

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію МІЗЯКА ВІТАЛІЯ ДМИТРОВИЧА «Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст.», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.04 – українська культура

«Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится! – з непідробним захопленням згадує закохана в сцену, а ще більше в себе актриса Ірина Миколаївна Аркадіна, героїня чеховської «Чайки». – Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... *(Снимает с груди брошь и бросает на стол.)*».

Тоді й виникає логічне запитання: а чи отримав би у Харкові, в цій «столиці театральної периферії» (с. 117), увесь згаданий набір глядацького визнання «декадент» Костянтин Треплев, персонаж тієї ж чеховської п'єси, що власною поведінкою й творчістю протистоїть торжествуючим у Харкові «рутинерам» від мистецтва? Власне, колізії цього позачасового (а тому завжди актуального) ідеологічно-художнього конфлікту, який зазвичай виникає між традицією та новаторством, саме й досліджуються В. Мізяком на прикладі режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Ця мета провокує появу низки конкретних завдань, вирішення котрих дозволяє авторові «визначити типологію театральної режисури» міста (с. 13), виокремити в постановчій практиці «провідні тенденції модерності та постмодерності» (с. 14), «довести варіативність утілення національної ідеї в актуальних театральних формах» (с. 14).

Поставлені завдання своєю чергою вплинули на вибір В. Мізяком науково-методологічного інструментарію, де органічно «співіснують мистецтвознавчий та культурологічний підходи»: «Зокрема, застосовано

методи, які використовуються в театрознавстві, культурній антропології, історії та філософії культури» (с. 14).

Тому цілком логічним є зміст першого розділу роботи «Театральне мистецтво як предмет культурологічної рефлексії», де уточнюється джерельна база дослідження, визначаються теоретико-методологічні основи аналізу режисерського мистецтва та формується поняттєво-категоріальний апарат сучасного дискурсу театральної культури.

Зміст цього розділу свідчить про широту (інколи навіть зайву) охоплення В. Мізяком теоретичних надбань, напрацьованих у різних галузях гуманітаристики як вітчизняними (В. Гайдабура, Р. Коломієць, Н. Корнієнко, О. Островерх, М. Попович, Ю. Станішевський та інші), так і зарубіжними науковцями (К. Бальме, М. Бахтін, К. Гірц, Ю. Лотман, П. Паві, Е. Фішер-Ліхте). Корисним у світлі теми обраного дослідження є використання результатів узагальненого досвіду найвідоміших режисерів-практиків ХХ століття, а саме С. Данченка, Леся Курбаса, Вс. Мейєрхольда, Вол. Немировича-Данченка, К. Станіславського, О. Таїрова, Л. Танюка та інших.

Як то свідчить зміст двох наступних (другого і третього) розділів, В. Мізяк із усього науково-методологічного арсеналу, задекларованого ним раніше, продуктивно використовує історико-описовий метод.

Так, у розділі другому «Трансформація режисури драматичного театру в культурно-історичній ретроспекції» автор простежує загальний процес ідейно-художньої ідентифікації «театральної топографії Харкова ХІХ – ХХ століть». Він зосереджує увагу на ключових для міста фактах виникнення та розвитку сценічного мистецтва і на окремих акторських постатях. Це пояснюється тим, що до 1900-х років «про режисуру як театральну професію стосовно харківського театру та мандрівних антреприз було складно говорити» (с. 65). І тільки М. Синельникову (в місті з 1910 року) «вдалось створити театр, що остаточно утвердив у передреволюційні роки славу

Харкова як столиці театральної провінції» (с. 65), а також довести організаційно-мистецьке значення режисерської професії.

Безумовно, В. Мізяк у цьому контексті не оминає роки роботи Леся Курбаса (1926 – 1933). Він їх вважає «унікальною за творчим напруженням театальною епохою, що породила немало вершинних досягнень сценічного мистецтва і плеяду видатних акторів..., режисерів..., драматургів, що прославили український театр, вивели його на найвищий європейський, навіть світовий рівень» сценічного мистецтва (с. 67).

Коли творчість «Березолу» та його керівника однозначно усвідомлюється як надбання культури «поза національними межами», то подальша історія «режисерських практик у драматичних театрах Харкова» виявляється «неоднозначно драматичною». Саме це й доводить В. Мізяк, вибудовуючи своєрідну «хронологію життя і діяльності» творчих колективів «колишньої столиці України» другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Саме цим і пояснюється новизна та наукове значення завершеного дисертаційного дослідження.

Принципово важливим у процесі з'ясування питання щодо провідних тенденцій у режисерських практиках митців-харків'ян для автора є залучення широкого театального контексту – і «республіканського» (тобто українського), і всесоюзного. Завдяки цьому В. Мізяку вдається виокремити не тільки загальнокультурні вектори руху другої половини ХХ – початку ХХІ століть, а й визначитися з «місцевими» режисерськими пріоритетами.

Варто додати, що в результаті послідовної реалізації автором «принципу пріоритетності» весь наступний текст роботи перетворюється на низку нарисів, присвячених окремим режисерським постатям (наприклад, І. Бориса, О. Барсеяна, Б. Норда, В. Оглобліна та інших) і розміщених у хронологічній послідовності. Правда, своєрідним лейтмотивом і «драматизуючим» оповідь елементом стає панівна державна ідеологія, з якою митці узгоджують свою творчість або, навпаки, своєю творчістю протистоять їй. Ось чому цілком закономірним для В. Мізяка є висновок щодо повоєнного

періоду історії Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т.Г. Шевченка, яка «відтворювалася... переважно виставами, відповідними до стратегії комуністичної влади. Нині за схвальними рецензіями та відгуками... складно створити об'єктивну картину вартісності кожної з вистав. Але за кожною творчою вдачею стояла режисерська особистість» (с. 136).

За таких драматичних для всього сценічного мистецтва умов у надрах харківських театрів, у професійній пам'яті акторів жевріли життєтворчі настанови мистецтва «Березолу». Ось чому перший підрозділ останнього (третього) розділу присвячений відродженню традицій «театру перетворення» Леся Курбаса. В. Мізяк простежує цей процес у творчій діяльності 1990-2000-х років Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, Харківського театру для дітей та юнацтва, у режисерському доробкові І. Бориса, С. Пасічника, Л. Садовського та М. Яремківа. В цьому переконують удалі сценічні втілення п'єс С. Беккета, В. Винниченка, В. Гавела, М. Куліша, Лесі Українки, С. Мрожека, А. Стріндберга та В. Шекспіра.

Окремий підрозділ присвячується харківському періоду творчості А. Жолдака, одній із «найяскравіших і найскандальніших» постатей в українській культурі зламу ХХ – ХХІ століть. Сценічні втілення режисера на сцені Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка («Гамлет. Сні», «Один день Івана Денисовича», «Гольдоні. Венеція», «Ромео і Джульєтта») аналізуються в системі координат теорії постмодернізму, в результаті чого автором виокремлюються складові системи виражальних засобів митця. У такий спосіб усвідомлюється «особливе місце» (с. 170) А. Жолдака в сучасному театральному процесі. Адже саме цей режисер у провокативний спосіб прищепив вітчизняному театру ген перформативності. А тому стає зрозумілою заява одного із критиків про те, що коли б у нас А. Жолдака не було б, то його варто було б вигадати.

На кінець дисертаційної роботи В. Мізяком зроблені відповідні висновки, які є органічним результатом здійсненого наукового дослідження. Перелік використаних джерел налічує 448 позицій. При тому надзвичайно позитивним є факт звернення автора до періодичних місцевих видань Харкова. Саме це уможливило створення широкої панорами театральномистецького життя міста.

Правда, в процесі знайомства з роботою В. Мізяка виникають деякі проблемні «зони» дисертації, безпосередньо пов'язані зі змістом, науковим інструментарієм, логікою ведення та зробленими висновками.

Перше з них стосується науково-теоретичного обґрунтування здійсненого дослідження. Вже згадувалося про те, що автором у розділі «Театральне мистецтво як предмет культурологічної рефлексії» надзвичайно широко охоплені теоретичні надбання, напрацьовані в різних галузях гуманітаристики. Наприклад, ним викладаються головні положення семіотики, котрі сьогодні, на превеликий жаль, перетворилися на обов'язкову складову своєрідного джентльменського набору будь-якої науково-теоретичної частини будь-якого дисертаційного дослідження в гуманітарній галузі. При тому цей дослідницький інструмент не застосовується до аналізу конкретних мистецьких явищ, про що, власне, й свідчить зміст роботи В. Мізяка.

Друге пов'язане з порушенням логіки наукового аналізу. Якщо до головного масиву досліджуваного матеріалу застосовується історико-описовий метод, то чому робиться виключення для А. Жолдака, творчість якого аналізується в «модерній та постмодерній культурних парадигмах» (с. 161)? До речі, як свідчить зміст відповідного підрозділу, заявлена в назві «модерна парадигма» не розглядається і не застосовується як науковий інструментарій узагалі.

Третє проблемне питання впливає з попереднього, але не передбачає обов'язкової ритуальної відповіді. Коли творчість А. Жолдака – це реалізація в сценічному мистецтві постмодерних настанов, то в яких

культурних парадигмах, окрім зазначених автором ідеологічних, працювали «не Жолдаки», тобто всі інші режисери харківських драматичних театрів другої половини ХХ – початку ХХІ століть?

Знайомство з текстом автореферату свідчить про те, що в ньому відображені основні положення дисертації, так само повно відображають її головні складові та концептуальні висновки публікацій за темою.

Враховуючи все вищевказане та підсумовуючи аналіз наукового дослідження, можна вважати: дисертація «Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст.», представлена до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.04 – українська культура, є самостійною завершеною науковою роботою, що дає підставу для присудження Віталію Дмитровичу Мізяку наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Офіційний опонент



Панасюк В.Ю.,
доктор мистецтвознавства,
доцент Сумського державного
педагогічного університету
імені А.С.Макаренка

