняття, що вимагає від театральних колективів та акторів нових зусиль для втілення глибокого психологічного змісту п'єси.

Ключові слова: Володимир Винниченко; «Закон»; історія театру; акторська гра; режисура; сценографія

Постановка проблеми

Володимира Винниченка (1880–1951) вважають одним з найбільш популярних письменників початку ХХ століття в Україні. Його творчість як талановитого представника української літератури та мистецтва високо оцінена в Україні та світі, п'єси драматурга виставляли найкращі акторські колективи Європи. Літературна спадщина Володимира Винниченка є золотим фондом України. Протягом п'ятдесяти років творчих пошуків письменник створив 15 романів, 23 п'єси та понад 100 новел. Микола Жулинський (1990) так охарактеризував творчий внесок митця в поступ української культури: «Жоден з українських письменників не зумів так яскраво і об'єктивно відтворити соціальні та моральні конфлікти складного періоду трьох російських революцій і стати своєрідним ідейно-естетичним "містком" між дожовтневою літературою і літературою радянської доби, як це здійснив Винниченко» (с. 23).

На сьогодні більша частина драматичних творів є загальнодоступною для читача, хоча досі ще наявні п'єси В. Винниченка (2008а, 2008b)^{1, 2}, яких жодного разу не публікували в Україні. Треба зазначити, що деякі драматичні твори, які донедавна вважали загубленими, знайшли свого видавця і український читач, хоч і з великими зусиллями, усе ж має можливість поринути в драматургічний світ Володимира Винниченка.

Оскільки це дослідження безпосередньо стосується драматургічної спадщини В. Винниченка, то вважаємо за потрібне зазначити всі його п'єси: «Різними шляхами» (1903 рік), «Дисгармонія» (1906 рік), «Щаблі життя» (1907 рік), «Великий Молох» (1907 рік), «Memento» (1909 рік), «Чужі люди» (1909 рік), «Базар» (1910 рік), «Брехня» (1910 рік), «Дорогу красі» (1910 рік), «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911 рік), «Співочі товариства» (1911 рік), «Натусь» (1912 рік), «Донька жандарма» (1912 рік), «Пісня Ізраїля» (1912 рік), «Молода кров» (1913 рік), «Мохноноге» (1914 рік), «Пригвожденні» (1915 рік), «Гріх» (1918 рік), «Між двох сил» (1918 рік), «Панна Мара» (1918 рік), «Закон» (1922 рік), «Над» (1923 рік), «Великий секрет» (1928 рік), «Пророк» (1929 рік), «Ательє щастя» (не завершена).

Значну частину драматургічних творів Володимир Винниченко написав у жанрі драми. Є деяка неоднозначність у з'ясуванні причин, чому саме цей жанр привертав увагу письменника. Можливо, це пов'язано зі складними обставинами в житті письменника та драматизмом його долі, а можливо, це була данина відомим у цей період літературним і театральним трендам. Це питання дискусійне. Проте, безумовно, своїми творами митець ставив завдання транслювати читачам та у сценічному форматі глядачам певні ідеологічні й моральні меседжі. Письменник вірив у їх вплив на аудиторію, адже жанри драми й трагедії, безсумнівно, мають найглибший вплив і здатні викликати аристотелівський катарсис.

¹ «Memento», «Базар», «Брехня», «Співочі товариства», «Чорна Пантера і Білий Медвідь».

² «Дочка жандарма», «Молода кров», «Пригвоженні», «Гріх», «Закон».

Звертаючись до питання сценічного втілення п'єс В. Винниченка, варто зазначити як влучно охарактеризував внесок письменника у розвиток українського театру Ю. Смолич (1993): «Міський сюжет, уперше в українській драмі, бачимо в творах В. Винниченка. ... — Міською українська п'єса від В. Винниченка стала і формально й ідейно. ... Місто! Місто! Українське місто! — криком кричить вся драматична Винниченкова творчість, просуваючи в театр і через театр це бойове гасло» (с. 123). У своєму висловлюванні Ю. Смолич наголошує, що Володимир Винниченко, можливо, став одним з перших, хто представив на сцені персонажів з української інтелігенції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Оцінка творчості Володимира Винниченка як драматурга є складною і часто визначається категоричними висловлюваннями біографів та критиків. Опублікований Науковою бібліотекою Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка та Кіровоградською обласною універсальною науковою бібліотекою ім. Д. І. Чижевського бібліографічний покажчик, присвячений життю та діяльності В. Винниченка, містить список творів, опублікованих з XIX століття до 2009 року, та огляд досліджень українських і зарубіжних учених про життя та діяльність цього великого письменника, політика та філософа, відому історичну особистість в українській літературі й політиці. Покажчик містить 559 бібліографічних записів, серед яких лише перелік про життя та діяльність Володимира Винниченка налічує 475 (!) позицій.

Нині найбільш науково ґрунтовними, на наш погляд, є такі публікації: монографії Володимира Панченка «Будинок з химерами: творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті» (1998), «Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: книга розвідок та мандрівок» (2004) та Олександра Ковальчука (2008) «Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902–1920 рр.)», дисертація Світлани Присяжнюк (2006) «Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів)», праці Сергія Михиди (2002) «Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка», Віктора Гуменюка «Високість трагедійності. Особливості поетики п'єси Володимира Винниченка "Між двох сил"» (2001а), «По той бік правди і брехні. Особливості поетики п'єси Володимира Винниченка "Брехня"» (2001b) та «Сила краси: проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка» (2001c), Станіслава Кульчицького та Валерія Солдатенка «Володимир Винниченко» (2005), Григорія Костюка «Володимир Винниченко та його доба: дослідження, критика, полеміка» (1980), Віктора Білоуса «Мова та революційні перетворення (соціальне та лінгвокультурне дослідження на матеріалі драматичних творів Володимира Винниченка)» (2008).

Не залишилися на сьогодні поза увагою дослідників і сценічні постановки творів В. Винниченка. У 1998 році Г. Веселовська (1998) характеризує драматургію В. Винниченка для українського театру 1907–1917 рр. як «виклик канонам, революційний бунт, естетичний землетрус» (с. 19). У 2003 році авторка, спира-

ючись на багато в чому унікальну джерельну базу, створює коротку антологію постановок драматурга, акцентуючи на постановках драм «Чорна Пантера і Білий Медвідь» та «Над». Щодо історії постановок п'єс авторка свідчить: «У 1928 році тут [Театрі ім. І. Франка] відбулася остання прем'єра за твором Винниченка в тогочасній Радянській Україні — нова п'єса "Над"» (Веселовська, 2003, с. 6).

Окремо варто згадати про те, що у 2007 році видавництво «Мистецтво» опублікувало альбом «Володимир Винниченко — художник» (Гальченко & Маслянчук, 2007), який представляє образотворчий доробок видатного українського письменника та державного діяча. Це більш ніж 100 робіт у жанрі олійного живопису та графіки, а також картини, які подарували родині В. Винниченка українські та зарубіжні художники.

Аналізуючи доволі широкий перелік джерел, присвячених життю та творчості Володимира Винниченка, дійшли висновку, що вузькопредметних мистецтвознавчих досліджень, спрямованих на вивчення історії сценічного втілення п'єси, немає. Прагнення заповнити цю історико-мистецтвознавчу лауну зумовило **мету** дослідження — зібрати, систематизувати та проаналізувати історію сценічних постановок п'єси В. Винниченка «Закон».

Виклад основного матеріалу

Володимир Кирилович Винниченко був особою всебічного обдарування, що залишила неповторний слід в історії нашого народу та відзначилася у створенні нових напрямів української літератури.

В. Винниченко дуже часто в назвах своїх творів дає розгадки до тем і проблем, про які там йтиметься. Драма «Закон» не є винятком. У подружжя Інни та Панаса Мусташенків немає дітей через безплідність дружини. Інна свято переконана, що без дитини створити сім'ю неможливо. Ставлячи перед чоловіком ультиматум, вона вмовляє його завести роман з молодою дівчиною Людою, яку сама наймає на роботу, потім забрати в неї дитину та виховувати її як свою. Але «закон один для всіх» як для Мусташенків, які не створять сім'ї без дитини, так, звичайно, і для Люди, яка відчула інстинкт материнства й нізащо не віддасть своє дитя. Урешті Інна, розуміючи, що дитини в них не буде, а її коханий чоловік на все життя прив'язаний до матері свого сина, кидає Панаса. Драматург у п'єсі «Закон» порушує проблеми сім'ї, любові, таємниці інтимного життя, намагаючись розібратися в тонкощах переживань людини, зрозуміти мотиви й закони людського буття.

Говорячи про постановки п'єси «Закон», варто почати з паризького її втілення 3 квітня 1949 року «Українським мистецьким товариством». І хоч драму поставлено не на теренах України, дослідження цієї вистави є важливим з двох причин. По-перше, ця вистава — мало не єдина постановка п'єси В. Винниченка в діаспорі в роки «забуття», у роки, коли в Україні його заборонили, а більшість української діаспори ставилася до письменника негативно. По-друге, це єдина постановка, яку сам В. Винниченко не просто рецензував у листах до режисера, а ще й оцінив надзвичайно високо.

П'єсу поставив на сцені військового клубу «Серкль Мілітер» режисер Є. Чайка. Спочатку В. Винниченко заборонив ставити «Закон», аргументувавши це тим, що ставлення еміграції до нього негативне, і тому з таким самим негативом сприймуть і виставу за його п'єсою. Але згодом передумав з причин, які нам не відомі. Після перегляду вистави В. Винниченко писав у листі до режисера, що згадає виставу «з великим чуттям естетичної втіхи та навіть зворушення» (цит. за Гайдабура, 2005). Далі писав: «Як я Вам і казав, я не пригадую нікого з тих артистів, яких я бачив у виставлянні моїх п'єс, які могли б краще передати "Закон", ніж Ви це зробили» (цит. за Гайдабура, 2005). І хоч В. Винниченко звертає увагу на деякі деталі, які, на його думку, були не досить досконалыми, він все одно підкреслює: «головне, розуміння ідеї, відчуття колізій, втілення характерів» (цит. за Гайдабура, 2005).

У репертуарі Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка у 1995 році була вистава «Закон» режисерки Віри Тимченко. На сторінках журналу «Український театр» читаємо доволі розлого, глибоку та переконливу рецензію Раїси Дерби (1995), однієї з глядачок, періоду, «коли вистава вже здобула прихильність місцевих шанувальників театру».

Під впливом вражень від перегляду вистави авторка так схарактеризувала її: «У чернігівському варіанті "Закону" присутній сам Винниченко, його душа, сповнена розуміння, болю і співчуття. Режисер і актори зуміли досягнути природу почуттів і світобачення драматурга. ... Наш театр наблизився до розуміння творчої спадщини Винниченка» (Дерба, 1995, с. 19). Глядачка описує свої враження від вистави, відзначаючи в ній відсутність провінційності та проявів низького рівня сценічної культури. Вона сприймає виставу як продуману і гармонійну, зазначаючи, що всі сценічні компоненти взаємодіють на вищому рівні задуму режисера. Виставлені декорації та акторська гра є органічними і взаємопов'язаними, сюжет п'єси не викликає внутрішнього протесту, а замість цього стимулює дослідження та роздуми.

Авторка також звертає увагу на художнє оформлення сцени (художник — О. Симоненко), яке виявилось дуже цікавим і дієвим: декорації живуть та діють залежно від подій на сцені, відтворюючи або підсилюючи настрій і сюжет. Наприклад, гіллясте дерево з розлогою кроною, що наче створює купол над героями, відображає стан героїв під час напружених моментів, а «під час кульмінаційного моменту, коли Інна вже усвідомила повний крах своїх найпотаємніших сподівань, на крону раптом налітає ураган, він рве й шматує її», відтворюючи душевний стан головної героїні (Дерба, 1995, с. 18).

Р. Дерба (1995) описує головну героїню Інну у виконанні Г. Страхарчук з великою захопленістю, зауважуючи, що акторка передає найточніші нюанси її душі так природно і виразно, що здається, ніби вона не грає, а живе на сцені. У виконанні актриси Інна постає звичайною, земною жінкою, сильною і слабкою одночасно, зрозумілими стають і її мотивації та вчинки. Проте через порушення вищих законів її очікує тяжка кара, що стає виявом неминучості та невпинного кармічного звороту. Авторка простежує епізоди з життя головної героїні, які ілюструють її еволюцію та внутрішній конфлікт (с. 18).

Особливу увагу авторка звертає на перетворення героя Мусташенка (М. Маковійчук) – професора філософії, який стає жертвою власних дій. Він показаний як особа, що бореться зі своїми принципами й еволюціонує під впливом життєвих обставин. У виставі Мусташенка трактують як загадкову таємничу натуру, що втілює ідеал мужності для багатьох жінок. «Люда [Н. Абелева] також не встояла перед його чарівністю. Мало того, вона ще й порушила всевладний Закон, поступившись честю», – зазначає Р. Дерба (1995, с. 19).

Постать фабриканта-мільйонера Круглика (О. Гонтар) являє собою складну та непередбачувану натуру, адже він може порушувати закони та моральні норми, що робить його небезпечним (Дерба, 1995, с. 19).

Доволі цікавим та оригінальним у виставі було музичне рішення, що допомогло підкреслити ключові моменти й емоційну напругу. Музика не тільки супроводжувала виставу, а й активно стимулювала глядачів до роздумів над вищими життєвими цінностями. На думку глядачки, струнний квартет, що виконував музику Рахманінова, ненав'язливо фіксував та підсилював переломні моменти у житті героїв. Квартет розміщувався в глибині сцени, на значному підвищенні, тому створювалося цілком реальне враження, що музика летить з неба, а музиканти в білих костюмах ніби ставали свідками або посередниками між людською трагедією і небесами. У такий спосіб музичні фрагменти не просто супроводжували дію, вони ставали своєрідним стимулятором для глядачів піднятися до осмислення вищих законів буття, а струнний оркестр, органічно вплетений у загальну канву вистави, підкреслював її глибокий зміст та символічність (Дерба, 1995, с. 19).

Аналізуючи режисерську концепцію вистави, рецензентка-глядачка стверджувала, що, на її думку, режисерка вистави не нав'язувала глядачам свою моральну оцінку персонажів та не примушувала їх сприймати героїв через призму примітивного морального падіння. Віра Тимченко через свою виставу демонструвала глибоке розуміння моральних проблем і виявляла християнське співчуття до кожної людини, підносячи людський біль над слабкостями, гріхами та недоліками. Така позиція режисерки й акторів зробила виставу надзвичайно цінною, адже вона не дозволяла глядачам легковажно глузувати над героями та їхніми трагічними обставинами. В. Винниченко у п'єсі «Закон» вдало відобразив психологічні аспекти персонажів і їх внутрішній конфлікт, показавши, як вони реагують на екстремальні обставини та порушення моральних принципів. Трагедія персонажів вистави виходила за межі простого наративу їхнього життя, набуваючи значення вічності та сягаючи вершин загальнолюдських цінностей. Загалом глядачка стверджує, що вистава «Закон» Чернігівського театру ім. Т. Шевченка не просто розповідала історію персонажів, але мала глибокий вплив на глядачів, змушуючи їх задуматися над важливими аспектами людського буття та моралі. Театр словами героїв В. Винниченка розмірковував, чи варто платити велику ціну за маленькі поступки та компроміси, і визнавав, що обставини можуть переважати над бажаннями людини. Акцент зроблено на тому, що кожен персонаж п'єси стикається зі своїм внутрішнім конфліктом і моральними виборами, що відображається в їхніх діях і наслідках.

У 1989 році п'єсу «Закон» ставив режисер В. Кучинський у Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса. Виставу зроблено реалістичною, хоча роль Тами (матері головної героїні) трактують дещо символічно: на самому початку вистави Тама в повній темряві з однією свічкою палить рукопис п'єси «Закон» В. Винниченка і взагалі по всій п'єсі поводить дещо стримано і відсторонено від подій, що відбуваються у п'єсі. Знаний театральний критик Анатолій Поляков, роблячи у 1990 році на сторінках журналу «Український театр» нотаційний огляд подій Львівського фестивалю «Золотий Лев» 1989 року, із сумом звертає увагу на недостатньо високий рівень виконавської майстерності молодих акторів, зокрема вказуючи і на учасників вистави «Закон» В. Винниченка Львівського українського молодіжного театру, якою відкривалася програма фестивалю. Автор з прикрістю відзначає про акторський неуспіх вистави львів'ян:

Так, рівень професіоналізму багатьох молодих митців і передусім — акторського цеху, викликає серйозне занепокоєння. В мистецтві актора втрачений інтерес до тонкощів психологічного малюнка ролі. ... Актори весь час збивались на побутовізм, були неспроможні проникнути в глибину другого, третього психологічного виміру сценічного образу, тим більше — розкрити психологічні таємниці людської підсвідомості. (Поляков, 1990, с. 12)

22

Жодної відзнаки на фестивалі постановка не здобула.

Мистецтвознавець Валентина Заболотна (1991), надаючи характеристику оновленому, «причому, як ніде в Україні, за рахунок першопрочитань», репертуару Херсонського обласного академічного театру ім. Куліша початку 1990-х років, серед інших постановок позитивно характеризує і режисерську роботу А. Канцадайло над п'єсою «Закон». У постановці не було тягіння до зовнішніх ефектів, вишуканих мізансцен та епатажної комунікації з глядачем. Авторка наголошує: «Він прискіпливо розробляє характери і колізії, “підпирає” актора режисерською логікою, але полишає його сам на сам з власним мистецьким і людським еством для вияву особистості і таланту» (Заболотна, 1991, с. 18). Водночас зазначає: «Режисер робить ставку на актора і ... часом блискуче виграє, часом так само блискуче програє» (Заболотна, 1991, с. 18).

Як досвідчений театральний критик та знавець глибин природи театрального мистецтва В. Заболотна віддає належне виконавцям головних ролей у виставі:

В. Черношкур і С. Коваленко в дуеті Мусташенка та Інни в «Законі» В. Винниченка сягають хвилин справді рідкісних. Глибоко, до дна розкривається сильна, змучена душа Інни. Щоправда, актриси це краще вдається у другій половині вистави, коли нажитий вже певний духовний і нервовий потенціал, але вдається! Коваленко може дозволити собі навіть качатися в екстазі по підлозі, і цьому віриш. Керований темперамент актриси зупиняється на самісінській грані сценічної істерики, але не переходить її заворожуючи мистецькою правдою. (Заболотна, 1991, с. 18)

23 грудня 2006 року режисер А. Бакіров ставить драму «Закон» на сцені Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Сценографію та костюми підготувала Т. Краськова; О. Ковшун та В. Брильов у різних складах виконували роль Панаса Мусташенка, роль Інни в обох складах виконувала М. Струннікова, роль Тами — Л. Погорелова і Л. Стілик, роль Круглика — Ю. Євсюков, Люди — І. Волошина, О. Шелкунова.

Загалом вистава була вирішена в реалістичній стилістиці, але не зовсім: згори над сценою був спеціальний поміст, на якому сидів оркестр, він грав музику, написану саме для цієї вистави. У фіналі дівчина Люда заколисує дитину поруч із оркестром, і, зрештою, плач дитини перебиває усе, навіть оркестр замовкає.

Театральна спільнота оцінила виставу дуже високо, деякі недоліки, на які вказували критики, повністю перебивалися прекрасною роботою акторів, режисера, сценографа та композитора.

Т. Невська у своєму огляді коротко характеризує загальне ставлення харків'ян до постановки А. Бакірова. Критик зауважує, що думки глядачів розділилися і щодо гри акторів, і щодо проблем, які розкриває п'єса, і щодо режисерського задуму. Як виявилось, проводили навіть опитування серед відвідувачів вистави. Знаменно, що більшість опитаних, які бачили два склади акторів, вважають, що другий склад (О. Ковшун, М. Струннікова, Л. Стілик, Ю. Євсюков, О. Шелкунова) працює краще, ніж перший. Дехто навіть зовсім пропонував перший склад прибрати, залишити лише другий. Але загалом, підкреслює Т. Невська (2007), виставу подивитися варто, «якщо не боїтесь розчулитись до сліз; якщо хочете побачити не шароварну українську п'єсу» (с. 6).

З перших рядків рецензії театрального критика Л. Логвиненка (2006) можна зрозуміти, у якому захопленні він був після вистави: «Вистава завершилася оваціями та криками "браво". Коли я заглянув за лаштунки, вони ще бриніли над верхніми театральними ярусами» (с. 10). Сценографічне рішення, на думку критика, також вдале, як і музика, написана Олександром Родіним. З недоліків Л. Логвиненко (2006) назвав тільки те, що молоді актори не дуже добре опанували сценічну мову (с. 10).

Звернення до вивчення історії театрального втілення п'єси «Закон» В. Винниченка на українській сцені зумовлене важливістю та актуальністю твору для української культурної і театральної спадщини. **Новизна дослідження** полягає в конотації та осмисленні соціокультурного значення історії постановок п'єси «Закон» на театральній сцені.

Висновки

Важко навіть уявити, наскільки більшою була б сценічна історія драматургічної спадщини Володимира Винниченка, якби радянська влада не відправила її в «забуття» на 50 років, адже це відбулося на піку популярності майстра слова. Напевно, найбільший внесок В. Винниченка в розвиток українського театру полягав у тому, що він вивів його на новий щабель існування. Тоді, коли людям уже набрид побутовий український театр, він дав те, чого вони праг-

ли: новизну, модерність, європейськість і, головне, актуальність. Він перший у драматургії, та і в літературі загалом, почав аналізувати проблеми, так звані «прокляті питання», про які мовчали інші. Отже, заслуга його полягає в тому, що він зробив театральну драматургічну базу актуальною, і театр, як це і має бути, наштовхував глядача не тільки на співпереживання з актором, а й на глибокі роздуми над важливими сенсами буття.

Слід засвідчити, що п'єса «Закон» має відносно невелику історію сценічного втілення в Україні. Творчість драматурга привертала талановитих режисерів й акторів своїм модерним способом відображення життя та висвітлення проблем звичайних людей, зокрема й української інтелігенції. П'єса надихала театральні колективи до творчості, а вистави у різних режисерських прочитаннях спричиняли широкі дискусії в пресі.

Історичний контекст написання п'єси «Закон» В. Винниченка має важливе значення, адже створено її в період інтенсивної соціально-політичної боротьби в Україні, що надає специфічний культурний та історичний зв'язок з національною ідентичністю. П'єса є експонентом унікального етапу української літератури, що спостерігався під час періоду формування національної свідомості. Як і в інших творах, у «Законі» автор утверджує новий літературний напрям — неоромантизм. П'єса пройнята тонкими іронічними штрихами, у яких автор приділяє увагу родинним стосункам, у свічаді яких відбиваються вагомі суспільні проблеми. Тематика та сюжетні лінії залишаються актуальними й сьогодні, що зумовило звернення різних театральних колективів до їх сценічного прочитання. Відтворення на сцені персонажів української інтелігенції робить п'єси цікавими як для театральних колективів, так і для глядачів. Пройшовши через випробування часом, твори В. Винниченка отримують нове прочитання у постановочних рішеннях сучасних режисерів. Труднощі, що траплялися в процесі перших постановок п'єс на початку ХХ століття, могли бути спричинені потребою виховання плеяди акторів нового покоління для виконання модерного репертуару глибокого психологічного змісту, до якого можна зарахувати, зокрема, і п'єсу «Закон» В. Винниченка. А для цього був потрібен певний час і зусилля багатьох митців.

У цій роботі свідомо звертаємося до аналізу постановок лише однієї п'єси В. Винниченка, розуміючи, що величезний творчий доробок великого майстра потребує ще багатьох окремих подальших досліджень як у сфері сценічного мистецтва, так і літератури.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Білоус, В. (2008). *Мова та революційні перетворення (соціальне та лінгвокультурне дослідження на матеріалі драматичних творів Володимира Винниченка)*. Антураж-А.
- Веселовська, Г. (1998). Петроградські та московські прем'єри п'єс В. Винниченка. *Український театр*, 4, 19–23.
- Веселовська, Г. (2003). Граємо Винниченка. *Український театр*, 4, 2–6.
- Винниченко, В. (2008а). *Вибрані п'єси* (Т. 1). Мистецтво.

- Винниченко, В. (2008b). *Вибрані п'єси* (Т. 2). Мистецтво.
- Гайдабура, В. (2005, 15 липня). *Український театральний Париж та невідомі листи В. Винниченка*. ZN.UA. https://zn.ua/ukr/ART/ukrayinskiy_teatralniy_parizh_ta_nevidomi_listi_vinnichenka.html
- Гальченко, С., & Масляничук, Т. (Упоряд.). (2007). *Володимир Винниченко — художник* [Альбом]. Мистецтво.
- Гуменюк, В. І. (2001а). *Високість трагедійності. Особливості поетики п'єси Володимира Винниченка «Між двох сил»: дослідження*. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського.
- Гуменюк, В. І. (2001b). *По той бік правди і брехні. Особливості поетики п'єси Володимира Винниченка «Брехня»: дослідження*. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського.
- Гуменюк, В. І. (2001с). *Сила краси: проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка* [Монографія]. Сімферопольська міська друкарня.
- Дерба, Р. (1995). Закон. *Український театр*, 2, 18–19.
- Жулинський, М. (1990). Драматичні парадокси долі, або Хто такий В. Винниченко. *Український театр*, 1, 22–24.
- Заболотна, В. (1991). Між минулим і майбутнім. *Український театр*, 3, 17–19.
- Ковальчук, О. Г. (2008). *Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902-1920 рр.)* [Монографія]. Видавництво Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя.
- Костюк, Г. (1980). *Володимир Винниченко та його доба: дослідження, критика, полеміка*. Українська Вільна Академія Наук.
- Кульчицький, С. В., & Солдатенко, В. Ф. (2005). *Володимир Винниченко*. Альтернативи.
- Логвиненко, Л. (2006, 26 грудня). Шостий замах на Винниченка виявився вдалим. *Слобідський край*, 146.
- Михида, С. (2002). *Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. Центрально-Українське видавництво.
- Невська, Т. (2007, 3 лютого). «Закон» для всіх? *Время*, 5.
- Панченко, В. (1998). *Будинок з химерами: творчість Володимира Винниченка 1900–1920 р.р. у європейському літературному контексті*. Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка.
- Панченко, В. Є. (2004). *Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: книга розвідок та мандрівок*. Твім інтер.
- Поляков, А. (1990). Уроки одного фестивалю. *Український театр*, 2, 7–13.
- Присяжнюк, С. (2006). *Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів)* [Дисертація кандидата філологічних наук, Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка].
- Смолич, Ю. (1993). Нові п'єси В. Винниченка («Над», «Великий секрет», «Кол-Нидре»). *Українське літературознавство*, 57, 118–134.

REFERENCES

- Bilous, V. (2008). *Mova ta revoliutsiini peretvorennia (sotsialne ta linhvokulturne doslidzhennia na materialii dramatychnykh tvoriv Volodymyra Vynnychenka)* [Language

- and revolutionary transformations (social and linguistic-cultural research on the material of dramatic works by Volodymyr Vynnychenko)]. *Anturazh-A* [in Ukrainian].
- Derba, R. (1995). *Zakon* [The Law]. *Ukrainskyi teatr*, 2, 18–19 [in Ukrainian].
- Haidabura, V. (2005, July 15). *Ukrainskyi teatralnyi Paryzh ta nevidomi lysty V. Vynnychenka* [Ukrainian theatrical Paris and unknown letters of V. Vynnychenko]. ZN.UA. https://zn.ua/ukr/ART/ukrayinskiy_teatralniy_parizh_ta_nevidomi_listi_vvinnichenka.html [in Ukrainian].
- Halchenko, S., & Maslianchuk, T. (Comps.). (2007). *Volodymyr Vynnychenko — khudozhnyk* [Volodymyr Vynnychenko is an artist] [Album]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Humeniuk, V. I. (2001a). *Vysokist trahediinosti. Osoblyvosti poetyky piesy Volodymyra Vynnychenka "Mizh dvokh syl": doslidzhennia* [The height of tragedy. Peculiarities of Volodymyr Vinnichenko's play "Between two forces" poetics: research]. *Tavriiskyi natsionalnyi universytet imeni V. I. Vernadskoho* [in Ukrainian].
- Humeniuk, V. I. (2001b). *Po toi bik pravdy i brekhni. Osoblyvosti poetyky piesy Volodymyra Vynnychenka "Brekhnii": doslidzhennia* [On the other side of truth and lies. Peculiarities of Volodymyr Vinnichenko's play "The Lie" poetics: research]. *Tavriiskyi natsionalnyi universytet imeni V. I. Vernadskoho* [in Ukrainian].
- Humeniuk, V. I. (2001c). *Syla krasy: problemy poetyky dramaturhii Volodymyra Vynnychenka* [The power of beauty: problems of the poetics of drama by Volodymyr Vynnychenko] [Monograph]. *Simferopolska miska drukarnia*.
- Kostiuk, H. (1980). *Volodymyr Vynnychenko ta yoho doba: doslidzhennia, krytyka, polemika* [Volodymyr Vynnychenko and his era: research, criticism, controversy]. *Ukrainska Vilna Akademiia Nauk* [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. H. (2008). *Krasa i syla u praktykakh povsiakdennia (tvorchist V. Vynnychenka 1902–1920 rr.)* [Beauty and strength in everyday practices (the work of V. Vynnychenko 1902–1920)] [Monograph]. *Vydavnytstvo Nizhynskoho derzhavnogo universytetu im. Mykoly Hoholia* [in Ukrainian].
- Kulchytskyi, S. V., & Soldatenko, V. F. (2005). *Volodymyr Vynnychenko* [Volodymyr Vynnychenko]. *Alternatyvy* [in Ukrainian].
- Lohvynenko, L. (2006, December 26). *Shostyi zamakh na Vynnychenka vyiyavysia vdalym* [The sixth attempt on Vynnychenko was successful]. *Slobidskyi krai*, 146 [in Ukrainian].
- Mykhyda, S. (2002). *Slidamy yoho eksperymentiv: zmistovi dominanty ta poetyka konfliktu v dramaturhii Volodymyra Vynnychenka* [Traces of his experiments: content dominants and the poetics of conflict in the drama of Volodymyr Vynnychenko]. *Tsentrarno-Ukrainske vydavnytstvo* [in Ukrainian].
- Nevska, T. (2007, February 3). *"Zakon" dlia vsikh? ["The Law" for everyone?]*. *Vremia*, 5 [in Ukrainian].
- Panchenko, V. (1998). *Budynok z khymeramy: tvorchist Volodymyra Vynnychenka 1900–1920 r.r. u yevropeiskomu literaturnomu konteksti* [A house with chimeras: the work of Volodymyr Vynnychenko 1900–1920. in the European literary context]. *Kirovohradskiy derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Volodymyra Vynnychenka* [in Ukrainian].
- Panchenko, V. Ye. (2004). *Volodymyr Vynnychenko: paradoksy doli i tvorchosti: knyha rozvidok ta mandrivok* [Volodymyr Vynnychenko: paradoxes of fate and creativity: a book of explorations and travels]. *Tvim inter* [in Ukrainian].
- Poliakov, A. (1990). *Uroky odnogo festyvaliu* [Lessons from one festival]. *Ukrainskyi teatr*, 2, 7–13 [in Ukrainian].

- Prysiazhniuk, S. (2006). *Psykhologizm dytiachykh opovidan Volodymyra Vynnychenka (pryntsyipy i zasoby zobrazhennia kharakteriv)* [The psychology of Volodymyr Vynnychenko's children's stories (principles and means of portraying characters)] [PhD Dissertation, Kirovohradskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Volodymyra Vynnychenka] [in Ukrainian].
- Smolych, Yu. (1993). Novi piesy V. Vynnychenka ("Nad", "Velykyi sekret", "Kol-Nydre") [New plays by V. Vynnychenko ("Above", "Great Secret", "Kol-Nydre"). *Ukrainske literaturoznavstvo*, 57, 118–134 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (1998). Petrohradski ta moskovski premieri pies V. Vynnychenka [Petrograd and Moscow premieres of V. Vynnychenko's plays]. *Ukrainskyi teatr*, 4, 19–23 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2003). Hraimo Vynnychenka [We play Vynnychenko]. *Ukrainskyi teatr*, 4, 2–6 [in Ukrainian].
- Vynnychenko, V. (2008a). *Vybrani piesy* [Selected plays] (Vol. 1). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Vynnychenko, V. (2008b). *Vybrani piesy* [Selected plays] (Vol. 2). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Zabolotna, V. (1991). Mizh mynulym i maibutnim [Between the past and the future]. *Ukrainskyi teatr*, 3, 17–19 [in Ukrainian].
- Zhulynskyi, M. (1990). Dramatychni paradoksy doli, abo Khto takyi V. Vynnychenko [Dramatic paradoxes of fate, or Who is V. Vynnychenko]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 22–24 [in Ukrainian].

**VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S PLAY "THE LAW":
COLLISIONS OF STAGE PERFORMANCE****Maryna Soroka^{1a}, Mykola Yudov^{2b}, Kateryna Chepura^{3a}**¹ *PhD in Art Studies, Associate Professor;**e-mail: marysa-@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0509-8508*² *Associate Professor;**e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834*³ *e-mail: velyka@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1487-2478*^a *Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*^b *Luhansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the study is to fill the historical and art studies gap of narrowly focused art studies aimed at studying the history of the stage performance of V. Vynnychenko's play "The Law" by collecting, systematising and analysing the history of its stage performance.

Research methodology. The article presents an analysis of productions of Volodymyr Vynnychenko's play "The Law", highlights the diversity of their interpretations and attempts to reveal their significance in the contemporary context of theatrical art. In the historical and artistic context, the article examines the identified examples of the stage performance of Volodymyr Vynnychenko's play "The Law" on various theatre stages of Ukraine. Comparing and analysing different directorial approaches, actors' interpretations and stage images allow us to identify the specifics of the performance. The historical approach allows tracing the diversity of the use of artistic means, such as music, lighting, scenery, costumes and special effects, in performances and how stage solutions help to emphasise works' theme, mood and plot. The article traces the audience and critics' reactions to the performances and considers controversial opinions. **The novelty of the study** lies in the connotation and comprehension of the socio-cultural significance of the history of "The Law" play performances on the theatre stage. **Conclusions.** The stage history of Volodymyr Vynnychenko's drama is rich, but the play "The Law" has a limited history of performance on the Ukrainian stage. The play events reflect the life of the Ukrainian intelligentsia and social problems that remain relevant even today. It was written during a period of historical struggle, which gives it a specific cultural context. The play is an exponent of the national consciousness formation and a new literary trend – neo-romanticism. Contemporary performances reproduce the characters with a view to modern perception, which requires new efforts from theatre teams and actors to embody the deep psychological content of the play.

Keywords: Volodymyr Vynnychenko; "The Law"; theatre history; acting; directing; scenography



DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301140

УДК 792.011.2:355.715]:001.891(091)

**ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРІВ
У ПЕНІТЕНЦІАРНИХ УСТАНОВАХ: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС****Катерина Юдова-Романова^{1а}, Ігор Борко^{2b}, Олександр Матузко^{3а}**¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: iudovakatelyna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

² доцент; e-mail: borkoigor@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3075-9715³ e-mail: ma-16@i.ua; ORCID: 0000-0002-5972-8560^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна**Анотація**

Мета дослідження — проаналізувати та систематизувати виявлені наукові дослідження, у яких розглянуто роль та особливості діяльності аматорських театрів у пенітенціарних установах. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставленої мети застосовано комбінацію методів: літературний аналіз — для систематизації джерел та виявлення ключових тенденцій; метааналіз — для огляду результатів попередніх досліджень і визначення загальних закономірностей; метод систематизації — для узагальнення отриманих результатів. **Новизна дослідження** полягає в зборі й систематизації статей і монографій закордонних та українських авторів з метою наукового осмислення потенційних гуманістичних можливостей театру в системі соціокультурних комунікативних практик. **Висновок.** Аналіз закордонних досліджень підтверджує актуальність теми. У значному переліку публікацій театр у в'язницях розглянуто в контексті боротьби з расизмом, системою пригноблення та іншими формами соціальної нерівності, що свідчить про різноманітність тематики досліджень і вказує на потенціал театральних програм для підтримки прав людини й створення простору для вираження в'язнів. У виявлених джерелах стверджується, що театральні практики можуть сприяти проявам емпатії серед ув'язнених учасників, що позитивно впливає на спілкування та взаємодії у в'язниці й покращує психологічний стан в'язнів. Виявлено відсутність в Україні сучасних наукових праць, спрямованих на вивчення діяльності та ролі театрів у пенітенціарних установах. Проте вказано на потенціал використання досвіду Медвеж'єгорського та Соловецького театрів, у яких працював Лесь Курбас, для подальших досліджень у цій царині. Отримані висновки вказують на широкі можливості театральної діяльності у в'язницях. Такі програми можуть не тільки сприяти подальшій соціальній адаптації в'язнів у посткарцерному періоді, а й впливати на гуманізацію самої системи кримінальної юстиції як соціальної структури загалом.

Ключові слова: пенітенціарна театральна практика; театр у в'язницях; історіографія; соціальна трансформація; Соловецький театр; Лесь Курбас

Постановка проблеми

За даними Громадської організації «Захист в'язнів України», в Україні станом на початок 2023 р. за ґратами перебувало 42726 осіб, що свідчить про тенденцію системного скорочення кількості ув'язнених — у 2013 р. їх число становило 147112 осіб. Тобто фактично утримуваних у пенітенціарних установах стало менше майже в три з половиною рази. Також кожного року в Україні зменшується кількість установ виконання покарань, де перебувають ув'язнені. Це стається через те, що частина в'язниць розташована на тимчасово окупованих територіях, інша частина в стані консервації. Крім того, приміщення кількох виправних колоній продали на державних аукціонах. Станом на 24 лютого 2022 року в Державній кримінально-виконавчій службі України зареєстровано 109 діяльних установ виконання покарань (Федоров, 2023). У кожній з установ проводять культурно-просвітницьку роботу, однак, зауважимо, що постійні аматорські театри в них не функціонують.

Нагальним видається звернення до аналізу та критичного осмислення зарубіжного досвіду функціонування театру у в'язницях за допомогою здійснення історіографічного дискурсу.

Вивчення ролі театру та вистав у контексті дотримання прав осіб, що перебувають санкціоновану маргіналізацію, контроль та ув'язнення, визначається широким спектром наукових досліджень. Розглядають ці аспекти як важливі питання, які потребують детального аналізу й обґрунтування, що може сприяти розвитку наукового розуміння впливу театральних вистав на формування свідомості громадян, а також виявленню можливостей використання театрального мистецтва для протидії соціальним нерівностям і системам «карцеральності».

Термін «карцеральність» вказує на властивість чи характер в'язничного або іншого карного середовища. Він використовується для опису атмосфери чи умов, що є характерними для карцеру, тобто місця утримання в'язнів. Карцеральність може охоплювати суворість дотримання певного режиму, обмеження свободи діяльності, перебування та інші аспекти, які є характерними для установ, де відбуваються покарання або тримають ув'язнених.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Протягом історії ідея, яким чином театральне мистецтво може змінити життя в'язнів та допомогти ув'язненим людям уявити краще майбутнє для себе, привертала увагу багатьох дослідників з різних сфер наукового пошуку. У другій половині 1980-х років у науковій літературі з'являються перші фундаментальні дослідження, де серед інших аспектів автори вивчають проблему функціонування аматорських театральних колективів у в'язницях.

Так Августо Боала (Boal, 1985) закликав розглядати діалогічний, інтерактивний та учасницький театр як модель здорових демократичних процесів. Адже через вистави такого спрямування театр можна впроваджувати в пенітенціарних установах для залучення найбільш маргіналізованих членів суспільства до реалізації прав людини. Також його можна використовувати, щоб спонукати ак-

торів і глядачів критично й естетично переосмислити саму суть функціонування системи масового ув'язнення.

Коли йдеться про карцеральність, одним з важливих аспектів є використання систем візуальності та нагляду для обмеження свободи суб'єктів. Американські дослідники постколоніального театру Хелен Гілберт і Джоан Томпкінс (Gilbert & Tompkins, 1996) звертали увагу на притаманний в'язничному театру авторитарний та «імперський» погляд, який виникає під час перегляду вистав і дає змогу глядачам «наглядати за іншими» — саме це характеризує «відносини нагляду між колонізатором і колонізованим» [переклад мій. — К. Ю.-П.] (Gilbert & Tompkins, 1996, р. 248). Цей «авторитарний погляд», який вбудований у звичайні способи перегляду вистави, має на меті позбавити осіб відчуття гідності.

У багатодисциплінарному виданні «Тюремний театр: перспективи та практики» (Thompson, 1998) ідеться про роботу в галузі театру у в'язницях і її вплив на внутрішню та зовнішню спільноту. Тут автори дискутували на тему функціонування системи кримінального правосуддя та про роль і функції тюремних театрів як інструменту для створення нових можливостей для людей, які відбувають покарання, а також про зміни функціонування системи пенітенціарних установ з метою її гуманізації.

З 2000-х років з'являється все більше праць, у яких досліджено взаємодію між театром і правами людини. У книзі Майкла Бальфура (Balfour, 2004) «Театр у в'язниці: теорія та практика» описано вплив театру на життя ув'язнених. Автор відзначав, що людям, які працюють у театрах у пенітенціарних установах, доводиться балансувати між співпрацею із системою правосуддя та протистоянням їй. Сьогодні в театрі у в'язниці часто є і професійні театральні працівники, які проводять майстеркласи та проекти з ув'язненими. Важливою є практика вистав, які організують у в'язницях із залученням ув'язнених як глядачів, так і виконавців та постановників. Декілька досліджень спрямовані на вивчення комунікаційно-виховного ланцюга «в'язниця — ув'язнені — театральна культура» (Walsh, 2019).

У програмах театру у в'язницях, особливо в США, дуже популярні вистави за творами В. Шекспіра, що, на думку Роба Пенсалфіні (Pensalfini, 2016), навіть призвело до виникнення відповідного піджанру «в'язничний Шекспір».

Каєме Макавінкі (McAvinchey, 2020) звернула увагу на жінок у кримінальній системі, їхні особливі досвіди та наявні виклики, що залишається малодослідженим у галузях кримінології, пенології та театру у в'язниці. К. Макавінкі вивчала їхній особливий досвід з боку наявності різних видів соціальних нерівностей. Ці дослідження стали важливими для кримінології, пенології і театру у в'язницях.

У статті «Театр у в'язниці та глобальна проблема ув'язнення» Ешли Лукас (Lucas, 2021) досліджувала різні стратегії, які використовує театр у в'язниці для «будівництва спільноти», «професіоналізації», «соціальної зміни» та активації «надії». І хоча ці впливи важливі, Е. Лукас ставить під сумнів наратив про спокуту чи перевиховання ув'язнених через тюремне мистецтво і наполягає на тому, що «театр може сприяти вільному мисленню та співпереживанню, але насправді це не є вирішенням проблеми» [переклад мій. — К. Ю.-П.] (р. 39).



Рис. 1, 2. Стаття Р. Галіата-Валаєва (1988)
(<http://artonscene.nkukim.edu.ua/article/view/301140/293706>)

Окремо варто зазначити, що в українських джерелах теж виявлено публікації про історичний досвід наявності театрів у пенітенціарних установах. Їх досить небагато, і більш детальний аналіз подано у викладі основного матеріалу. Тут варто згадати про статтю Рустема Галіата-Валаєва (1988) «У крижаній пустелі» в журналі «Україна» зі спогадами про театральну діяльність Леся Курбаса в таборі на Соловках (рис. 1, 2), а також статті історико-дослідницького характеру Раїси Скалій (1987) (рис. 3.) та Наталії Кузякіної (1988).

Зважаючи на аналіз виявлених публікаційних матеріалів, можна стверджувати, що українські науковці предметно та поглиблено не зверталися до вивчення питання соціокультурної ролі театру в місцях позбавлення волі. Прагнення заповнити цю наукову лакуну зумовило мету статті – проаналізувати та систематизувати виявлені наукові дослідження, у яких розглянуто роль та особливості діяльності театрів у пенітенціарних установах.

Виклад основного матеріалу

Хоча ця стаття не передбачає проведення вичерпного огляду джерел, що досліджують взаємодію театру, карцералітету¹ та прав людини, звертаємо увагу на те, що вистави в межах тюрми принаймні можна розглянути як підтримку прав в'язнів як осіб, які піддаються значному дегуманістичному карцеральному впливу. З початку 2000-х років таких досліджень у світі стає все більше і вони мають більш узагальнювальний характер.

¹ У цьому контексті слово «карцералітет» використано для опису системи чи умов у в'язниці, охоплюючи суворий режим, порушення прав людини, дегуманізацію та інші аспекти, пов'язані з позбавленням волі. Такий термін використовується для підкреслення особливостей і проблем в'язниць.

Анджела Девіс (Davis, 2003) у своєму дослідженні порушила питання: «Чому так важко увітати альтернативи нашій поточній системі ув'язнення?» (р.105). Для А. Девіс декарцералізаційна стратегія передбачає певною мірою утопічне втілення, як зазначає і сама авторка, ідеї альтернативної карцеральності. Наприклад, демілітаризація шкіл, оновлення освіти, система охорони здоров'я, яка надає безкоштовну фізичну та психічну допомогу всім, і система правосуддя, ґрунтована на відшкодуванні та примиренні, а не на відплаті та помсті (Davis, 2003, р. 107). Авторка навіть (!) обстоювала ідею скасування в'язниць, а театр як мистецький проєкт і як колективна, активна й творча діяльність має відігравати потенційно важливу роль у побудові майбутнього, яке не покладається на каральні підходи до злочинності та процесів правосуддя, а натомість прокладає шлях взаємодії для відновлення жертв, правопорушників і їх спільнот. Безумовно, запропонований А. Девіс підхід варто розцінювати скоріш як авторське ідеалістичне бачення декарцералізаційної стратегії, ніж реалістичну методику її втілення.

Флоріан Бекер, Паола Ернандес і Брендта Верт (Becker et al., 2013) стверджують, що права людини є ключовою темою театру та вистав у XXI столітті. Це ствердження пов'язане з можливостями театру викликати людське спілкування за допомогою активізації сенсорної діяльності, соціальної близькості та спільної фізичної присутності як на сцені, так і поза сценою (Becker et al., 2013, р. 3).

Мері Лакхерст та Емілі Морін (Luckhurst & Morin, 2015) у книзі «Театр і права людини після 1945 року: невимовні речі» вивчають так звані «театр прав людини», звертаючись до різноманітних форм театру в контексті соціальної справедливості. У дослідженні авторки, спираючись на концепцію «непроговорення» (*«unspeakability»*), вивчають аматорський театр у в'язниці як інструмент, що «використовує мову мовчання, місце, тіло, жест та об'єкти, щоб говорити з, за та проти» [переклад мій. — К. Ю.-Р.] (Luckhurst & Morin, 2015, р. 6).

Е. Лукас (Lucas, 2021), підтримуючи ідеї, що містяться в книзі «Театр пригноблених» А. Боала (Boal, 1985), вважав, що театр у пенітенціарних устано-



Рис. 3. Стаття Р. Скалій (1987)
(<http://artonscene.knuikim.edu.ua/article/view/301140/293707>)

вах має на меті сприяти формуванню ідеалів про справедливий світовий устрій. Е. Лукас (Lucas, 2021) стверджує: «В'язничний театр перевіряє в'язнів у виконавців ролей, що знаходяться поза межами їхньої поточної ситуації. Він надає буквально відчуття того, що в'язні здатні наповнювати інші середовища та ідентичності» (р. 148). Це ствердження також натякає на переосмислення соціальних ролей, таких як «в'язень», «злочинець» або «жертва», що втілюються та підтримуються через саму логіку ув'язнення. Отже, театр у в'язниці має потенціал змінювати само- та світосприйняття індивідів, іноді впливаючи на саме їхнє життя.

З огляду на аналіз позицій, що виклали вищезгадані автори, у підсумку можна стверджувати, що, на їхню думку, дотримання прав людини може сприяти поширенню театральної практики в карцеральних установах, а також вони закликають практиків театру усвідомлювати свою відповідальність перед карцеральною державою. І хоча зв'язок між театром та правами людини може бути не таким очевидним, особливо в карцеральному контексті, проте театральна діяльність у місцях позбавлення волі є доволі продуктивною та доцільною.

Вихователі-практики, які мають досвід роботи у сфері тюремного театру, поділилися безцінними експертними знаннями. Спираючись на практичний досвід колишнього ув'язненого Реджі Деніелса (*Reggie Daniels*), який брав участь у театральних заходах, Флоріан Мальзахер указував на трансформційний вплив аматорського тюремного театру на подальший світогляд та спосіб життя в'язнів. У своєму заклику до нового типу політичного театру автор висловив думку, що потрібно створити «політично заангажований театр ... де речі є реальними і нереальними одночасно, де ми можемо спостерігати за собою ззовні, бути частиною вистави одночасно» [*переклад мій. — К. Ю.-Р.*] (Malzacher, 2015, р. 30). Реджі Деніелс стверджував, що вистави дали йому цю подвійну перспективу, що дозволило переписати його життєву історію не лише як антагоніста, але і як головного героя. Оповідь Р. Деніелса також надала уявлення про втілений досвід карцеральності, особливо в середовищі протистояння білошкірого та чорношкірого контингенту в'язниць у США, який він розкрив як постійне відчуття загрози й обмеження у своєму житті. Важливо відзначити, що саме через освіту та участь у театрі він зміг знайти в собі можливість досягнути й описати гнітючу дію на людину пенітенціарної системи та критикувати її присутність у навчальних та художніх програмах, які використовують у тюремних установах. У своєму першому описі тюремного театру Томпсон (Thompson, 1988) вважав, що доцільніше залучати до роботи у в'язничних театрах колишніх в'язнів — «людей, які найбільше постраждали від системи правосуддя» (р. 20). Цей заклик авторитетно підхоплює саме Р. Деніелс, який розмірковував про свій власний досвід у проведенні мистецьких і освітніх програм, спрямованих переважно на чорношкірих чоловіків у в'язниці.

Важливий для розуміння специфіки функціонування театру у в'язниці є досвід Джонатана Шейлора (Shailor, 2011), викладача та практика з понад 25-річним досвідом. У своїй статті серед інших роздумів він згадував впра-

ву, присвячену вивченню аутентичного руху², коли один з учасників в'язниці відстебнув свій протез ноги і почав ковзати по килимовому покриттю, відчуваючи вивільнення енергії та виразність у русі. Для Д. Шейлора в такому середовищі, де особисті прояви чітко регламентовані та жорстко обмежені, спонтанний рух продемонстрував потенціал театру для проявів свободи. Однак театральні ідеї Д. Шейлора зіткнулися з правилами в'язниці – пропозицію щодо майбутньої театральної роботи відхилили.

Ніколас Фесетт, Брюс Левітт та Джеймі Кілберн (Fesette et al., 2021) у своїй статті досліджують роботу театральної групи «Гравці Фенікса» (*Phoenix Players*), заснованої у 2009 році в'язнями в Обернській виправній колонії у північній частині штату Нью-Йорк (*Auburn Correctional Facility in Upstate New York*). Автори використовують теорію Ніколаса Мірцоффа (Mirzoeff, 2011) про «право на погляд», щоб зрозуміти, як в'язничний театр працює в межах та проти візуального режиму карцеральності, який часто спрямований на забезпечення порядку та безпеки в установі, але також може бути використаний для контролю в'язнів і обмеження їхніх прав і свобод. Театральна творчість дає змогу в'язням створити «простір прояву» всередині стін в'язниці, де вони можуть стати свідками гідного ставлення один до одного та запросити глядачів зробити те ж саме.

«В'язничний Шекспір» – це один з поширених тематичних напрямів в'язничного театру, особливо популярних у США, який, як випливає із самої його назви, базується на постановках творів В. Шекспіра. Варто зауважити, що репертуарний дисбаланс у в'язничному театрі, пов'язаний із частим зверненням колективів до творчості В. Шекспіра, має дещо негативне й упереджене суспільне сприйняття через певну асоціацію з колоніальною спадщиною, що супроводжує ці твори. Така колоніальна спадщина створила проблеми через тісний зв'язок драматичних творів В. Шекспіра з історією західних культурних цінностей і їх використанням як інструментів для зміцнення західної гегемонії. Протягом останніх двох століть використання творів В. Шекспіра у програмах вистав у в'язницях мало двоїстий ефект для учасників. З одного боку, елітний культурний статус В. Шекспіра підсилював почуття гідності серед учасників цих програм. З іншого – такі заняття ставали ризиком для подальшого відчуження учасників, оскільки вони культивували думку, за якої творчість В. Шекспіра представлялась як спадок від морально вищої білої культури. Тому участь у таких програмах могла сприяти як почуттю підвищення власної культурної цінності, так і почуттю відчуження і відчуттю приналежності до іншої, часто колонізованої культури (Dreier, 2021). У статті Дженни Дрейер (Dreier, 2021), яка досліджувала програму «Шекспір у в'язниці» (*Shakespeare in Prison*, SIP) у Детройтському громадському театрі (*Detroit Public Theatre*), описано досвід публічного втілення «Макбета» у 2018 році. Авторка детально розглянула ціннісний аспект роботи з текстами

² Тут йдеться про психотерапевтичну практику, що ґрунтується на принципі дозволу виразити себе без обмежень і контролю, що може бути особливо складним у середовищі, де особистий вираз часто обмежений та контрольований.

В. Шекспіра, а також аргументувала необхідність деколонізації педагогічних підходів у програмах «Шекспір у в'язниці». Вона наголошувала на тому, що варто працювати з текстами В. Шекспіра, але водночас звертати увагу на парадоксальність ризиків ще більшої маргіналізації учасників через зміцнення колоніального менталітету, у якому В. Шекспір представляє ідею морально вищої культури білих. Для Д. Дрейер деколонізаційна практика театру передбачає наголос на етиці дбайливості. Цей підхід означає необхідність відмови від впливу або наслідків колоніальної ментальності й інституційних меж, які можуть бути присутніми у в'язничних програмах театру. Такий підхід спрямований на створення простору для альтернативних та неколоніальних методів навчання і творчості. Деколонізаційна практика також означає надання переваги самому процесу творчості та можливості творчого самовираження учасників над фінальним результатом — демонстрацією перед публікою створеного сценічного або перформативного твору. Отже, для авторки важливіше не стільки сама постановка п'єси В. Шекспіра, скільки процес підготовки до вистави та можливість учасників виразити свою творчість і власні ідеї через інтерпретацію тексту й створення власного унікального театрального досвіду.

Автори Ранд Хазу, Сарах Вудленд і Педро Ільгенфріоц (Hazou et al., 2021) своїм дослідженням, вивчаючи культурні права та можливості, зробили значний внесок у розвиток практик в'язничного театру як інструменту, спрямованого на деколонізацію. Автори проаналізували проєкт документального театру, який організували в'язні в Оклендській в'язниці (*Auckland Prison*) у Пареморе в Новій Зеландії. Вистава була побудована з опертям на модель маорійського здоров'я «Будинок чотирьох стін» («*Te Whare Tapa Whā*»³). У в'язничному театральному проєкті, який досліджували автори, учасники вистави працювали в межах своєї терапії за звинуваченням у сексуальних злочинах, використовуючи її як основу для створення вистави та вираження своїх досвідів і переживань через театральне мистецтво. Ця модель стала центральним драматургічним підходом для створення вистави, а використання масок дало змогу дослідити процеси фізичного або психологічного відновлення в поєднанні з відродженням міжлюдських стосунків, родинних зв'язків, поновлення духовності та ресторативний (спрямований на збереження сім'ї через врегулювання внутрішньосімейного конфлікту) процес в цілому.

У дослідженні Оони Хаттон (Hatton, 2021), яке стосувалося деяких проявів расизму та білого домінування у в'язницях США, теж приділено увагу театру у в'язницях. Зважаючи на аналіз співбесід з одинадцятьма фахівцями

³ Модель маорійського здоров'я «*Te Whare Tapa Whā*» — концептуальна модель здоров'я, розроблена в маорійській культурі. Вона визнає, що здоров'я людини складається з чотирьох взаємопов'язаних аспектів або «стін»: тілесного (*tau*), духовного (*waigua*), родинного (*whānau*) та соціального (*hauora*). Ця модель підкреслює важливість балансу та взаємодії між усіма цими аспектами для досягнення повного здоров'я та благополуччя.

з шести творчих організацій, які працювали у в'язницях Північної Каліфорнії, авторка запропонувала низку конкретних рекомендацій щодо просування антирасистського складника в програмах удосконалення діяльності в'язниць на особистісному, організаційному й інституціональному рівнях.

У статті Мупікта Мукерджі та Нірбан Манна (Mukherjee & Manna, 2021) розглянуто роботу відомої індійської акторки й танцівниці Алокананди Рой (Alokananda Roy) і вплив її терапій за програмою «Терапія культурою» на утримуваних у в'язниці «Президентський виправний дім» у Калькутті (*Presidency Correctional Home in Kolkata*). Автори описали інноваційний підхід А. Рой у розробці вистав та виконанні їх за межами в'язниці для широкої публіки. Ця стаття стала важливим внеском у документування роботи А. Рой та її підходу, підкреслюючи, як театр може допомогти зрозуміти іноді взаємовиключні уявлення про громадські та в'язничні простори, або, скоріше, як вистави в'язничного театру можуть додати елементи громадського життя, які зазвичай відсутні або обмежені у карцерних умовах. Це може охоплювати відновлення навичок соціальної комунікації та взаємодії з громадою, самовираження через мистецтво та інші аспекти, які сприяють соціальним зв'язкам та відчуттю приналежності до певної спільноти. Такі вистави можуть допомогти в'язням почуватися людянішими та відчувати приналежність до світу поза межами в'язниці.

Автори П'єранджело Бароне, Вероніка Берні, Крістіна Пальм'єрі та Сільвана Ваккаро (Barone et al., 2021) досліджували досвід пограничних мистецької та виховної функцій у діяльності театральної лабораторії, яка діє у Пунтоцєро в Молодіжному виправному центрі С. Беккарія (*Puntozero at the S. Beccaria Youth Detention Centre*) у Мілані, Італія. Фрагмент заголовка статті «Наче землетрус у підводному човні» натякає, що наявність театральної програми включно зі справжнім аматорським театром, що функціонував всередині виправного центру та був відкритий для громадськості, системно створював виклики, що загрожували стабільній діяльності установи. Автори досліджували конфліктність між сукупністю правил, політики та процедур, які встановлені з метою забезпечення безпеки в межах такої інституції, з політикою виправлення та «правом на реабілітацію», програмами освітнього навчання, спрямованими на навички, та прагненням художнього самовираження. Усі ці аспекти впливали на програму по-різному, іноді протистояли один одному. Колектив авторів висловив переконання в необхідності більш відкритого, діалогічного підходу до узгодження цих протиріч з метою задоволення різноманітних потреб зацікавлених сторін.

Представлені вище дослідження охоплюють доволі широкий географічний спектр: Австралію, Зімбабве, Італію, Індію, Канаду, Нову Зеландію, Південну Африку, США й інші країни. Проте варто зазначити, що сучасних українських наукових досліджень, присвячених темі театру у в'язницях, не виявлено. З огляду на це для дослідників є ціннішими публікації про діяльність Соловцького театру та про перебування в ньому генія українського театру Леся Курбаса, Рустема Галіата-Валаєва (1988), Раїси Скалій (1987) та Наталії Кузякіної (1988) (рис. 4, 5).

Про роль театрів у пенітенціарних установах та місце в них українських діячів сцени пише у своєму дослідженні Н. Кузякіна (1988): «Ідея створення його [Соловецького театру] була природною для того часу. Певно, в ній відбилась багато чого, зокрема й надії деяких державних керівників на те, що театр взагалі займе місце церкви» (с. 114). Таке бачення театру пояснює переважно демонстраційну підтримку таких мистецьких осередків у найбільшому радянському концентраційному таборі 1920–1930-х років – Соловецькому таборі особливого призначення, що розміщувався на Соловецьких островах. Театр був не менш цікавим та корисним і для самих в'язнів, що теж вдало влада використовувала як інструмент ідеологічного впливу. Н. Кузякіна (1988) свідчить: «Кілька тисяч “колишніх” звикли ходити до театру і дехто думав: варто лише вдовольнити їхнє бажання і з'явилася можливість поступово приручити їх» (с. 114). Матеріальні умови для створення театру на Соловках були: «Театрові віддали різницю Успенського собору ... Спорудили сцену, розставили нефарбовані лави – ось і зал на чотириста чоловік. 23 листопада 1923 року розсунулася сіра суконна запона з нашитою на ній білою соловецькою чайкою – символом весни і волі» (Кузякіна, 1988, с. 114). Окрім облаштування приміщення, організаторам ще необхідно було знайти виконавців і підібрати допустимий за таких обставин часу та місця театральний репертуар. «Першим акторам (більшість із них були аматори) доводилося нелегко: від денної праці звільняли рідко, пізні вечірні репетиції вимотували», – зазначає Н. Кузякіна (Кузякіна, 1988, с. 114). Проте охочих долучитися до сценічної творчості не бракувало. Виконавцями часто ставали й самі режисери постановок.

Серед драматичних творів, які згадує Н. Кузякіна, у репертуарі трапляється як російська дореволюційна та зарубіжна класика, так і п'єси тогочасних радянських авторів. Були також і українські твори. Н. Кузякіна наводить деякі статистичні факти про творчо-організаційну діяльність Соловецького театру тих років:

У звітах за 1925 рік робота театру виглядала так: поставлено спектаклів, концертів – 40, проведено лекцій, диспутів, вечорів – 17 (кіносеансів – 37). Українських вистав глядачі побачили 10. ... Грали вдало «Бувальщину», гірше – «Наталку Полтавку». Всього ж зроблено постановок – 65, за рік театр відвідало 80 тисяч чоловік. (Кузякіна, 1988, с. 115)

Як бачимо, театральне життя в Соловецькому таборі було наповнене різними подіями, що не могло не поліпшувати умов перебування у ньому в'язнів, які особливо взимку ставали ще більш нестерпними: «Узимку часто починалася небезпечна хвороба – “духовна цинга”, туга» (Кузякіна, 1988, с. 114). Театр, за свідченням очевидців, ставав дійсно дієвим засобом протидії їй.

Трагічна доля Олександра Степановича Курбаса (Леся Курбаса) була тісно пов'язана з в'язничним театром. У період з листопада 1934 р. до середини 1935 р. Лесь Курбас був головним режисером Медвеж'єгорського театру, а з 1935 р. по 1937 р. керував Соловецьким театром. Н. Кузякіна описує при-

міщення театру на Медвежці та його діяльність так: «Дерев'яний театр був за півкілометра від табору. Невеликий, чоловік на 300, затишний осередок європейських розваг для працівників управління ББК⁴. ... В'язні в цьому театрі з'являлися нечасто, до них приїжджали агітбригади з концертними номерами. ... В театрі працювало багато людей» (Кузякіна, 1988, с. 132). Посилаючись на слова асистента Леся Курбаса з художньої частини театру В. Циханського, авторка пише:

Були й вільнонаймані. Велика трупа, лише в оркестрі було чоловік 30–40. В цілому близько сотні... Театр великого розмаху! Театр був як, тепер кажуть, синтетичний. В перший день тижня давали драму, в другий – оперу, в третій – оперету. Четвертого дня був балет, п'ятий відводився для симфонічного оркестру, шостий – театру мініатюр та естради, на сьомий день показували свіжий фільм. (Кузякіна, 1988, с. 132)

Як зазначає Н. Кузякіна (1988), Лесь Курбас, ймовірно, був переведений на Соловки «не раніше травня й не пізніше жовтня 35-го» (с. 132). У цей час у таборі «діяли драмгурток вільнонайманих та агітбригада ув'язнених», серед яких були і професійні актори, драматурги, співаки, музиканти. «Курбас об'єднує аматорів і професіоналів в один колектив і заново створює театр на Соловках», – зазначено у праці Н. Кузякіної (1988, с. 132). До свого останнього в житті театрального проєкту Лесь Курбас поставився з усією відповідальністю та професіоналізмом. Це стосувалось і вибору п'єси, навчання акторів, проведення нічних репетицій, організації показів (після другого дзвінка у зал вже не можна було входити).

Іноді для переконливого органічно-реалістичного виконання ролей у виставах виконавців доводилося шукати серед в'язнів-рецидивістів і колишніх повій.

З дивовижною інтуїцією великого майстра Лесь Курбас за якимись лише йому відомими ознаками, часто без перегляду, запрошував того чи іншого в'язня до трупи і доручав йому роль ... Лесь Курбас легко зараховував до театрального колективу здібних людей, – згадував Ростислав Валаєв, – але перш, ніж випустити їх на сцену, він передавав їм часточку свого таланту. Сам працював з ними над постановкою голосу й навчав акторській майстерності. (Галіат-Валаєв, 1988, с. 20)

Талановитий письменник Р. Валаєв (1988) працював у трупі Соловецького театру та «в "Аристократах" Миколи Погодіна виконував головну роль – Кості Капітана» (с. 20). Спогади митця про роботу театру та його співпрацю з Лесем Курбасом залишив нам його брат Рустем Галіат-Валаєв (1988).

⁴ Біломорсько-Балтійський канал – скорочено Біломорканал, або ББК.

Варто наголосити, що не всі глядачі та виконавці Соловецького театру мали попередній театральний досвід перед відбуттям карного покарання. Але тут, у надважких умовах існування, вони щиро раділи можливості зануритися в уявний світ персонажів Б. Шоу («Учень диявола»), М. Погодіна («Аристократи»), О. Сухова-Кобиліна («Весілля Кричевського»), В. Гусєва («Слава»), Л. Славіна («Інтервенція»), опери А. Рубінштейна «Демон» та інших (Кузякіна, 1988, с. 133–134). Колективу доводилося працювати в дуже напруженому режимі, оскільки із-за обмеженої глядацької аудиторії «доводилося грати багато п'єс, бо за 3–4 рази вся публіка встигала їх переглянути» (Кузякіна, 1988, с. 134). Докладаючи свій талант до створення Соловецького театру, Лесь Курбас, безумовно, усвідомлював ту терапевтичну місію, що її може здійснювати мистецтво і для глядачів, і для виконавців. «Він вірив у творчі сили надломлених життям людей. “Кожна людина має талант, – казав він. – Треба тільки запалити в ній іскру”», – згадував слова Майстра Ростислав Валаєв (Галіат-Валаєв, 1988, с. 20).

Зібрані фрагментарні дані про діяльність Соловецького та Медвеж'єгорського театрів та ролі Лєся Курбаса в їхній діяльності не дають нам змоги цілісно зрозуміти практики в'язничних театрів в Україні. Проте зібрані матеріали можуть стати фундаментом для подальших досліджень у цій царині.

Новизна дослідження полягає в зборі та систематизації статей і монографій закордонних та українських авторів з метою наукового осмислення потенційних гуманістичних можливостей аматорського театру як мистецького складника в системі соціокультурних комунікативних практик.

Висновки

Здійснений короткий огляд зарубіжних наукових досліджень, спрямованих на вивчення досвіду діяльності театральних колективів в установах обмеження волі в Австралії, Зімбабве, Італії, Індії, Канаді, Новій Зеландії, Південній Африці, США та інших країнах, дає змогу констатувати таке:

– є достатньо велика група закордонних публікацій, які поглиблено висвітлюють діяльність театрів у в'язницях під призою дотримання прав людини та забезпечення її свобод;

– деякі статті предметно досліджують, як програми театру у в'язниці мають взаємодіяти з антирасистськими та деколонізаційними дискурсами, щоб своїм внеском протистояти системі пригноблення, расизму та «білому» пануванню, а також краще задовольняти потреби й поважати культурні права ув'язнених, які належали до різних спільнот;

– у багатьох досліджених матеріалах акцентовано на вивченні такої проблеми: яким чином театр як соціальна та комунікативна інституція через виставу може додати виправній системі карцерального утримання в'язнів гуманістичного складника не лише через форму спілкування «глядач – виконавець», але й «виконавець – виконавець». Таке бачення зміщує фокус дослідницької уваги з демонстраційного акту вистави на співучасть, співробітництво, емпатію та зміну взаємодії між учасниками вистави.

Наукових досліджень, предметом вивчення яких була діяльність театрів в умовах карцеральності в Україні, не виявлено. Однак зібрані та проаналізовані матеріали про творчо-організаційну діяльність Медвеж'єгорського та Соловецького театрів і специфіку роботи геніального українського режисера Леся Курбаса можуть стати опорою для подальшого наукового осмислення функцій театрів у пенітенціарних установах:

- театр може допомагати в'язням розвивати соціальні навички, відчувати емпатію, виражати свої почуття та думки, а також зберігати позитивний внутрішній дух (реабілітаційна функція);

- через участь у театральних виставах та виконання ролей в'язні можуть завоювати моральні цінності, навчитися співпрацювати з іншими та вирішувати конфлікти (виховна функція);

- участь у театральних проєктах дає змогу в'язням виразити свою творчість, розвивати акторські навички та випробувати себе в нових ролях (творча функція);

- участь у театральних виставах або їх перегляд може бути засобом вираження емоцій, а також способом відволіктися від стресу та негативних думок, що часто супроводжують перебування в пенітенціарних установах (функція емоційної та психологічної підтримки);

- вистави й інші театральні заходи можуть сприяти побудові позитивних взаємин між в'язнями та персоналом в'язниці, а також створювати зв'язок із зовнішнім світом через взаємодію з громадськістю (соціальна функція).

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Галіат-Валаєв, Р. (1988). У крижаній пустелі. *Україна*, 7, 20–21.

Кузякіна, Н. (1988). За соловецькою межею. *Київ*, 7, 111–134.

Скалій, Р. (1987, 26 лютого). Першопроходець. *Літературна Україна*, 9, 7.

Федоров, П. (2023, 2 червня). Підсудні, засуджені, ув'язнені, платники податків і трохи філософії. Захист в'язнів України. <https://ngoauu.org/pidsudni-zasudzheni-uvyazneni-platniki-podatniv-i-troxi-filosofii%D1%97/>

Balfour, M. (Ed.). (2004). *Theatre in Prison: Theory and Practice*. Intellect. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvxb>

Barone, P., Berni, V., Palmieri, C., & Vaccaro, S. (2021). Like an earthquake in a submarine: the social and institutional impact of a theatre laboratory programme at the "C. Beccaria" youth detention centre in Milan. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 542–560. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1944803>

Becker, F., Hernandez, P., & Werth, B. (2013). *Imagining Human Rights in Twenty-First Century Theater: Global Perspectives*. Palgrave Macmillan. https://books.google.com.ua/books?id=tNkBqe4pZkUC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Boal, A. (1985). *Theatre of the Oppressed* (Ch. McBride, Trans.). Theatre Communications Group.

Davis, A. (2003). *Are Prisons Obsolete?* Seven Stories Press.

- Dreier, J. (2021). Decolonising pedagogies in prison performance programmes: making Shakespeare secondary. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 477–493. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1938993>
- Fesette, N., Levitt, B., & Kilburn, J. (2021). Prison theatre and the right to look. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 461–476. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1938989>
- Gilbert, H., & Tompkins, J. (1996). *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Routledge.
- Hatton, O. (2021). If you are going to treat someone like a human: White supremacy and performance programmes in Northern California's correctional facilities. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 511–527. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1944804>
- Hazou, R., Woodland, S., & Ilgenfritz, P. (2021). Performing Te Whare Tapa Whā: building on cultural rights to decolonise prison theatre practice. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 494–510. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1940121>
- Lucas, A. (2021). *Prison Theatre and the Global Crisis of Incarceration*. Bloomsbury Publishing.
- Luckhurst, M., & Morin, E. (Eds.). (2015). *Theatre and Human Rights after 1945: Things Unspeakable*. Palgrave Macmillan.
- Malzacher, F. (2015). No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre Today. In *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today* (pp. 16–31). Alexander Verlag.
- McAvinchey, C. (2020). *Applied Theatre: Women and the Criminal Justice System*. Bloomsbury Publishing.
- Mirzoeff, N. (2011). The Right to Look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473–496. <https://doi.org/10.1086/659354>
- Mukherjee, M., & Manna, N. (2021). Indian theatre and incarceration: performing the transition from criminal to civic space. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 528–541. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1940122>
- Pensalfini, R. (2016). *Prison Shakespeare: For These Deep Shames and Great Indignities (Palgrave Shakespeare Studies)*. Palgrave Macmillan.
- Shailor, J. (Ed.). (2011). *Performing New Lives: Prison Theatre*. Jessica Kingsley Publishers. https://books.google.com.ua/books/about/Performing_New_Lives.html?id=tkr4vQ96jWcC&redir_esc=y
- Thompson, J. (Ed.). (1998). *Prison theatre: Perspectives and practices*. Jessica Kingsley Publishers.
- Walsh, A. (2019). *Prison Cultures: Performance, Resistance and Desire*. Intellect. https://doi.org/10.1386/peet_00031_5

REFERENCES

- Balfour, M. (Ed.). (2004). *Theatre in Prison: Theory and Practice*. Intellect. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36vxrb> [in English].
- Barone, P., Berni, V., Palmieri, C., & Vaccaro, S. (2021). Like an earthquake in a submarine: the social and institutional impact of a theatre laboratory programme at the "C. Beccaria" youth detention centre in Milan. *Research in Drama Education: The Journal of Applied*

Theatre and Performance, 26(3), 542–560. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1944803> [in English].

- Becker, F., Hernandez, P., & Werth, B. (2013). *Imagining Human Rights in Twenty-First Century Theater: Global Perspectives*. Palgrave Macmillan. https://books.google.com.ua/books?id=tNkBqe4pZkUC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [in English].
- Boal, A. (1985). *Theatre of the Oppressed* (Ch. McBride, Trans.). Theatre Communications Group [in English].
- Davis, A. (2003). *Are Prisons Obsolete?* Seven Stories Press [in English].
- Dreier, J. (2021). Decolonising pedagogies in prison performance programmes: making Shakespeare secondary. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 477–493. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1938993> [in English].
- Fedorov, P. (2023, June 2). *Pidsudni, zasudzheni, uviazneni, platnyky podatkv i trokhy filosofii* [Defendants, convicts, prisoners, taxpayers and a little philosophy]. Protection for Prisoners of Ukraine. <https://ngoauu.org/pidsudni-zasudzheni-uvyazneni-platniki-podatkv-i-troxi-filosofi%D1%97/> [in Ukrainian].
- Fesette, N., Levitt, B., & Kilburn, J. (2021). Prison theatre and the right to look. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 461–476. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1938989> [in English].
- Gilbert, H., & Tompkins, J. (1996). *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Routledge [in English].
- Haliat-Valaiev, R. (1988). U kryzhanii pusteli [In the icy desert]. *Ukraina*, 7, 20–21 [in Ukrainian].
- Hatton, O. (2021). If you are going to treat someone like a human: White supremacy and performance programmes in Northern California's correctional facilities. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 511–527. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1944804> [in English].
- Hazou, R., Woodland, S., & Ilgenfritz, P. (2021). Performing Te Whare Tapa Whā: building on cultural rights to decolonise prison theatre practice. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 26(3), 494–510. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1940121> [in English].
- Kuziakina, N. (1988). Za solovetskoiu mezheiu [Beyond the Solovetsky border]. *Kyiv*, 7, 111–134 [in Ukrainian].
- Lucas, A. (2021). *Prison Theatre and the Global Crisis of Incarceration*. Bloomsbury Publishing [in English].
- Luckhurst, M., & Morin, E. (Eds.). (2015). *Theatre and Human Rights after 1945: Things Unspeakable*. Palgrave Macmillan [in English].
- Malzacher, F. (2015). No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre Today. In *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today* (pp. 16–31). Alexander Verlag [in English].
- McAvinchey, C. (2020). *Applied Theatre: Women and the Criminal Justice System*. Bloomsbury Publishing [in English].
- Mirzoeff, N. (2011). The Right to Look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473–496. <https://doi.org/10.1086/659354> [in English].
- Mukherjee, M., & Manna, N. (2021). Indian theatre and incarceration: performing the transition from criminal to civic space. *Research in Drama Education: The Journal of*

- Applied Theatre and Performance*, 26(3), 528–541. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.1940122> [in English].
- Pensalfini, R. (2016). *Prison Shakespeare: For These Deep Shames and Great Indignities (Palgrave Shakespeare Studies)*. Palgrave Macmillan [in English].
- Shailor, J. (Ed.). (2011). *Performing New Lives: Prison Theatre*. Jessica Kingsley Publishers. https://books.google.com.ua/books/about/Performing_New_Lives.html?id=tkr4vQ96jWcC&redir_esc=y [in English].
- Skalii, R. (1987, February 26). Pershoprokhodets [Pioneer]. *Literaturna Ukraina*, 9, 7 [in Ukrainian].
- Thompson, J. (Ed.). (1998). *Prison theatre: Perspectives and practices*. Jessica Kingsley Publishers [in English].
- Walsh, A. (2019). *Prison Cultures: Performance, Resistance and Desire*. Intellect. https://doi.org/10.1386/peet_00031_5 [in English].

PECULIARITIES OF AMATEUR THEATRES FUNCTIONING IN PENITENTIARY INSTITUTIONS: A HISTORIOGRAPHICAL DISCOURSE

Kateryna Iudova-Romanova^{1a}, Ihor Borko^{2b}, Oleksandr Matuzko^{3a}

¹ PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

² Associate Professor;

e-mail: borkoigornikol@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3075-9715

³ e-mail: ma-16@i.ua; ORCID: 0000-0002-5972-8560

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

^b Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to analyse and systematise the identified scientific studies that examine the role and features of amateur theatres activities in penitentiary institutions. **Research methodology.** To achieve this purpose, a combination of the following methods was used: literature analysis to systematise scientific sources, which allowed us to identify key trends and concepts; meta-analysis to study the results of previous studies, which helped to identify general patterns and relationships between different aspects of the role of theatres in penitentiary institutions; systematisation, which helped to summarise the results of previous studies to identify the needs for further research. **The novelty** of the study lies in the fact that the authors have collected and systematised articles and monographs by foreign and Ukrainian authors in order to scientifically comprehend the potential humanistic possibilities of theatre in the system of socio-cultural communication practices. **Conclusion.** The analysis of foreign works by foreign researchers shows that the topic of the role and peculiarities of amateur theatres in penitentiary institutions is interesting and relevant for many world countries. This demonstrates the wide interest of the scientific community in the possibilities of theatre practice in the context of prisons and the criminal justice system in general. A considerable number of publications address theatre in prisons in the context of combating racism, systems of oppression and other forms of social inequality, which demonstrates the diversity of research topics and points to the potential of theatre programmes to support human rights and create a space for prisoners to express themselves and their feelings. The identified sources argue that theatre practices can promote empathy and complicity among participants in prisons, which certainly increases the possibilities for changing communication and interaction in prison and improving the psychological state of prisoners. The authors have identified the lack of modern scientific works in Ukraine aimed at studying the activities and role of theatres in penitentiary institutions. However, the potential for using the experience of the Medvezhyegorsk and Solovetsky theatres, where Les Kurbas worked, for further research in this area is indicated. The findings point to the wide range of possibilities for theatre activities in prisons, from rehabilitation and education to the expression of creativity and participation. Such programmes can not only contribute to the further

social adaptation of prisoners in the post-carceral period, but also influence the humanisation of the criminal justice system as a social structure in general.

Keywords: penitentiary theatre practice; theatre in prisons; historiography; social transformation; Solovetsky Theatre; Les Kurbas



DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301964

УДК 792.05:7.036(477)

**ІГРИ З ПРОСТОРОМ – ІГРИ У ПРОСТОРИ:
САЙТ-СПЕСИФІК ТЕАТР (SITE-SPECIFIC THEATRE) В УКРАЇНІ****Марина Гринишина^{1а}, Катерина Пивоварова^{2б}, Аліса Колпащикова^{3б}**¹ доктор мистецтвознавства;

e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282

² e-mail: pivovarova.ekaterina.v@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3946-2475³ e-mail: alicekolp@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4487-3853^а Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна^б Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Мета статті – урахувати теоретичний доробок західних фахівців з питань Нового театру (New theatre), проаналізувати практику сайт-спесифік театру (site-specific theatre) в Україні з театрологічних позицій, виявити його видову спільність й естетико-художню відмітність. **Методологія дослідження.** Для характеристики предмета дослідження було використано феноменологічну методологію, для теоретичного обґрунтування зарубіжного та українського театрального досвіду – культурно-історичний підхід, для аналізу вітчизняної практики сайт-спесифік театру – методологію театрознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає в сучаснішій інтерпретації змісту поняття «сайт-спесифік театр» як частини більш об'ємного поняття «Новий театр», уточненні дотичної термінології, виявленні видової спільності й естетико-художньої відмітності практики сайт-спесифік театру в Україні. **Висновки.** Доведено, що використання нетрадиційних локацій для вистави відкрило нові й цікаві можливості для драматургів, режисерів, акторів та художників театру. Унаочнено розуміння театральними продюсерами та режисерами того факту, що у випадку сайт-спесифік театру йдеться про залучення нетрадиційної публіки, яка з різних причин не хоче або не може відвідувати традиційні вистави. Зазначено, що відносно неструктурована, гнучка форма такої вистави сприяє співпраці театру та публіки, а залучення публіки до участі у дійстві фактично стирає дистанцію між театром і життям. Установлено, що перевагою перед традиційним театром є здатність сайт-спесифік театру краще розкрити двосторонні відносини між людиною і фізичним простором, що, власне, створює реальні перспективи цього типу сценічного мистецтва, зокрема й в Україні.

Ключові слова: Новий театр; сайт-спесифік театр; театр співучасті; театральний простір; театр середовища; вистава-променад

*Де має відбуватися вистава?
Театральна подія завжди відбувається у просторі,
але лише іноді простір як такий стає подією.
Артур Сейнер, The Radical Theater Notebook
(Sainer, 1975)*

Постановка проблеми

Поміж концепцій «театрального простору» («theatre space») і «театру співучасті» («participation theatre»), що ними характеризується сучасна світова театрологія, чи не найбільш дискусійним залишається міждисциплінарний концепт сайт-спесифік театру (site-specific theatre або «театру конкретного місцеперебування»). З огляду на наявність історичного контексту та передумов теперішньої актуалізації цього явища, пов'язану з ним багатоаспектну проблематику та перспективність потенційних інновацій у перетвореннях театрального простору й у формах залучення публіки до мистецтва сцени увага до нього науковців і практиків видається цілком логічною.

Проте водночас надто широкий діапазон індивідуальних визначень цього типу театру та великий ареал застосування різноманітних варіантів терміна за останні два десятиліття призвели до проблем із класифікацією окремих випадків та із загальною формалізацією відповідної практики. Наприклад, термін «сайт-спесифік театр» часто використовують для означення будь-якої вистави, що відбулася в спеціально адаптованому місці, відмінному від традиційного театрального простору. Таке визначення вочевидь є недостатньо змістовним, адже у випадку сайт-спесифік вистави йдеться не про організацію місця показу, а про створення певного середовища, яке має стати частиною сюжету спектаклю та його атмосфери, а також умовою взаємодії театру з публікою. Протилежний кейс — це ототожнення сайт-спесифік з рештою видів театру співучасті (immersive theatre (театр занурення), stage for citizens (театр городян), play-back theatre (театр відтворення)), хоча жодна з названих форм не містить просторові перетворення в арсеналі художніх засобів.

Тож, на нашу думку, концепт сайт-спесифік театру нині потребує не тільки уваги театрологів, а й, по-перше, сучаснішої інтерпретації змісту; по-друге, уточнень дотичної термінології. Особливо зважаючи на доволі тривалий (від кінця 1960-х рр.) період мистецької активності, упродовж якого в театрі конкретного місцеперебування змінювалася і сама роль глядача, і способи його взаємодії з тим, що відбувається у сценічному середовищі.

Крім того, від початку нашого століття територія сайт-спесифік театру значно розширилася. Експерименти, спрямовані на розкриття двосторонніх відносин між людиною і фізичним простором, почали активно розвиватися і в українському театрі.

Відтак, з погляду сучасної театрології, зазначена теоретична проблематика та відповідна сценічна практика варті глибшого аналізу, переосмислення та належного обґрунтування висновків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Від початку століття сайт-спесифік театр як частина так званого Нового театру становив предмет наукового аналізу в працях Артура Сейнера (Sainer, 2000), Ричарда Шехнера (Schechner, 2003), Майка Пірсона (Pearson, 2010), Девіда Вола (Wohl, 2014), Майкла Пола Девіса (Davies, 2020). Водночас різноманітна практика театру співучасті останніх двох десятиліть, зокрема й українська, нараховує цілий корпус оглядово-критичних статей, частина з яких належать перу вітчизняних театрознавців.

Мета статті – урахувати теоретичний доробок західних фахівців з питань Нового театру, проаналізувати практику сайт-спесифік театру в Україні з театрологічних позицій, виявити його видову спільність й естетико-художню відмінність.

Виклад основного матеріалу

Нагадаймо, що вихідне поняття «сайт-спесифік мистецтво» (site-specific art) американський художник-інсталятор Роберт Ірвін уперше презентував мистецькому загалу наприкінці 1960-х рр., а доволі широкоживим воно стало в другій половині 1970-х рр. Ідеться про випадки, коли неможливо без втрат художнього змісту змінити локацію, у якій перебуває певний мистецький витвір, що робить конкретне місце єдино придатним середовищем його існування.

Похідний термін «сайт-спесифік театр» означував виставу, художній сенс якої продукують певні умови та специфічне місце дії, не призначене для традиційного показу (наприклад, міська площа, ліс, пляж тощо), побудоване без наміру служити театральним цілям (наприклад, готель, внутрішній двір, переобладнана будівля тощо), перетворене, щоб нагадувати певний простір (наприклад, сміттєзвалище), але без функціональних можливостей (сцена, місце), які має традиційний театр. Вважають, що сайт-спесифік театр прагне використати властивості унікального ландшафту, щоб додати постановці формально-змістовної глибини, відтак вибір конкретного місця обумовлюється його гіпотетичною здатністю посилити враження від сценічних подій і створити яскравіше тло для виконавських дій.

Актуальна на сьогодні концепція сайт-спесифік театру здебільшого містить два його різновиди: театр середовища (environmental theatre), що дозволяє публіці вільно переміщатися в умовному дієвому просторі, конституційованому залежно від позиціонування в ньому глядачів, які самі вирішують, чи бути їм у гушавині подій, чи спостерігати за ними на відстані, та театр-променада (promenade theatre), у якому глядачі на ходу або спостерігають за подіями, або беруть безпосередню участь у перформансі. В обох випадках простір сайт-спесифік театру набуває особливого художнього статусу – обумовлює тематику вистави, формує дію та у певному сенсі бере в ній участь, тобто дорівнює виконавцю, налаштовує глядача на потрібний емоційний лад тощо.

Теоретичне обґрунтування концепту театру середовища належить Ричарду Шехнеру, який 1968 р., напередодні прем'єри спектаклю «Діоніс у 69» (вільне

перетрактування «Вакханок» Еврипіда) опублікував «Шість аксіом театру середовища», що їх донині вважають маніфестацією нового типу театру. Новизна підходу американського режисера насамперед полягала в тому, що Шехнер (Schechner, 1968) значно збільшував змістовний об'єм традиційного поняття вистави — розглядав її як «театралізовану подію, що залучає у себе публіку, виконавців, текст (переважно), почуттєві стимули, архітектурні обмеження (або їхню відсутність), постановочне обладнання, технічний персонал, співробітників театру (якщо їх використовують)» (р. 41). Відповідно аксіома № 1 звучить так: «Театралізована подія — це комплект пов'язаних операцій (транзакцій)»; інакше кажучи, це результат взаємовпливів різних складників вистави.



Рис. 1. Сцена з вистави «Діоніс у 69» ("Dionysus in 69") (Dekel, 2010)

Р. Шехнер нараховує три типи транзакцій:

- між виконавцями;
- між глядачами;
- між виконавцями та публікою.

Перший починається під час репетицій і триває впродовж життя вистави. Саме цьому типу транзакцій приділяють найбільше уваги в тих методах навчання акторської майстерності, що орієнтовані на «систему» К. Станіславського. Вважають, що досягнення досконалості у взаємодії між виконавцями (навіть якщо публіка залишиться поза їхньою увагою) є запорукою художнього успіху постановки. Проте, заявляє Р. Шехнер (Schechner, 1968), є чимало прикладів, які доводять, що це твердження є хибним, тобто транзакція «виконавець — до — виконавця» — істотна, але не ексклюзивна (р. 44).

Другий (між членами глядацької спільноти) зазвичай особливо не цікавить ні науковців, ні практиків традиційної сцени. Адже публіка сама знає про пев-

ні правила поведінки в театрі та здебільшого їх дотримується: приходить на виставу більш-менш вчасно, залишає свої місця у залі лише під час антрактів і після закінчення спектаклю, висловлює свої враження та емоції за допомогою добре врегульованих моделей аплодисментів, сміху, сліз тощо. Проте Р. Шехнер звертає увагу на те, що в інтермедійних театрах та театрах середовища глядачі не пасивно спостерігають за дійством, а беруть у ньому участь. У деяких перформативних акціях виконавців важко відрізнити від публіки. Наприклад, у вуличних і сидячих демонстраціях виконавці та глядачі беруть участь почергово, у протистояннях демонстрантів і поліціантів обидві групи виконують свої ролі іноді по черзі, а іноді — одночасно.

Третя транзакція (між виконавцем і глядачем) є традиційною. Сценічна дія викликає в глядача емпатію, яка не є імітацією, а справжнім співпереживанням. До того ж будь-хто з виконавців скаже, що *хороша* публіка, на відміну від *поганої*, сприяє якіснішому виконанню. Зрозуміло, що ці поняття відносні, вони залежать від характеру вистави. Наприклад, активна, галаслива аудиторія годиться для фарсу, але не для серйозного спектаклю. Тож найкраща публіка — це та, чії реакції є гармонійними, і яка не змушує глядача відволікатися від виконання ролі.

Три основні види театральних зв'язків автор доповнює чотирма другорядними:

- між елементами постановки;
- між елементами постановки і перформерами;
- між елементами постановки та аудиторією;
- між постановкою загалом і місцем, де вона відбувається.

Р. Шехнер нагадує гіпотетичному читачеві, що постановочними елементами традиційно вважаються декорації, костюми, світло, грим, звук тощо, і вказує на те, що завдяки повномасштабному використанню електроніки (кіно, телебачення, звукозаписів, проєктованих нерухомих зображень тощо) у певні моменти вистави ці елементи можуть мати більше значення, ніж робота режисера або виконавців.

Але для того щоб застосування технічних елементів стало частиною творчого потенціалу перформансу, потрібно, аби дії технічного складу набули творчого характеру. Під час кожного спектаклю, зазначає автор допису, вони повинні імпровізувати, удосконалюючи застосування свого обладнання, так само, як актори, застосовуючи різні виконавські техніки, вдосконалюють виконання ролей.

Сенс аксіоми № 2 полягає в тому, що для перформансу так само, як і для публіки, має використовуватися весь простір театру. Р. Шехнер зазначає, що нинішнє маркування кону, особливого місця для показу вистав, почалося в античну епоху. Відповідно до цього в сценічному мистецтві здавна є розподіл на тих, хто представляє, і тих, хто спостерігає за постановкою. Однак щойно театр відмовляється від фіксованого розподілу місць й автоматичного розмежування простору, з'являються нові варіанти відносин між виконавцями та публікою. Уможливорюється прямий тілесний контакт між акторами та глядачами, розширюються межі голосових варіацій та інтенсивності виконання, дія ніби починає дихати. Між виконавцями та глядачами відбувається *обмін простором*, виникає

відчуття спільного досвіду, набутого під час вистави. Публіку використовують не як спостерігача, а як дійовий сценічний елемент перформансу.

Згідно з аксіомою № 3 театралізована подія може відбуватися як у повністю трансформованому просторі, так і в *знайденому* просторі. Р. Шехнер пропонує два варіанти розуміння навколишнього середовища. Перший — створення середовища через трансформації простору, другий — своєрідні перемовини з навколишнім середовищем за допомогою сценічного діалогу. У *створеному* середовищі перформанс у певному сенсі проєктує організацію та поведінку глядачів, у *переговорному* середовищі більш плинна ситуація призводить до того, що глядачі самі контролюють постановку.

Можливе поєднання принципів *перетвореного* і *знайденого* просторів. Оскільки на виставах театру середовища немає фіксованих глядацьких місць, публіка може розташуватися так, що замінить будь-який *перетворений* простір на *знайдений*, адже блокувати її дії неможливо. Тож виконавцям варто призвичаюватися до подібної ситуації, використовувати переваги мобільності публіки, ставлячись до неї як до гнучкої частини навколишнього середовища перформансу.

Аксіома № 4 стосується фокуса глядацької уваги, який у театрі середовища, на відміну від традиційного театру, є змінним. Шехнер зазначає, що театр середовища не відмовляється від більш звичних єдинофокусних вистав, але додає до них кількафокусні або безфокусні перформанси.

У виставі театру середовища одночасно відбуваються кілька однопланових або різнопланових подій, які можуть бути розкидані в просторі. Кожна з подій *змагається* за глядацьку увагу, а простір спектаклю організований так, що глядач має або рухатися, або постійно змінювати фокус уваги, аби вхопити сенс усього, що відбувається довкола нього.

Р. Шехнер (Schechner, 1968) допускає, що у виставах зі змінними локальними фокусами певні сцени можуть сприймати лише окремі глядачі. У таких випадках виконавці та публіка залишаються ніби сам на сам, уможлиблюється їхній прямий тілесний контакт і перешіптування. «Тоді локальні вири дії ускладнюють та урізноманітнюють театральну лінію порівняно з традиційним театром. Театральний простір уподібнюється місту, де вмикаються і вимикаються ліхтарі, рухається транспорт, ледь чутні уривки розмов» (р. 59).

За Р. Шехнером, у театрі середовища всі елементи постановки «говорять власною мовою». У цьому полягає сутність аксіоми № 5. Жоден елемент не затіняється іншим, окремі частини можуть виготовлятися або репетируватися нарізно, і вистава стає тим місцем, де елементи, що конкурують, уперше зустрічаються разом.

Ідею «конкуруючих елементів постановки» американський режисер запозичив у польського колеги по цеху. Щоправда, Ежі Гротовський довів її до тієї межі, за якою виконавець може бути трактований як маса й об'єм, колір і рух, тобто не як актор, а як частина середовища: «Має бути театральний контраст. Це може бути між будь-якими двома елементами: музика і актор, текст й актор, костюм і актор, дві або більше частини тіла (руки кажуть так, ноги кажуть ні) тощо» (Schechner, 1968, pp. 59–60).

Заключна аксіома № 6 стосується тексту як вихідного пункту вистави. Р. Шехнер (Schechner, 1968) заперечує одне з найстаріших театральних кліше, що п'єса обов'язково передує виставі й що задум драматурга є керівництвом до постановки. Натомість стверджує режисер:

текст — це мапа з багатьма можливими маршрутами ... Ви самі вирішуєте, куди ви хочете йти. Репетиції можуть завести вас куди завгодно. Мабуть, ви не підете саме туди, куди хотів драматург. Інакше кажучи, текст не має бути ні відправною точкою, ні метою постановки. Тексту може взагалі не бути. (р. 60, р. 64)

Перш ніж перейти до української практики сайт-спесифік театру, виснуємо таке:

1) будь-яка міська локація може слугувати простором сайт-спесифік вистави, руйнація звичного призначення певного міського простору стає передумовою формування принципово нового сценічного середовища, яке диктуватиме правила організації та формування спектаклю, метод акторського існування, візуально-стилістичне рішення;

2) першочерговим завданням режисера сайт-спесифік вистави є формування умов для включення виконавця в систему органічних зв'язків, притаманних конкретній навколишній реальності;

3) перформер засобами сайт-спесифік вистави вступає в контакт з живим життям і мусить навчитися грати з ним, з одного боку, ніби розчиняючись у реальності, з іншого — зберігаючи в ній власну індивідуальність;

4) варто пам'ятати, що публіка сайт-спесифік вистави почувається вільніше, ніж на традиційному показі, що вона сама для себе складає текст спектаклю, відтак театр ще на стадії репетицій мусить поглянути на майбутнє дійство не лише своїми, а й глядацькими очима.

В Україні практика сайт-спесифік театру дістала поширення у 2010-х рр. Здебільшого йдеться про окремі проекти різних театрів і театральних компаній, що відбувалися в обох варіантах — театру середовища та променад-театру, часом на межі з іншими видами театру співучасті. Один із прикладів — вистава «Сліпота» київського театру «Мізантроп» за романом Жозе Сарамаго (квітень 2018 р.), під час якої глядачів на півтори години (за винятком початкових і прикінцевих хвилин, а також сцен із чорним співаком та оголеною дівчиною, які тривали лічені секунди) занурювали в повну темряву з метою загострити всі їхні відчуття й перевірити їхню психіку на міцність. Цього разу на принципи театру середовища насамперед працював простір «Port creative hub», який значно відрізнявся від традиційного театру. Хоча, як слушно зауважив критик, «якось не досить для створення особливого простору просто розташувати крісла по периметру і внести частину дії за його межі» (Володарський, б. д.).

Крім того, формально-змістовний потенціал основного прийому, обумовленого сюжетом (сюжет роману — це фантастична історія масової втрати зору мешканців вигаданої країни), було використано в спектаклі хіба що наполовину. Виставі явно бракувало несподіваних ходів і динаміки, але передусім дійству

в жанрі сайт-спесифік театру не вистачало (попри обіцянки його авторів) фізичного контакту з глядачем.

Проте як заявка на новий для вітчизняного театру тип видовища, а також зважаючи на її суто експериментальний характер, вистава «Сліпота» виявилася однією з найяскравіших подій того театрального сезону.

Театральна компанія, яка від 2016 р. працює в жанрі сайт-спесифік театру з обов'язковим додаванням імерсивних елементів до комплексу засобів виразності, — це київський театральний гурт «Uzahvati». Його діяльність насамперед зацікавлює тим, що спектаклі відбуваються в неочікуваних місцях: у бібліотеці, на стадіоні, на міських вулицях, у супермаркеті, на мосту, на цвинтарі, у приватному помешканні тощо. Водночас режисерка театру Поліна Бараніченко вважає:

надзавдання театру такого формату полягає у тому, щоб перемикнути глядача зі звичного «дивлюся», «оцінюю», «думаю» на «відчуваю», «беру участь», «проживаю». Самий формат створено таким чином, що дуже важливим є емоційний стан глядача під час перегляду вистави. Він може змінюватися і бути дуже контрастним. Також цінним є те, що дискомфорт, роздратування і злість так само важливі, як і весь позитивний спектр емоцій. («Що потрібно знати», 2020)

На практиці це означає, що команда «Uzahvati» намагається зробити середовище кожної вистави, по-перше, частиною сюжету спектаклю та його атмосфери, по-друге — умовою взаємодії театру з публікою.



Рис. 2. Вистава «Remote Kyiv» («Що потрібно знати», 2020)

У виставах-променадах «THE TIME» і «Remote Kyiv» (рис. 2), у яких місто перетворюється на сцену з живими декораціями, головним завданням є суміщення сюжетної лінії з маршрутом або узгодження сюжету з маршрутом, який обрали глядачі. Так, «Remote Kyiv» починається на Звіриньцькому цвинтарі, де учасникам роздають навушники і звідки вони, керовані синтетичним голосом, відправляються у двогодинну екскурсію столицею, яка закінчується на даху ЦУМу. Упродовж ходи голосовий помічник не розкажує про пам'ятки історії та архітектури, але розмірковує над тим, чому ми довіряємо різноманітним гаджетам та смартфонному, яке використовуємо в повсякденному житті. Вистава, у якій замість сцени – вулиці міста, а замість акторів – випадкові перехожі, занурює глядачів у дію, розбіжність між зоровою та слуховою інформацією вимагає від них більшої зосередженості й робить ближчими різноманітні відчуття, мимовільні й випадкові фізичні контакти допомагають зосередитися на почуттях.



Рис. 3. Спектакль «STEREO» ("Що потрібно знати", 2020)

Дія «вистави для двох» під назвою «Stereo» відбувається на одному зі стадіонів Києва, тобто у відкритому публічному просторі (рис. 3). Основним засобом виразності тут знову стають звукові доріжки у навушниках, а частиною драматургії – інтерв'ю, узяті в пар, які діляться власним інтимним досвідом. Вистава дає можливість близьким людям повноцінно пережити певний момент їхньої історії, з іншого боку поглянути на себе і свої стосунки з іншою людиною. Стадіон як місце, де ти водночас перебуваєш серед значної кількості людей і на самоті, якнайкраще підходить для години почуттів, думок, зіставлень, спостережень наодинці із собою та з партнером.



Рис. 4. Спектакль «DIALOGY» ("Що потрібно знати", 2020)

На сьогодні в репертуарі «Uzhavati» є вистави за участі акторів. Наприклад, «DIALOGY» відбуваються у приміщенні бібліотеки, куди глядачів запрошують наприкінці робочого дня (рис. 4). Причому режисерка вистави стверджує:

спершу з'явилося місце дії — бібліотека, а потім вже народилася вистава. Мені дуже хотілося опанувати саме простір бібліотеки. Тоді здавалося, а зараз я вже розумію, що мала рацію, адже бібліотека у своїх образах, метафорах і атмосфері — приголомшливе місце для проживання імерсивної вистави. ("Що потрібно знати", 2020)

«DIALOGY» — вистава складної фактури, де в акторське завдання входить «оживлення» навколишнього простору та предметного ряду за допомогою рухів, жестів і танцювальних па, у той час, коли слово і музика знову звучать у глядачів у навушниках. Публіці доводиться на власний розсуд домальовувати образи спектаклю, самій через поєднання звукових і зорових відчуттів створювати асоціативний ряд дійства. Фізичний контакт з акторами як частина спільного імерсивного досвіду — також прерогатива глядачів під час чаювання за великим столом або гортання книжок у читальній залі, яке вони мовчки розділяють з перформерами.

Наукова новизна полягає в сучаснішій інтерпретації змісту поняття «сайт-спесифік театр» як частини більш об'ємного поняття «Новий театр», уточненні

дотичної термінології, виявленні видової спільності й естетико-художньої відмінності практики сайт-спесифік театру в Україні.

Висновки

Очевидно, що використання нетрадиційних локацій для вистави відкрило нові й цікаві можливості для драматургів, режисерів, акторів і художників театру. Продюсери та режисери зрозуміли, що йдеться про залучення нетрадиційної публіки, яка з різних причин не хоче або не може відвідувати традиційні вистави. Крім того, відносно неструктурована, гнучка форма такої вистави сприяє співпраці театру та публіки, а залучення публіки до участі в дійстві фактично стирає дистанцію між театром і життям. Перевагою перед традиційним театром є здатність сайт-спесифік театру краще розкрити двосторонні відносини між людиною і фізичним простором, що, власне, створює реальні перспективи цього типу сценічного мистецтва, зокрема й в Україні.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Володарский, Ю. (б.д.). *Конец света*. Yabl. <https://yabl.ua/2018/05/02/slepota>
- Що потрібно знати про театр uzahvati. (2020, 6 жовтня). *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/teatr/chto-takoe-immersivnyy-teatr-i-kak-sozdayutsya-spektakli-uzahvati-42245.html>
- Davies, P. M. (2020). *Staging the world – Theatre in the Space Age, (Adventures in Site Specific Performance)*. Gondwana Press.
- Dekel, A. (2010, December 17). *Richard Schechner and performance studies – a conversation with Dr. Atay Citron*. Midnight East. <https://www.midnighteast.com/mag/?p=8996>
- Pearson, M. (2010). *Site-specific performance*. Palgrave Macmillan.
- Sainer, A. (1975). *The radical theatre notebook*. Avon Books.
- Sainer, A. (2000). *The new radical theater notebook*. Applause.
- Schechner, R. (1968). 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review*, 12(3), 41–64. <https://doi.org/10.2307/1144353>
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge.
- Wohl, D. (2014). Site specific theatre. *College of visual and performing arts faculty publications*, 32, 28–35. https://digitalcommons.winthrop.edu/cvpa_facpub/32

REFERENCES

- Davies, P. M. (2020). *Staging the world – Theatre in the Space Age, (Adventures in site specific performance)*. Gondwana Press [in English].
- Dekel, A. (2010, December 17). *Richard Schechner and Performance Studies – A Conversation with Dr. Atay Citron*. Midnight East. <https://www.midnighteast.com/mag/?p=8996> [in English].
- Pearson, M. (2010). *Site-specific performance*. Palgrave Macmillan [in English].
- Sainer, A. (1975). *The radical theatre notebook*. Avon Books [in English].
- Sainer, A. (2000). *The new radical theater notebook*. Applause [in English].

- Schechner, R. (1968). 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review*, 12(3), 41–64. <https://doi.org/10.2307/1144353> [in English]
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge [in English].
- Shcho potribno znaty pro teatr uzahvati [What you need to know about the uzahvati theater]. (2020, October 6). *Vogue*. <https://vogue.ua/ru/article/culture/teatr/chto-takoe-immersivnyy-teatr-i-kak-sozdayutsya-spektakli-uzahvati-42245.html> [in Ukrainian].
- Volodarskii, Iu. (n.d.). *Konets sveta* [The end of the world]. Yabl. <https://yabl.ua/2018/05/02/slepota> [in Russian].
- Wohl, D. (2014). Site specific theatre. *College of visual and performing arts faculty publications*, 32, 28–35. https://digitalcommons.winthrop.edu/cvpa_facpub/32 [in English].

GAMES WITH SPACE – GAMES IN SPACE: SITE-SPECIFIC THEATRE IN UKRAINE

Maryna Grynishyna^{1a}, Kateryna Pyvovarova^{2b}, Alisa Kolpashchykova^{3b}

¹ Doctor of Art Studies;

e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282

² e-mail: pivovarova.ekaterina.v@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3946-2475

³ e-mail: alicekolp@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4487-3853

^a Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

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

Abstract

The purpose of the article is to analyse the practice of *site-specific theatre* in Ukraine from a theatrical perspective, taking into account the theoretical work of Western experts on *New theatre*, to identify its species commonality and aesthetic and artistic distinctiveness. **Research methodology.** The phenomenological methodology was used to characterise the subject of the study, the cultural and historical approach was used to theoretically substantiate foreign and Ukrainian theatrical experience, and the methodology of theatre analysis was used to analyse the domestic practice of site-specific theatre. **The scientific novelty** lies in a more modern interpretation of site-specific theatre concept as part of the broader concept of *New theatre*, clarification of related terminology, identification of species commonality and aesthetic and artistic distinctiveness of site-specific theatre practice in Ukraine. **Conclusions.** It is proved that the use of non-traditional locations for performances has opened up new and interesting opportunities for playwrights, directors, actors and theatre artists. The article demonstrates the understanding of theatre producers and directors of the fact that in the case of site-specific theatre, it is about attracting non-traditional audiences who, for various reasons, do not want or cannot attend traditional performances. It is noted that the relatively unstructured, flexible form of such a performance facilitates cooperation between theatre and the audience, and the audience involvement in the action actually blurs the distance between theatre and life. It has been found that the advantage over traditional theatre is the ability of site-specific theatre to better reveal the bilateral relationship between a person and physical space, which, in fact, creates real prospects for this type of performing arts, including in Ukraine.

Keywords: New theatre; site-specific theatre; participatory theatre; theatre space; environmental theatre; promenade performance

DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301965

УДК 792.071.2.027(493)"19/20"

**АВАНГАРДИЗМ СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ:
РЕЖИСУРА ІВА ВАН ХОВЕ****Ірина Іващенко^{1а}, Вікторія Стрельчук^{2б}, Оксана Цисельська^{3а}**¹ професор, заслужений діяч мистецтв України;

e-mail: fusya5@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1046-0735

² професор, кандидат педагогічних наук;

e-mail: maximile@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8516-5829

³ e-mail: 2013pk@ukr.net; ORCID: 0000-0002-2869-2454^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Київський університет культури, Київ, Україна**Анотація**

Стаття присвячена дослідженню особливостей режисури одного з провідних європейських театральних діячів кінця XX – перших десятиліть XXI ст. Іва ван Хове. Розглянуто творчий шлях майстра та виявлено особливості його режисерського почерку на основі аналізу таких знакових вистав, як «Калігули» А. Камю (1996 р.), «Янголи в Америці: наближення до тисячоліття» Т. Кушніра (2008 р.), «Плач та шепіт» І. Бергмана (2009 р.) та ін. Проаналізовано особливості авторських інсценізацій творів кіномистецтва (фільму «Сцени з подружнього життя» І. Бергмана та ін.). Окреслено особливості інтерпретації та осучаснення класичних сюжетів на прикладі шекспірівської драматургії («Римські трагедії» та «Королі війни»). **Мета дослідження** полягає в мистецтвознавчому аналізі режисури одного з провідних європейських театральних діячів кінця XX – перших десятиліть XXI ст. Іва ван Хове. **Методи дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, метод біографічної реконструкції, типологічно-структурний метод, метод жанрово-стильового та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** У статті вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено творчість представника фламандського театального авангарду режисера Іва ван Хове. **Висновки.** Творчість бельгійського театального режисера І. ван Хове є прикладом створення високохудожніх сценічних постановок, дослідження яких з позицій сучасного мистецтвознавства обґрунтовано їх формальними властивостями, урахуванням соціального контексту, з якого вони виникають і який так чи інакше в них відображений, а також тим, що вони можуть посприяти формуванню уявлення про сучасну театральну сцену. Дослідження виявило, що режисерському почерку І. ван Хове характерне звернення до творів, які ввійшли до золотого фонду світового кіномистецтва як до першоджерела постановок; репрезентація переосмисленого одного з шедеврів кінематографа; особлива психологічна напруга, що створює комплекс засобів сценічної виразності; робота з провідним акторським складом (серед виконавців головних ролей М. Стронг, Р. Уілсон, Дж. Лоу, Д. Андерсон, Л. Джеймс). Постановки Іва ван Хове характеризують інновації в сценічному дизайні, революційний підхід до тексту й атмосфери вистави в цілому.

Ключові слова: Іво ван Хове; авангардизм; сучасний європейський театр; сценічний дизайн; кіно; відеопроекції

© Ірина Іващенко, Вікторія Стрельчук, Оксана Цисельська, 2024

Надійшла 27.02.2024

Постановка проблеми

З моменту появи у фламандському авангардному русі 1980-х рр. режисерська кар'єра Іва ван Хове перетнула міжнародні межі, кинувши виклик усталеним уявленням про створення театру. Він привіз в Америку радикальні інтерпретації класики, а в Європу — органічну акторську техніку.

Іво ван Хове — надзвичайно продуктивний режисер, популярність якого як постановника театральних вистав, мюзиклів та опер досягла піку на початку XXI ст. Відомий своїми авангардними постановками по всьому світу І. ван Хове — лауреат багатьох різноманітних престижних міжнародних премій, зокрема премії Лоуренса Олів'є, Тоні та премії Мольєра. Знаковими постановками Іва ван Хове є вистави «Римські трагедії» В. Шекспіра, «Сцени з подружнього життя» І. Бергмана, «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Одержимість» Л. Вісконті та ін.

Актуальність дослідження визначається необхідністю комплексного мистецтвознавчого дослідження театральної діяльності Іва ван Хове з метою розширення вітчизняної науково-теоретичної бази.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Історіографічний аналіз наукових публікацій українських учених останніх десятиліть дає змогу констатувати, що напрям дослідження сучасного європейського театру лише починає розроблятися. Незважаючи на наявність окремих публікацій, у яких з мистецтвознавчих позицій проаналізовано різноманітні аспекти постановок провідних режисерів Європи кінця XX — початку XXI ст., серед яких назвемо Т. Буздиган (2021) «Ромео Каstellуччі — апологет постдраматичного театру»; В. Стрельчук, М. Боклана та А. Позняка (2021) «Метанаративи ірландського постдраматичного театру в контексті постановок Г. Кігана та Ф. Кеннона» й інших, творчість І. ван Хове досі не отримала відповідного висвітлення.

Аналіз закордонної наукової літератури засвідчує інтерес сучасних театрознавців до режисерського феномену І. ван Хове. Зокрема, серед значного масиву публікацій привертає увагу комплексне дослідження творчого шляху І. ван Хове Д. Віллінгера (Willinger, 2018) «Іво ван Хове на сцені» («Ivo Van Hove Onstage»), Й. Тілеманса (Thielemans, 2008) «Шекспірівські "Римські трагедії" Іва ван Хове» («Shakespeares "Romeinse tragedies" volgens Ivo van Hove») та «Іво ван Хове: чарівний фільм» («Ivo Van Hove: film en fascinatie») (2011), К. Хейджеса (Heijes, 2019) «Іво ван Хове: від Шекспіра до Девіда Боуї» («Ivo van Hove: From Shakespeare to David Bowie») та ін.

Виклад основного матеріалу

Іво ван Хове народився в 1958 р. у маленькому містечку Тріал-оп-ден-Берг у Бельгії, отримавши юридичну (незакінчену) та театральну (Het RITCS, режисерська академія Флемайса) освіту в Антверпені. У 1981 р. молодий режисер здійснив постановку дебютної вистави-перформансу за власною п'єсою

«Чутки» про молодого чоловіка, на ім'я Матіас, з підозрою на шизофренію. Вистава поклатала початок його творчій колаборації зі сценографом Я. Версвейвельдом, який розробив дизайн сценічного простору для всіх наступних постановок І. ван Хове (Mead, 2015).

Варто зауважити, що перші постановки режисер створив під егідою його власної невеликої продюсерської компанії «Антверпенський колектив театральних постановок» («Antwerps Kollektief voor Theaterproducties»), яку заснував разом з Я. Версвейвельдом. Невдовзі вони об'єдналися з іншою театральною компанією та змінили назву на «АКТ/Vertikaal», а з 1987 р., після об'єднання з театральною трупю «De Witte Kraal», стали відомі як «De Tijd». Цей конгломерат, що проіснував три роки під керівництвом Іва ван Хове, С. Богертса та Л. Вандерверіта, зберіг власний експериментальний характер, хоча, як акцентують дослідники, «часом прагнув до амбіційних масштабів репертуарного закладу» (Willinger, 2018, p. 29).

Станом на початок 90-х рр. ХХ ст. І. ван Хове досягнув видатних успіхів, забезпечивши собі художнє керівництво голландським державним регіональним театром «Zuidelijk Toneel» в Ейндговені, а невдовзі його призначили на посаду художнього керівника «Toneelgroep Amsterdam» — найбільшого інституційного театру в Нідерландах, а також запросили очолити престижний Голландський фестиваль. Дослідники наголошують на тому, що перехід режисера із «Zuidelijk Toneel» в «Toneelgroep Amsterdam» супроводжувався великими труднощами, оскільки його підхід був різко протилежний підходу Герард'яна Рейндерса, попереднього художнього керівника, якого компанія дуже поважала. Це викликало низку конфліктів, під час яких деякий час здавалося, що зміна І. ван Хове закінчиться фіаско. Але під час цієї кризи він зберіг (відносно) спокій і почав працювати над складом власної групи. На додаток до старших акторів, таких як Ханс Кестінг, Фріда Пітторс або Кріс Нітвельд, йому вдалося залучити талановитих гравців з молодого покоління і в такий спосіб зібрати найсильніший ансамбль у Нідерландах (Thielemans, 2008, p. 243).

У 1996 р. І. ван Хове здійснює постановку «Калігули» А. Камю. У його режисерській версії імператор через безсилля шукає суть життя та зазнає серйозної екзистенціальної кризи. Вистава формально не перетворює жорстокість імператора в брутальну і створену його уявою гру. Натомість, щоб призвичаїти глядача до філософського підтексту, вона починається нестерпно повільно і спочатку дозволяє на кілька хвилин звикнути до тиші, самотності й темряви. Імператор пропав, життя в палаці завмерло. Великий зяючий простір, темна яма, фігури, що незграбно крокують. Ніяких історичних алюзій, просто повсякденний одяг, мікрохвильовка, у якій хтось розігріває закуски. Перед сценою батарея технологічного обладнання з пов'язаними техніками, блідо-блакитне сяйво, світло, що мерехтить і вимикається. Від самого початку театральної режисер показує створене, підкреслено прориває театральної ілюзії, дозволяє героям входити та виходити з вистави з четвертої стіни. Аудиторія, безперечно, є свідком, і, як у витоках давньогрецької трагедії, головним героєм є хтось, хто встає з натовпу. У передній частині сцени знову стає зрозумілою важливість перегляду: нова батарея обладнання, п'ять телеекранів, а також величезне дзеркало, що висить

у центрі сцени та над нею. У ігровій зоні перед дзеркалом стоїть низький круглий табурет, на якому слони показують свої трюки в цирку. У глибині сцени сенатори сидять за столами, майже нерухомі, прикуті до камер, які щохвилини стежать за кожним їхнім рухом. Я. Версвейвельду вдалося розробити загадковий простір, який максимально використовує порожнечу та самотність у загрозливій напівтемряві, у якій проголошується, нав'язується поетичний серпанок спустошення та безмежності. Це вимагає зусиль від глядача, але від режисера це вимагає міцного володіння технікою та дією. На думку дослідників, вистава є чимось значно більшим, ніж вечір перегляду красивої історії: «Ви відчуваєте безсилля імператора, який намагається зрозуміти сенс речей, але відчуває, що речі самі по собі не мають значення. У послідовності життя і смерті є жадлива довільність, і молода людина, наш сучасник, відчуває це безсилля фізично» (Decreus, 1996, p. 179).

Протягом 1998–2004 рр. Іво ван Хове – художній керівник Holland festival, здійснює постановки вистав у Лондоні, Сеулі, Тайбеї, Сіднеї, Нью-Йорку та Буенос-Айресі, що були в програмах престижних театральних фестивалів в Единбурзі, Венеції, Вероні, Римі, Лісабоні. У 2001–2022 рр. Іво ван Хове – художній керівник Міжнародного театру Амстердама Toneelgroep Amsterdam (нині – *Internationaal Theater Amsterdam*).

Із середини 90-х рр. ХХ ст. Іво ван Хове на пропозицію Д. Нікола з Нью-Йоркської театральної майстерні здійснив кілька інтерпретацій творів Ю. О'Ніла, Т. Вільямса й інших американських драматургів, працюючи з американськими акторами.

Стилістику режисури Іва ван Хове влучно визначили американські театральні критики як «максималізм в мінімалізмі» (Mead, 2015). Майстер зазвичай використовує небагато реквізиту та мінімальну кількість декорацій. Наприклад, у виставі «Янголи в Америці: наближення до тисячоліття» Т. Кушніра (2008 р.) сцена порожня, виняток становить програвач. У співпраці з декоратором Я. Версвейвельдом Іво ван Хове створює настрій за допомогою музики, відео й освітлення, а також використовує тіла акторів, щоб передати емоційну суть твору. Події у виставі відбуваються в 1985 р., у розпал кризи СНІДу, але, як постановила Toneelgroep Amsterdam, п'єса не розповідає про спустошення епідемії. Натомість режисер використав хворобу як метафору змін. Один з талантів Іва ван Хове полягає в тому, щоб змусити глядача зіткнутися з нездатністю створити цілком переконливі ілюзії – сила театру полягає у створенні подвійної свідомості (Mead, 2015).

Цікавий режисерський хід спостерігаємо в постановці «Плач та шепіт» І. Бергмана (2009 р.), у якій Іво ван Хове поставив перед собою завдання чесно відобразити смерть на сцені, оскільки саме досвід втрати близької людини керував його баченням головної героїні Агнес – художниці, яка померла від раку. У ролі Агнес Кріс Нітвельт металася по сцені, вимазуючи своє тіло блакитною фарбою Іва Кляйна. Її мертву роздягли догола й обмивали служниці. «Я змусив її померти двічі – один раз так, як ти хочеш померти, як помер мій батько, коли навколо нього були люди, які піклувалися про нього. А потім є інший момент жадливої смертельної боротьби – на самоті. Як я боюся, що воно й буде», – згадавав пізніше в інтерв'ю режисер (Mead, 2015).

На репетиції Іво ван Хове зазвичай постійно працює над текстом, доходючи до кінця п'єси безпосередньо перед першим публічним виступом. Іноді трапляються відхилення від цієї практики.

Однією з характерних рис режисерського почерку Іва ван Хове є звернення до кіномистецтва як до першоджерела своїх постановок — низка вистав є авторською адаптацією класичних фільмів для театру (створено не за кіносценаріями, а за самими фільмами) (Mead, 2015). Найвідомішими є такі три вистави за І. Бергманом, як «Персона», «Після репетиції» та «Сцени з подружнього життя»; «Антоніо-проект», «Теорема» Пазоліні; «Загибель богів» та «Одержимість» Вісконті; «Чоловіки», «Обличчя» та «Прем'єра» Кассаветіса; «Телемережа» С. Люмета.

Унікальне режисерське бачення проявляється в авторському переосмисленні фільму «Сцени з подружнього життя» І. Бергмана. Відповідно до бачення Іва ван Хове ігровий майданчик поділено на три великі кімнати, кожна з яких мала свій фізичний характер і в кожній з них актори грали одночасно, тому звуки з однієї кімнати проникали в іншу. У той час як в одній кімнаті була дуже задушевна розмова або навіть тиша, десь в іншій кімнаті глядачі були вражені звуками гарячої суперечки. Одночасність дій порушила лінійну структуру фільму. Акторам доводилося грати ту саму сцену кілька разів за вечір, оскільки глядачі були поділені на невеликі групи. У другій частині вечора всі стіни зняли й актори віддалися нескінченній суперечці на майже порожній сцені. І тут діалоги залишилися змішаними. Жорстокість тіл і голосів вилилася у віртуозний і захопливий театральний твір. Завершував усе мовчазний діалог між чоловіком і жінкою: енергія вичерпалася (Thielemans, 2011, p. 45).

Окрему увагу привертає режисерська інтерпретація драматургії В. Шекспіра, зокрема епічних постановок твору «Римські трагедії», у яких поєднано п'єси «Коріолан», «Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра» і «Королі війни», до якої ввійшли п'єси «Генріх V», «Генріх VI», частини 1, 2, 3 і «Річард III».

У прагненні виявити квінтесенцію артистизму Іва ван Хове, приховані елементи, що відрізняють його від сучасників, доцільно заглибитися в природу художнього бачення майстра і театральної естетики.

Захоплюючись грою влади, В. Шекспір кілька разів розглядав епізоди римської історії. У такий спосіб він відповідав інтелектуальним дискусіям свого часу, де розгляд політичних справ за часів Римської республіки не відразу викликав репресивні заходи. Три римські твори, які обрав Іво ван Хове, висвітлюють різні аспекти політичної гри. У «Коріолані» В. Шекспір дослідив, як гордий характер зруйнував блискучу політичну кар'єру. Вада в психологічній констеляції була важливішою для драматурга, ніж більші соціальні та політичні процеси. Однак він намалював особливо тонку картину римського суспільства. Перша частина п'єси — справжній аналіз класової боротьби. Саме цей аспект надає твору дуже сучасного звучання. У творі «Юлій Цезар» В. Шекспір звертається до проблеми честолобства. У Єлизаветинській Англії це засуджувалося. На задньому плані все ще відчувається присутність середньовічного погляду на державу, де кожен має знати своє місце та відповідати йому. Це, звичайно, стає старомодним поглядом, оскільки навіть за часів

В. Шекспіра купці та буржуа беруть під контроль державний апарат і починають розглядати амбіції як дуже позитивний фактор. Юлія Цезаря звинувачують у підпорядкуванні республіки його волі. Але, крім цього, він хороший політик. Похвала, яку висловив Марк Антоній у похоронній промові, є історично правильною. Але ті, які змовляються, хочуть установити безпечну державну організацію — для них ідея диктатури викликає заперечення, і вони хочуть повністю присвятити себе порятунку республіки. Отже, В. Шекспір трактує «хороше» політичне вбивство, але потім зосереджується на подальших подіях і показує, що усунення лідера призводить лише до чвар, катастрофи та самогубства. У третій трагедії В. Шекспір продовжує пригоди Марка Антонія. Якщо в п'єсі «Юлій Цезар» Марк Антоній зображений як захисник верховенства права, то у творі «Антоній і Клеопатра» бачимо, як ще одна погана риса характеру також веде до загибелі. Марк Антоній — геніальний полководець, який піддався чарам єгипетської цариці Клеопатри. Його засліплює кохання та змушує зробити низку тактичних помилок, за які він зрештою розплачується життям. Це розповідь про те, що любов і політика погано поєднуються, і Клеопатра, сама учасниця краху свого коханого, також повинна заплатити за це своїм життям. Ця трагічна історія закінчується приходом на престол когось, кого ще звать Октавіан, але який пізніше стане імператором Августом. Це, нарешті, хороший лідер, тому що Август створив період миру та процвітання.

Вивчаючи ці твори в цілому, І. ван Хове підкреслює, що кінець циклу можна розглядати як своєрідне завершення довгої історії про чвари, заздрість, амбіції та хаос. Щоб розглядати ці твори як трилогію, яку можна відтворити за один день, І. ван Хове довелося різко скоротити їх обсяг, зробивши акцент на дискусіях і психологічній напрузі між героями. Усе це, звісно, закінчується театральним марафоном, що триває приблизно пів дня. У перших двох п'єсах це надає розгортанню особливої швидкості, тоді як у любовній трагедії вистава трохи затягується і, мабуть, варто було б її скоротити різкіше.

І. ван Хове завжди прагнув надавати класичному матеріалу сучасної інтерпретації. Звертаючись до шекспірівської драматургії, режисер у тандемі зі сценографом Я. Версвейвельдом переносив героїв історичних хронік у сучасні умови. Наприклад, оформлюючи сценічний простір як павільйон телестудії, митці створювали алюзію на сучасних політиків та можновладців (Thielemans, 2008, p. 238).

Відповідно до задуму режисера сценічний простір «Римських трагедій» — своєрідне середовище, що нагадує бойову кімнату сучасної політичної кампанії, включно з використанням живого та записаного відео. На великих екранах показують кадри з війни в Іраку та в Афганістані або широким планом обличчя акторів, тоді як цифровий тикер над сценою транслює заголовки з CNN. Незвично реалізовано й одну з провідних тенденцій сучасного сценічного мистецтва — інтерактивність: між діями глядачів запрошували вийти на сцену, де вони могли вмотитися на диванах, сісти на підлогу або відвідати бар, який був установлений позаду, а потім залишитися там під час другої дії. Це мало приголомшливий ефект перетворення глядачів на римське населення, чіми настроями та примхами маніпулювали актори. На думку дослід-

ників, режисеру вдалося створити надзвичайно високохудожню виставу завдяки вдало підібраному акторському складу:

Феджа ван Гюет сяє в образі Кориолана, виконаного зі зворушливою пристрастю. Ганс Кестінг перетворює промову Марка Антонія на віртуозну демонстрацію демагогії, показуючи, як він може використовувати медіа: говорити в мікрофон, щоб справити враження, говорити без підсилення, коли він досягає піка емоцій, доводячи цим, що нові технології не завжди мають значення. Чіс Нітвельд змальовує образ Клеопатри в широкому діапазоні: іноді по-дитячому наївний, потім пустотливий, потім ревнивий і запальний і, нарешті, трагічно відчайдушний (з великим планом її обличчя з порожнім, втраченим поглядом, який ніколи не забудеться) – момент, який можна створити лише завдяки сучасному обладнанню на сцені). (Thielemans, 2008, p. 243)

Якщо в «Римських трагедіях» режисер зосередився на дослідженні динаміки між політиками та громадськістю, то у виставі «Королі війни» він висвітлює вимоги влади до людини. Сценічний дизайн нагадує бункер часів Черчилля у Вайтхоллі: бежеві стіни, старі карти, вузьке ліжко з військовою ковдрою. За кімнатою прихована споруда з поєднаних між собою коридорів, пофарбованих у білий колір і яскраво освітлених. Значна частина дії п'єси відбувається там. Знімає мандрівний оператор і проєктує на екран над бункером. У коридорах Генріх V жадібно пестить корону свого ще не зовсім померлого батька, а Річард III підходить до Генріха VI, готуючись його задушити. За задумом Іва ван Хове, ця декорація викликає асоціацію з коридорами у великому палаці або в Білому домі – місцем, де люди ведуть переговори й ухвалюють рішення конфіденційно, відповідно саме там відбувається те, що має лишатися «між рядків» (Thielemans, 2008, p. 243). Головний внутрішній конфлікт вистави «Королі війни» полягає у вирішенні найбільш складного питання для президента чи короля – йти на війну чи ні.

У 2019 р. режисер здійснив постановку вистави «Все про Єву» за оскаронским фільмом Дж. Л. Манкевича (1950 р.), запросивши на головні ролі Д. Андерсон, Л. Джеймс, М. Долан, Д. Овендер, Ш. Рід та Р. Стоун. Сценографія, відповідно до режисерського почерку майстра, спрямована на репрезентацію «внутрішнього» життя – за допомогою відеопроекцій та онлайн-трансляцій глядач спостерігає за діями головної героїні із задніх кімнат величезної гримерної, що контрастують з подіями на авансцені.

У 2022 р. Іво ван Хове звернувся до Наглядової ради Міжнародного театру Амстердама з ініціативою залишити посаду художнього керівника, щоб зосередитися на режисерській діяльності та працювати в міжнародних проєктах, зокрема бути художнім керівником престижного фестивалю Рурське трієнале (з 1 листопада 2023 р.).

Кар'єра Іва ван Хове нараховує понад сорок років, протягом яких європейський і світовий театр змінювався, розробляючи новаторські тенденції розвитку. Іво ван Хове не є піонером нової системи акторської майстерності,

не розкрив режисерський процес, не сформував основних теорій театраль-ного мистецтва, як П. Брук, Є. Гротовський або Р. Шехнер, і не створив унікальних моделей функціонування театральних труп, як, наприклад, А. Мнушкіна, А. Боал або Е. Богарт. На думку дослідників, стиль роботи Іва ван Хове — інтуїтивний та гнучкий (Willinger, 2018, р. 24), але не це і не оригінальність його теорії театраль-ної режисури привернули увагу всього світу. Він став основним орієнтиром для керівників театрів, дослідників і глядачів, здійснивши вплив, силу якого мож-на порівняти із силою впливу на теоретико-практичний дискурс театраль-ного мистецтва творчості Пітера Брука в 1960-ті рр., змодельювавши творчу основу для цілого покоління.

Водночас одним з безперечних інноваційних проривів Іва ван Хове є зміна звичної процедури використання кіно як основи для театральної адаптації.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено творчість представника фламандського театраль-ного авангарду режисера Іва ван Хове.

Висновки

Творчість бельгійського театраль-ного режисера І. ван Хове є прикладом створення високохудожніх сценічних постановок, дослідження яких з позицій сучас-ного мистецтвознавства обґрунтовано їх формальними властивостями, ураху-ванням соціального контексту, з якого вони виникають і який так чи так у них відображений, а також тим, що вони можуть посприяти формуванню уявлення про сучасну театральну сцену.

Дослідження виявило, що режисерському почерку І. ван Хове характерне звернення до творів, що увійшли до золотого фонду світового кіномистецтва як до першоджерела постановок; репрезентація переосмисленого одного з шедевр-ів кінематографа; особлива психологічна напруга, що створює комплекс засо-бів сценічної виразності; робота з провідним акторським складом (серед ви-конавців головних ролей М. Стронг, Р. Уілсон, Дж. Лоу, Д. Андерсон, Л. Джеймс). Постановки Іва ван Хове характеризують інновації в сценічному дизайні, рево-люційний підхід до тексту й атмосфери вистави в цілому.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Буздиган, Т. М. (2021). Ромео Кастеллуччі — апологет постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 214–217. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250310>
- Стрельчук, В., Боклан, М., & Позняк, А. (2021). Метанаративи ірландського постдраматичного театру в контексті постановок Г. Кігана та Ф. Кеннона. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 4(2), 153–162. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243243>
- Brantley, B. (2019, February 13). Review: "All About Eve" Gets the Vampire Treatment from Ivo van Hove. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/02/13/theater/all-about-eve-review.html>

- Decreus, F. (1996). De "Caligula" van Ivo van Hove: een waardige Camus van de jaren negentig. *Documenta*, 14(3), 173–186. <https://doi.org/10.21825/doc.v14i3.10894>
- Heijes, C. (2019). Susan Bennett and Sonia Massai, eds. Ivo van Hove: From Shakespeare to David Bowie. David Willinger, ed. Ivo van Hove Onstage. Emile Schra. Ivo van Hove: Theater van de Lage Landen tot Broadway. Karin Veraart. Ivo van Hove: Regisseur, Mentor, Manager. *Shakespeare Quarterly*, 70(1), 92–95. <https://doi.org/10.1093/sq/quz010>
- Mead, R. (2015, October 19). *Theatre Laid Bare*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>
- Thielemans, J. (2008). Shakespeares "Romeinse tragedies" volgens Ivo Van Hove. *Documenta*, 26(4), 237–243. <https://doi.org/10.21825/doc.v26i4.10477>
- Thielemans, J. (2011). Ivo Van Hove: film en fascinatie. *Documenta*, 29(1), 44–58. <https://doi.org/10.21825/doc.v29i1.10554>
- Willinger, D. (Ed). (2018). *Ivo van Hove Onstage*. Routledge.

REFERENCES

- Brantley, B. (2019, February 13). Review: "All About Eve" Gets the Vampire Treatment from Ivo van Hove. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/02/13/theater/all-about-eve-review.html> [in English].
- Buzdyhan, T. M. (2021). Romeo Kastelluchchi – apologet postdramatychnoho teatru [Romeo Castellucci – an apologist for postdramatic theater]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 4, 214–217. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250310> [in Ukrainian].
- Decreus, F. (1996). De "Caligula" van Ivo van Hove: een waardige Camus van de jaren negentig. *Documenta*, 14(3), 173–186. <https://doi.org/10.21825/doc.v14i3.10894> [in English].
- Heijes, C. (2019). Susan Bennett and Sonia Massai, eds. Ivo van Hove: From Shakespeare to David Bowie. David Willinger, ed. Ivo van Hove Onstage. Emile Schra. Ivo van Hove: Theater van de Lage Landen tot Broadway. Karin Veraart. Ivo van Hove: Regisseur, Mentor, Manager. *Shakespeare Quarterly*, 70(1), 92–95. <https://doi.org/10.1093/sq/quz010> [in English].
- Mead, R. (2015, October 19). *Theatre Laid Bare*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare> [in English].
- Strelchuk, V., Boklan, M., & Pozniak, A. (2021). Metanaratyvy irlandskoho postdramatychnoho teatru v konteksti postanovok H. Kihana ta F. Kennona [Metanarratives of the Irish Post-Dramatic Theatre in the Context of the Productions by G. Keegan and F. Cannon]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 4(2), 153–162. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243243> [in Ukrainian].
- Thielemans, J. (2008). Shakespeares "Romeinse tragedies" volgens Ivo Van Hove. *Documenta*, 26(4), 237–243. <https://doi.org/10.21825/doc.v26i4.10477> [in English].
- Thielemans, J. (2011). Ivo Van Hove: film en fascinatie. *Documenta*, 29(1), 44–58. <https://doi.org/10.21825/doc.v29i1.10554> [in English].
- Willinger, D. (Ed). (2018). *Ivo van Hove Onstage*. Routledge [in English].

THE AVANT-GARDE OF CONTEMPORARY EUROPEAN THEATRE: IVO VAN HOVE'S DIRECTION

Iryna Ivashchenko^{1a}, Viktoriia Strelchuk^{2b}, Oksana Tsyselska^{3a}

¹ Professor, Honored Artist of Ukraine;

e-mail: fusyay5@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1046-0735

² Professor, PhD in Pedagogy;

e-mail: maximile@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8516-5829

³ Teacher at the Department of Directing and Acting;

e-mail: 2013pk@ukr.net; ORCID: 0000-0002-2869-2454

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article is devoted to the directing peculiarities study of one of the leading European theatre figures of the late twentieth and early decades of the twenty-first century, Ivo van Hove. The article examines the master's creative path and reveals the peculiarities of his directorial style based on the analysis of such significant performances as A. Camus's "Caligula" (1996), T. Kushner's "Angels in America: Approaching the Millennium" (2008), I. Bergman's "Cries and Whispers" (2009), etc. The article analyses the peculiarities of the author's staging of cinema works (the film "Scenes from a Marriage" by I. Bergman and others). The peculiarities of interpretation and modernisation of classical plots on the example of Shakespearean drama ("Roman Tragedies" and "Kings of War") are outlined. **The purpose of the study** is to analyse the artistic direction of one of the leading European theatre figures of the late twentieth and early decades of the twenty-first century, Ivo van Hove. **Research methods.** The method of analysis and synthesis, the method of biographical reconstruction, the typological and structural method, the method of genre-style and art historical analysis were used. **Scientific novelty.** For the first time in the national art history, the article examines the work of the representative of the Flemish theatre avant-garde, director Ivo van Hove. **Conclusions.** The work of the Belgian theatre director I. van Hove is an example of the creation of highly artistic stage productions, the study of which, from the standpoint of contemporary art history, is justified by their formal qualities, taking into account the social context from which they emerge and which is reflected in them in one way or another, as well as the fact that they can contribute to the formation of an idea of the contemporary theatre stage. The research has revealed that the director's handwriting of I. van Hove's directorial style is characterised by the use of works included in the golden fund of world cinema as a primary source of productions; representation of a reinterpreted one of the cinema masterpieces; special psychological tension that creates a complex of stage expressiveness; work with a leading cast (among the leading actors are M. Strong, R. Wilson, J. Law, D. Anderson, L. James). Ivo van Hove's performances are characterised by innovations in stage design, a revolutionary approach to the text and the atmosphere of the performance as a whole.

Keywords: Ivo van Hove; avant-garde; contemporary European theatre; stage design; cinema; video projections



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

DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301966
УДК 792.2(477.86):792.071.2.027"2021/2023"

МЕТАМОРФОЗИ «ВЕЛИКОГО СТИЛЮ» У ДЗЕРКАЛІ «МОЛОДОЇ РЕЖИСУРИ» МИТЦІВ-ФРАНКІВЦІВ 2021–2023 рр.

Євгенія Скрипник^{1а}, Олександра Мошкіна^{2b}, Яна Зарічна^{3а}

¹ e-mail: kozibiber82@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0481-9147

² e-mail: slavetana@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6561-7480

³ e-mail: zarechnaya2406@gmail.com; ORCID: 0009-0008-0408-7736

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

^б Київський університет культури, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – виявити репрезентативні трансформації «великого стилю» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка з огляду на практику молодих режисерів Івана Уривського й Давида Петросяна та визначити концепти, що актуалізують драматургічну класику на мапі естетико-художніх координат трупи франківців і соціокультурних перетворень третьої декади XXI століття. **Методологія дослідження** спирається на принципи аналітичного підходу, який дає змогу висвітлити основні вектори режисерської думки під час постановки вистав за класичною драматургією, та на зіставно-типологічний метод, який допомагає порівняти вистави попередників з актуальними версіями й надати їм коректної оцінки. Також став у пригоді й семіотичний метод під час тлумачення символіки та знакових систем у практиці режисерів І.Уривського та Д.Петросяна. **Наукову новизну** сфокусовано на визначенні нових формотворчих елементів сценічності вистав-римейків «Безталанна» та «Візит». Видовищність, масштабність, стилістичні прийоми та метафорична образність сценографії цих вистав тяжіють до універсалізації класичних сюжетних колізій і спонукають глядачів до власного дешифрування режисерських концептів. **Висновки.** У постановках молодих режисерів-франківців немає предметної реалістичної сценографії, простір сцени насичено окремими символами й елементами архетипів. У цьому простежується метафоричність сценічних реалій, підсилена злагодженою ансамблевою роботою творчої команди театру: акторів, художників костюмів, хореографів, композиторів та інших цехів. Терапевтичним ефектом і «Безталанної», і «Візиту» є те, що вистави своїм філософським змістом впливають на почуття глядачів, дистанціюють їх від актуальних проблем і животрепетного болю, даючи змогу замислитися над «вічними» темами людського буття.

Ключові слова: Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка; «великий стиль»; Іван Уривський; Давид Петросян; класична драматургія

Постановка проблеми

Світові глобальні перетворення та катаклізми, що виникли на зламі другого десятиліття XXI століття, значною мірою позначилися й на соціокультурному, економічному та політичному житті України. Пандемія коронавірусу 2019–2021 рр. примусила до швидкого зацифрування та дистанційного розгортання діяльності багатьох культурних креативних індустрій, серед яких театр посідає одне з чільних місць. Отже, уся мистецька спільнота практиків, теоретиків, педагогів театру досить часто була змушена працювати віддалено та вчитися по-новому сприймати й ретранслювати творчий процес, переосмислювати попередні здобутки, аналізувати виклики, перипетії тощо. Найперше серед тематичних пропозицій тоді порушили питання самотності, стосунків у замкненому просторі, страху від неможливості здолати життєві труднощі. У всіх цих питаннях головну увагу сфокусовано на швидкоплинності буття та індивідуальній цінності кожної людини. Це своєю чергою спонукало митців до пошуків нових форм реалізації сценічних творів та застосування новітніх технічних засобів і пристосувань. Під час пандемії багато вистав демонстрували в записі або у формі онлайн-присутності глядачів та інших незвичних до того конфігураціях. У глобальному сенсі все це радикально вплинуло на зміни театральних парадигм багатьох країн, позначилося на особливій комбінаториці «живого» мистецтва театру з віртуальним сценічним простором.

72

На жаль, в Україні цей процес лише загострився й ускладнився трагічними й небезпечними реаліями повномасштабного вторгнення Росії, що розпочалося 24 лютого 2022 року й триває донині. Певний час театральні колективи всієї країни не мали змоги провадити як зазвичай свою професійну діяльність. Цьому перешкоджали постійні бомбардування та небезпека загибелі як митців, так і глядачів. Після адаптаційного періоду театральних колективів до воєнних умов творчого функціонування виникло й нове формотворче й тематичне забарвлення драматургічних перипетій та сюжетних комбінаций. Нині твори воєнної та патріотичної тематики стали неодмінним наповненням сучасного репертуару драматичних театрів країни. Утім попри вимушену кон'юнктуру сценічного продукту класичні твори тримають першість серед глядацьких запитів та уподобань і значною мірою слугують прапорами мирного життя й відволікання від жахливих наслідків і тривог воєнних лихоліть сучасного періоду. Вітчизняна й зарубіжна класика становить значну частину прем'єрного фонду більшості українських театрів останніх 5 років. Гучний резонанс мають вистави за творами О. Кобилянської, І. Карпенка-Карого, М. Коцюбинського, І. Франка й інших авторів на сценічних майданчиках Києва, Львова, Одеси, Дніпра тощо. Утім особливу увагу звертають на себе постановки молодих режисерів «першої сцени» країни – Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Цей процес нині є предметом театрознавчих досліджень і критичних оглядів, бо часто-густо естетико-художні орієнтири вітчизняного театрального мистецтва скеровані на релаксацію глядацької свідомості та переосмислення філософських і ментальних універсалій довоєнного буття українців. У такому перебігу можна побачити й оновлення та фіксацію тра-

диційних форм українського театру, трансформації його образної мови й виконавської методології. Отже, ситуація націєтворчої сценічної варіативності дає підстави вважати, що дослідження сучасного стану й перспектив розвитку українського театру стануть відлунням його соціокультурних перетворень і поживою для теоретичних обґрунтувань.

Мета статті — виявити репрезентативні трансформації «великого стилю» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка з огляду на практику таких молодих режисерів, як Іван Уривський і Давид Петросян, та визначити концепти, що актуалізують драматургічну класику на мапі естетико-художніх координат трупи франківців і буремних соціокультурних перетворень третьої декади XXI століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вагомим теоретичним обґрунтуванням проблеми «великого стилю» в українському театрі слугує розвідка вітчизняної театрознавиці Наталі Єрмакової, яка розглянула цей формат вітчизняного сценічного мистецтва в історичній ретроспективі та на прикладі вистав видатних режисерів минулого й сучасності — Г. Юри, Леся Курбаса, С. Данченка, А. Жолдака, О. Лісовця, Д. Богомазова, А. Віднянського. Опосередковано питань «великого стилю» в українському театрі торкалися й інші провідні мистецтвознавці: Г. Веселовська, М. Гринишина, Н. Корнієнко, А. Липківська. Проте нових наукових конотацій щодо сценічного розгортання формату «великого стилю» у практиці сучасних молодих режисерів на поточний момент немає. Натомість є масив анонсів, рецензій і рефлексій дописувачів сучасних ЗМІ та мистецьких інтернет-порталів (Д. Дроздовського, Д. Кашперської, М. Семенишин та інших), які стали в пригоді для виведення теоретичних узагальнень щодо апології «великого стилю» у виставах-римейках режисерів І. Уривського та Д. Петросяна. Утім доробки згаданих дописувачів не дають цілісних висновків про специфічні трансформації «великого стилю» за цифрової та воєнної доби сьогодення. Отже, запропонована тема статті є актуальною для мистецтвознавчої царини та потребує окремого розкриття.

Виклад основного матеріалу

Перед тим, як розглядати обрану тему, вважаємо за доречне зазначити певні канонічні ознаки «великого стилю» у драматичному театрі кінця XX — початку XXI століття. До них належать передусім:

1. «Видовищність, яка є відповіддю на потребу естетичної насолоди, радості від споглядання речей ефектних і прекрасних. Глядач шукає в такому мистецтві підтвердження гіпотетичної ідеї довершеності світу. Адже мистецтво покликане засвідчити невмирущість прекрасного в бутті», — зазначає Н. Єрмакова (2006, с. 793).

2. Демонстрація колективного досвіду нації, епохи, конкретної особистості.

3. Емоційність та патетичність.

4. Розмаїтість стилістичних прийомів.
5. Метафорична образність сценографії.
6. Потужний музичний супровід.
7. Збалансованість пластичних малюнків.

На сучасному етапі, у коловороті явищ постдраматичного театру, коли постає новка під впливом концептуального режисерського рішення суттєво відрізняється від драматургічної основи та реалій часу написання п'єси, постає завдання визначити головні критерії нової парадигми «великого стилю» у творчості митців-франківців і практики режисерів молодого віку, які карбують своє ремесло за доби цифрових технологій та мультимедійних засобів оформлення спектаклів.

Зрозуміло, що трансформація канонів «великого стилю» бере початок ще з «конструктивного вільнодумства» початку 1990-х, коли концепти нового націєтворення вирвалися з пут ідеологічного плетива. Зокрема, процеси радикального осучаснення та переформатування сюжетної основи відомих п'єс видатна театрознавиця Анна Липківська (2006) пояснювала так:

... через подібні екстремістські спроби максимального, м'яко кажучи, дистанціювання від літературного першоджерела театр ніби очистився від зайвого, обтяжливого, неконструктивного, такого, що гальмує його власне висловлювання, пієтету перед автором, звільнився від нав'язливого жупелу «ставити так, як написано», натомість, використовуючи текст як злітну смугу, надалі він не губиться в безкінечному «космосі», а періодично повертається «на землю» і з тим самим автором себе співвідносить, навіть відмовляючись від багатьох заданих ним параметрів. Якщо спробувати сформулювати це одною фразою, то режисер уже не перетягує п'єсу на свою власну територію, натомість розгортає власне висловлювання на території п'єси. (с. 915–916)

Отже, починаючи з 1990-х українські режисери часто-густо не йдуть за автором твору, а «розгортають власне висловлювання на теренах твору» у доволі сміливих, подекуди еkleктичних інваріантах вже відомих канонічних спектаклів.

На сучасному етапі найрезонанснішого звучання й полеміки в інформаційному просторі та серед мистецької спільноти столиці здобули вистави двох режисерів нової генерації — Івана Уривського і Давида Петросяна. Обидва вони здійснюють постановки в київських театрах, інших містах України та за кордоном. Особливостям їхнього режисерського почерку, спонтанності та незвичності деяких режисерських рішень присвячено безліч опусів на шпальтах мистецьких ЗМІ й інтернет-порталів. А головне, і І. Уривський, і Д. Петросян систематично зайняті препаруванням вітчизняної та зарубіжної класики, вони є кумирами сучасних інтелектуалів і мистецьких неофітів, мають численних фоловерів й адептів. Тому рецепції «великого стилю», особливим чином сформованого на «першій драматичній сцені» країни, мають для їхньої творчості визначальні позиції під час постановки вистав-римейків «Безталанна» (б.д.) та «Візит» (б.д.).

Прикметно й те, що обидва режисери мають власний стиль сценічних прочитань класики ще й на камерних сценах. Наприклад, Іван Уривський полонив

камерну сцену франківців химерно-фантазійною «Лимерівною» (2019), де вчерегове продемонстрував свої креативні режисерські підходи. Про його інтерпретації класичних п'єс дослідниці Т. Бойко та М. Татаренко (2022) висловилися так:

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 сублимацію етнографічно-фольклорного колориту, символіки предметного світу й універсальності сюжетних колізій. (с. 134)

Відштовхуючись від цієї тези, мусимо констатувати, що аналогічні режисерські підходи та прийоми І. Уривський реалізує й на основній сцені театру, але саме у випадку з виставою-римейком «Безталанна» (прем'єра 9 грудня 2021 року) він полемізує не тільки з І. Карпенком-Карим, автором драми, а й з інтертекстуальним нашаруванням постановок попередніх років (1937, 1965, 1979). Адже у сценічних утіленнях корифеїв-франківців Г. Юри, В. Склярєнка та В. Оглобліна місце дії, часопростір та любовні перипетії героїв були зрозумілі й близькі українському глядачеві, вони не потребували дешифрування режисерських алюзій. Позаяк версія І. Уривського зненацька ошелешує й дивує глядача.

Отже, у виставі І. Уривського перед глядачем відкриваються картини світу та взаємин молодих людей, не приналежних до конкретної епохи. Водночас режисер протягом дії щедро розсипає зернини-символи, що можуть скерувати глядача до певної конкретики або принаймні виструнчити в уяві власний логічний ряд. Ми бачимо у виставі зарості очерету, які слугують місцем дії багатьох епізодів. Там відбувається знайомство Гната із Софією, плітки та чвари сільського гурту, карколомні з'ясування стосунків і врешті-решт — загибель головного героя. Над очеретом часом сходить місяць, і його сяйво, доволі містичне й пронизливе, підігріває молоду кров та рішучість Гната і Варки, натомість висмоктує вітальну енергію Софії (рис. 1).

Головною метафорою сценографічного рішення Тетяни Овсійчук є високовольтні лінії електропередач, протягнуті паралельно на стовпі, що, ніби хрест, височіє вдалині.

Наявність цього артефакту зрозумілим чином скеровує уяву глядача до українського часопростору радянського повоєнного періоду, коли ще й на вечорниці ходили, і вже при світлі танцювали. Утім у режисерському вирішенні І. Уривського це лише один з натяків. Ніякого іншого підтвердження конкретної епохи чи місця дії у виставі немає. Усі колізії героїв відбуваються у фантазійному світі, де всього потрошку: і етніки, і фольклору, і символіки, і звичаїв тощо. Цікаво й те, що костюми героїв міксують у собі елементи національних строїв і сучасного ділового костюма, вони вказують на приналежність героїв до української культури (рис. 2).



Рис. 1. Сцена з вистави «Безталанна» (б.д.)



Рис. 2. Сцена з вистави «Безталанна» (б.д.)

Отже, постановник прокреслює сюжетну лінію за допомогою багатьох ідейних та смислових контрастів. Щодо цього Дмитро Дроздовський (2021) наголошує: «Режисер грає з сільським і міським локусами, з різними гендерними ролями й стереотипами. Незмінним лишається образ інфантильного натовпу як фрейдівського "Воно", що є джерелом пересудів, пліток, поговору і, як наслідок, трагедії». А відтак у цьому закодованому середовищі бачимо один з ключових критеріїв «великого стилю», а саме демонстрацію колективного досвіду нації та конкретних особистостей у символічному часопросторі.

Наступною ознакою «великого стилю» є зазначений сегмент сценографії – стовп лінії електропередач, який, ніби хрест, нависає над усіма дійовими особами. Саме на ньому в найнапруженіші моменти спілкування персонажів відбуваються замикання як наслідок зламаної енергетичної комунікації та провісник трагічного фіналу. У цьому режисерському конструкті розгортання сюжетної лінії простежуємо сценографічну метафорику, підсилену переривчастим тужливим музичним супроводом.

Остаточно розбалансовує прагнення зібрати до купи всі стилістичні прийоми режисера величезний жук-гнойовик, який крадькома повзе авансценою, символізуючи чи то добробут і щастя, чи то занепад і пришествя царства мертвих. З побутової або романтичної драми Івана Карпенка-Карого, якою вона поставала перед поціновувачами творчості митців-франківців у ХХ столітті, режисер І. Уривський змодельював містичне дійство, що коренями своїми проростає до прадавніх ритуалів, до Кози (саме в костюмі цапа діє головний інтриган Дем'ян – В. Хостікоєв) й Маланки та інших національних традицій.

Роботу акторів-франківців, зокрема Гната (А. Гурезова), Варки (Х. Федорак), Софії (М. Кошкіної), Ганни (Н. Корпан), Івана (О. Стальчука), у цій виставі проаналізувало багато критиків. Виконавці здобули найвищого визнання серед глядачів, які відзначають у соцмережах катарсичний вплив ансамблевої гри, загострену емоційність. Наприклад, відома критикиня Д. Кашперська (2021) про головного героя-коханця зазначає:

Так, експресивний на початку Гнат Акмала Гурезова з рівною спиною і стрижнем всередині перетвориться на згорбленого та блідого юнака, що скутий розрядами, які надходять то від Варки, то від матері, то від не резонуючої з ним Софії. Він єдиний, хто спробує підперти стовпом той зламаний хрест на трьох наприкінці, але це танталові муки марноти замкненого електричного кола.

Власне, частину цього стовпа, як «камінь за душею», Гнат так і буде тягти за собою з надією на спокуту й прощення (рис. 3). Під час перегляду фінальної картини на думку спадають багато епізодів інших епічних вистав С. Данченка: порожній простір перед Тев'є-молочником та дорога в небуття короля Ліра. Усі ці асоціації вкотре підкреслюють тезу щодо винятковості індивідуального стилю І. Уривського, який не втрачає свої позиції з вистави до вистави. Адже в «Безталанній» так само стикаємося з уже закріпленими раніше режисерськими нарративами І. Уривського про універсум класичних історій. Зокрема,

театрознавиця Т. Бойко (2022), згадуючи попередню резонансну універсалізацію «Камінного господаря», наголошує: «Режисер не “осучаснює” відомий сюжет за допомогою сучасних костюмів, речей загального вжитку, гаджетів, використання впізнаваних музичних хітів чи злободенних реприз, а навпаки — “нейтралізує”, “обнуляє”, поміщає у вигадані світи й образно-пластичні координати» (с. 122). А відтак і підкреслено символічний римейк «Безталанна» І. Уривського з новою аскезою торує шлях універсалізації класичних сюжетів та «великого стилю» корифеїв-франківців.



Рис. 3. Сцена з вистави «Безталанна» (б.д.); Гнат — Акмал Гурезов

По суті, схожі контури прокреслено й у виставі-римейку «Візит» Давида Петросяна, прем'єра якої відбулася 30 березня 2023 року. Вічну тему жіночої помсти, яку ще заклав давньогрецький драматург Евріпід у карколомній «Медеї», режисер разом з художницею костюмів Наталею Рудюк у прямому сенсі прикрасили золотими обладунками зухвалості й марнославства. Роль головної героїні трагікомедії Фрідріха Дюрренматта «Гостина старої дами», вигадливої месниці Клер Цаханасян, виконала Наталя Сумська, а роль її кривдника Альфреда по черзі виконують Олексій Богданович та Олег Стальчук. У світовому театрі й кінематографі цей сюжет відомий завдяки низці спектаклів й екранізацій. Його фабула доволі проста: стара пані приїздить до зубожілого шахтарського містечка, колиски своєї юності, щоб помститися колишньому коханому Альфреду, батьку її єдиного померлого сина, за кривду, зраду й понівечену душу. Кривдниками колись юної Клер були й інші містяни, про яких вона так само добре пам'ятає. Саме їхніми руками вона планує покарати негідника, запропонувавши мільярдний капітал на відновлення міста за вбивство городянами їхнього друга Альфреда Ілля. Цей сюжет

знайомий і поціновувачам столичної сцени франківців, бо й досі певна категорія глядачів пам'ятає славнозвісне прочитання Сергія Данченка 1983 року, де сценографом був Данило Лідер, а у головних ролях виступили корифеї – Юлія Ткаченко та Степан Олексенко.

Очевидно, що режисеру Д. Петросяну дуже пощастило, бо художник костюмів Наталя Рудюк ще в юності створила одяг для вистави Сергія Данченка з легендарним оформленням Д. Лідера. Зокрема, про цю роботу Н. Рудюк згадує так:

Декорації робив мій вчитель – Данило Данилович Лідер. У нього було оформлення паперове таке, наче з туалетного паперу, і газетні такі рулони. Лідер з Данченком вирішили відштовхуватися від тої репліки Клер Цаханасян: «Я сиділа в туалеті і плювала на перехожих». Її батько був робітником, що побудував туалет. І її життя почалося з цієї відправної точки. Ці люди – гюленці – були такі бідні, що у них навіть на латки не було грошей – в них вони були паперові. Я сама їх клеїла, бо в цехах не розуміли, як це зробити так, щоб одяг не задубів. Додавала до клею ПВА пом'якшувач, щоб папір залишався еластичним. Ці костюми не прали від першої до останньої вистави. (Ліцкевич, 2021)



Рис. 4. Сцена з вистави «Візит» (б.д.)

Отже, маючи за плечима такий досвід роботи, Наталя Рудюк одягла «нинішніх гюленців» у дрантя, а костюми головної героїні зробила підкреслено кар-

навальними, яскравими, коштовними. Так само зі старого, вживаного одягу змодельовано й сценографічне рішення, де у просторі сцени на ланцюгах висить безліч незугарних убрень, мовчазних винагород за скоєне колективне знуцання (рис. 4). Про таку метафоричну картину світу критикиня Д. Кашперська (2023) зазначила:

[Образ] добровільної в'язниці цього похмурого місця не покидає протягом вистави, а стан підвішеності життя його мешканців буквально і безумовно тонко зчитує сценографка вистави Даниїла Колот. Її простір — багаторівневі лінії підвішених ланцюгів, на яких якраз і завергло колишнє робітниче життя його мешканців у промовистих символах: шахтарських касках, кирзових чоботах, робі тощо. ... Ланцюги як стрижень сценографічного рішення виявляють ідеї й маріонетковості, і скутості обставинами, і кайданів минулого, і псячої прив'язаності коло ноги хазяїна. І тому в сценічному світлі ми бачимо десь там під дахом сцени чи то людей, чи то лише їхні тіні

Отже, вистава Д. Петросяна розповідає про зубожілість тілесну й духовну, про злочин і кару, про усвідомлення і спокуту скоєних учинків усіх учасників подій. Глядач же бачить перед собою безмежний темний простір, насичений деталями та символами. Так само як і в «Безталанній» І. Уривського, у «Візиті» немає деталізації побуту чи конкретики місця дії (епохи, країни, нації тощо), а є натяки й алюзії на загальнолюдські слабкості, комплекси та рефлексії. Критикиня М. Семенишин (2023) підкреслює:

Усе дійство відбувається на пероні-середмісті-копальні-лісі-кладовищі містечка Гюллен, яке донедавна було мало не центром Європи, проте тепер занепадає і зниділі містяни міряють життя поїздами, що проходять повз. Художнє рішення аскетично передає здушену атмосферу містечковості: старий робочий одяг висить над сценою на міцних ланцюгах минулого, що тримають небо; мешканці перетворюються у дерева і будівлі, нагадуючи, що і вони мають вуха.

Незважаючи на велику кількість дрантя в просторі сцени, на вигляд вистава «Візит» є досить помпезною та патетичною. Музичний супровід з опери «Дон Жуан» Моцарта та композиції видатного генія Гія Канчелі лише підкреслюють видовищність і певний «броунівський рух» цієї вистави, яку створив режисер Д. Петросян у дусі сценічної метафорики славетних попередників. Естетика «великого стилю» С. Данченка й Д. Лідера тут увиразнюється і завдяки акторським роботам. Переважна більшість дійових осіб (Бургомистра — О. Ступки, Священника — А. Тимошенка, Сліпих — К. Баші, І. Шарана та інших) завдяки перукам, гриму й пластиці має гротесковий вигляд, загострено карикатурний, спотворений, що натякає на деформацію людського ества, душевну грубість, відсутність моральних імперативів (рис. 5, 6).



*Рис. 5. Сцена з вистави «Візит» (б.д.); Сліпі – К. Баша та І. Шаран,
Поліцейський – О. Форманчук*

Тандем головних героїв Клер та Альфреда не досягає емоційного балансу, адже за режисерським баченням головна героїня поводить себе доволі рівно, методично, ніби не маючи вибухового емоційного ресурсу. Натомість Альфред у виконанні Олексія Богдановича – нервовий, стривожений, наляканий незворотністю прийдешньої кари. Серед усіх «маріонеткових» образів цієї вистави він чи не єдиний продемонстрував справжні людські емоції, глибоку спокуту за скоєний гріх. Зокрема, філігранну роботу актора критикиня М. Семенишин (2023) прокоментувала так:

Одна із найсильніших сцен у виставі – коли натовп, у новому жовтому взутті (своєрідні мітки тих, хто вже отримав свої срібняки), оточивши Гіля, піднімає правиці у «єдиному пориві» до справедливості, посилаючи його на смерть. У цьому епізоді – усе ХХ століття, заперечення заяложеного «кінця історії».

Фінал вистави приголомшує видовищністю та креативністю. Давид Петросян заклав у виставу ідею зубожіння людської душі, яка живиться коштом руйнівної енергії та жаги помсти. Мільярдерка Клер постає в останньому епізоді «золотим» манекеном, коштовною фігурою жінки, яку розшматовує навіжений натовп містян, уражених бацилами брехні й підступності. Виникає враження, що ніхто з них так і не згадав пророчих слів Вчителя (А. Гурезо-

ва) про те, що за кожним з них прийде така ж пані з візитом і кожному з них доведеться відповідати за те, як прожив своє життя.



Рис. 6. Сцена з вистави «Візит» (б.д.); Альфред – О. Богданович,
Клер Цаханасян – Н. Сумська, Дворецький – В. Полікарпов

Наукова новизна цієї статті полягає у визначенні нових формотворчих елементів сценічності, що увиразнюють метаморфози «великого стилю» митців-франківців. Зокрема, у статті наголошено, що видовищність, масштабність, розмаїтість стилістичних прийомів та метафорична образність сценографії у виставах «Безталанна» і «Візит» тяжіють до універсалізації сюжетних колізій, спонукають глядачів до власного дешифрування режисерських концептів.

Висновки

Постановки Івана Уривського та Давида Петросяна, молодих режисерів, практично в унісон свідчать про універсалізацію сенсів вітчизняної та зарубіжної класики, позбавлення її часопросторових меж, зведення конкретної історично-побутової тематики до загальнолюдських метафоричних категорій, таких як добро, зло, помста, дружба, кохання, довіра тощо. Образна лексика вистав «Безталанна» (б.д.) та «Візит» (б.д.) не містить у собі предметної реалістичної сценографії, а навпаки насичена окремими символами й елементами архетипів. Сюжетні перипетії обох постановок розгортаються у чорному кабінеті сцени з виходом у безмежні світи людського буття. І саме в цьому простежується

видовищність і масштабність сценічних реалій, підсилена злагодженою ансамблевою роботою творчої команди театру: акторів, художників костюмів, хореографів, композиторів та інших цехів. Сучасний глядач вже не споглядає на героїв у помпезній святковій залі або в етнографічному колориті простої селянської хати, навпаки, він стає співучасником фантазійного розгортання дії, де кожен елемент потребує індивідуального осмислення та власної рефлексії на подієвий ряд. У такий спосіб І. Уривський та Д. Петросян прокреслили у своїх виставах певні вектори сценічної естетики «франківців», яку заклав Сергій Данченко, культиватор метафоричного «великого стилю» театру.

Особливим терапевтичним ефектом і «Безталанної», і «Візиту» є те, що вистави своїм філософським змістом впливають саме на почуття та емоції глядачів. Нині, коли в Україні триває війна й театральний репертуар насичений кон'юнктурними, хоч і вкрай потрібними, виставами про воєнні події, римейки класичного спадку «франківців» дистанціюють глядача від актуальних проблем і животрепетного болю, даючи можливість замислитися над «вічними» темами й особливостями людської природи. Саме цей аспект актуалізує необхідність наступних досліджень щодо терапевтичної місії класичної драматургії та метаморфоз «великого стилю» національної сцени в цілому. Нинішній «театральний бум» яскраво це підкреслює, адже на нові постановки Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, такі як «Конотопська відьма» (2023) та «Тартюф» (2024), квитки розпродані на місяці вперед. А це гарний знак для всіх українців, свідчення того, що культура й театр лікують і наближають Україну до перемоги.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Безталанна. (б.д.). Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка. <http://ft.org.ua/ua/performance/beztalanna>
- Бойко, Т. (2022). Вистава «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних параллелях вітчизняного театру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 117–124. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269616>
- Бойко, Т., & Татаренко, М. (2022). Нова парадигма української класики: вистави Івана Уривського на камерних сценах Києва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 127–136. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527>
- Візит. (б.д.). Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка. <http://ft.org.ua/ua/performance/vizit>
- Дроздовський, Д. (2022, 20 січня). Зміна сенсів: любовний трикутник із п'єси «Безталанна» у версії режисера Івана Уривського. Україна молода. <https://umoloda.kyiv.ua/number/3797/164/163744/>
- Єрмакова, Н. (2006). Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття* (с. 787–827). Інтертехнологія.
- Кашперська, Д. (2021, 13 грудня). *Електричний струм замість крові*. ProТеатр. <https://newsproteatr.blogspot.com/2021/12/Beztalanna.html?m=1>

- Кашперська, Д. (2023, 2 квітня). *Острів Немезиди | Прем'єра «Візит», реж. Давид Петросян*. Proteatr. <https://newsproteatr.blogspot.com/2023/04/Visyt.html>
- Липківська, А. (2006). Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х–1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* (с. 889–934). Інтертехнологія.
- Ліцкевич, О. (2021, 29 березня). *Художниця по костюмах Наталія Рудюк: «Перші ескізи до спектаклю "Verba" зрозуміли не всі»*. Суспільне Культура. <https://suspilne.media/culture/117018-hudoznica-po-kostumah-natalia-ruduk-persi-eskizi-do-spektaklu-verba-zrozumili-ne-vsi/>
- Семеншин, М. (2023, 3 квітня). *Яке «після війни» нас чекає? Нотатки з прем'єри вистави «Візит» у столичному театрі Франка*. Українська правда. <https://life.ppravda.com.ua/columns/2023/04/3/253646/>

REFERENCES

- Beztalanna [Luckless]. (n.d.). Ivan Franko National Academic Drama Theatre. <http://ft.org.ua/ua/performance/beztalanna> [in Ukrainian].
- Boiko, T. (2022). Vystava "Kaminnyi hospodar" Ivana Uryvskoho v intertekstualnykh paralleliakh vitchyznianoho teatru [Ivan Uryvskiy's "the Stone Host" Performance in the Intertextual Parallels of the Domestic Theatre]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 47, 117–124. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269616> [in Ukrainian].
- Boiko, T., & Tatarenko, M. (2022). Nova paradyhma ukrainskoi klasyky: vystavy Ivana Uryvskoho na kamernykh stsenakh Kyieva [A New Paradigm of Ukrainian Classics: Performances of Ivan Uryvskiy on the Kyiv Chamber Stages]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 127–136. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527>
- Drozdovskiy, D. (2022, January 20). *Zmina sensiv: liubovnyi trykutnyk iz piesy "Beztalanna" u versii rehzysera Ivana Uryvskoho* [Changing meanings: the love triangle from the play "Luckless" in the version directed by Ivan Uryvskiy]. *Ukraina moloda*. <https://umoloda.kyiv.ua/number/3797/164/163744/> [in Ukrainian].
- Kashperska, D. (2021, December 13). *Elektrychnyi strum zamist krovi* [Electric current instead of blood]. ProTeatr. <https://newsproteatr.blogspot.com/2021/12/Beztalanna.html?m=1> [in Ukrainian].
- Kashperska, D. (2023, April 2). *Ostriv Nemezydy | Premiera "Vizyt", rezh. Davyd Petrosian* [Nemesis Island | The premiere of "The Visit", dir. Davyd Petrosian]. Proteatr. <https://newsproteatr.blogspot.com/2023/04/Visyt.html> [in Ukrainian].
- Litskevych, O. (2021, March 29). *Khudozhnytsia po kostiumakh Nataliia Rudiuk: "Pershi eskizy do spektakliu "Verba" zrozumily ne vsi"* [Costume designer Nataliia Rudiuk: "Not everyone understood the first sketches for the play Verba"]. *Suspilne Kultura*. <https://suspilne.media/culture/117018-hudoznica-po-kostumah-natalia-ruduk-persi-eskizi-do-spektaklu-verba-zrozumili-ne-vsi/> [in Ukrainian].
- Lypkivska, A. (2006). *Literaturne pershodzherelo ta stsenichniy tekst: vid ehotsentryzmu "molodoho" teatru rubezhu 1980-kh–1990-kh rokiv – do demokratychnykh tsinnosti sohodennia* [Literary primary 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 V.Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Ukrainian Theatre Art of the 20th Century] (pp.889–934). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Semenyshyn, M. (2023, April 3). *Yake "pislia viiny" nas chekaie? Notatky z premieri vystavy "Vizyt" u stolychnomu teatri Franka* [What "after the war" awaits us? Notes from the premiere of the play "The Visit" in the capital's Franko Theatre]. *Ukrainska pravda*. <https://lifepravda.com.ua/columns/2023/04/3/253646/> [in Ukrainian].
- Vizyt* [The Visit]. (n.d.). Ivan Franko National Academic Drama Theatre. <http://ft.org.ua/ua/performance/vizit> [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2006). Problema "velykoho" stylu v ukrainskomu dramatychnomu teatri 90-kh rokiv XX stolittia [The problem of the "great" style in the Ukrainian drama theatre of the 90s of the 20th century]. In V.Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Ukrainian Theatre Art of the 20th Century] (pp. 787–827). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].

THE "GREAT STYLE" METAMORPHOSIS IN THE MIRROR OF THE "YOUNG DIRECTORSHIP" OF FRANKIVSK ARTISTS IN 2021–2023

Yevheniia Skrypnyk^{1a}, Oleksandra Moshkina^{2b}, Yana Zarichna^{3a}

¹ e-mail: kozibiber82@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0481-9147

² e-mail: slavetana@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6561-7480

³ e-mail: zarechnaya2406@gmail.com; ORCID:0009-0008-0408-7736

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to identify representative transformations of the Ivan Franko National Academic Drama Theatre's "great style", taking into account the practice of young directors Ivan Uryvskiy and Davyd Petrosian, and to define the concepts that actualise the dramatic classics on the map of aesthetic and artistic coordinates of the Frankivsk troupe and socio-cultural transformations of the third decade of the twenty-first century. **The research methodology** is based on the analytical approach principles, which allows us to highlight the main vectors of the director's thought in staging performances based on classical drama, and on the comparative and typological method, which helps to compare the performances of predecessors with current versions and provide them with a correct assessment. The semiotic method was also useful in interpreting symbolism and sign systems in the practice of directors Ivan Uryvskiy and Davyd Petrosian. **The scientific novelty** is focused on identifying new formative elements of the remake plays staging "Luckless" and "The Visit". The spectacularity, scale, stylistic techniques and metaphorical imagery of the scenography of these performances tend to universalise classical plot conflicts and encourage the audience to decipher the director's concepts on their own. **Conclusions.** In the productions of young directors from Frankivsk, there is no substantive realistic scenography, the stage space is saturated with individual symbols and archetypes' elements. This is due to the metaphorical nature of the stage realities, reinforced by the coordinated ensemble work of the theatre's creative team: actors, costume designers, choreographers, composers and other departments. The therapeutic effect of both "Luckless" and "The Visit" is that the performances, with their philosophical content, affect the audience's feelings, distancing them from current problems and pressing pain, allowing them to reflect on the "eternal" themes of human existence.

Keywords: Ivan Franko National Academic Drama Theatre; "great style"; Ivan Uryvskiy; Davyd Petrosian; classical drama

DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967

УДК 792.09.044:355.01(470:477)

РЕАЛІЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ

Ганна Сухомлин^{1а}, Юлія Цивата^{2а}, Анжеліка Чорнойван^{3а}¹ e-mail: hanna.sukhomlyn@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4113-4449² e-mail: yuliyatsyvataya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5288-0714³ e-mail: chornoivan15041997@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5223-9086^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

У статті розглянуто явище документального театру в Україні, зокрема його різноформатні вистави, що стали творчим і громадянським відгуком діячів театру на події російсько-української війни. Відзначено, що документальний театр як впливове соціокультурне та мистецьке явище другої половини ХХ — початку ХХІ століття є одним з найбільш досліджених у працях сучасних науковців. Поширеність документального театру на різних континентах сприяла появі значної кількості публікацій, де розглядають техніку створення документальних п'єс і вистав, особливості сприйняття документального матеріалу глядачем. Творчі напрацювання документального театру в Україні останнього десятиліття, велика кількість з яких віддзеркалює події російсько-української війни, проаналізовано і систематизовано в контексті культурологічних та міждисциплінарних досліджень. Особливу увагу звернуто на те, що динамічний розвиток документального театру в Україні збігається з піднесенням соціально-політичних рухів у країні, що позначилося на проблематиці вистав. З початком російсько-української війни, завдяки своєму мобільному, невибагливому формату й умінню відповідати на суспільні виклики, документальний театр в Україні став ще більше популярним. **Мета дослідження** — проаналізувати й узагальнити творчі напрацювання документального театру в Україні протягом останнього десятиліття, велика кількість з яких віддзеркалює події російсько-української війни. **Методологія дослідження** визначається як комплексний аналіз різноформатних вистав документального театру в Україні із застосуванням загальнонаукових і мистецтвознавчих методів пізнання, зокрема жанрово-стилістичного. **Наукова новизна** здійсненого дослідження полягає в комплексному розгляді такого багатогранного явища як сучасний документальний театр в Україні. **Висновки.** У висновках зазначено, що за роки присутності документального театру у вітчизняному культурно-мистецькому просторі його творці від наслідування форматів і запозичення тематики перейшли до вироблення власного творчого алгоритму. Це сталося на підставі того, що з другої половини 2010-х років українські автори документальних вистав звернулися до дискусії проблем, безпосередньо пов'язаних з Україною, та почали заявляти про власні ціннісні орієнтири, про які прагнули говорити мовою театру. Вищезазначене дає

підстави ствердно говорити про особливий шлях вітчизняного документального театру і, відповідно, про інтерес до нього як в Україні, так і за її межами.

Ключові слова: документальний театр; драматургія; документ; вербатім; мнемотехніка; воєнні дії

Постановка проблеми

Як впливове соціокультурне та мистецьке явище другої половини ХХ – початку ХХІ століття документальний театр є одним з найбільш досліджених. Це обумовлено його відносно довгою «біографією», поширеністю та потрібністю в соціумі. Посприяла цьому також варіативність театральньо-драматургічних форм, що постійно змінюються й збагачуються завдяки вбиранню інноваційних прийомів, пов'язаних, зокрема, з диджиталізацією сучасного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Поширеність документального театру на різних континентах сприяла появі значної кількості публікацій, де розглядають техніку створення документальних п'єс і вистав, особливості сприйняття документального матеріалу глядачем. Окремі з них мають узагальнювальний аналітичний характер і слугують як методологічна основа для цього дослідження (Dawson, 1999; Hammond & Steward, 2008). Розглядаючи питання методології, не можна також обійти увагою вагомі зарубіжні фундаментальні дослідження, автори яких звертають увагу на це явище. Це праці німецьких науковців Ганса-Тіса Лемана (Lehmann, 2006) та Еріки Фішер Ліхте (Fischer-Lichte, 2008), які, покликаючись на актуальні соціополітичні процеси у світі, теоретизують питання документального театру в аспекті традицій політичного театру, а також напрацьованих публіцистичних форматів і прийомів.

Мета дослідження. Документальний театр в Україні пройшов власний шлях розвитку протягом останніх двох десятиліть і став особливо запитуваною сценічною формою під час і після політичних катаклізмів 2014 року. Здатність оперативно відгукуватися на актуальні події, у лаконічній і мобільній сценічній формі доносити до глядача важливу інформацію обумовило те, що вистави документального театру викликали значний інтерес з боку самих митців і публіки. Здійснені в різних містах України спектаклі «театру-форуму», «театру свідків» та інші стали предметом зацікавлення дослідників: від філологів до соціологів. У зв'язку з вищезазначеним є нагальна необхідність проаналізувати й узагальнити творчі напрацювання документального театру в Україні протягом останнього десятиліття, велика кількість з яких віддзеркалює події російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу

Вважають, що початковий етап динамічного розвитку документального театру та драматургії в Україні припадає на початок 2010-х років. Саме тоді це

явище світової культури, що має континентальні, національні, регіональні особливості, повною мірою заявило про себе в українському культурному просторі. Такий процес був пов'язаний з активним засвоєнням методик створення документальних п'єс, розроблених та апробованих в Лондонському театрі «Роял корт» (Royal Court), а також з використанням досвіду й прийомів роботи німецько-швейцарської театральної групи «Rimini Protokoll» Данієля Ветцеля, Гельгарда Гауга та Штефана Кегі. Певною мірою це відповідає дійсності, але не слід забувати і про власне український досвід створення документальних вистав, що траплявся в практиці авангардного театру 1920-х років, зокрема такої літературно-мистецької спілки, як «Гарт».

Доказом того, що звернення до прийомів документального театру в Україні 2010-х років стимулювалося з-за кордону, є здійснення кількох документальних спектаклів на основі методологічних розробок групи «Rimini Protokoll». Це були документальні вистави, присвячені таким містам, як Черкаси, Славутич і Київ, що готувалися за зразком тиражованого проєкту «Rimini Protokoll», який рамково називався «100 % Stadt», або «Remote X», де «X» — це назва міста.

Уперше такий проєкт реалізували в Берліні у 2008 році, далі з'явилися вистави «100 % Wien» (2010), «100 % Köln», «100 % Karlsruhe» (2011), «100 % Zürich», «100 % London», «100 % Braunschweig», «100 % Melbourne» (2012), «100 % Tokyo», «100 % Krakow», «100 % San Diego», «100 % Dresden», «100 % Kopenhagen» і т. ін. Пізніше подібні спектаклі ставили в багатьох містах світу, зокрема в Північній та Південній Америці, в Азії.

Найуспішнішою серед українських документальних вистав такого типу виявилася «Місто на Ч.», здійснена в Черкаському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка у 2011 році, що позиціонувалася як перший в Україні документальний проєкт. До авторської групи його творців входили драматурги, режисери, театрознавці, серед яких були Наталя Ворожбит, Микола Гоманюк, Андрій Май, Євген Марковський, Марися Нікітюк та інші. Упродовж декількох місяців ця команда досліджувала місто Черкаси, його історію, проблеми, жителів. Було зроблено понад двісті записів розмов з продавчинями на ринку, працівниками хімічного підприємства «Азот», мешканцями міста різних поколінь і професій.

На наступному етапі «донорські» інтерв'ю містян змонтували у більш-менш цілісну історію, яку відтворювали професійні актори в приміщенні Черкаського музично-драматичного театру ім. Тараса Шевченка. Таке розмивання меж між театром і дійсністю, здійснене через драматургічну техніку вербатім (*verbatim* — з лат. дослівно), коли актори не грають, а цитують слова своїх «персонажів», збагачене ще й режисерськими театральними знахідками, зближувало актора та глядача й перетворювало театр на пошукову лабораторію, форум, місце обміну думками та проблемами, а отже, і на важливий соціальний інститут (Велимчаниця, 2015).

Після «Міста на Ч.» в Україні стали з'являтися документальні проєкти інших форматів, серед яких прикметною є вистава «театру аудіотуру», присвячена розслідуванню справи Менделя Бейліса. Цю скандально відому судову справу слухали в київському суді 1913 року у зв'язку з обвинуваченням єврея Бейліса

в ритуальному вбивстві хлопчика-християнина, що нібито сталося в Києві на Подолі 1912 року. Справа фактично так і залишилася не розкритою, а тому режисер і драматург Дмитро Левицький запропонував учасникам аудіотуру самостійно розібратися в тому, що відбулося, тобто послухати справу по-новому, і не в суді, а через навушники.

Учасникам, яких було не більше двадцяти, видавали навушники, приймачі та конверти із завданнями. Через трансляцію голос вказував, куди рухатися, на що дивитися і про що поміркувати. Крім того, через трансляцію відтворювалися звуки міста: гуркіт трамвая, шум вітру та шелест дерев. У такий спосіб учасники аудіотуру опинялися в полоні маніпулятора, який занурював їх в історію початку ХХ століття. Головне питання, до осмислення якого спонукали учасників аудіотуру, стосувалося не тільки того, що конкретно сталося. Вони мали розібратися в тому, що спровокувало в людях ненависть й агресію, призвело до жорстокого вбивства. Відповідь на це питання не озвучували, її мав відшукати кожен сам, безпосередньо занурюючись в історію.

У проєкті про справу Бейліса застосовували особливі розробки щодо використання мнемотехнік, тобто технік пригадування, якими користувалися у групі «Rimini Protokoll», зокрема під час підготовки вистави «Мнемопарк». У цій виставі брали участь швейцарські пенсіонери – збирачі моделей залізниць, чії пригадування були пов'язані з певними, важливими в їхньому житті локаціями.

У «Мнемопарку» на столах, розташованих на сцені, розміщувалася модель Швейцарії з будиночками, автомобілями, мережею залізниць, а зображення усього цього транслювалося на великий екран. Спостерігаючи за цим, учасники вистави пригадували й розповідали про свої життєві проблеми, загальні негаразди та особисті історії, пов'язані з відтворюваними локаціями. Подібний досвід використання мнемотехнік стали застосовувати і в українських документальних виставах.

Зокрема, дослідниця і режисерка Олена Апчел (2011; 2013), готуючи у 2018 році виставу «Горизонт 200» про шахтарів у Львівському театрі ім. Лесі Українки, відмовилася від повноцінної драматургії й створила спектакль з роздумів акторів-учасників на запропоновану тему, їхніх власних текстів-пригадувань і пісень, спонукавши виконавців узятися за дослідницьку роботу в зовсім чужій для них сфері. Показовим було використання мнемотехнік іще в одній виставі цього ж театру. Йдеться про постановку «Уявні маршрути Львовом» Вікторії Миронюк, спосіб організації якої подібний до «Мнемопарку» – вистави «Rimini Protokoll».

Процес засвоєння незвичайної театральної форми, яку винайшла група «Rimini Protokoll», в Україні відбувався одночасно з опануванням техніки написання документальних п'єс – вербатім, що отримала значне поширення на рубежі ХХ–ХХІ століть. Цю техніку почали розробляти у вищезгаданому театрі «Роял корт» ще у 1980-ті роки, що дуже швидко дало винятково плідні результати (Головненко, 2018). Це стало очевидно завдяки успішній діяльності багатьох сучасних британських драматургів, пов'язаних з «Роял кортом», зокрема таких всесвітньо відомих авторів, як Керил Черчил, Макс Стаффорд-Кларк та ін.

П'єси та вистави, створені з використанням техніки вербатім, базуються на реальних монологах або діалогах пересічних людей, які переказують актори. А матеріалом слугують інтерв'ю, що суттєво відрізняються від звичайних журналістських інтерв'ю, оскільки спрямовані не на здобуття загальної інформації про людину, а на дослідження її психічного стану, настрою, мотивації. «Техніка інтерв'ювання у вербатімі також має свої особливості, — зазначає соціолог М. Гоманюк (2012). — Схема виглядає так: для роботи в техніці вербатім драматург спочатку обирає тему, проблему. Потім обирається група або групи людей, які так чи інакше пов'язані з обраною темою. Паралельно складається і тестується гайд глибинного інтерв'ю». Отже, метод збирання матеріалу для п'єси-вербатім — це правильно поставлені питання, часто однакові, значній кількості людей.

Загалом документальні п'єси, що створювалися відповідно до розробленої технології, тобто на межі мистецтва й актуального соціального аналізу, та базувалися на достовірних текстах інтерв'ю, зустрічах з реальними людьми, стали доволі популярними в другій половині 2010-х років у різних регіонах країни — Харкові, Херсоні, Києві. Інколи зібраний документальний матеріал ставав повноцінною основою вистав, як у випадку PostPlayTeatru, який серед іншого показував спектаклі про події в Криму весни 2014 року. А інколи документальний матеріал використовували драматурги лише як привід для створення літературної п'єси. У процесі сценічного втілення таких творів напрацьовувалися також особливі прийоми акторського існування, які з часом імплантувалися у повноформатні репертуарні вистави.

З початком російської агресії проти України творчі особистості, які мали досвід роботи з вербатім на актуальні соціальні й політичні теми, як от німецький режисер Георг Жено, першими долучилися до створення нових документальних постановок на матеріалі російсько-української війни. Георг Жено, який мав чималий досвід документальних проєктів у різних країнах Європи і, зокрема, використовував як «донорів» реальних учасників чеченських воєн, 2015 року виступив як один з ініціаторів створення «Театру Переселенця» в Україні, чия діяльність концентрувалася на жаклих наслідках воєнних дій, а саме на вимушеній міграції мільйонів людей (Veselovska, 2021).

Багаторівневий і тривалий у часі документальний проєкт під керівництвом Георга Жено передбачав здійснення низки театральних вистав і знімання кінофільмів, матеріалом для яких мали стати реальні історії біженців з Донбасу. Оскільки однією з передумов успіху проєкту була тривала і копітка робота з «донорами» — реальними учасниками подій, частина з яких потім ставала виконавцями, ключовою фігурою проєкту виступила драматургиня Наталя Ворожбит, що також мала досвід створення документальних вистав.

Використовуючи напрацьовану раніше методика «театру-форуму» й «театру свідків», Наталя Ворожбит збирала й обробляла розповіді переселенців з Донбасу, а потім за участю військового психолога Олексія Карачинського компонувала документальні п'єси, основою яких стали реальні історії жителів окупованих Донецька, Луганська та Криму. Із дбайливістю, з урахуванням мовних особливостей, розшифрованих драматургинєю інтерв'ю склалися сво-

ерідні колективні оповіді про втечу від російської агресії під час воєнних дій 2014–2015 років.

Протягом кількох місяців «Театр Переселенця» представляв серію непересічних вистав за участю як професійних акторів, так і аматорів, а також безпосередніх учасників подій. У результаті вийшли надзвичайно відверті та провокаційні документальні вистави, які представляли образ суспільства під час воєнних дій крізь соціальні, морально-етичні, антропологічні, психологічні й навіть лінгвістичні параметри.

Досвід «Театру Переселенця» спровокував низку документальних театральних проєктів, пов'язаних з реаліями війни, по всій Україні: подібні вистави стали з'являтися в інших містах країни, де концентрувалося чимало біженців. Схожу за принципом організації матеріалу виставу «Злато Місто» представив «Театр сучасного діалогу» в Полтаві, потім з'явився проєкт за участю переселенців, що опинилися на Західній Україні, під назвою «Where is the East?» у Львові.

Географія та кількість вистав, основою яких були відверті свідчення переселенців, ще більше розширилася у 2016–2017 роках. Частина постановок виявилася варіантом київських, а інші, такі як в Запоріжжі та Одесі, — уповні самостійними роботами. Отже, позбавлений театральності документальний театр активно утверджувався як особлива форма соціально важливого інтерактивного спілкування, а також став територією психологічної допомоги людям — жертвам війни, які безпосередньо на собі відчували жах і тиск російської агресії.

Найбільш резонансною та успішною в багаторівневому документальному проєкті, здійсненому за участю драматургині Наталі Ворожбит, виявилася вистава-свідчення «Миколаївка», де назва — це ім'я невеличкого донбаського містечка, звільненого українською армією від російських загарбників 2014 року, що стала згодом основою однойменного кінофільму. «Донорами»-оповідачами та безпосередніми учасниками цього проєкту були підлітки місцевої школи, які ділилися власними історіями, пов'язаними з окупацією та її наслідками. Зрештою, «Миколаївка», яку і як спектакль, і як фільм показували в багатьох містах України та за її межами, виявилася свого роду моделлю для здійснення інших документально-театральних проєктів.

Зокрема, цей кінотеатральний проєкт виявився стартовим майданчиком для наступного документального театрального соціального проєкту за участю підлітків, яких зачепила війна. Це «Class Act: Схід — Захід», методика і формат якого розробляла британська драматургиня ірландського походження Нікола Маккартні, що мешкає в Шотландії та впроваджує свої драматургічні практики в Единбурзькому Траверс театрі (Traverse Theatre) (Scullion, 2001).

У цьому проєкті брали участь підлітки з міст Щастя (Луганщина), Авдіївка (Донеччина), Клесів (Рівненщина), Чоп (Закарпаття), які під опікою фахових драматургів писали твори, що стосувалися гострих соціальних питань. Формат проєкту був націлений на максимальне врахування та оприлюднення поглядів самих дітей, на збереження їхнього первісного авторського задуму. Засобами документального театру проєкт мав допомогти дітям, які стали свідками бойових дій і різних протиправних вчинків дорослих, подолати отримані травми й адаптуватися до екстремальних обставин життя.

На основі підготовлених підлітками тестів, зберігаючи їхні сповідальні інтонації, провідні українські режисери поставили вистави, де йшлося про воєнні дії на Донбасі, незаконний видобуток бурштину та ін. Участь у них брали такі відомі українські актори, як Ірма Вітовська, Римма Зюбіна, Олексій Вертинський, Олеся Жураківська, В'ячеслав Довженко, Анна Кузіна, Роман Ясиновський, Наталія Васько, Тетяна Міхіна, Віктор Жданов, Катерина Вишнева, Костянтин Темляк, Лілія Цвелікова, Олексій Доричевський, Аліна Скорик та інші, що надало цим культурно-мистецьким подіям значного публічного розголосу.

Одночасно з роботою в суто документальних проєктах Наталя Ворожбит використовувала техніку вербатім для створення повноцінних драматургічних творів, присвячених подіям російсько-української війни. Уперше вона скористалася цією технікою ще під час написання драми «Зернохосовище», присвяченої голодомору в Україні 1932–1933 років, яку створила на замовлення Королівського шекспірівського театру (Royal Shakespeare Company) у 2009 році. А вже під час російсько-української війни, відгукуючись на вторгнення країни-агресора, Наталя Ворожбит написала п'єси «Погані дороги» та «Зелені коридори», основою для яких стали глибинні інтерв'ю та свідчення учасників подій.

«Погані дороги» Наталі Ворожбит належать до текстів-вербатім, що базуються на документальних розповідях людей, які у 2014–2016 роках з тих чи тих причин перебували на Донбасі. Однією з прикметних рис цього тексту є ментальне й емоційне наближення автора до реальних персонажів, тобто до «донорів» — оповідачів різних історій, серед яких були військові, колишні полонені, волонтери або просто мешканці окупованих територій і сірих зон, а також «шукання» себе особисто, точки опору для себе через співрозмовника.

Перший показ «Поганих доріг» відбувся у форматі сценічних читань восени 2017 року в лондонському театрі «Роял корт», на замовлення якого створили цей текст. І, як узвичаєно в практиці цього театру, це не був повноцінний спектакль, а театралізовані читання. Відповідно, під час цього показу зберігався основний авторський принцип організації тексту й драматургічної дії: авторка-інтерв'юерка, яка розмовляє з військовим, що приїхав з Донбасу, увесь час чує чужі одкровення та мовби крізь себе пропускає почуте.

Надалі, інсценізуючи «Погані дороги» Наталі Ворожбит, режисерка Тамара Трунова відійшла від документальної театральної форми. Працюючи над виставою разом зі сценографом Юрієм Ларіоновим, режисерка вдалася до екстремальних сценічних рішень. Тому прем'єра вистави «Погані дороги», що відбулася навесні 2018 року як проєкт «Інституту дослідження театру “Шостий поверх”», викликала чимало дискусій.

Без заперечень прийняли хіба що просту і влучну сценографію Юрія Ларіонова, головним елементом якої стали ґрати, що тягнулися впоперек усього планшета сцени та розділяли простір на два світи: на передньому плані більш-менш унормоване українське повсякдення, а вглибині — сіра зона, територія фронту, окупований Донецьк. До цього загального просторового рішення було додано кілька важливих деталей, зокрема хвіртку в ґратах, через яку раз у раз проходять люди; схожу на дитячу залізну гірку, яка впирається у кімнату на горіщі, декоровану в дусі радянського кітчу, та нагромадження з різних предметів,

серед яких громіздка чавунна ванна. Через заґратований світ із залишками радянського минулого виникав узагальнювальний візуальний образ російсько-української війни, що розпочалася з Криму та Донбасу.

Як і драматургиня Наталя Ворожбит, режисерка Тамара Трунова прагнула відшукати точки зсуву в людській психіці, її бутті, життєвому досвіді, тобто те, що дає змогу начебто нормальній людині вбивати, нехтувати елементарними етичними нормами, бути цинічною, брехливою. Як єдиний образ для всіх епізодів «Поганих доріг» Т. Трунова обрала любов у різних її проявах. Любов веде жінку за військовим на Донбас, змушує транспортувати труп коханця через фронт, журналістку залишатися в окупованому Донецьку, школярку йти в бліндаж до солдата. Тому жахливі й потворні історії актриси представляють як історії різних кохань, що перетворює виставу на метафору любовної сповіді. Ця режисерська сентименталізація жорстокої п'єси про війну перетворила всіх жінок «Поганих доріг» незалежно від віку, зовнішності та ситуації на наречених, які всі разом сприймаються як метафора смерті.

Іншу п'єсу про події російсько-української війни Наталі Ворожбит, створену з використання техніки вербатім, реалізував на сцені Київського театру на Подолі у 2023 році режисер Максим Голенко. Цей твір про українських жінок-біженок, які опинилися в Німеччині після повномасштабного вторгнення країни-агресора, драматургиня написала на замовлення мюнхенського театру «Камершпіле», де і відбувся його перший показ.

94

Документальні матеріали, а в цьому разі це були не стільки інтерв'ю, скільки дописи з фейсбуку, інформація із соціальних мереж і медіа, особисті свідчення та спогади знайомих, авторка суттєво літературно обробляла й комбінувала. Відповідно, у «Зелених коридорах» документальна основа значно більше пропрацьовувалася й документалізм проявився не стільки через текст, скільки через узагальнені образи дійових осіб, які не мають власних імен. Персонажі у «Зелених коридорах» звучать абстраговано, відповідно до професії, місця походження, а саме: «Біженка з Чернігова, кошатниця», «Біженка з Харкова, домогосподарка, «Біженка з Бучі, манікюрниця», «Біженка з Києва, актриса» і т. ін.

Використовують прийоми документальності в «Зелених коридорах» також для створення додаткового історичного тла, пов'язаного з травматичним минулим України. Зокрема, Наталя Ворожбит у п'єсу про події 2022 року вводить таких історичних персонажів, як Олена Теліга, Микола Леонтович, Олег Ольжич, Степан Бандера. Власне їхні долі, поведінка є документами епохи, яку намагаються відтворити на знімальному майданчику сучасні кінодіячі, знімаючи про них в «ура патріотичному» дусі фальшивий фільм-підробку. Драматургиня зіштовхує у своєму творі різні «документальності»: одна — це документована реальність 2022 року, яка інколи на вигляд надто жорстока та брутальна, а інша — документування минулого, яке відтворюють за допомогою художнього фільмування, що дає штучні й приблизні уявлення про українських героїв.

Завдяки напрацьованій техніці актуалізації важливої тематики, скромним сценічним засобам, мобільності випробуваний у багатьох театральних проєктах соціального спрямування документальний формат вистав став одним з найзапитованіших від початку повномасштабного вторгнення. Протягом 2022–

2023 років різні театри й театральні групи в Україні та за кордоном підготували значну кількість вистав-свідчень, використовуючи разом і вербатім як такий, і мнемотехніки. Серед них «Тиловий Що?Денник» Чернігівського обласного молодіжного театру (режисер Роман Худяшов) про життя в оточеному ворогом місті, «Вона Війна» театру «Варта» (режисер Костянтин Васюков), яка заснована на спогадах харківських жінок-біженок, а також два спектаклі маріупольських акторів, такі як «Маріупольська драма» (режисер Євген Тищук) та «Обличчя кольору війни» (режисер Олексій Гнатюк).

Найбільшого резонансу серед документальних вистав-свідчень, здійснених після повномасштабного вторгнення, здобула робота режисера Євгена Резніченка «Лишатися (не) можна...», підготовлена разом з акторами Херсонського театру ім. Миколи Куліша. Цей проєкт реалізували восени 2022 року, напередодні звільнення Херсона від російських окупантів, коли більшість працівників театру перебувала за межами свого міста. Персонажами цієї документальної розповіді стали безпосередні свідки й учасники спротиву української громадськості в Херсоні, власне співробітники театру, які пережили жах вторгнення і мали особистий досвід небезпечного та ризикованого виїзду на підконтрольні Україні території.

Підхід до створення оповіді «Лишатися (не) можна...» про Херсон і херсонців є цілком характерним для документального театру. Як і переважна більшість вистав-сповідей, цей спектакль практично немає сценічного оформлення, за винятком проєкції відеоряду та кількох стільців. «Донорські» функції для створення його текстової основи взяли на себе актори, які і представляли свої історії на сцені, а не рандомні особи. Відповідно, у виконавців відсутні сценічні костюми та грими.

Такий підхід надав виставі-свідченню «Лишатися (не) можна...» особливої емоційності, що не є характерним для подібних спектаклів, оскільки їхні учасники-свідки, не маючи сценічного досвіду, поводяться на публіці скуто. Ще один фактор, який суттєво відрізняє цей документальний проєкт від інших, — це відсутність поліфонії свідчень. «Лишатися (не) можна...» звучить одним спільним голосом людей з відверто вираженою проукраїнською позицією.

Особливе місце серед виконавців документального спектаклю «Лишатися (не) можна...» посіла актриса Римма Зюбіна, яка оповідала історію життя в окупації від імені своєї родички, з якою листувалася під час її перебування в Херсоні. Участь у проєкті Римми Зюбіної виявилася визначальною як через упізнаність популярної актриси театру й кіно, так і через те, що, на відміну від безпосередніх учасників подій, вона транслювала свідчення інших і, користуючись виконавською технікою документального театру, знімала надмірну емоційність та схвильованість, притаманну її колегам акторам.

Окрему групу документальних вистав, що постали на матеріалі російсько-української війни, становлять проєкти, здійснені за межами України. Найбільш помітними серед десятка інших стали роботи Тамари Трунової в Польщі й Стаса Жиркова у Німеччині. У польському місті Білосток Тамара Трунова випустила «Inwazja» / «Вторгнення» про українських жінок, які тікають до Польщі від жахів війни. Заснований на реальних свідченнях текст підготувала відома польська драматургиня Маліна Пшеслюґа. А участь у виставі взяв

міжнародний акторський склад: Олеся Жураківська, Анастасія Євтушенко, Христя Люба, Беата Хичевська, Моніка Заборська. Іншою знаковою документальною постановою стала прем'єра «Озброюючись проти моря лих» на сцені берлінського театру «Шаубюне» (Schaubuehne) (режисер Стас Жирков). В основу свого тексту драматург Павло Ар'є поклав реальні життєві історії українських театральних акторів, які після 24 лютого 2022 року пішли на фронт. Ці історії разом відтворюють такі українські актори, як Олег Стефан, Дмитро Олійник, і німець Хольгер Бюлов. І попри те, що проект розрахований на обмежену кількість показів, він і далі продовжує діяти та привертати увагу публіки.

Наукова новизна здійсненого дослідження полягає в комплексному розгляді такого багатогранного явища, як документальний театр в Україні, а також у тому, що прицільно відстежено вистави, створені на основі подій російсько-української війни, проаналізовано їхні формати та різні авторські підходи.

Висновки

Підсумовуючи це дослідження, необхідно зазначити, що за роки активної присутності документального театру у вітчизняному культурно-мистецькому просторі його творці від певного наслідування форматів та запозичення тематики перейшли до вироблення власного творчого алгоритму. Це сталося на підставі того, що з другої половини 2010-х років українські автори документальних вистав звернулися до дискусування проблем, безпосередньо пов'язаних з Україною, та почали заявляти про власні ціннісні орієнтири, про які прагнули говорити мовою театру.

Важливо наголосити, що динамічний розвиток документального театру у вітчизняному культурно-мистецькому просторі збігається з піднесенням соціально-політичних рухів у країні, що не могло не позначитися на проблематиці вистав. Творці документальних вистав одними з перших серед митців відгукнулися на події Революції гідності, у результаті чого постали «Щоденники Майдану» драматургині Наталі Ворожбит і режисера Андрія Мая.

З початком російсько-української війни, завдяки своєму мобільному, невибагливому формату й умінню розробляти актуальну тематику, форма документального театру в Україні стала ще більше запитуваною. Як безпосередній відгук на ці події в Україні та за її межами з'явилося чимало вистав-свідчень, пов'язаних з воєнними діями й окупацією територій. Усе це дає підстави ствердно говорити про особливий шлях вітчизняного документального театру і, відповідно, про інтерес до нього як в Україні, так і за кордоном.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Апчел, О. (2011). Особливості тем і художні принципи документального театру. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 178–182.
- Апчел, О. (2013). Міждисциплінарний характер дослідження документального театру як явища сучасної культури. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 9, 123–131.
- Велимчаниця, О. (2015). Черкаські лабораторні роботи. *Кіно-Театр*, 1, 42–43.

- Головненко, А. (2018, 27 серпня). Коли документ і мистецтво єдині. *Український тиждень*. <https://tyzhden.ua/koly-dokument-i-mystetstvo-iedyni/>
- Гоманюк, Н. А. (2012). Социологический потенциал вербатим-театра. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*, 1, 69–82.
- Dawson, D. G. (1999). *Documentary theatre in the united states: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Bloomsbury Academic.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Routledge.
- Hammond, W., & Steward, D. (2008). *Verbatim, verbatim: contemporary documentary theatre*. Oberon Books.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
- Scullion, A. C. (2001). Self and nation: issues of identity in modern Scottish drama by women. *New Theatre Quarterly*, 17(4), 373–390.
- Veselovska, H. (2021). "A New Odyssey" in the modern European theatre. In G. Dekova & D. Statulova (Eds), *Art Readings 2020* (Vol. 2, pp. 67–74). Institute of Art Studies/ https://artstudies.bg/wp-content/uploads/2021/02/Novo_2020_PRINT_small.pdf

REFERENCES

- Apchel, O. (2011). Osoblyvosti tem i khudozhni pryntsyipy dokumentalnoho teatru The peculiarities of themes and artistic principles of documentary theatre. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4, 178–182 [in Ukrainian].
- Apchel, O. (2013). Mizhdystyplinarnyi kharakter doslidzhennia dokumentalnoho teatru yak yavyscha suchasnoi kultury. The interdisciplinary nature of documentary theater research as a phenomenon of modern culture. *Artistic Culture. Topical issues*, 9, 123–131 [in Ukrainian].
- Dawson, D. G. (1999). *Documentary theatre in the United States: historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Bloomsbury Academic [in English].
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Routledge [in English].
- Hammond, W., & Steward, D. (2008). *Verbatim, verbatim: contemporary documentary theatre*. Oberon Books [in English].
- Holovnenko, A. (2018, August 27). Koly dokument i mystetstvo yedyni [When document and art are united]. *Ukrainian Week*. <https://tyzhden.ua/koly-dokument-i-mystetstvo-iedyni/> [in Ukrainian].
- Homaniuk, N. A. (2012). Sotsyolohycheskyi potentsyal verbatym-teatra Sociological potential of verbatim-theatre. *Metodolohiia, teoriia ta praktyka sotsiolohichnoho analizu suchasnoho suspilstva*, 1, 69–82 [in Ukrainian].
- Lehmann, H.-T. (2006). *Post-dramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
- Scullion, A. C. (2001). Self and nation: issues of identity in modern Scottish drama by women. *New Theatre Quarterly*, 17(4), 373–390 [in English].
- Velymchanytsia, O. (2015). Cherkaski laboratorni roboty [Cherkasy laboratory works]. *Kino-Teatr*, 1, 42–43 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2021). "A New Odyssey" in the modern European theatre. In G. Dekova & D. Statulova (Eds), *Art Readings 2020* (Vol. 2, pp. 67–74). Institute of Art Studies. https://artstudies.bg/wp-content/uploads/2021/02/Novo_2020_PRINT_small.pdf [in English].

REALITIES OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR IN THE DOCUMENTARY THEATRE OF UKRAINE

Hanna Sukhomlyn^{1a}, Yuliya Tsyvata^{2a}, Anzhelika Chornoivan^{3a}

¹ e-mail: hanna.sukhomlyn@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4113-4449

² e-mail: yuliyatsyvataya@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5288-0714

³ e-mail: chornoivan15041997@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5223-9086

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

Abstract

The article examines the phenomenon of documentary theatre in Ukraine, in particular, its various performances, which became a creative and civic response of theatre artists to the events of the Russian-Ukrainian war. It is noted that documentary theatre, as an influential socio-cultural and artistic phenomenon of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries, is one of the most studied in the works of contemporary scholars. The prevalence of documentary theatre on different continents has led to the emergence of a significant number of publications that discuss the technique of creating documentary plays and performances, and the peculiarities of the audience's perception of documentary material. The creative achievements of documentary theatre in Ukraine in the last decade, many of which reflect the events of the Russian-Ukrainian war, are analysed and systematised in the context of cultural and interdisciplinary research. Particular attention is drawn to the fact that the dynamic development of documentary theatre in Ukraine coincides with the rise of socio-political movements in the country, which has affected the issues of performances. Since the beginning of the Russian-Ukrainian war, documentary theatre in Ukraine has become even more popular due to its mobile, unpretentious format and ability to respond to social challenges. **The purpose of the study** is to analyse and summarise the creative developments of documentary theatre in Ukraine over the last decade, many of which reflect the events of the Russian-Ukrainian war. **The research methodology** is defined as a comprehensive analysis of various documentary theatre performances in Ukraine using general scientific and art studies methods of cognition, including genre and stylistic methods. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive consideration of such a multifaceted phenomenon as the contemporary documentary theatre in Ukraine. **Conclusions.** The conclusions state that over the years of documentary theatre's presence in the national cultural and artistic space, its creators have moved from imitating formats and borrowing themes to developing their own creative algorithms. This happened because, since the second half of the 2010s, Ukrainian authors of documentary plays have turned to discussing issues directly related to Ukraine and have begun to declare their own values, which they have sought to speak about in the language of theatre. The above gives us grounds to speak positively about the special path of the national documentary theatre and, accordingly, about the interest in it both in Ukraine and abroad.

Keywords: documentary theatre; dramaturgy; document; verbatim; mnemonics; warfare



Наукове видання

Scientific Publication

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**BULLETIN
OF KYIV NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

**Серія:
Сценічне мистецтво**

**Series
in Stage Art**

Науковий журнал

Scientific Journal

2024 Том 7 № 1

2024 Volume 7 No 1

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K.

Літературний редактор
Богуш І.

Literary editor
Bogush I.

Редактор англomовних текстів
Антонівська М.

English editor
Antonivska M.

Бібліографічний редактор
Чернявська А.

Bibliographic editor
Cherniavska A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є.

Cover design
Doroshenko Ye.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О.

Technical editing
and computer layout
Berezhna O.

Менеджер журналу
Толочко С.

Journal Manager
Tolochko S.

Підписано до друку: 15.04.2024. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,13. Обл.-вид. арк. 7,04.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5307

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції, серія ДК № 4016 від 09.10.2014